

ŽENSKI LIK U DJELIMA SLAVENKE DRAKULIĆ: FRIDA ILI O BOLI I DORA I MINOTAUR

Balet, Deni

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:879273>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



**SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET**

DIPLOMSKI RAD

**ŽENSKI LIK U DJELIMA SLAVENKE
DRAKULIĆ: *FRIDA ILI O BOLI I DORA I
MINOTAUR***

DENI BALETA

Split, 2023

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti i filozofije

Hrvatska književnost 20. stoljeća

**ŽENSKI LIK U DJELIMA SLAVENKE DRAKULIĆ: *FRIDA ILI O BOLII*
*DORA I MINOTAUR***

Studentica:

Deni Baleta

Mentorica:

doc. dr. sc. Lucijana Armanda Šundov

Split, rujan 2023.

Sadržaj

| | |
|--|-----------|
| 1. Uvod | 1 |
| 2. Feminizam | 2 |
| 2.1 Povijest feminizma | 2 |
| 2.2 Feminizam danas | 6 |
| 3. Žensko pismo..... | 8 |
| 3.1 Žensko pismo u Hrvatskoj | 12 |
| 3.2 Slavenka Drakulić..... | 18 |
| 4. Poveznice između Fride Kahlo i Dore Maar | 23 |
| 4.1 Djetinjstvo kao početak traume..... | 28 |
| 4.2 Položaj žena kao umjetnica i ljubavnica..... | 33 |
| 4.3 Odnos između žene i muškarca u romanima..... | 38 |
| 4.4 Tjelesnost | 42 |
| 5. Zaključak..... | 46 |
| Sažetak | 47 |
| Abstract..... | 48 |
| Literatura..... | 48 |

1. Uvod

Tema ovog rada analiza je dvaju feminističkih romana Slavenke Drakulić *Frida ili o boli* i *Dora i minotaur*. Navedeni romani dio su takozvane „ženske trilogije“ zajedno s naslovom *Mileva Einstein, teorija tuge*. Kao što i sami naslovi sugeriraju, romani govore o pametnim, nadarenim i važnim ženama koje su, unatoč navedenim atributima, široj javnosti poznate kao supruge genijalaca. Drakulić je jedna od naših najpoznatijih predstavnica ženskoga pisma. Zbirka publicističkih tekstova *Smrtni grijesi feminizma* (1984.) naznačila je glavne smjernice pod kojima će se razvijati njena literatura, a to su kritika patrijarhalnoga odgoja, pravo žene na abortus, (ne)reagiranje na silovanja, standardi ljepote, žensko tijelo i sl. Navedene su teme poprilično kontroverzne, stoga je kao književnica često bila kritizirana i optuživana. Romani *Frida ili o boli* i *Dora i Minotaur* donose sasvim novu dimenziju umjetnica za koje je čuo gotovo cijeli svijet, poniru u njihova psihička stanja i istražuju razloge koji su doveli do istih, obrađuju teme žene u karijeri, braku, obitelji i umjetnosti, kritiziraju patrijarhalno društvo upozoravajući na probleme koje može prouzrokovati.

Glavni dio rada predstavlja analiza navedenih romana iz perspektive Freudove i Lacanove psihoanalize i feminističke kritike koja proizlazi iz njih. Izneseni su citati analitičarki feminističke kritike Carole Pateman i Kate Millet o društveno uvjetovanoj definiciji žene, njihovoj kritici i tumačenjima psihoanalize i pritiscima koje društvo kroz povijest vrši na žene. Ovaj rad, na primjeru Fride i Dore, za cilj ima pokazati da su razlike između muškarca i žene produkt odgoja i kulture u kojoj živimo. Teze koje će biti iznesene prikazuju probleme koje život u patrijarhalnom društvu može donijeti, a to su: dvostruki standardi, cenzuriranje ženskih potreba i svakodnevni pritisak na žene u gotovo svakom aspektu života. Frida i Dora predstavljaju žene kojima je patrijarhat uništio karijeru, psihičko zdravlje i, naposljetku, život. Obzirom na to da su romani analizirani iz perspektive feminističke kritike i ženskoga pisma te da se u njima mogu vidjeti osnovne značajke stvaralaštva Drakulić, na početku je potrebno predstaviti feminizam, žensko pismo i Drakulić kao spisateljicu i feministkinju.

U modernom društvu feminizam većinom ima negativnu konotaciju jer ono smatra da „žene danas imaju sva prava.“ Ovaj rad, na primjeru Fride Kahlo i Dore Maar, dokazuje suprotno. Ovaj rad dokazuje da žene mogu biti u potpunosti obespravljene i onda kada imaju pravo na glas, rad i obrazovanje. Neke od problematika u romanima prisute su i u današnjim

vremenima, stoga se nećemo zadržati samo na Fridi i Dori, već ćemo njihova razmišljanja promatrati i u suvremenom kontekstu. Iako smo kao društvo napredovali, i dalje svjedočimo raznim mizoginim primjerima, od novinskih naslova do nereagiranja na nasilje i nepravdu, mizoginija se odnosi i na stigmatu oko ženskih potreba i seksualnosti. I dalje je svaka tema koja se tiče ženskog tijela – tabu tema. Drakulić je „ključno križište feminističkog angažmana i književne djelatnosti u suvremenoj hrvatskoj književnosti“ (Zlatar 2010:100). U stvaralaštvu Drakulić pojam tijela ima važno značenje. Mogli bismo reći da je ono ujedno i lajt motiv svih njenih romana. Kao što je već rečeno, Drakulić je jedna od najpoznatijih predstavnica ženskoga pisma, a sam naziv „žensko pismo“ problematičan je jer pretpostavlja izdvojenost. Ovakva razmišljanja ujedno su i zaključak rada. Dvostruki standardi, minoriziranje problema i cenzuriranje ženskih potreba mogu imati opasne posljedice. Feministička borba i dalje traje, a razmišljanja Fride i Dore mogu se primijeniti i na modernim ženama.

2. Feminizam

2.1 Povijest feminizma

Pojam „feminizam“ ima brojne definicije i interpretacije, on „nije jednoznačan termin, niti postoji općeprihvaćeni konsenzus oko toga što bismo sve mogli smjestiti pod kišobran feminističkih pokreta“ (Ograjšek Gorenjak 2022: 165). Jedna od prihvaćenih definicija glasi: „Feminizam je drugo ime za zahtjeve žena da imaju sva prava kao ljudska bića“ (Watkins, Rueda, Rodriguez 2002: 3). Iz ovoga je citata vidljivo da feminizam traži prava i jednakost, a ne „žensku dominaciju“, što je jedna od najvećih kritika izazvana brojnim pogrešnim tumačenjima. Feminizam počinje „kada se žene počnu svjesno, masovno i djelotvorno organizirati radi poboljšanja svoga položaja“ (Isto: 4). O početcima i osnovnim odrednicama feminizma najbolje govori sljedeći citat:

„Feminizam se kao jedan od oblikovanih političkih pokreta javlja početkom dvadesetog stoljeća, potaknut socijalnim promjenama modernoga doba, s ciljem emancipacije žena u društvu i zadobivanja jednakosti, od pitanja prava glasa i prava na rad s jednakom plaćom, do pitanja o pravu na pobačaj. Temeljna feministička borba usmjerena je na preoblikovanje postojećih odnosa moći u društvenoj podjeli, na podrivanje patrijarhalnih obrazaca i uvođenje različitih strategija otpora. Takva politika oslobođenja najjasnije se može odčitati šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća, kada se unutar feminizma oblikuje snažno polje socijalnog djelovanja, naglašavajući kolektivnu akciju, žensku solidarnost i političko djelovanje“ (Zlatar 2010: 97).

Iz ovoga citata možemo iščitati osnovne značajke feminizma: preoblikovanje postojećih odnosa u društvenoj podjeli, podrivanje patrijarhalnih obrazaca i uvođenje strategije otpora.

Početak ženske borbe predstavlja Francuska revolucija. U to se vrijeme javlja pitanje o ljudskim pravima općenito. O važnosti žena u Francuskoj revoluciji Mihaljević (2016: 152) kaže sljedeće:

„Zanimljivo je da su upravo žene činile jezgru mase koja je započela Francusku revoluciju s kojom počinje ulazak nižih slojeva u politički život. Bile su to žene iz siromašnih obitelji koje su najviše osjećale povećanje cijene kruha i oskudicu namirnica. Iako ne smišljeno ipak su postale protagonistice povijesnoga procesa u kojem nisu dobile prava slobodnoga čovjeka“

Poznato je da je *Deklaracija o pravima čovjeka i građanina* (1792.) temeljni dokument Francuske revolucije, međutim njome je nastavljena patrijarhalna tradicija unutar koje su sloboda i jednakost postali isključivo pravo muškaraca. Dramska spisateljica i esejistkinja Marie-Olympe de Gouges je, kritizirajući androcentrički pristup, objavila *Deklaraciju o pravima žena građanki* (1791.) De Gouges je osuđena na giljotinu te je time poslana poruka svim ženama koje se odluče za slično. Već se tada dalo naslutiti da će ženska emancipacija biti težak pothvat, što je jačalo svijest o nepravdi i želju za promjenom. Ishod svega bio je pokret sufražetkinja¹ i tako je ideologija feminizma postala usko vezana za ženske pokrete. Od 18. stoljeća takvi se pokreti osnivaju u Velikoj Britaniji, a 1897. godine ujedinjuju se u Nacionalnu uniju društava za žensko pravo glasa. Slični pokreti u kojima se vode kampanje za žensko pravo glasa osnivaju se i u SAD-u. O djelovanju i važnosti sufražetkinja Rampton prema (Ograjšek Gorenjak 2022: 168) kaže sljedeće:

„Sufražetske strategije borbe u vidu okupljanja, peticija, rezolucija, demonstracija, pokretanja novina, pisanja pamfleta ili organiziranja u svrhu promicanja vlastitih ciljeva istovremeno su preslikavale uobičajenu političku dinamiku toga vremena i izazivale tadašnje viđenje prihvatljivog ženskog, odnosno damskog ponašanja.“

Feminizam, kao i svaki pokret, nastaje pod utjecajem socijalnih i povijesnih prilika pod kojima se razvija te je „na taj način oblikovan kroz kolektivno iskustvo života žena u pokornosti i zatupljenosti iz kojih se reproducirala borba za emancipaciju“ (Mihaljević 2016: 153). Premda

¹»Kao što i sama riječ kaže, sufražetkinje (eng. suffrage – izborni glas) su bile pripadnice pokreta za prava žena na glasovanje, ali i za ravnopravnost spolova u punome pravnom smislu riječi« (Mihaljević 2016: 155).

su se izvori diskriminacije mijenjali, ona je temeljni zadatak koji je feminizam nastojao ostvariti kroz tri vala. Važna figura Francuske revolucije svakako je Mary Wollstonecraft koja je napisala knjigu *Obrana ženskih prava* (1792.) u kojoj su, po prvi put, prosvjetiteljske zamisli primijenjene na položaju žena. Wollstonecraft je smatrala da je tiranija u kući ono što žene sputava da krenu u borbu za jednakost: „Nijekanje političkih prava, prava na obrazovanje i jednakog rada za žene bila je tiranija. A ženina novčana ovisnost o mužu bila je legalna prostitucija“ (Watkins, Rueda, Rodriguez 2002: 16). Wollstonecraft je pokušala argumentirati tezu prema kojoj se muškarci i žene rađaju jednakima te da je ženskost izmišljotina koja služi kao podloga za tiraniju (Isto). Tražila je uključivanje žena u javnu sferu te pravo na rad i obrazovanje. Wollstonecraft se naziva i začetnicom modernog feminizma.

Prvi val feminizma je, dakle, usmjeren na pravo glasa, pravo na obrazovanje i zaposlenje. Najveći zamah ženskomu pokretu u prvome valu dolazio je iz duha modernizma koji je proizvela Europa. Prelazak u industrijsko društvo mijenjao je svakodnevnicu i svjetonazore. Znanost je sve više postajala izvor spoznaje, a crkva gubi svoj monopol. Pojavila se ideja o čovjekovu napretku koja je slabila religijska i tradicijska vjerovanja. Prvi svjetski rat najvažnija je prekretnica jer su muškarci odlazili na bojišta, a žene su preuzimale njihove poslove. Žene su tada, po prvi put, pokazale svoje radničke sposobnosti (Mihaljević 2016: 156, 157). Ovaj val feminizma traje znatno dulje od ostalih te se proteže još nekoliko desetljeća prve polovine 20. stoljeća „oblikujući komplicirane i isprepletene odnose s važnim povijesnim događajima i procesima kao što su Prvi svjetski rat, tranzicija elita, demokratizacija društva i stvaranje nacionalnih država“ (Ograjšek Gorenjak 2022: 167).

Predispozicije za drugi val postavila je Simone de Beauvoir. Njezina knjiga *Drugi spol* (1948.) postala je klasično djelo feminističke teorije. Ograjšek Gorenjak (Isto: 173) feministice drugog vala opisuje sljedećim riječima:

„Feministice ovog vala zaključuju da žene nisu oslobođene uklanjanjem očitih pravnih i političkih prepreka. Njihova se opresija nastavlja i proteže duboko u sferu privatnosti, izgradnje identiteta i kulturnih koncepata koji nevidljivim uzicama oblikuju i kontroliraju osobno, profesionalno i političko ostvarivanje.“

Beauvoir smatra da pojam žene određuju društvene norme koje propisuje muškarac. Njena čuvena misao o tome da se „ženom ne rađa, ženom se postaje“ suprotstavila se „ukorijenjenomu binarnom modelu žensko/muško iz kojega su se reproducirale i odgovarajuće

matrice mišljenja“ (Mihaljević 2016: 158). Betty Friedan, inspirirana upravo knjigom de Beauvoir, napisala je *Žensku mistiku* (1965.) kojom započinje drugi feministički val. Potpuno drugačiji pristup feminističkim elementima izložila je Kate Millett u jednom od najvažnijih djela drugoga vala *Spolna politika* (1970.) O njemu Mihaljević (Isto: 159) kaže sljedeće: „Bio je to vrlo radikalan način artikuliranja feminističkih tema unutar kojega su patrijarhat i muška dominacija uspostavljena na osnovi spola postali središnji pojmovi.“ Usvajanjem ideje Beauvoir o društvenoj konstrukciji ženstvenosti Millett je postavila ključnu razliku između spola kao biološke kategorije i roda kao društvene konstrukcije. Razlika između spola i roda ujedno je i glavna tema drugog vala. O važnosti Millett Biti (2000: 121) kaže sljedeće:

„Njezina knjiga odražava borbenu klimu *woman's studies* koji nastaju u neposrednom nasljeđu '68 po analogiji s *Black studies* i s jednakom namjerom istodobne kritike dominantne kulture i afirmacije vlastitog identiteta. U tom se duhu radi na osvješćenju specifično ženskog iskustva ispod naslaga nametnutih kulturalnih obrazaca.“

Spolna politika važna je zato što predstavlja panoramski pregled patrijarhalne biologije, sociologije, ekonomije, religije i psihologije u prvome dijelu te povijesti političkih pokreta za oslobođenje žena u drugome dijelu, „pritom autorica ne oklijeva ustoličiti vlastitu, heretičnu perspektivu čitanja nasuprot tada još snažnoj novokritičkoj tradiciji pokoravanja autoritetu književnih autora i »formalističkog cjepidlačenja«“ (Isto). Tom knjigom započinje *feminist literary criticism* (Isto). Navedena će literatura poslužiti i kao važno polazište za analizu romana *Frida ili o boli* i *Dora i minotaur*.

Treći val feminizma nastaje osamdesetih i devedesetih godina dvadesetoga stoljeća kao reakcija na ono što su feministkinje osamdesetih godina smatrale nedostatkom drugoga vala. Treći se val usmjerava na dekonstrukciju patrijarhalnoga i heteronormativnoga društva. Dekonstrukcija kao teorijsko-metodološki okvir vezuje se uz francuskoga filozofa Jacquesa Derridu koji „dovodi u pitanje sve velike metanarative kojima je do tada svijet objašnjavan“ (Mihaljević 2016: 164). Većinom se bazira na postmodernističkim pojmovima istine, subjekta i identiteta. Bavi se i feminističkom kritikom jezika. Ključna uloga u lingvističkome pristupu feminizmu pripada američkoj feministkinji Judith Butler koja knjigom *Nevolje s rodom* (1990.) dubinski mijenja smjer feminizma. Butler se smatra i predvodnicom trećeg vala. Ona rod smatra fluidnom i promjenjivom varijablom neovisnom od bioloških karakteristika osobe: „Rodni identitet, smatra Butler, utemeljuje se tek performativno i kao takav nije izraz ukupnosti onoga što čini ličnost i individualnost“ (Isto: 165).

2.2 Feminizam danas

Jedan od ciljeva ovoga rada jest dokazati da feministička borba još nije završena, iako žene imaju prava za koja su se nekoć morale boriti. Feministkinja Chimamanda Ngozi Adichie u knjizi *Svi bismo trebali biti feministi i feministkinje* navodi nekoliko primjera aktualnih feminističkih borbi. Iz njih je vidljivo zašto je feminizam i dalje potreban. Borba i dalje postoji, samo je prenesena u modernija okruženja: „...da, postoji problem s tim kako rod shvaćamo danas i mi to moramo promijeniti, moramo učiniti nešto da postane bolje. Svi mi, i žene i muškarci, moramo činiti više i bolje“ (Ngozi Adichie 2019: 60).

Prvo područje u kojemu možemo iščitati nepravdu jest posao. Ngozi Adichie (Isto: 24) uvodi u navedenu temu sljedećim riječima: „Ako stalno viđamo samo muškarce kao vođe korporacija, počinje nam se činiti »prirodnim« da bi jedino muškarci i trebali biti vođe korporacija.“ Iako žene imaju pravo na rad, ne možemo ne primijetiti da su određena zanimanja i dalje tipična za muškarce kojima društvo pripisuje osobine ključne za više pozicije: racionalnost, staloženost, poduzetnost... O tome govori sljedeći citat: „Pokojna dobitnica Nobelove nagrade, Kenijka Wangari Maathai, jednostavno je i slikovito to opisala kad je izjavila: »Što se više penješ, susret ćeš sve manje žena«“ (Isto: 29). Još jedna moderna feministička tema vezana za poslove jesu plaće: „u SAD-u muškarac i žena obavljaju isti posao, imaju iste kvalifikacije, ali muškarac je plaćen bolje zbog toga što je muškarac“ (Isto: 30).

Druga borba očituje se u određenju žene i u svim nametnutim normama koje su se pokazale problematičnima. Iako smo kao društvo u mnogo čemu napredovali, i dalje su prisutne neke zastarjele definicije i svjetonazori. Žene su i dalje „nježniji spol“. Od njih se očekuje da budu tihe, nenametljive i pristojne. U modernim društvima na žene se vrši još veći pritisak nego prije jer rastu kriteriji oko fizičkog izgleda, stila života, karijere, uloge majke i sl. U tradicionalnim društvima žene su i dalje obespravljene, ženska seksualnost i dalje je tabu tema, a ženska tijela rezervirana su za muževe. U modernim se društvima na ženska tijela gleda kao na „trendove“. Kriteriji ljepote oduvijek su postojali, ali danas su postali opasni: „Paradoksalno, odjednom je žensko tijelo trebalo oblikovati prema odjeći, umjesto obratno. Razumljivo je što je odjednom kao nikada prije u povijesti, žensko tijelo postalo >>problem<<“ (Drakulić 2020: 315). Navedeni kriteriji i novonastale norme rezultirali su ugroženim psihičkim i fizičkim zdravljem žena: „Poremećaji prehrane – bulimija i anoreksija – novi su fenomeni za koje se donedavno nije ni znalo. Statistički su podaci zastrašujući, a najugroženije

su djevojčice i djevojke između 10 i 25 godina“ (Isto: 316). Problem se očituje već u načinu na koji se odgajaju djevojčice:

„Djevojke učimo da se srame. Skupi noge. Pokrij se. Tjeramo ih da se osjećaju kao da su samim time što su rođene kao žene već za nešto krive. I tako one odrastaju u žene koje ne smiju reći da osjećaju požudu. Koje same sebe ušutkuju. Koje ne mogu reći što doista misle. Koje su pretvorile pretvaranje u pravu umjetnost“ (Ngozi Adichie 2019: 42).

Govoreći o ženskome tijelu dolazimo i do kontroverznih tema o kojima često progovara i sama Drakulić. U knjizi *Smrtni grijesi feminizma* (2020.) u poglavlju *Ne postoji povod za silovanje, to je čin dokazivanja moći* progovara o slučaju u malenome mjestu pokraj Zadra u kojem je grupa dječaka silovala petnaestogodišnju djevojčicu, snimala je i ucjenjivala snimkama:

„Što su dakle napravile institucije, točnije sudac zadarskog Županijskog suda Ivan Marković? On, eto, nije našao razloge zašto bi petoricu osumnjičenih za višekratna silovanja zadržao u istražnom zatvoru jer valjda nema opasnosti od ponavljanja zločina i utjecanja na svjedoke“ (Drakulić 2020: 377).

Iz ovoga je vidljivo da društvo i institucije često minoriziraju silovanja. Često su za silovanja optužene žene pod pretpostavkom da su izazivale silovatelja. Umjesto da kazne silovatelja, institucije raspravljaju o tome kako se žene odijevaju provokativno i time potiču silovatelja. Silovanja se ne događaju samo u mračnim ulicama, noćnim klubovima i sličnim mjestima. Silovanja se događaju i u braku i ljubavnim vezama, a vezana su za pogrešne društvene ideje o ženinom pristanku. Rousseau je smatrao da su žene bića nesposobna za pristanak; „uvijek se može protumačiti da ga daju – čak i ako to izgleda kao odbijanje“ (Rousseau prema Pateman 1968: 77). Prema Rousseau, muškarci su „prirodni“ spolni agresori; žene su „predodređene da se opiru“ (Isto). Iz ovoga je vidljivo koliko daleko u povijest sežu problemi vezani za problem silovanja i pristanka, a ovakvi slučajevi dokaz su da žena i dalje nije u potpunosti zaštićena. Još jedna kontroverzna tema vezana za ženska tijela jest abortus. I o njoj Drakulić često progovara: „Država je naime više nego ikada prije zainteresirana za njihove utrobe i rado bi ih strogo kontrolirala, što je značajka svake totalitarne, a posebno nacističke vlasti“ (Drakulić 2020: 293). Abortus je u nekim zemljama i dalje ilegalan, što znači da su žene, koje žele abortirati, prisiljene to napraviti na alternativni način koji je poguban za žensko zdravlje, ali i život: „Patrijarhalni pravni sustav griješi oduzimanjem kontrole žene nad vlastitim tijelom što dovodi do ilegalnih pobačaja; procjenjuje se da godišnje između dvije i pet tisuća žena umre

od ovog uzroka²“ (Millet 1969, 1970: 44). Činjenica da i dalje raspravljamo o tome ima li ili nema žena pravo na abortus, dokaz je da ženska tijela ne pripadaju samo ženama.

3. Žensko pismo

Možemo reći da je ženska književnost započela u salonima što znači da su za pisanje bili važni materijalni status i društveni položaj: „Ipak, povlašteni položaj omogućavao im je više i bolje pa su zato i počele pisati prije svih ostalih žena, onih iz nižih slojeva“ (Trupković 2015: 4). Obzirom na to da su žene zaostajale u obrazovanju za muškarcima, nisu mogle pisati o „važnim“ temama kao što su: povijest, znanost, ideologija... Već se tada, dakle, stvara velika razlika između „muške“ i „ženske“ književnosti. Virginia Woolf gotovo je pola stoljeća prije feminističkih teorija o diskursu osvijestila razlike između muškog i ženskog pisma. Ona je, čitajući žensku književnost devetnaestog i dvadesetog stoljeća, spoznala da su spisateljice već nekoliko desetljeća u potrazi za vlastitim načinom pisanja. Postojeća književnost bila je napisana isključivo muškim glasom na temelju njima svojstvenih literarnih formi. Ona žali za stoljećima neispisane ženske književnosti (Zlataar 2004: 67). Otklon od „velikih“ tema (Nemec 2003: 45) kao što su povijest, ideologija, politika i socijalni problemi jedna je od značajki ženskog pisma. Ono traži:

„...punu afirmaciju privatnosti i osobnog osjećaja s pojačanim interesom za erotske teme, analizu odnosa muškarac-žena (dihotomija muško-žensko), žensku seksualnost, položaj žene u braku i obitelji, žensku psihologiju, žensku topiku nevjesnog“ (Nemec 2003: 345).

Razvoj ženskog pisanja počinje i odvija se usporedo s ostalim kulturnim događanjima. Nikako nije izolirana pojava, već je sam pokret potaknut borbom za jednakost i pravo glasa među muškarcima, a početak borbe žena za prava glasa, kako je već i rečeno, predstavlja Francuska revolucija (Trupković 2015: 10). Žensko je pismo uvelike povezano s pojmom feminizma: „Feminizam je preoblikovao položaj žene od objekta spoznaje do spoznajućeg subjekta koji piše s izrazitom sviješću o svojoj različitosti: muškarac je dosljedno viđen kao Drugi“ (Nemec 2003: 344). Djelo *Vlastita soba* spomenute Woolf smatra se feminističkim manifestom jer Woolf u njemu, kao i u *Orlandu*, oslobađa samu sebe, kroz ideju ženskog pisanja, od pritiska obitelji, od težine sudbine, od tamnice ludila (Zlataar 2004: 68). Teorijske temelje feminističkoj kritici ocrtała je Mary Ellman (*Thinking About Woman*, 1968.) u drugoj

²Svi prijevodi s engleskog jezika na hrvatski u ovome diplomskom radu djelo su autorice diplomskoga rada. orig: „Patriarchal legal system sin depriving woman of control over their own bodies drives to illegal abortions; it is estimated that between two and five thousand woman die each year from this cause“ (Millet 1969, 1970: 44).

polovici šezdesetih, dok Millet u *Spolnoj politici* (*Sexual Politics*, 1970.) „pomnom analizom razobličuje ideologeme, figure dominacije, seksizam i falocentrizam³ u djelima D.H. Lawrencea, H. Millera i N. Mailera“ (Nemec 2003: 343). Čale-Feldman, Tomljenović (2012: 11) u definiciji feminističke kritike ističu sljedeće:

„Feministička kritika nije naime tek još jedna metoda, tek novi krug interesnih fokusa ili problemskih čvorišta: ona radikalno preispituje same epistemološke, ontološke, sociokulturne i političke pretpostavke subjekta (ne)znanja, što izobličuje konture svake teorije, pa tako i književne...“

Feministička se kritika razvija na križištima psihoanalize, filozofije i književnosti. Psihoanaliza je posebno važna u drugom valu feminizma „budući da je ideja različitosti muškog i ženskog razvoja ipak zaključna Freudova misao“ (Matijašević 2006: 102). Feminističke teoretičarke drugog vala koje su neprijateljski raspoložene prema psihoanalizi i Freudu su Shulamith Firestone, Germaine Greer, Friedan i Millet. Njihovo shvaćanje psihoanalize svodi se na optužbe Freuda za mizoginiju, mušku supremaciju i zanemarivanje opće teorije psihoanalize. Francuske feministkinje Hélène Cixous, Luce Irigaray i Julia Kristeva predstavljaju određeni pomak u stavu prema psihoanalizi. No, do konačne rehabilitacije Freuda i osvještavanja važnosti psihoanalize u objašnjenju stvaranja ženskog psihoseksualnog identiteta dolazi tek u djelima psihoanalitičke teoretičarke Juliet Mitchell u djelu *Psihoanaliza i feminizam: radikalna ponovna prosudba freudovske psihoanalize* (1974.), a zatim i u djelima Jessice Benjamin, Nancy Chodorow, Dorothy Dinnesterstein, Sarah Kofman i Jacqueline Rose (Matijašević 2006: 100, 101). O kritičarkama Irigaray, Cixous, Kristevoj i Kofman Čale-Feldman, Tomljević (Isto: 57) kažu sljedeće:

„Sve su one, na različit način, prizivale i opozivale tradiciju zapadnjačkog mišljenja, nazirući žensku Drugost i negativna obilježja koja je prate u samim temeljima različitih spekulativnih pothvata – bez obzira jesu li se ili nisu izravno bavili pitanjem spolne razlike...“

Irigaray radikalizira polaznu tezu de Beauvoir o ženama kao „drugome spolu“ smatrajući kako one uopće nemaju spol u svijetu obilježenu jednospolnom ekonomijom (Biti 2000: 124). Monique Wittig, nasuprot Irigary, tvrdi da je spol uvijek ženski jer je jezična gramatika do te mjere obilježena muškošću, da se muškost univerzalizirala (Isto: 125). Kristeva

³Termin je nastao spojem riječi *falus* i *logocentrizam*, pojma Jacquesa Derride kojim se tradicija zapadnjačke metafizike sagledava kao neopozivo usidrena u božanske ontološke jamčevine Logosa, Riječi, na isti način na koji će unutar te tradicije i falus figurirati kao jamac seksualne razlike (Čale-Feldman, Tomljenović 2012: 57).

objašnjava pjesnički jezik kao subverziju vladajućeg govora primarnim psihičkim procesima premještanja, stapanja i izvrtanja koji reafirmiraju odrastanjem potisnute ritmove majčinskog tijela (Isto: 124).

Žensko pismo osobito ekspandira u Europi nakon oslobodilačkih pokreta i studentskih gibanja 1968. godine. U idejnom smislu ono se dobrim dijelom oslanja na „stečevine egzistencijalizma, ali je razvilo i vlastitu misaonu podlogu postavši autentičnim mjestom samopotvrde ženskog identiteta i integriteta“ (Nemec 2003: 344). Vrhunac ženskog pisma događa se u periodu postmodernizma. U tom su periodu popularne neke od glavnih tehnika ženskoga pisma: unutarnji monolog, tehnika montaže koja je vidljiva u djelima koja su sastavljena od više manjih dijelova. Najčešće se piše proza: romani, novele i kratke priče. Prisutno je preplitanje visoke i niske književnosti. Postoji tendencija za ukidanjem takve podjele kao i etiketiranjem trivijalne književnosti kao nečega što je nužno loše (Trupković 2015: 20). Žensko i „muško“ pismo podređeni su postmodernom romanu koji karakteriziraju postupci kao što su sklonost poetici osporavanja, subverzivnost, dokidanje granica između visoke i trivijalne književnosti, upotreba tehnika kao što su metanarativnost, intertekstualnost i intermedijalnost. U poststrukturalizmu, koji se često poistovjećuje s postmodernizmom, polazi se od najširih kulturnofilozofskih teza i problema, koje onda nastoji primijeniti u pojedinačnim analizama i tumačenjima književnih djela. Jezik je shvaćen kao beskrajno kretanje i svojevrsna stalna „igra“, u kojoj se odnosi označitelja i označenog stalno mijenjaju, stvarajući pri tome samo privide čvrstih značenja (Solar 1997: 287).

Bitno je razlikovati knjige koje su napisale žene i knjige o ženama. U području „knjiga koje su napisale žene“ razlikuju se one koje su napisane za žene ili imaju nekakvu feminističku poruku i one koje možemo svrstati među "opću", "mušku" književnost (Trupković 2015: 4). Djela pisana za žene većinom su trivijalni ljubavni romani s ustaljenom formom. Takvi su romani služili kao „bijeg od stvarnosti“ (Isto: 5). Romani Jane Austen⁴ na prvi pogled imaju

⁴Jane Austen je engleska književnica poznata po svojim romanima: *Razum i osjećaji* (*Sense and Sensibility*, 1811), *Ponos i predrasude* (*Pride and Prejudice*, 1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *Opatija Northanger* (*Northanger Abbey*, 1817) i *Uvjeravanje* (*Persuasion*, 1817). Brak i imovina su glavne teme u njenim romanima. Engleske obitelji pokušavaju zadržati i povećati svoju imovinu povoljnim brakovima. Tako žene postaju sredstvo za stjecanje bogatstva ili financijskog opstanka. Uloga žene svodi se na pronalazak dovoljno dobrog partnera ne toliko za nju osobno, koliko za dobrobit cijele obitelji (Đurić 2021: 10,11). Protagonistice romana Jane Austen inteligentne su, bistre i osjetljive djevojke koje su istodobno i superiorne svojim muškim partnerima i sputane konvencijama društva i vremena u kojemu žive (Beker prema Đurić 2002: 283).

slične karakteristike, ali oni zapravo predstavljaju kritiku položaja žene u engleskome društvu georgijanskoga doba. Zlatar (2004: 66) ističe da: „nije sve što napiše žena ujedno i žensko pismo. Vrijedi i obrnuto: ono što su potpisali muškarci ne isključuje unaprijed tekstualno ženstvo.“ Cixous kaže da praksa ženskog pisanja ne pripada isključivo ženama, već je mogu prakticirati oba spola. (Isto). Prema tome, „žensko pismo ne treba shvatiti kao drugu vrstu jezika, jezik s drugog kraja ili obale, jer on pripada istim vodama i sadrži iste stvari kao i maskulini diskurs, samo teče protiv njegove struje“ (Čale Feldman, Tomljenović 2012: 68). Po tezi Cixous, muška je teorija „rob binarnog mišljenja te neprestance uvodi opreke nesvjesno izgrađene na pozitivno-negativnoj provedbenoj razlici muško/žensko“ (Biti 2000: 123). Odlike ženskog pisma otkrivaju se stoga i na tematskom i na izražajnom planu. Tako nastaju brojni tekstovi u kojima žene problematiziraju „ideologeme patrijarhalne kulture, odnos prema dominirajućem muškom spolu i njegovu diskursu moći, vlastiti položaj u društvu i obitelji, te kolektivno i individualno iskustvo“ (Nemec 2003: 344).

Žensko pismo samo je po sebi problematičan pojam jer uključuje više značenja i naziva. U suvremenoj feminističkoj kritici rabi se više pojmova: ženski tekstovi, feminilni tekstovi i feministički tekstovi. Razliku između njih objašnjava Zlatar (2010: 98):

„U hrvatskoj znanosti o književnosti taj pojam prva koristi Ingrid Šafranek, inzistirajući na tri razine prepoznavanja različitosti ženskog pisma: spolna i kulturalna, tematska različitost, različitost teksta/diskursa, koje se moraju susresti u tekstu da bismo ga mogli odrediti kao žensko pismo. U suvremenoj feminističkoj kritici (E. Grosz) danas je istovremeno u igri više pojmova: "ženski tekstovi" (tekstovi koje pišu žene najvećma za žene), "feminilni tekstovi" (oni koji su napisani sa stajališta ženskog iskustva i u stilu kulturno obilježeno kao feminilan) i "feministički tekstovi" (oni koji samosvjesno dovode u pitanje patrijarhalni kanon).“

Spomenuta Ingrid Šafranek određuje žensko pismo sljedećim smjernicama: spolna i kulturalna različitost (možemo prepoznati koji su tekstovi napisani od strane muškaraca, a koji od strane žena), tematska različitost (muškarac piše o povijesti, ideologijama, kritici aktualnog društva i zbivanja u njemu, a žena piše o sebi i svojem iskustvu), različitost teksta i diskursa (pošto žene pišu o sebi, najčešće pišu romane u kojima su prisutni: njihov osobni glas, tijelo i ženski subjekt). Ukoliko neki tekst nema ova tri obilježja, on nije žensko pismo (Trupković 2015: 11). Žensko pismo, dakle, ima sljedeće karakteristike:

„subjektivnost, ispovjednost, svijest o rodu (tj. o spolnoj specifičnosti), polifono „jastvo“ pripovjedača, labava izgradnja događaja, sinkretizam žanrova (sklonost žanrovskom pretapanju, otvorenim formama, „druženju tekstova različitih kvaliteta“, autoreferencijalnost, asocijativnost, kompozicijski nemar, fragmentarnost, preplitanje fikcije i faksije (fiktofaktalnost), lirizam, fabularna insufijencija, semantizacija označitelja.“ (Nemec prema Velčić 1991).

Problematičnost termina žensko pismo očituje se i u tome što polazi od opozicije prema muškom pismu. Ono podrazumijeva postojanje „muškog pisma“, iako razlike među tim terminima nisu uvijek jasno određene.

Žensko se pismo često poistovjećuje s pojmom *chick-lita*. *Chick-lit* vrsta je proze koju pišu spisateljice isključivo za žene, a glavne junakinje takvih romana su urbane, samostalne mlade žene u kasnim dvadesetim i ranim tridesetim. Poveznicu sa ženskim pismom predstavljaju feminističke misli i žene kao glavni likovi, ali u ženskome pismu u središtu su intimni odnosi, ponekad čak i s prisutnim autobiografskim elementima te bismo mogli reći da „žensko pismo temi pristupa na jednoj ozbiljnijoj i dubljoj razini“ (Milotić 2020: 29). Najbliži primjeri *chick-litu* u hrvatskoj književnosti su: Milana Vuković Runjić koja je stilski najbliža, ali svjetonazorski daleko od njega, Arijana Čulina i Julijana Matanović, mada Pogačnik (2005) ističe kako „takav model u nas zapravo ne postoji“.

3.1 Žensko pismo u Hrvatskoj

Kako bi žene imale slobodan prostor u književnosti, put su im pripremile književnice poput Nade Bunić, Katarine Zrinski, Anice Bošković i Lukrecije Bogašinović. Bunić je u renesansnom Dubrovniku bila dio ženskog književnog kružoka te je izdala prvu žensku knjigu, Zrinski se u 17. st. bavila prevođenjem i objavljivanjem književnih tekstova, Bošković i

Bogašinović u 18. st. objavljivale su stihove. O važnosti Gjene Vojnović, koja je ostala u sjeni mnogo poznatijeg brata Iva, Nemeć (2002: 107) kaže sljedeće:

„Tako npr. Vojnovićeva sestra Gjena, koja je pisala pod nordijskim pseudonimom Kristijana Solvejgs, donosi u liku neukrotive Vjere u pripovijesti *Crveno ruho* („Vijenac”, 1894) inkarnaciju ženske slobode. Posrijedi je žena snažne osobnosti, umjetničke intuicije i duhovne širine koja se ne uklapa u patrijarhalne okvire i društvene stereotipe. Nije to još hrvatska inačica Ibsenove Nore, ali jest glas probuđenog ženstva.“

Još je radikalnija Zlata u zaboravljenom romanu *Plein air (Nada, 1897.)* Jagode Truhelke. U tom ranom primjeru „ženskog pisma” prikazana je samosvjesna žena koja ne pristaje na konvencije koje je puritansko društvo nametalo ženi u braku, društvu i svakodnevnom životu. Nakon procesa ili isključivo demoniziranja ili idealiziranja žena u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća, Truhelka dovodi na pozornicu „emancipiranu, intelektualno superiornu ženu koja feminističke preokupacije (dakako, ne radikalne!) polako gura u prvi plan“ (Isto: 107). Svijest o ženskom pitanju, pobuna protiv „muškog poretka” i hijerarhije vrijednosti stalna je opsesija Truhelkine junakinje (Isto: 107).

U predfeminističkom je razdoblju jedna od ključnih ženskih figura bila Dragojla Jarnević, koju se često uspoređuje s Woolf (Milotić 2020: 29). O njoj Nemeć (2002: 100) kaže sljedeće:

„Iznimka je tek „prva dama narodnoga preporoda” Dragojla Jarnević koja je u svome dnevniku, vođenom od 1833. do 1874. godine, pokušala preoblikovati položaj žene od objekta (seksualnog, društvenog, estetskog) do spoznavajućeg samosvjesnog subjekta. Njezina otvorenost, iskrenost i posve nekonvencionalan govor o intimnim i za ono doba tabuiziranim temama, djeluju i danas šokantno. Dijaristica se u samom procesu pisanja, uspinje prema poziciji osviještenog ženskog subjekta koji osjeća posvuda, a najviše na primjeru vlastite sudbine svu tragiku ženstva u svijetu koji su organizirali i kojim dominiraju muškarci. Ona upisuje sumnju i nezadovoljstvo u kanonizirani muški diskurs svojega doba.“

Prethodnicom ženskog pisma u Hrvatskoj smatra se Sunčana Škrinjarić, iako je u očima kritike bila svrstana pod literaturu za djecu i mlade. Njena je proza, pak, nudila model „mekanoga, autobiografskog ženskog pisma“ (Zlatar 2004: 80). Početci ženskog pisma u Hrvatskoj vidljivi su u razdoblju između dvaju svjetskih ratova, to je i razdoblje prvog vala feminizma. Najvažnije predstavnice su: Marija Jurić Zagorka, Mara Ivančan, Zofka Kveder

i Zdenka Jušić-Seunik. Već je na samome početku potrebno reći da su „žene-pisci“ prostor intelektualne slobode i samopotvrđivanja u hrvatskoj literaturi osvajale vrlo sporo“ (Nemec 2003: 345). Skromne odjeke ženske književnosti moguće je sustavnije promatrati od sedamdesetih godina 20. stoljeća. To je drugi feministički val u hrvatskoj kulturi i književnosti koji je lišen „feminističkog radikalizma i antimaskulinog parolaštva“ (Isto). Suvremeno, postmoderno žensko pismo najbolje je vidljivo u tekstovima Lidije Sklevicky, Rade Iveković, Jelene Zuppe, Nadedže Čaćinović, Šafranek, Drakulić i brojnih drugih. Samu praksu ženskog pisma najbolje oprimjeruju djela Irene Vrkljan, Drakulić, Nede Mirande Blažević, a neke osobine primjetne su i u romanima Dubravke Ugrešić, Irene Lukšić i dr. (Isto: 346). Krajem osamdesetih godina tri literarno najsnažnije i u javnosti najprisutnije spisateljice su: Ugrešić, Vrkljan i Drakulić. One su nudile različite poetike ženskog pisma, od ironično-parodijske paradigme do biografsko-intimističke proze. Povezivali su ih spolni (rodni), feminin identitet te period izlaska u javnost (Zlatar 2004: 80). O njima Bagić (2016: 80) kaže sljedeće:

„U njima su prisutne amblematske ženske teme: kulturološki i društveni položaj žene, tijelo, strast, bolest, sloboda, strah itd. One se u tekstovima razrađuju na veoma različite načine. Prozni se stilovi triju autorica naglašeno razlikuju, a njihove se knjige s jednako dobrim razlozima mogu motriti u okviru paradigmi (kvazi)autobiografskog diskurza, žanrovske i postmoderne proze. Rukopisi im pritom osciliraju između intimističkoga, kritičkoga i ironijskoga diskurza.“

Sablić Tomić (2005: 99) ističe kako žensko pismo podrazumijeva „ujednačavanje raznorodnih modela i tipova kroz koje autorice ne naglašavaju uvijek samo između spolnih oznaka i literarnih vrijednosti“. Ženske autorice osamdesetih godina prošloga stoljeća često su se doticale širokoga spektra feminističkih tema kao što su odnosi unutar obitelji (majka i kći), različiti odnosi prema tijelu i tekstu, prema bolesti (Drakulić), prema osobnoj nomadskoj sudbini (Vrkljan, Blažević, Božica Jelušić), prema građanskom nasljeđu (Željka Čorak), prema ženskoj svakodnevnici (Lukšić), prema literaturi i zbilji (Ugrešić). U njihovim tekstovima kao podtekst provlači se rodno promišljanje „suodnosa osobnih i kozmopolitskih vrijednosti, pretapanja malograđanskih i socijalističkih navika“ (Isto: 100). Zajednička narativna nit im je „ludistička gesta autobiografske konstrukcije ženskog subjekta kao ironičnog, samozatajnog, hipersenzibilnog“ (Isto). Zajednički „imperativ“ im je opiranje dominantnim poetičkim usmjerenjima na hrvatskoj (muškoj) proznoj sceni osamdesetih. One tragaju za osobnom pripadnošću u recentnom društvenom, povijesnom i kulturalnom trenutku, ali i za novim modusima osobnog književnog izraza. Ovo posebno vrijedi za Blažević, Jelušić i Lukšić.

Njihove tekstove karakterizira žanrovska polidiskurzivnost, autobiografski ton, kulturološki komentari i brojni citati iz književnih, glazbenih, likovnih i strip izvora. Tako se postmoderna poetika fragmentacije, citatnosti, preplitanja dokumentarnog i fikcionalnoga udružuje sa ženskim izborom teme, motiva i iskustva zbilje (Isto: 101).

Osamdesetih godina u hrvatskom književnom prostoru dolazi do afirmacije žanrovske literature, sve se više čitaju krimići i ljubići kao i *proza u trapericama*. Bagić (2016: 83) osamdesete naziva „zlatnim dobom ženskoga pisma u hrvatskoj prozi“. Sve više autorica ulazi u širi književni kontekst; „ove posljednje kritika je vrlo brzo poetički etiketirala sintagmom *ženskog pisma*“ (Sablić Tomić 2005: 123). Biblioteka *Quorum* incira se 1984. godine, a godinu dana kasnije i istoimeni časopis. Autorice koje objavljuju kratke priče u časopisu *Quorum* ili im knjige izlaze u istoimenoj biblioteci, gotovo niti jedan kritičar nije čitao kroz prizmu ženskog pisma. Razlog tome vjerojatno je činjenica da je njihove tekstove najviše odredila *quorumovska* perspektiva pripovijedanja kao i objavljivanje tekstova isključivo na stranicama istoimenog časopisa i u *Quorumovoj* biblioteci. Ni kritičarska čitanja nisu se posebno osvrnula na analizu ženskog identiteta u njihovoj prozi zato što se u knjigama ženske *quoramaške*⁵ proze, koju pišu Ljiljana Domić, Zorica Radaković, Carmen Klein i Marinela, nije moglo čitati o tipičnim ženskim problemima kao što su brak, obitelj i problemi s viškom kilograma i tijelom. U njima nije bilo ni „dominantnih specifičnosti prepoznatih unutar poetičke odrednice ženskog pisma temeljene na tematiziranju binarnih, muško-ženskih odnosa“ (Isto: 125). O njihovim temama i načinu pisanja Sablić Tomić (Isto) kaže sljedeće:

„*Quoramašice* narativnu pozornost, najčešće iz prvoga lica jednine, usmjeravaju prema problematiziranju usamljenosti ženskoga subjekta u urbanim, kolektivnim prostorima, njezinoj apatiji, tjeskobi, one tekstove drugih autora koriste za traganje i razotkrivanje ženskih identiteta, tjelesna žudnja njihovih junakinja često postaje groteskna i beskorisna ili pak njezina energija potpuno devalvira, a udovoljenje istoj postaje svakodnevni ritual. One o svom spolnom identitetu i seksu pišu »bez dlake na jeziku«, diskurs njihovih priča opterećen je vulgarizmima, ironijom, hiperbolom, paradoksom.“

⁵Sablić Tomić (2005: 124) kaže da je „specifičnost Quorumove poetike privukla niz *nježnih luzera* koji ne prihvaćaju književnu *mainstream* pistu, već različitim zalihom iskustva i različitom energijom oblikuju poetske i prozne tekstove.“ Njihovo iskustvo temeljeno je na intertekstualnim i intermedijalnim zalihama. Pri tome, ona intertekstualna ima svoj predtekst u nizu avangardi šezdesetih godina, američke *beat* proze, u reaktualizaciji ludističko-lingvističkih tendencija u hrvatskoj književnosti i postmodernom preoblikovanju naslijeđenih iskustva američkih metafikcionalista. Iskustvo intermedijalnoga pak dolazi iz stripova, ali podjednako su *quoramašima* zanimljivi konceptualni umjetnici, grafiti, glazba i teorijski tekstovi (Isto).

Devedesetih se godina u okviru ženske književnosti posebno razvija autobiografija kao žanr. To je razdoblje demokratskih promjena u društvu, stvaranja samostalne države, rata od 1991. do 1994. godine. i života u egzilu. Autobiografski se tekst razvija u kulturi u težnji za kulturom individualizma, a „specifičan tip iskustva koje imaju žene, kako u javnom tako i u privatnom prostoru, legitimira autobiografiju kao rodno obilježen žanr razotkrivanja ženskog jastva“ (Novikova prema Sablić Tomić 1998: 156-174). Autobiografski elementi mogu se pronaći u prozama: Ugrešić, *Poza za prozu*, Škrinjarić, *Ulica predaka*, Drakulić, *Hologrami straha*, Vrkljan, *Svila, škare* i Matanović, *Zašto sam vam lagala*. Znatno je i broj autorica kojima je autobiografija prva knjiga: Alenka Mirković, Rujana Jeger, Slavica Tomčić, Julienne Eden Bušić i Anja Šovagović. Autobiografski tekstovi pišu se iz „osobne potrebe kojoj se nastoji udovoljiti, ali i vlastitog prepoznavanja senzibiliteta kulturne zbilje i duha vremena koji oblikuju specifičnu koncepciju kulturnog mišljenja – *projekt autobiografske kulture*“ (Sablić Tomić 2005: 136). Osnovna karakteristika ovog tipa diskursa ogleda se u „mogućnosti prepoznavanja i ovjeravanja pozicije subjekta u tekstu, *prava na priču* o vlastitom životu, udovoljavanje načelnom zahtjevu autobiografskog teksta vezanog za njegovu referencijalnost koja se materijalizira u iskrenom i istinitom pripovijedanju“ (Isto: 137).

Hrvatske ratne prilike specifičan su „poticaj za javni angažman, za oblikovanje identiteta kroz tekst u kojemu zavidan stupanj personalizacije i demokratizacije projiciran promjenama nameće pojedincu određenu društvenu ulogu“ (Isto: 150). Pišući o stanju u ratnoj zbilji, autorice su se konačno čvrsto pozicionirale u kontekstu hrvatske književnosti. Autorice su o iskustvu rata pisale na različite načine, ali sve su inzistirale na prikazivanju događaja koji su se zaista dogodili. Slavica Stojan, *Priča po Pavlu*, Emica Rubil, *Darovi pakla* i Vesna Biga, *Autobusni ljudi* tekst su oblikovale strategijama visoke dokumentarnosti i provjerljivosti napisanoga. Nada Prkačin, *Tamo gdje nema rata*, Alenka Mirković, *91, 6 MHz, Glasom protiv topov* i Marija Paprašarovski, *Vučja glad, Blue note* nastojale su stupnjem liberalizacije diskursa čitateljima približiti osobni doživljaj izvantekstualnoga prostora. Drakulić u djelu *Kao da me nema* narativirala je autentična iskustva rata drugih žena. U prozama o ženskom iskustvu rata postavlja se novi narativni okvir kroz koji se propituju zahtjevi za identitetom iz pozicije ženskog subjekta „čija je osobna egzistencija ono mjesto na kojemu se zbiva istina“ (Sablić Tomić 2005: 152).

O situaciji na hrvatskoj književnoj sceni najbolje govori činjenica da su sve tri naj snažnije i najzastupljenije autorice (Ugrešić, Vrkljan i Drakulić) iz političkih i

kulturnopolitičkih razloga odbačene iz matice hrvatske književnosti, a dvije od njih bile su čak etiketirane i kao „vještice“⁶. Nisu ih mimošle ni optužbe za duhovnu izdaju i ratno profiterstvo u intelektualnom smislu (Zlatar 2004: 81). Navedene autorice bile su doživljavane kao strano tijelo u dominantnoj muškoj književnosti devetnaestoga i dvadesetoga stoljeća (Isto: 82). U ovome slučaju možemo primijeniti tezu de Beauvoir (2016: 633) koja u svojoj knjizi *Drugi spol* navodi kako „žene nikada nisu činile autonomno društvo, već da su integrirane u zajednicu kojom upravljaju muškarci“. Prema de Beauvoir „ne ograničuje priroda ulogu žene u društvu, već predrasude, običaji, zastarjeli zakoni“ (Nemec 2003: 343).

Zlatar (2004: 79) razmišljajući o suvremenoj ženskoj produkciji iznosi zaključak da su ženske spisateljice potisnute, marginalizirane. Kao problem navodi i „nedostatak“ zajedničkog literarnog identifikacijskog ključa što bi značilo da ženske spisateljice djeluju kao međusobno potpuno nezavisne jedinice. U Hrvatskoj je i dalje neupitno dominantna muška književnost. Ženska književnost i dalje je „druga“ i „drukčija“:

„Dakle, tekstovi suvremene hrvatske ženske proze poetički su prostori kroz koje se modernističke strategije oslobađanja postepeno pretvaraju u postmodernistička razotkrivanja onoga drugog i drukčijega, onoga različitog i raznolikog. Kroz njih se potiče na razmišljanje i aktivan odnos prema izvanjskom kontekstu u kojemu je ipak još uvijek, htjele mi to priznati ili ne, dominantna patrijalna ideologija“ (Sablić Tomić 2005).

Iako ni danas ženska književnost nije zastupljena ni upola kao muška, moderna vremena donose razmišljanja o marginaliziranim grupama u koje, nažalost, spadaju i žene. Danas je mnogo popularnija intimna književnost i autobiografija kao žanr, a sve veća popularizacija feminizma donosi i sve veću čitanost feminističkih knjiga, a takve knjige pišu uglavnom žene. Danas smo svjesniji važnosti i kvalitete opusa navedenih autorica, ženskog pisma i ženske književnosti općenito. Zlatar (2004: 6) svoj doživljaj opisuje sljedećim riječima:

„Njihove su knjige isprepletene od različitih priča, od niza udaljenih pa približenih sudbina, tuđih biografija – i dijelova vlastitih života. Volim njihove knjige. Na nekim stranicama plačem, na nekima se smijem, jedne me uznemiruju, druge tješe. Ponekad u meni stvore otpor i nelagodu, ponekad me uvjere da život i pisanje imaju smisla. Mislim da volim njihove knjige

⁶U zagrebačkom tjedniku *Globus* 11. prosinca 1992. godine izašao je članak pod nazivom *Hrvatske feministice siluju Hrvatsku* poznat i pod nazivom *Vještice iz Rija*. Članak je predstavljao napad na pet hrvatskih književnica: Jeleni Lovrić, Iveković, Vesnu Kesić, Ugrešić i Drakulić. Bile su optužene da su za vrijeme kongresa PENA-a održanog u Rio de Janeiru lobirale protiv održavanja sljedećeg kongresa u Dubrovniku (Milotić 2020: 31).

zato što iz njih progovara svijest o tome kako smo izgrađeni od drugih ljudi, i kako su naši životi isprepleteni s drugima, kako i onda kad mislimo da smo najsamiji, ne živimo sami“

Iz ovoga je citata vidljiva „moć“ ženske književnosti koja iznova pronalazi način da dopre do čitatelja, probudi nadu i pronade smisao. Unatrag zadnjih dvadesetak godina žene konačno imaju *vlastitu sobu* te je „prepoznata, kritički i recepcijski ovjerena činjenica kako žene imaju slobodu, naviku i hrabrost pisati o onome što osjećaju, one imaju pravo na javnost svojih intimnih priča i svojih žudnji“ (Sablić Tomić 2005: 17).

3.2 Slavenka Drakulić

Drakulić je rođena u Rijeci 1949. godine. Feministkinja je, novinarka i publicistica. Novinske je članke počela objavljivati najprije u omladinskom tisku, a onda i u tiražnim tjednicima *Start*, *Nin* i *Danas*. Svojim je angažiranim novinarstvom postala medijski najutjecajnija zagovornica feminističkih ideja u Hrvatskoj. Iako je angažirana feministica, u svojim se djelima ne bavi toliko transformacijom žene od bića straha do samosvjesnog subjekta – kao npr. Irena Vrkljan⁷ u svojoj teatrologiji – koliko ispitivanjem kompleksnosti ženskog senzibiliteta u osobitima egzistencijalnim situacijama i međuljudskim odnosima (Nemec 2003: 352). Tako je zbirka publicističkih tekstova *Smrtni grijesi feminizma* (1984.) naznačila glavne smjernice pod kojima će se razvijati njena literatura. O toj knjizi Prosperov Novak (2003: 76) kaže sljedeće:

„Stekavši status hrvatske Oriane Fallaci⁸, Slavenka Drakulić je već svojom prvom knjigom, *Smrtni grijesi feminizma*, uzбудila palanačke duhove pokazujući da ono što se nazivalo boljom polovicom književnosti, može svoj govor o jednakosti s muškarcima lako zamijeniti naglašavanjem razlika pa postati i vrlo neugodan sugovornik.“

⁷Irena Vrkljan u romanu *Svila, škare* (1984.), prvome dijelu tetralogije, prikazuje potragu ženskog subjekta (Irene) za vlastitim identitetom tako „emancipirajuće žensko ja sazrijevajući kida lance i postaje svjesno svojih vrijednosti: ljudskih, intelektualnih, umjetničkih“ (Nemec 2003: 347). Roman zapravo prati Irenin duhovni razvoj od „poslušne i pokorne djevojčice sputane patrijarhalnim odgojem, preko strašljive i traumatizirane djevojke do samosvjesnog bića koje, u želji za oslobađanjem od prošlosti, otkriva slobodu i autonomiju u svijetu umjetnosti“ (Isto: 348). Takve i slične misli prenose se u sljedeća tri djela: *Marina ili o biografiji* (1987.), *Berlinski rukopis* (1988.) i *Dora, ove jeseni* (1991.) stoga se može govoriti, u kompozicijskom smislu, o „otvorenoj autobiografskoj tetralogiji u kojoj se dijelovi međusobno dopunjuju, produbljuju i, bogateći se stalno novim podacima, objašnjavaju jedni druge“ (Isto: 350).

⁸Oriana Fallaci bila je talijanska novinarka i spisateljica, poznata po izvještajima s ratnih i konfliktnih područja širom svijeta i intervjuima koje je vodila s državniciima tijekom 1960-ih, 1970-ih i 1980-ih.

O njenim objavljenim romanima: *Hologrami straha* (1987.), *Mramorna koža* (1989.), *Božanska glad* (1995.), *Kao da me nema* (1999.) te *Frida ili o boli* (2007.) Dujić (2011: 64) kaže sljedeće:

„suptilnim prožimanjem (kvazi)dokumentarnog i fikcionalnog te pripovijedanjem u prvom licu koje ne otkriva stvarni građanski identitet spisateljice, prepuštaju čitatelji(ca)ma potragu za identifikacijskim ključevima“

Bitno je naglasiti da su romani povezani temom tijela; ono „zdrružuje užitak i bol, zdravlje i bolest, slobodu i zatočeništvo, tijelo pamti i zaboravlja“ (Bagić 2016: 81). O tijelu u njenim romanima Zlatar (2004: 108) kaže sljedeće:

„U svim romanima Slavenke Drakulić kao središnja tema postoji žensko tijelo – tijelo koje je izloženo pogledu izvana, vanjskom oku, izloženo opasnosti, nekoj vrsti krajnjih, radikalnih stanja. Umjesto bolesti, u igri su silovanje, ljubavna strast, kanibalizam. Tako se mijenjaju perspektive sagledavanja tijela u romanima Slavenke Drakulić: od tijela koje je izloženo bolesti do tijela koje se jede iz ljubavi, iz želje da se u potpunosti posjeduje drugo tijelo.“

Autobiografski roman *Hologrami straha* (1987.) uspoređuje se s romanom Vladana Desnice *Proljeća Ivana Galeba* jer oba romana imaju sličnu inicijalnu situaciju: ispovjedni subjekt leži u bolnici očekujući tešku operaciju te se opisuju egzistencijalna borba, strah i ništavilo. Termin „hologram“ u naslovu romana označava trodimenzionalnu sliku nastalu ukrštanjem laserskih zraka (Nemec 2003: 352). Termin je posuđen iz psihologije, a Drakulić ga koristi za oznaku „unutarnjih, dubinskih slika kakve se stvaraju u prošlosti, u sjećanju, u rekreiranom doživljaju“ (Isto). Bolest i patnja prisutne su u gotovo svim romanima jer one „pozivaju na provjeru svih odnosa i vrijednosti i posve otvoreno sučeljavanje sa svim problemima“ (Isto). U romanu se prošlost i sadašnjost povezuju u asocijativnoj igri. Vrijeme priče i vrijeme diskursa u stalnom su raskoraku; kritika je takvu narativnu strategiju imenovala *hologramskom pripovjednom tehnikom*. U takvoj je koncepciji i ženski narativni subjekt razdvojen na pripovjedno i doživljajno „ja“, tj. na „subjekt pisanja“ i na „subjekt promatranja“, a oni u pripovijedanju rabe i različita glagolska vremena (Isto: 353).

U *Mramornoj koži* (1989.) tematizira odnos majke i kćeri. Roman govori o 32-godišnjoj kiparici koja otkriva razloge svojih frustracija i ranog bijesa iz obiteljske kuće. Kiparičin život trajno je obilježio sukob s majkom u koji Drakulić ulazi „otvoreno“ te „grebe i po onomu skrivenom, tabuiziranom, seksualnom sloju“ (Nemec 2003: 353). U njemu „suzuje vizuru i

približava se feminističkom literarnom projektu“ (Isto). Saznajemo da je očuh kiparicu silovao kada joj je bilo četrnaest godina, a majka je tada nije zaštitila: ta činjenica ostaje „nepremostivom branom između dvaju bliskih bića“ (Isto). Fabule u klasičnom smislu nema, a „naraciju je zamijenilo psihoanalitičko seciranje: precizno, zamorno i hladno“ (Isto). U *Mramornoj koži* intertekst je Lacan i njegova teorija o stadiju zrcala⁹. Prema Matijašević (2006: 127): „Lacanov stadij označava psihičku operaciju stvaranja ega putem poistovjećivanja sa suparnikom, slikom ili alter-egom“. Zrcalna slika nudi privid cjelovitosti koji se oštro suprotstavlja onomu što je dijete osjetilo kao vlastito tijelo: nedostatnost motoričke kontrole¹⁰ i ovisnost (Isto: 127). Pogled na vlastiti odraz u ogledalu postaje matricom za osjećaj jedinstva, identiteta i kontinuiteta koju djetetovo tjelesno postojanje ne može priskrbiti (Isto: 126). Kao što i sami Lacan kaže: „Nesvjesno je ono poglavlje moje povijesti koje je obilježeno prazninom ili nastanjeno lažima: to je cenzurirano poglavlje, ali istina je već negdje zapisana, na tijelu u histeričnim simptomima te sjećanjima iz djetinjstva“ (Lacan prema Matijašević 1953: 136). Lacanova psihoanaliza bit će detaljnije obrađena u analizi romana. Lacan je bio Dorin psihoterapeut stoga su analiza i kritika detaljne i intimne.

U *Božanskoj gladi* (1955.) obrađuje se bizarna tema u kojoj Tereza, poljska studentica u New Yorku, ubija svog ljubavnika Josea, raskomada njegovo tijelo, potom ga proždire, a ostatke raspoređuje po gradskim kantama za smeće. Tema kanibalizma uvedena je i tako da je Jose antropolog, koji se bavi proučavanjem teorije i prakse kanibalizma, a na to ga je potaknuo poznati primjer mladih Urugvajaca koji su nakon havarije zrakoplova u Andama 1972. godine preživjeli jedući meso mrtvih putnika (Nemec 2003: 354). U ovome romanu standardne ženske teme proširene su, prema Nemecu (Isto) „neočekivanim naturalističkim, crnokronikalnim „dodacima“ te prenaplašenim i ne odveć ukusnim opisima realizacije krvavoga čina“. Postoje brojne interpretacije Terezinog postupka. Neke se baziraju na popularnoj literarnoj temi o želji za potpunim posjedovanjem voljene osobe, koja je u ovome romanu dobila sasvim novu dimenziju, dok neki smatraju da je u osnovi Terezina pothvata radikalno feministička teza o ženskoj generičkoj superiornosti (Crnković prema Nmec 1996). Nmec (2003: 354) potom objašnjava da se „čežnja prema posjedovanju drugoga pretvorila u bolesnu, demonsku

⁹„Zrcalni stadij ima temeljnu važnost u Lacanovoj teoriji budući da objašnjava konstituciju ega koji pripada Imaginarnom, koji je suprotstavljen subjektu Simboličkog, kao što i objašnjava prvotno poistovjećivanje, ono sa zrcalnom slikom“ (Matijašević 2006: 126). Lacan utemeljuje svoju ideju stadija zrcala na Freudovoj ideji primarnog narcizma (Isto: 127).

¹⁰Za Lacana je stadij zrcala posljedica preranog rođenja koje je osobitost ljudskih bića, a zbog toga je vizualna percepcija mnogo bolje razvijenija od motoričke (Matijašević 2006: 126).

opsjednutost vladanja Drugim“. Prema Matijašević (2006: 127): „Lacanova temeljni pojam »drugog« (autre), pisan malim slovom, definiran shemom zrcalnog stadija kao onaj koji je ključno vezan uz ego, budući da je ego izvorno poistovjećen s drugim koji je ego ustvari pripojio i bit će uvijek suprotstavljen Drugom (Autre), s velikim početnim slovom, Simboličkog poretka“. U Božanskoj gladi intertekst je, već spomenuta teoretičarka ženskog pisanja, Kristeva. Ono što ona svakako uvelike duguje Lacanu jest razlikovanje između Semiotičkog i Simboličkog pri čemu Semiotičko odgovara prededipskom stadiju, odnosno prema majci, te Kristeva govori o semiotičkoj *hori*¹¹, prihvatiteljici narcizma koju spominje Platon (Kristeva prema Matijašević 1989: 21-23). Kristeva također slijedi Lacana govoreći o „stadiju zrcala kao prvom koraku za konstituciju objekata koji će biti odvojeni od semiotičke *hore*“ koja je razarajuća funkcija jezika (Moi prema Matijašević 1985: 162). Također stvara pojam „zazornog“ (abject) kao ujedno odvratnog i odbačenog te pojam „vréel“ (istinito-realno) pri čemu se nesumnjivo oslanja na Lacana. U pogovoru *Moći užasa* (1989.), Iveković kaže kako su u tom djelu svi elementi Kristevine misli primijenjeni na dva glavna modela drugoga, ženskog kao drugog i Istoka kao drugog (Matijašević 2006: 207). U njezinu čitanju Lacana, radi se o spasavanju predznačenjskih libidinalnih pulzija tzv. semiotičkog od prilagodbi na koje ih svojom značenjskom strukturom sili dominantan simbolički¹² poredak. No tako se simboličkome dodjeljuje jednoznačno prohibicijska, a semiotičkome jednoznačno emancipacijska uloga, što oba područja isključuje iz procesa preobrazbe (Biti 2000: 124). Kristevu najviše zanima prededipska faza jer vidi prededipsku majku kao lik koji obuhvaća muškost i ženskost (Moi prema Matijašević 1985: 165). Moi smatra da nam Kristevin stav omogućuje da vidimo „potiskivanje ženskog i žensko ne kao esenciju nego kao položaj te da s falocentrične točke gledišta žena za Kristevu uvijek predstavlja nužnu granicu između muškarca i kaosa“ (Matijašević 2006: 208).

Roman *Kao da me nema* (1999.) obrađuje potresnu priču žene u ratu na Balkanu devedesetih godina. Roman iznosi ispovijest silovane Muslimanke te „gura čitatelja u središte dramaturgije očaja i moralnog vrtloga što dovodi u pitanje same temelje humanoga poretka“ (Nemec 2003: 355). Svi znamo da su silovanja, nažalost, sastavni dio rata, ali autoricu zanima

¹¹Grčka riječ za zatvoren prostor

¹²Bowie kaže kako je za Lacana Simboličko područje jezika, nesvjesnog te radikalne drugosti, odnosno Drugog, to je poredak „u kojem subjekt kao različit od ega dolazi u postojanje i to na način da je uvijek rascijepljen i isprekidan“ (Bowie prema Matijašević 1991: 92). Bowie smatra kako je Lacanovo razlikovanje od Freuda „najočiglednije u njegovoj raspravi o Simboličkom“ (Isto: 57). Za uvođenje simboličkog poretka Lacan duguje Lévi-Straussu. Lacan mijenja Saussureovu strukturu znaka, u Lacanovoj verziji označitelj se pojavljuje ne kao element općeg sustava jezika nego kao ključan element govora analiziranog (Matijašević 2006: 126, 127).

„konkretno biće-žrtva, traume što ih doživljava, dubina i težina udesa, dvojbe što se pojavljuju kada spozna da pod svojim srcem nosi dijete začeto sa silovateljem“ (Isto). U ovome romanu otvorena su brojna filozofska, etička i pravna pitanja na koja „nema racionalna odgovara“ (Isto).

Zlatar (2010: 101) kaže da njene romane možemo shvatiti kao „tekstualno preoblikovanje feminističkih tema u žensko pismo“. Prisutan je i zanimljiv postupak udaljavanja od vlastite biografije i velikih ženskih tema kao što su bolest i majčinstvo, prema novim, „daljim“ i nepoznatijim temama kao što su ljubavni kanibalizam i silovanje u ratu (Dujčić 2011: 64). U njenim je romanima središnji pojam tijelo koje se uvijek „disperzira i socijalno distribuira“ (Isto). Zlatar (2010: 107) teme njenih romana opisuje kao: „...tijelo koje je izloženo pogledu izvana, vanjskom oku, izloženo opasnosti, nekoj vrsti krajnjih, radikalnih stanja. Uz bolest, u igri su silovanje, ljubavna strast, kanibalizam“.

Iako knjige eseja: *Kako smo preživjeli komunizam* (1991.), *Balkan express* (1993.), *Cafe Europa* (1996.) ne čuvaju čvrstu granicu s njenim romanima, upravo su je ti eseji učinili književnicom poznatom izvan prostora bivše zajedničke države (Dujčić 2011: 64). O knjizi *Kako smo preživjeli komunizam* (Prosperov Novak 2003: 77) kaže da se čitala „ne kao još jedna ženska proza s Balkana nego i kao jedan od najboljih istočnoeuropskih putopisa iz vremena pada Berlinskog zida“. Ove su knjige tiskane na engleskom jeziku i tumačene kao „jedno od najistančanijih svjedočenja o ratu na Balkanu“ (Isto). Drakulić je pokazala da „postoje i ljudi koji hladne glave mogu misliti i angažirano pisati o ratnom užasu“ (Isto).

Književni rad Drakulić nije bio dobro prihvaćen u Hrvatskoj. Zbog kritičkih stavova prema hrvatskoj vlasti i relativizacije ratne krivnje, proglašavali su je izdajicom (Isto: 78). Jedna od zanimljivosti vezana za njezino stvaralaštvo jest optužba Slavena Letice¹³ (1992.) da je ona *vještica* koja *siluje* Hrvatsku pisanjem o silovanju koja su se događala u ratu. Smatra da ona silovanje u ratu tretira na feministički način, odnosno kao zločin neidentificiranih muškaraca protiv žena (Milotić 2020: 33). Zbog tih optužbi bila je prisiljena i napustiti Hrvatsku pa trenutno živi u Švedskoj. O situaciji na hrvatskoj književnoj sceni najbolje govori činjenica da „iako je bila najčitaniji hrvatski autor u posljednjem desetljeću“ (Prosperov Novak 2003: 78), to nije „pomoglo njezinim romanima da postanu više od onoga što inače jesu, a to će reći: intrigantni i angažirani prilozi feminističkoj prozi“ (Prosperov Novak 2003: 78).

¹³Slaven Letica bio je hrvatski sociolog, kolumnist, publicist, političar i sveučilišni profesor.

4. Poveznice između Fride Kahlo i Dore Maar

Nemec (2002: 100) kaže da su sliku žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća kreirali muškarci; „zato je ona jednostrana, simplificirana, puna stereotipa, a za ženski rod često i diskriminirajuća. Iza te slike nije teško otkriti snažnu spolnu asimetriju u tadašnjem hrvatskom društvu, odnosno podčinjenost žene u monocentričnom falokratskom svijetu“. Tako u impresivnom inventaru ženskih likova hrvatske književnosti 19. stoljeća možemo razlikovati četiri temeljna tipa: kućni anđeo, svetica, progonjena nevinost, zatim fatalna žena (*femme fatale*), sljedeća je produhovljena, boležljiva, krhka žena (*femme fragile*), produkt dekadentnog kulta ljepote krajem 19. i početkom 20. stoljeća i posljednja je žena na putu prema samosvijesti, subverzivna žena koja raskida s patrijarhalnim, moralnim i klasnim ogradama (Isto: 100, 101). Žena kao kućni anđeo, svetica, progonjena nevinost jest „idealizirana projekcija žene, tj. produkt muške fantazije koja ženskom biću pripisuje osobine anđeoskog, svetog, netjelesnog, produhovljenog“. (Isto). Vrhunac su takve idealizacije Danteova Beatrice i Petrarčina Laura. Uz taj se tip najčešće vezuju sljedeća svojstva: „nevinost, čistoća, moralna postojanost, krepost, vjernost, skromnost, stidljivost, nježnost, dobrota“ (Isto). Ti ženski likovi u svakom trenutku djelatno potvrđuju principe i vrijednosti kršćanskoga moralnog kodeksa. Paradigmatski lik progonjene nevinosti u hrvatskoj književnosti je Šenoina Dora Krupićeva iz romana *Zlatarovo zlato*; „Ona je u sebi sabrala tipske osobine lika, dok njezina tragična sudbina potvrđuje status žene-žrtve koja upravo zbog svoje dobrote, poštenja i plemenitosti stalno upada u nove opasnosti“ (Isto: 101). Nemecova (Isto: 102) kritika takvih likova najbolje je vidljiva u sljedećem citatu:

„Likovima kućnih anđela i progonjene nevinosti nedostaje živosti: oni su čistoća bez života, dobro koje odbija. To su zapravo po svojoj strukturi transpsihološki karakteri: zastupnice službena morala iza koga se često skriva i sam pisac. Zato djeluju blijedo, papirnato, beskrvno, a u nekom smislu čak pomalo i odbojno.“

Likovi dobra, kojima nedvojbeno pripada tip kućnog anđela i progonjene nevinosti, nužno imaju i svoju protutežu u silama zla, a njih zastupaju jače, moćnije, a i literarno impresivnije fatalne žene. Lik fatalne žene osobito se proširio u europskim literaturama u razdoblju od ranog romantizma do sredine 19. stoljeća postavši signaturom romantičarske osjećajnosti. Razloge tomu valja tražiti u specifičnom otkriću romantičara da užas i bol mogu biti izvorom zadovoljstva, ljepote, strasti i naslade. Romantizam je tematizirao neodvojivost patnje i zadovoljstva te razvio pravi kult “pale ljepote”. U hrvatskoj književnosti 19. stoljeća

lik fatalne žene brzo se udomaćio i postao literarnim “rekvizitom” neophodnim u tvorbi zapleta i dinamiziranju radnje. Kao prototip fatalne žene može poslužiti Klara Grubar Ungnad iz Šenoina romana *Zlatarovo zlato* (Isto: 102, 103). Nemeč (Isto: 104) lik *femme fatale* opisuje sljedećim riječima:

„Stalno mjesto u karakterizaciji *femme fatale* jest i njezin prikaz kao lutalice, nestalne žene, nesposobne za dom i smiren obiteljski život. Tom svojom osobinom ona oponira patrijarhalnoj viziji žene u tipičnoj ikonografiji kuće, djece, kuhinje. Ona odbacuje pravila koja je nametao puritanski građanski moral i djeluje izvan konvencija koje je društvo propisivalo ženi“ (Isto: 104).

Femme fragile modernija je inačica strukturnog tipa koji smo nazvali kućni anđeo, odnosno progonjena nevinost. Njegove prve literarne konture iscrtao je još Edgar Allan Poe, no lik je doživio puni procvat tek krajem 19. stoljeća. Što se tiče hrvatske književnosti 19. stoljeća, lik krhke, fragilne, dekadentne žene uveo je Janko Leskovar u romanu *Sjene ljubavi* (1898). Nemeč (Isto: 105) opisuje ju sljedećim riječima:

„Odlikuju ga sljedeća fizička i duhovna svojstva: krhkost, nježnost, boležljivost, eteričnost, aristokratska produhovljenost, umornost, potisnuta seksualnost, nemir i živčano rastrojstvo, bezvoljnost, nedostatak životne energije, ostentativna udaljenost od pragmatičnoga svijeta. Ona je čisti kontrast snazi, vitalnosti, zdravlju, animalnosti, agresivnoj seksualnosti. Djeluje više kao estetski objekt, kao literarna stilizacija, a ne kao osoba “od krvi i mesa” pa je stoga često lišena dubljih psiholoških karakterizacija. Lik *femme fragile* rado se uspoređuje s ljepotom Madona u ranorenesansnih talijanskih slikara ili s prikazom žene u engleskih slikara preraphaelita.“

Krajem 19. stoljeća počinju se očitovati jasni simptomi krize ženskoga osobnog i građanskog identiteta. Žene se žele osloboditi autsajderskog položaja u društvu i probiti dosuđene im granice. Sve se otvorenije govori i piše o “ženskom pitanju” pa i o pokretu za oslobađanje žene. To je zapravo vrijeme prvoga feminističkog vala u Hrvatskoj koji će svoju kulminaciju doživjeti u djelovanju Jurić Zagorke i, kasnije, Eveder (Isto: 107). Ističe da je „zanimljivo kako se likovi samosvjесnih žena javljaju isključivo u tekstovima koje pišu upravo žene. U »muškom diskursu« još nema prostora za takve glasove“ (Isto). Čale-Feldman, Tomljenović (2000: 200) nastavljaju sličnu misao o prikazu žena u književnosti ističući da su se ženski likovi kroz povijest uglavnom svodili na svoj „blagotvoran ili pak poguban, da i ne govorimo pretežno seksualni odnos spram muškaraca, doživljavajući i u pričama, sudbinu

primjerenu poštivanju ili pak transgresiji kodova patrijarhalne kulture te umnogome treći od suženih granica ponašanja i djelovanja, najčešće u sferi kućanstva“. Feministička je optika redovito isticala sljedeće:

...“ne samo opetovanu konstrukciju ženske objektivacije, nego i njezine prateće odlike pasivnosti, emocionalnosti, nesigurnosti, iracionalnosti i reproduktivnosti, nasuprot muškome aktivizmu, natjecateljstvu, racionalnosti, hrabrosti i seksualnoj poduzetnosti, binarnu logiku razvidnu na širokom korpusu tekstova, od bajki do suvremene popularne kulture, u kojima svaka devijacija od rodne norme likova obaju spolova vrijednosno i moralno degradira ili kažnjava“ (Francis prema Čale, Feldman 1992: 200).

U romanima Drakulić, i ženskog pisma općenito, žene nisu prikazane kao one iz starije i novije hrvatske književnosti do pojave ženskog pisma u 20. stoljeću, a koje Nemeć kategorizira i opisuje. Nisu prikazane ni kao „dobre i raskalašene“ ni kao „bludnice“, kako ih je podijelio Rousseau (Rousseau prema Pateman 1998: 76). Nije prisutna crno-bijela tehnika, već su žene prikazane stvarno: sa svim vrlinama, manama, nesigurnostima i „kočnicama“. Te „kočnice“ i nesigurnosti većinom su rezultat društvenih patrijarhalnih načela.

Bitno je naglasiti da *Frida ili o boli* i *Dora i minotaur* nisu autobiografije, već imaju autobiografske elemente što pridonosi autentičnosti i boljem razumijevanju: „Odvajajući se od biografije, autobiografija umjesto biografske relacije razdvojenosti autora i lika, subjekta i objekta pisanja, predočuje podudaranje tih dviju instanci“ (Zlatar 2004: 29). Ograničenost pojma autobiografija, koji izrazito zaziva referencijalni odnos prema stvarnosti, pisci i teoretičari sedamdesetih su godina pokušali nadvladati konstrukcijom termina autofikcija. Autofikcijom naziva se tekst „u kojemu je izravno potcrtana fikcionalnost stvorenoga jastva, činjenica da je tekstualno jastvo jedino fiktivno biće“ (Isto: 103). Navedeni je termin najbolje objašnjen sljedećim citatom:

„Ako je u klasičnoj biografiji izražena usmjerenost na prikazivanje stvarnoga jastva, autofikcija se koncentrira na proces tekstualne proizvodnje, dakle, na sam proces iskazivanja/pisanja i pripovjednog ustrojstva. Pojednostavljeno rečeno, autobiografija nam govori: »ja pišem svoj život«, a autofikcija »ja živim svoje pisanje« (Isto)

Pisana su retrospektivno, a radnja je zasjenjena razmišljanjima Fride, Dore i same autorice, čime dolazi do fokalizacije s jedne pripovjedačice na drugu i javlja se autorska intencija:

„Retrospekcija kao introspekcija spisateljski je koncept koji Slavenka Drakulić dijeli s maticom dvadesetostoljetnih pripovjedača“ (Zlatar 1998: 117). Zlatar (2004: 105) ističe da:

„...kada je riječ o procesu samointerpretacije prošlosti, presudno je u teorijskom smislu naglasiti da se ne može raditi o rekonstrukciji, već o konstrukciji vlastitoga života kroz tu priču. I tu, konačno, postaje jasno kako se granica autobiografskog i fikcionalnog ne može povući kao fiksna granica između književnog i neknjiževnog.“

Kako je već rečeno, Drakulić je jedna najpoznatijih feministica ovih prostora, stoga se u njezinim romanima očituju gotovo sve odrednice feminističkog teksta:

„u njima progovara ženski glas, govori i pripovijeda iz ženske vizure i to o specifično (ponekad čak i jedinstveno) ženskom iskustvu. Drugo, u smislu javnoga angažmana, Slavenka Drakulić ima izrazito osviještenu poziciju da je svako (osobno) djelovanje ujedno i političko, da ima socijalne implikacije. U romanima, Slavenka Drakulić ne dodiruje izravno političke teme, ali njezin odabir tema, vizura sagledavanja, način pripovijedanja, podudaraju se s dosezima suvremene feminističke kritike, koja napušta esencijalističke i redukcionističke teze prvih feminističkih faza, i upućuje se u otkrivanje složenih mreža odnosa u tekstovima, učinaka kulturnih, povijesnih i socijalnih tvorbi, na tijelo teksta“ (Isto: 108).

Oba romana predstavljaju feminističku kritiku patrijarhata upozoravajući na njegove opasne posljedice. Kroz cijeli roman *Frida i Dora* trude se dokazati svoju vrijednost i umjetnički izražaj, dok su njihovi ljubavnici, Maestro i Picasso, društveno afirmirani samim time što su muškarci. Frida i Dora na kraju nisu u potpunosti uspjele dokazati svoju umjetničku kvalitetu jer su, na kraju dana, široj masi poznate kao supruge umjetnika genijalaca, što je i njihova glavna poveznica. Drakulić u ovome romanu predstavlja glas žena kojima je društvo uporno taj glas stišavalo. Ovi romani, kao i čitav opus Drakulić, obilježeni su prelaženjem iz dokumentarnog u fikcionalno, iz autobiografskog i biografskoga u „izmišljeno“, iz osobnoga i intimnoga, u opće i javno (Isto: 101).

U romanu *Frida ili o boli* pratimo život meksičke umjetnice Frida Kahlo i roman započinje opisom djetinjstva, a završava njenom smrću. Središnji motiv u romanu jest bol koja može biti dvostruka; fizička bol koja je popraćena emocionalnom, ali često se te dvije vrste i izjednačuju. Roman prati Fridina psihička stanja, karijeru, umjetnost i ljubavni plan u kojem je naglasak na odnosu s Maestrom. Roman je izrazito intiman, a Drakulić kroz Fridu ne progovara samo o sebi, nego i o svim ženama: „Ponirući u svijet ljubavi i boli, koji su središnji motivi

romana, Drakulić je stvorila prostor za ispričati svoju priču i tako istražiti ekstremne registre temeljnih ljudskih osjećaja“ (Mlivić 2017: 27). Opisan je Fridin ljubavni život, tjelesne i duhovne potrebe, položaj žene u društvu, obitelji, karijeri i braku. Roman otvara brojna feministička pitanja prikazujući ženu koju patrijarhat i društvene norme prouzrokovane istim uporno sputavaju u samoostvarenju. O feminističkoj kritici romana govori sljedeći citat:

„Analiza romana *Frida ili o boli* (2008) Slavenke Drakulić iz perspektive istraživanja statusa tijela, njegova izgleda i funkcioniranja, te praksi (ne)udovoljavanja zahtjeva dominantne kulture, priziva kontekst (post)strukturalističkih rasprava o pitanjima roda i spola te biološke i socijalne/kulturalne zadanosti oblikovanja tijelom posredovanog identiteta“ (Bujan, Marot Kiš 2008: 114)

Roman je uglavnom pisan u trećemu licu, ali vidljivo je da kroz pojedine dijelove vidljivo progovara i sama autorica. Jedno je Frida koja je poznata široj masi: ekstravagantna umjetnica s velikim obrvama, drugo je Frida kao glas svake žene: „Stoga, Frida Kahlo kao prazan znak unutar masovne kulture nije isto što i Frida Kahlo unutar romana Slavenke Drakulić. Riječi koje su srasle u Fridin *glas*, postvarile su iskustvo njezine boli“ (Bikić 2013: 34).

Naslov knjige *Dora i Minotaur* ime je jednog od najpoznatijih Picassovih crteža iz 1936. godine, a Dora Maar, nije poznata kao fotografkinja, već kao Picassova muza. Drakulić ističe da „taj crtež možda najsnažnije simbolizira prirodu njihove veze“ (Drakulić 2015: 8). Njezine bilješke govore o susretu s Picassom, njihovu odnosu, rastanku i traumatičnim posljedicama te veze. Ovaj roman možemo promatrati i kao autobiografski, ali je u tom slučaju važno naglasiti da ne može biti riječ o klasičnoj autobiografiji, s obzirom na to da je Dora u trenutku u kojem ovaj tekst nastaje mrtva već osamnaest godina (Samardžija Marić 2020: 27). Ipak, „proces samorazumijevanja i samotumačenja u tekstovima najjasnije su vidljivi upravo u autobiografskim tekstovima. U njima se samooblikovanje identiteta događa u procesu pisanja, a tekst postaje prostorom oblikovanja identiteta“ (Zlatar 2004: 26). Zlatar (Isto: 42) dnevnik određuje dvojako: s jedne je strane riječ o tekstu koji je po svom porijeklu „intiman, privatn, zatvoren pred javnošću i skriven od očiju drugih“. S druge strane, moguće je o dnevniku govoriti kao o tekstu koji „ne samo da ima »implicitnog čitatelja« koji je nepodudaran svome autoru kao (prvom, povlaštenom i jedinom) čitatelju, već da, štoviše, svojom teksturom unaprijed računa na čitanje u javnosti“ (Isto). Dnevnici su prostor intime i privatnosti, međutim „privatnost dnevničkog pisanja u suprotnosti je sa sviješću da je taj dnevnik namijenjen čitanju

»jednom kasnije« (Isto: 43). Kada ga promatramo kao književno djelo, nije oslobođen konteksta u kojem nastaje:

„Stoga je i sloboda pisanja na koju se tako često pozivaju apologeti dnevnickog diskursa vrlo prividna: dnevnik nije oslobođen konteksta u kojem nastaje, ni socijalnoga, još manje literarnog koji mu, na više ili manje izravan način, nudi moguće strategije pisanja“ (Isto).

O važnosti ovih spisa, Drakulić kaže sljedeće: „Bez obzira na činjenicu što je riječ o fragmentarnom i vjerojatno nedovršenom tekstu, on predstavlja dragocjeni uvid u stvaralačke sposobnosti i Dore Maar i Picassa i svakako zaslužuje da bude objavljen“ (Drakulić 2015: 8)

4.1 Djetinjstvo kao početak traume

Psihoanalitičari Freud i Lacan velik su dio svoje psihologije posvetili važnosti sjećanja na djetinjstvo i osvještavanju nesvjesnog. O važnosti sjećanja na djetinjstvo Lacan kaže sljedeće: „Nesvjesno je ono poglavlje moje povijesti koje je obilježeno prazninom ili nastanjeno lažima: to je cenzurirano poglavlje, ali istina je već negdje zapisana, na tijelu u histeričnim¹⁴ simptomima te sjećanjima iz djetinjstva“ (Lacan prema Matijašević 1953: 36). U romanima metodom retrospekcije pratimo odrastanje Frida i Dore pri čemu su sjećanja na djetinjstvo važna jer djetinjstvo predstavlja početak traume koja ih je pratila do kraja života; za Fridu je riječ o tjelesnom hendikepu koji je rezultirao brojnim drugim nesigurnostima, a za Doru o psihičkom, društvenom i seksualnom za koji su većim dijelom zaslužni njeni roditelji.

Bujan, Marot Kiš (2008: 11) kažu da je tijelo „prvo utočište identiteta osobe: posredstvom tijela doživljavamo svijet koji nas okružuje, primamo i procesuiramo informacije iz okoline“. Isto tako, tijelo je više od tijela: „Činjenica da je velik dio kulturalnih tabu tema i mitova povezan s tijelom i tjelesnim procesima (seks, menstruacija, rađanje) potvrđuje hipotezu o povezanosti tijela, kulture i ideologije s procesom formiranja identitetskih obrazaca“ (Isto: 114). Frida se nakon nesreće udaljava od vlastitog tijela: „Poželjela je izaći iz vlastitog tijela. Ili da joj netko odreže nogu, jer to više nije bila njena noga“ (Drakulić 2007: 8). Ono je postalo njen teret: „težak poput kamena koji je primorana vući sa sobom“ (Isto: 15). Isto tako, Frida se nakon nesreće povezuje sa svojim tijelom, a bol služi kao svakodnevni podsjetnik na

¹⁴Histerija je značajna zato što je Freudovo shvaćanje psihoanalitičke teorije krenulo od slučaja histerije, baš kao što je Freud osobitu pozornost posvećivao potiskivanju kao mehanizmu neuroze. U Lacana će to povlašteno mjesto zauzeti paranoja, a sam ulaz u psihoanalitičku teoriju počeo je upravo putem psihoza, a ne neuroza, kao u Freuda, te će on mnogo pažnje posvetiti iznalaženju osobitog mehanizma psihoze (Matijašević 2006: 74).

njegovo postojanje: „Bol/bolest kao emocionalno i tjelesno iskustvo boli, iskustvo tjelesnog hendikepa/oštećenja i kažnjavanje tijela ostaje ključnim momentom doživljaja tijela, zadobivajući oznake prizivanja tjelesnosti, odnosno svraćanja pozornosti na tijelo“ (Bujan, Marot Kiš 2008: 116). Bol u ovome slučaju daje značenje disfunkcionalnome tijelu. O tome govori sljedeći citat Bikić (2013: 17, 18):

„Možemo reći kako bol uprizoruje tijelo u svojoj čudovišnosti – bol *daje značenje* disfunkcionalnom tijelu. Ukoliko postoji funkcija po kojoj određujemo stupanj oštećenosti ili disfunkcionalnosti tijela, onda je zasigurno prvi znak – učestalost njezinih (performansa) objavljivanja unutar tijela. Disfunkcionalno tijelo nema značenje bez prisutnosti boli, jer ga ona oživljava, a tek združeni, zahvaćeni jedno u drugom, tvore glasan i snažan krik raspolovljenog subjekta.“

Ovdje se možemo dotaknuti i Lacanove ideja o disfunkcionalnom tijelu, odnosno disfunkcionalnom subjektu pred zrcalom (Samardžija Marić 2020: 17); zrcalna slika tako nudi privid cjelovitosti koji se oštro suprotstavlja onome što je dijete osjetilo kao vlastito tijelo: nedostatak motoričke kontrole i ovisnost. Lacan u stadij zrcala smješta instanciju ega, prije njegove društvene određenosti, u fikcionalnome smjeru što će imati otuđujući učinak za daljnje postojanje i razvoj subjekta (Matijašević 2006: 128). O tome govori sljedeći citat: „Zbog izraženog vizualnog opažaja koji prednjači nad motoričkim osjetom, zaveden u repetitivnoj igri ponavljanja pokušava da ustali svoju predodžbu. Zrcaljenje mu omogućuje osjećaj cjelovitosti i uspostave identiteta“ (Bikić 2013:12). Prema tome, Fridina bol ima pozitivni i negativni predznak; pozitivni kao znak postojanja i prisutnosti tijela, negativni kao „osjećaj koji aktivira metaforički ili stvarni bijeg od tijela narušavajući temeljne predispozicije normalnog funkcioniranja organizma“ (Marot Kiš 2010: 666). Uloga osjećanja boli u poimanju tjelesnosti prisutna je i u romanu *Hologrami straha* (Marot Kiš 2010: 666). Bolest, u ovome romanu kao i *Hologramima straha*, dezintegrira i integrira pojedinca. Zlatar (2004: 103) to objašnjava sljedećim riječima:

„Bolest, kao i svaki hendikep ili trauma, u socijalnom smislu dezintegrira pojedinca. Čini ga drugačijim, različitim od „normalnih“, nepripadnim zajednici. Bolest, s druge strane, iznutra, integrira. Kad „ja“ – prisilno – biva odvojeno od drugih, bolest ga na zaseban i zastrašujući način integrira. Čovjek postaje različitim od onoga kakav je bio prije, a bolest ispunjava cijeli prostor jastva.“

Frida se, za razliku od Dore, u sjećanjima na djetinjstvo, ne dotiče toliko odnosa s roditeljima. Za oca kaže „u svemu podržavao i govorio joj da je bolja od drugih jer je hrabrija i jer su hrabrost i pamet važniji od šepavosti, a ona posjeduje oboje“ (Drakulić 2007: 12). Otac je inzistirao da završi studij i postane liječnica, iako je sam bio umjetnički fotograf koji je svirao klavir i čitao njemačke filozofe (Isto: 16). Odnos s majkom u većini romana predstavljen je kao hladan. To se najbolje vidi u Fridinom doživljaju majčine smrti: „Umrijeti od tako banalne operacije¹⁵ Fridi se činilo poput glupe šale“ (Isto: 52). Fridini spontani pobačaji donijeli su drukčije razumijevanje smrti općenito, tako i majčine: „Znala je, i Dona Matilde se morala tako osjećati onih posljednjih nekoliko svjesnih trenutaka svog života“ (Isto: 53). U pojedinim se rečenicama vidi da je ravnodušnost samo privid: „Mama, zašto me nisi posjetila dok sam ležala u bolnici nakon nesreće, kad sam mislila da umirem, kad sam bila tako sama i bojala se smrti?“ (Isto).

Dora pak svoje ponašanja i doživljaj sebe kao žene i kao osobe pripisuje svojim roditeljima i načinu na koji su je odgajali. Majka je imala važnu ulogu u Dorinu pogledu na muškarce. Gotovo da je svaki dio Dorina djetinjstva imao seksualni aspekt. Tako i tango koji je voljela plesati, a bio joj je zabranjen zbog seksualnih konotacija. Dora svoj susret s Picassom opisuje kao poziv na tango: „Eto, po tome sam znala da je moj susret s Picassom fatalan. Bio je to poziv na tango“ (Drakulić 2015: 67). Iz toga možemo vidjeti da su majčine zabrane izazvale potpuno suprotan efekt; Doru je privlačilo sve što joj je u djetinjstvu bilo zabranjeno. Dora je kao djevojčica svjedočila njihovoj seksualnosti, koju se nisu trudili skriti, a nije smjela istraživati vlastitu. Opisi njihovog seksualnog čina vidljivi su u sljedećim citatima: „Usred noći znali bi me probuditi uzdasi, tihi, a zatim sve glasniji. Mamin glas penjao se do jecaja“ (Isto: 15), „Ugledala sam oca iznad majke. Njegova silueta koja se ocrtavala na svjetlu što je dopiralo od prozora, izgledala je prijeteće, onako crna i savijena“ (Isto). Svoju majku opisuje riječima: „krotka i poslušna sljedbenica društvene forme“ (Isto: 36). Dorina majka Julie je, kako ona kaže, živjela „razapeta između svojih malograđanskih vrijednosti, očevih grandioznih ideja koje gotovo nikada nisu donosile očekivane rezultate i moje sklonosti boemskom životu“ (Isto: 36). Njezin odnos s ocem uvelike je utjecao na njezin odnos s ostalim muškarcima, pa i s Picassom. Sjećanja na oca uključuju i sjećanja na njegov poljubac koji opisuje sljedećim riječima: „njegov je poljubac uvijek bio nekako vlažan i zbog toga sam se nehotice ježila od dodira njegovih usana“ (Isto: 15). Dora često uz opis oca i djetinjstva uvodi i opis njegovih

¹⁵Dona Matilde umrla je od operacije žuči.

seksualiziranih radnji koje tada nije mogla razumjeti, ali joj nisu prijale: „Prišao bi, utisnuo mi poljubac na čelo i povukao plahtu prema gore. Ponekad, kad bi bio uvjeren da nas obje spavamo, odignuo bi je na trenutak, a zatim brzo spustio. Još pamtim taj osjećaj potpune nezaštićenosti, šuštanje plahte i hladan zrak koji mi obavija ispruženo tijelo“ (Isto: 53).

Dora na početku piše o svome iskustvu u bolnici i na psihoterapiji. Razlog je, kako ona kaže, „navodno živčani slom“ (Drakulić 2015: 10). Ovo možemo povezati s Freudovom tvrdnjom da se „simptomi histerije mogu pripisati seksualnim traumama u ranom djetinjstvu“ (Matijašević 2006: 33). Po Freudu je histerija i počela kao ženska bolest. I Lacan histeriju povezuje sa ženskim, budući da histerička struktura počiva na pitanju „što je žena?“ i odnosi se na određeno smještanje subjekta u odnosu na to pitanje (Isto: 196). Prema Lacanu, žena nije biološka bit nego položaj u simboličkom poretku, položaj koji je tegoban i fragilan uslijed nepostojanja simbolizacije ženskog spola (Isto: 189). Dorina rečenica: „Bila sam žena i bila sam luda“ (Drakulić 2015: 163) samo je jedan od dokaza da društvo smatra kako su ženama svojstvene histerične epizode. Elene Showalter (1985) i Martha Evans (1991) smatraju kako se histeriju može interpretirati kao „patološki odgovor na dodijeljene rodne uloge i osjećaj društvene nemoći, na nezadovoljstvo represivnim kulturološki konstruiranim idealom ženstva, ponajprije poslušnošću i podložnošću muškarcima“ (Polgar 2021: 168). U iscrpnim analizama histerije Showalter ustvrđuje kako se histerija oduvijek povezivala sa ženama i odgovara na pitanje kakve su one bile: „Histerične žene bile su uglavnom neovisnije, samopouzdanije, imale više odlučnosti i značaja nego »normalne žene«, manje strašljive i često nekonvencionalne“ (Showalter prema Matijašević 1987: 145). Irigaray histeričnu ženu naziva *mystérique*, a njena je važnost opisana u sljedećem citatu:

...te smatra da je mistički diskurs jedini prostor u povijesti zapada u kojem žena govori i djeluje javno u patrijarhalnom okviru, odnosno smatra da mistična iskustva, kao i histerija poslije nekoliko stoljeća, nude ženama mogućnost da postanu prisutne i vidljive, odnosno da istraže neke aspekte vlastite žudnje i užitka (Irigaray prema Polgar 1985: 191-202).

Lacan, kao Dorin psihoterapeut, nastavlja seksističke stavove potičući Doru da se okrene religiji onda kada je ona utjehu pronalazila u umjetnosti. Lacan govori o ženi kao „ne svoj“, definira je pozicijom koju označava kao „ne-sva u odnosu na falusni užitak“ (Lacan prema Matijašević 1975: 13). Michell i Rose smatraju Lacanov pogled na ženskost točnim opisom patrijarhalnog društva i načinom osporavanja fiksiranih koncepata seksualnog identiteta te je njihov stav suprotan feminističkim autoricama poput Cixous, Irigaray i Kristeve

koje su ustvrdile da Lacanov koncept simboličkog poretka ponovno uspostavlja patrijarhat kao „transpovijesnu danost te da privilegiranje falusa ponavlja Freudovu mizoginiju“ (Matijašević 2006: 198). Cixous, Irigaray i Kristeva predstavnice su „postlakanovskog feminizma“ budući da prihvaćaju strukturalno tumačenje muških i ženskih rodni kategorija, uočavajući žene „kao isključeno Drugo muškog diskursa i kulture“ (Elliott prema Matijašević 2002: 145). Dora se Lacanu nije mogla u potpunosti povjeriti jer su imali povijest i prije odnosa doktor- pacijent. Dora se sprijateljila s njegovom ženom Sylvije dok je još bila udata za Georgesu Bataillea: „Taj trokut on-ja-Bataille, ili čak četverokut ako računam Sylviju, sve sam više počela doživljavati previše bliskim, gotovo incestuoznim“ (Drakulić 2015: 163). Uspoređuje tretman u bolnici s tretmanom kod Lacana. Kod Lacana cijeni to što je podupire i potiče da govori, umjesto da je drži „drogiranu i vezanu za krevet“ (Isto: 11). Dorina trauma izazvana iskustvima u psihijatrijskom bolnici vidljiva je u ovome citatu: „Još uvijek mi je pred očima onaj strašni aparat sa žicama, još osjećam dodir hladnih elektroda na sljepoočnicama i voštani okus smotuljaka u ustima“ (Isto). Dora nehumanom tretmanu pripisuje i gubitak koncentracije i pamćenja te sebe naziva „pokusnim kunićem elektrošokova“ (Isto: 13). Lacanu je progovorila o tome da se osjeća odgovornom za majčinu smrt, ipak nije mu se usudila reći da joj je laknulo kada je majka na telefonu zašutjela pa joj se učinilo da terapije s njim nemaju smisla (Isto: 147). Dora majčinu smrt opisuje poprilično ravnodušno i brutalno. Dijelom se smatra odgovornom jer joj se nije javila u trenutku poziranja pred Picassom. Iz ovoga možemo iščitati neuravnoteženost Dorinog psihičkog stanja, ali i stigmatiziranost i cenzuriranost u odnosu s Lacanom koja ju je sprječavala da se oporavi.

Dorina sjećanja na djetinjstvo, osim seksualnosti, obilježio je i pojam identiteta. Francuski, hrvatski i španjolski jezik, kao rezultat selidbe u Buenos Aires zbog očeva posla, doveli su u pitanje njen identitet: „U meni se miješaju Theodora, Dora, Dorica, Dorita, Adora, Dorissima“ (Isto: 21). Problem identiteta Dora povezuje i s nepoznanicom očeva podrijetla: „Doista, on nikada nije spominjao svoju majku. Zнала sam da se zove Barbara, ništa više od toga“ (Isto: 34). Zlatar (2004: 15) kaže da: „Identitet nije samo jedan, nitko nema samo jedan identitet, iako je svaki čovjek identičan jedino samome sebi“ (Isto). To objašnjava sljedećim citatom:

„Naš je samoidentitet izgrađen od mnoštva identiteta – rodnog, klasnog, socijalnog, intelektualnog, političkog, lokalnog, regionalnog, etničkog... - i oni svi postoje jedan pored drugoga, jedni ukriženi s drugima. Tvore nas na složeni način, istovremeno svakome dajući

sliku njegove različitosti od drugih te stvarajući, putem preuzimanja socijalnih identiteta, međusobne veze i osjećaj zajedništva“ (Isto).

Marot Kiš (2010: 656) ističe da:

„Identitet, proučavan i tumačen iz perspektive nesvjesne reakcije i interakcije tijela s okolinom u koju je samim svojim postojanjem uronjeno, pored one socijalne i kulturološke, zadobiva i biološku/neurološku dimenziju, ostvarujući se ne samo u kontekstu svjesna čovjekova ophođenja s okolnim svijetom, već i kao pounutrena, nesvjesna pokretačka snaga postojanja.“

Identitet pruža sigurnost i pripadanje: „Biti talac grupe opcija je suprotna onoj da se bude talac vlastite samoće“ (Zlatar 2004: 16). Dora je svoj identitet pronašla u fotografiji, koja ju je potaknula da ga promijeni i doslovno. Više nije bila Theodora Markovitzch, već Dora Maar. Promjena identiteta značila je odrastanje, odvojenost od roditelja, priliku da bude ono što želi biti: „Jer zaista, mogla sam biti bilo što, kad mi već nisu dali da budem ono što jesam“ (Drakulić 2015: 41).

4.2 Položaj žena kao umjetnica i ljubavnica

Žene, prema Freudu, pate od zavisti na penisu¹⁶ što će ostaviti neiskorjenjive tragove u njihovu razvoju i formuliranju karaktera (Matijašević 2006: 93). Millett (1969, 1970: 47) Frojdiv stav tumači iz perspektive feminističke kritike na sljedeći način:

„Freudov opis ženskih genitalija koji se javlja u patrijarhalnim društvima potvrđen je kroz vjersku, kulturnu i književnu zabranu. U nepismenim skupinama strah je također faktor, kao i vjerovanje u kastraciju *vagine dentata*¹⁷. Penisu, znaku muškog superiornog statusa u predpismenim i civiliziranim patrijarhatima, pridaje se najkritičniji značaj, predmet je beskrajnog hvalisanja i beskrajne tjeskobe¹⁸.“

¹⁶Prema Freudu, razlika između dječaka i djevojčica je u kompleksu kastracije jer dok se u dječaka Edipov kompleks razara kastracijskim kompleksom, u djevojčica njega čini mogućim i do njega dovodi kastracijski kompleks. Žene tako, prema Freudu, pate od zavisti na penisu što će ostaviti neiskorjenjive tragove u njihovu razvoju i formuliranju karaktera (Matijašević 2006: 93).

¹⁷„Vagina dentata“ opisuje narodnu priču u kojoj se kaže da vagina žene sadrži zube, uz pridruženu implikaciju da bi spolni odnos mogao rezultirati ozljedom, emaskulacijom ili kastracijom za uključenog muškarca.

¹⁸orig.: “The Freudian description of the female genitals arouse in patriarchal societies is attested to through religious, cultural and literary proscription. In preliterate groups fear is salso a factor, as in the belief in a castrating *vagina dentata*. The penis, badge of the male's superior status in both preliterate and civilized patriarchies, is given the most critical significance, the subject both of endless boasting and endless anxiety“.

Iz ovoga je citata, kao i iz Freudova shvaćanja žene, seksizam vidljiv već po biološkom shvaćanju muškarca i žene. Millet (Isto: 26, 27) dokazuje kako prirodna razlika zapravo ne postoji:

„Patrijarhalna religija, popularni stavovi, a donekle i znanost, pretpostavljaju da te psihosocijalne razlike počivaju na biološkim razlikama između spolova, tako da tamo gdje se priznaje da kultura oblikuje ponašanje, smatra se i da samo surađuje s prirodom. Ipak, čini se da temperamentalne razlike stvorene u patrijarhatu (»muške« i »ženske« crte osobnosti) ne potječu iz ljudske prirode, a još manje od uloge i statusa.“¹⁹

Sličnu tezu iznosi i Pateman (1998: 196):

„Uvjerenje da je udanoj ženi mjesto u kući, kao slugi njezinu mužu i majci njihove djece, danas je toliko prošireno i čvrsto ukorijenjeno da se takvo stanje čini prirodnim obilježjem ljudske egzistencije, a ne povijesno i kulturno određenim.“

Iz ovoga je citata vidljivo da su razlike između muškarca i žene društvene prirode; možemo pronaći poveznicu sa slavnim citatom Beauvoir: „Ženom se ne rađa, ženom se postaje.“ Kako je žena za de Beauvoir drugi spol, krajnje drugo na pozadini kojeg se muškarac definira kao subjekt, apsolutna drugost, zamjera Freudu maskulinitet njegova prikaza seksualnog razvoja budući da dječak predstavlja normu, a djevojčica odklon od norme. Tako se u Freuda odražava temeljna ideja o ženi kao vječno drugom te, također, ističe Freudovo zanemarivanje društvenih čimbenika u stvaranju ženskosti (Matijašević 2006: 103). U ovome poglavlju bavit ćemo se društvenim patrijarhalnim obrascima koji su Fridu i Doru uporno sputavali u umjetnosti i karijeri.

Nakon udaje za Maestra Frida više nije ozbiljno slikala: „U prvim godinama braka iznevjerila je samu sebe i zanemarila svoj talent, premda je upravo po tome bila izuzetna. Maestro joj je postao važniji od slikanja“ (Drakulić 2007: 41). Slikanje je postalo njen hobi, „poput vrtlarstva ili vezanja goblena“ (Isto: 42). Postala je njegova „šarmantna supruga“, a ne slikarica (Isto: 42). Na jednoj slici koju je naslikala vidi se Fridin doživljaj sebe u toj vezi:

¹⁹orig.: “Patriarchal religion, popular attitude, and to some degree, science as well assumes these psycho-social distinctions to rest upon biological differences between the sexes, so that where culture is acknowledged as shaping behaviour, it is said to do no more than cooperate with nature. Yet the temperamental distinctions created in patriarchy (>>masculine<< and >>feminine<< personality traits) do not appear to originate in human nature, those of role and status still less.“

„Naslikala je samu sebe, ali kao da to nije ona. Umiljata je i pokorna, nekako bezlična. Ni traga zanimljivoj djevojci, slikarici u koju se zaljubio Maestro, budućoj fascinantnoj ženi. U središtu slike je on, ona je tek dodatak, odjek, sjena“ (Isto: 43)

Frida je bila „supruga genija“ (Isto: 47). Uglavnom je sjedila kod kuće, posegnula bi za kistom tek kada bi je uhvatila „demonaska sila“ (Isto: 47). Bila je emotivno i finansijski ovisna o Maestru. O ovoj temi Millet (1969, 1970: 33) kaže: „Žene kao glave kućanstva obično se smatraju nepoželjnima; takva pojava karakteristika je siromaštva ili nesreće²⁰.“ Odnos Fride i Maestra najbolje je opisan citatom: „Ali ona se odijevala za Maestra, kuhala je za Maestra, živjela je za Maestra“ (Drakulić 2007: 42). Udajom za Maestra, postala je njegovo vlasništvo. O posjedovanju pod krinkom obitelji Millett (1969, 1970: 35) kaže sljedeće:

„U suvremenim patrijarhatima de jure prioritet muškarca nedavno je modificiran davanjem zaštite od razvoda, državljanstva i imovine ženi. Njihov status imovine nastavlja se gubitkom imena, obvezom usvajanja muževljevog prebivališta i općom pravnom pretpostavkom da brak uključuje razmjenu ženskih kućanskih usluga i (seksualnog) konzorcija u zamjenu za finansijsku potporu.“²¹

Pateman (1998: 75) smatra da je brak samo „privid pristanka“ te postavlja važno pitanje: „Zašto bi slobodna i jednaka ženska individua pristupila ugovoru koji je uvijek stavlja u podčinjen i podređen položaj u odnosu na mušku individuu?“. O ženinom (ne)pristanku u braku kaže sljedeće:

„Žene nisu »pojedinci« koji posjeduju vlasništvo koje imaju u svojoj osobi i sposobnostima, te se tako pitanje njihova »pristanka« na vlast muškaraca zapravo nikada ne postavlja. Štoviše, njihov navodni »pristanak« na vlast njihovih muževa samo je formalno priznanje njihove »prirodne podređenosti«. Nakon što su bile pod vlašću svojih očeva, one, za razliku od sinova, sa zrelošću ne dobivaju novi status nego ih očevi »predaju« drugom muškarcu da nastavi njihovo »prirodno« stanje ovisnosti i podčinjenosti“ (Pateman 1998: 75).

Želja za posjedovanjem javlja se i u odnosu Dore i Picassa: „Njegova želja za posjedovanjem bila je bezgranična i imala je tisuće oblika“ (Drakulić 2015: 91). Dora, i ostale Picassove

²⁰orig.: Female heads of household tend to be garded as undesirable; the phenomenon is a trait of poverty or misfortune“.

²¹orig.: “In contemporary patriarchies the male's de jure priority has recently been modified through the granting of divorce protection, citizenship, and property to woman. Their chattel status continues in their loss of name, their obligation to adopt the husband's domicile, and the general legal assumption that marriage involves an exchange of the female's domestic service and (sexual) consortium in return for financial support.“

ljubavnice, bile su financijski ovisne o njemu: „Bio je to način na koji je ljude oko sebe, žene, prijatelje, držao u ovisnosti. Uvijek im je mogao uskratiti potpis, što je često i činio“ (Isto: 112). Ovdje možemo primijeniti tezu Millett (1969, 1970: 40):

„Općenito, položaj žena u patrijarhatu kontinuirana je funkcija njihove ekonomske ovisnosti. Baš kao što je njihov društveni položaj posredan i postignut (često na privremenoj ili marginalnoj osnovi) preko muškaraca, njihov odnos prema ekonomiji također je tipično posredan ili tangencijalan.“²²

Dorinu karijeru sputavale su dvije važne dominantne muške figure u njenom životu vjerujući da fotografija nije za nju: otac i Picasso. Otac ju je tjerao da se posveti dokumentarističkoj fotografiji, a Picasso slikanju. Stav njenog oca najbolje je vidljiv u sljedećem citatu: „Vidio je da imam talenta, ali nije znao imam li dovoljno ustrajnosti u provođenju svoje vizije i hoću li se promijeniti kad mi se na putu nađu muškarac, brak, dijete, a to će se, vjerovao je, sasvim sigurno dogoditi“ (Drakulić 2015: 38). Iz očevih razmišljanja, vidljiva je ženina ograničenost brakom i djecom, ali i pretpostavljena sklonost istima. Uočljiv je još jedan problem žena u karijeri: briga o djeci uvijek je ženina odgovornost. O tome govori sljedeći citat: „Žene koje su zaposlene imaju dva posla budući da je teret kućanskih poslova i brige o djeci neproživljen kroz dnevnu njegu ili druge socijalne agencije, ili uz suradnju muževa.“²³ (Millett 1969, 1970: 40). Picasso je pak smatrao da je „fotografija samo zamjena za slikanje jer svaki fotograf u stvari želi biti slikar“ (Drakulić 2015: 97). Dorin ulazak u svijet slikarstva pretvorio je njen odnos s Picassom u odnos učenika i učitelja. Dora je tada potpuno izgubila „svoje ja“, a njene slike postale su tek imitacije njegovih (Isto: 116). U vezi s njim Dora je prestala biti umjetnica i postala je samo jedna od njegovih ljubavnica. Odnos Dore i Picassa najbolje je predstavljen slikom *Dora i minotaur*. Dora kaže da joj je oduzeo „jezik umjetnosti“ i time je učinio „nijemom“ (Isto: 60). Naziva ga Minotaurom, a njihovu ljubav „očajničkom“ i „osvetničkom“, čija je posljedica bila „potpuni rasap njene ličnosti“ (Isto). Picassov opis započinje viđenjem psihijatra Carla Gustava Junga. Jung Picassovu ličnost opisuje kao onu koju privlači mračno, demonsko i luciferovsko (Isto: 44). Pleško (2018) u diplomskome radu bavi se psihoanalitičkim pristupom ovom romanu te opisuje Picassa kao izrazito narcisoidnu ličnost koji (ne)svjesno uništava sve oko sebe: „Međutim, u slučaju Pabla

²²orig.: „In general, the position of woman in patriarchy is a continuous function of their economic dependence. Just as their social position is vicarious and achieved (often on a temporary or marginal basis) through males, their relation to the economy is also typically vicarious or tangential.“

²³ orig.: „Woman who are employed have two jobs since the burden of domestic service and child care is unrelieved wither by day care or other social agencies, or by the cooperation of husbands“

Picassa uočavaju se doista destruktivni i razorni učinci patološkog oblika narcizma, težnje da se drugu osobu potpuno uništi i »proguta« (Pleško 2018: 21). Odnos između Dore i Picassa prikazan je i kao religijski jer Dora u njemu vidi boga. O ženinom religijskom shvaćanju ljubavne veze govori sljedeći citat de Beauvoir (2016: 680):

„Za ženu ne postoji drugi izlaz osim da se dušom i tijelom izgubi u onome kojega joj predstavljaju kao apsolut, kao esencijalno. Budući da je ionako osuđena na ovisnost, radije nego da sluša tirane – roditelje, muža, zaštitnika – odabrat će služiti bogu. Žena odabire toliko gorljivo priželjkivati svoje ropstvo da će joj se ono činiti kao izraz njezine slobode. Trudit će se prevladati svoj položaj neesencijalnog objekta radikalno ga prihvaćajući. Kroz svoju putenost, svoje osjećaje, svoja ponašanja, suvereno će uzvisivati voljenoga, postaviti će ga kao vrhovnu vrijednost i stvarnost: poništiti će se pred njim. Ljubav za ženu postaje religija.“

Frida i Dora dokazuju da je „ženama posebno teško opstati u bilo kojoj profesiji, posebno umjetničkoj, ma kako bile darovite i uporne“ (Drakulić 2015: 38). Maestro i Picasso podredili su Fridu i Doru u strahu od njihova potencijala. Frida je prije veze s Maestrom opisana ovako: „I ranije je, kao dijete, bila neobično svojehlava, a nakon nesreće postala je naprosto drska. Usuđivala se činiti stvari koje drugi nisu, preživljena nesreća podarila joj je hrabrost onih koji ionako nemaju što izgubiti“ (Drakulić 2007: 31). Međutim, u vezi s njim bila je „klasično, pasivno, žensko biće, možda je zbog toga bila privlačna Maestru“ (Isto: 61). Maestro je prepoznao „ono nešto u njenim slikama – osobno, intimno, bolno i potpuno samosvojno“ (Isto: 45). Unatoč tome, nije ni pomislio na to da bi mu Frida mogla postati konkurencija. Pateman (1998) bavi se ženama kao „neredom“ referirajući se na Rousseauovu izjavu kako „ljudi nikada ne propadaju od preveć vina; sve propada zbog ženskog nereda“ (Rousseau prema Pateman 1968: 109). Žene su izvor nereda jer se „njihovo biće, ili njihova priroda, takva ih nužno vodi da razorno djeluju u društvenom i političkom životu“ (Pateman 1998: 25). Ističe i da je „prijetnja koja dolazi od žena još veća zbog mjesta, ili društvene sfere, za koje su stvorene po svojoj prirodi – obitelji“ (Isto: 25). Rousseau zaključuje da je jedini način na koji se država može zaštititi od utjecaja žena stroga segregacija spolova u njihovim aktivnostima, „uključujući, kao kod klarisa, život u kući“ (Isto: 31), prema tome Dorin odlazak u psihijatrijsku bolnicu možemo promatrati i na ovoj razini: „Picasso se zabrinuo za moje psihičko stanje pa je pozvao tebe u pomoć. Zapravo, ne vjerujem da se doista zabrinuo, to može misliti samo netko tko ga ne poznaje. Mislim da me naprosto strpao u ludnicu da me se riješi...“ (Drakulić 2015: 10). Strah od žena prikazan je kao razlog tjeranja žena iz javne u privatnu sferu, to se dogodilo i slučaju Fride i Dore koje su ljubavnici u strahu od njihova potencijala,

potjerali u kuće. O navedenom strahu od žena govore i interpretacije Freuda Kofmanove. Kofmanova se većinom bavi seksualnim aspektom Freudove analize žena i ženskosti, ali njenu interpretaciju možemo promatrati i na društvenoj razini: „Ono čega se, prema Freudu, muškarac uvijek boji jest to da ga žena ne oslabi, da ga ne inficira ženskošću i da ga ne učini nemoćnim...“ (Kofman prema Matijašević 1985: 68). Matijašević (2006: 98) zaključuje sljedeće: „Iz tog tabua bi se moglo zaključiti da je žena jači spol, ona utjelovljuje moć i utjecaj, lišava muškarce njihove snage...“ Sve se ove analize svode na strah od ženskog potencijala pa ga društvo negira ili minorizira, kao što su radili i Maestro i Picasso.

4.3 Odnos između žene i muškarca u romanima

Frida je kao djevojka mnogo više nalikovala dječaku nego djevojčici. Šišala se na kratko i nosila hlače, „trenirala je sportove i čak igrala nogomet, bila je snažna i mišićava, uvijek u pokretu i spretna poput dječaka“ (Drakulić 2007: 25). Oduvijek je slutila da njen otac Don Guillermo želi sina. Potvrdu je pronalazila u „očevom smiješku dok je snimao obitelj i nju u sredini, u muškom odijelu“ (Isto: 16). Društvo je od Fride napravilo ženu, iako se ni tada nije uklapala u sve ženske okvire; „tako je na svom licu naslikala jedva vidljive brčice koje bi svaka druga žena izbljedom, iščupala, obrijala, sakrila“ (Isto: 51). Ženska dlakavost i u današnje je vrijeme predmet groženja, a ženski standardi ljepote prisutni su otkada postoji društvo:

„Koncept tjelesnog je prošao kroz značajno historijsko, socijalno i političko redefiniranje, od apsolutne religijske i buržoaske cenzure nad tijelom, preko seksualne revolucije do kontrole i estetizacije tijela. Tijelo je došlo u prvi plan današnjice, a stimuliran je skupom nekoliko naučnih grana, međusobno povezanih, koje također produciraju ogromnu industriju stvarajući ujedno robne navike i sopstvene narative – medicinom, farmaceutikom, kibernetikom itd“ (Bećirbašić 2011: 81).

Frida postavlja pitanje: „Tko kaže da žena ne smije imati brkove iznad žarkocrveno namazanih usana?“ (Drakulić 2007: 51), a potom iznosi tezu da su „muškarci nesvjesni homoseksualci, uzbuđuje ih što iznad ženskih usana vide tih par dlačica kao u tek stasalog muškarca“ (Isto). Temom homoseksualnosti često se bavi i Freud, a zanimljivo je i tumačenje Kofman koja uspoređuje užas nadahnut ženama, mizoginiju te opći prijezir prema ženskom spolu s užasom koji izaziva Meduzina glava, grčki simbol straha: „Užas od meduze je strah od kastracije“ (Kofman prema Matijašević 1985: 83). Homoseksualnost se objašnjava na sljedeći način: „Uvjerenje da žena/majka nema penis udaljava muškarca od žene i čini ga predisponiram

za homoseksualnost“ (Matijašević 2006: 99). Kofman govori i o ženskoj pasivnosti koja je posebno izražena u odnosu Frida i Maestra: „Ona je uvijek bila klasično, pasivno, žensko biće, možda je zbog toga bila privlačna Maestru“ (Drakulić 2007: 61). Kofman kaže kako „društvo čini stid ili skromnost jednom od temeljnih ženskih vrlina“ (Matijašević 2006: 97). Freud o ženskoj pasivnosti kaže da se „ženskost često psihološki obilježava kao ona koja daje primat pasivnim ciljevima te da žena na temelju svojih seksualnih funkcija ima pasivno ponašanje“ (Isto: 92). Naglašava i da „pritom ne smijemo podcijeniti utjecaj društvenih običaja koji, također, prisiljavaju ženu na pasivne situacije“ (Freud prema Matijašević 1978f, 547). Iz ovih je citata vidljivo da je ženska pasivnost, o kojoj je već bila riječ, također proizvod društva.

Frida u odnosu s Maestrom neutralizira poimanje muškarca i žene: „Naša je ljubav, bila sam uvjerena, tako posebna vrsta ljubavi u kojoj ti drugo biće predstavlja cijeli univerzum koji te ispunjava, u kojem postojiš, u kojem ne postoji više ni muško ni žensko, već samo bića“ (Drakulić 2007: 71). Mijenja i poimanje drugih žena. Fridina ljubav prema Maestru rezultirala je činjenicom da je na ostale žene gledala kao na prijatnju i konkurenciju. Njegova postupke pokušala je opravdati tvrdnjom da su ga ostale žene „zavele“. Nakon prekida i ponovnog povratka Maestru, Frida je bila prisiljena promijeniti svoj pogled na situaciju obzirom na to da nije mogla promijeniti situaciju: „Njegove ljubavnice postale su njene prijateljice, tako ih je neutralizirala“ (Isto: 82). Veza s njim predstavljala je stalnu borbu i suparništvo s drugim ženama jer je znala da „Maestraova ljubav prema njoj ne isključuje i druge veze“ (Isto: 39). Maestro je „konzumirao žene kao što drugi jedu svoje omiljeno voće ili kuglice sladoleda“ (Isto: 37). Referencije na hranu česte su u ženskome pismu, a u stvaralaštvu Drakulić istaknute su i u *Božanskoj gladi*: „Pripovjedni i interpretacijski tijek radnje spajaju se u točki kad junakinja shvaća – uz pretpostavljeni prešutni pristanak partnera – da je jedini način da se njihova veza nikada ne prekine taj da ga ona ubije, pojede i tako ga posve pounutri, zadrži u sebi (Zlata 2004:111). Žensko suparništvo česta je tema feminističke kritike, a o njoj Millett (1969, 1970: 38) kaže da je uvijek rezultat muškar(a)ca:

„Jedan od glavnih učinaka klase unutar patrijarhata je suprotstavljanje jedne žene drugoj, u prošlosti se odvijalo stvarajući živi antagonizam između prostitutke i gospođe, a u sadašnjosti između brižne žene i domaćice. Prva zavidi drugoj na njezinoj >>sigurnosti<< i prestižu, dok druga žudi izvan granica poštovanja za onim što ona smatra slobodom, prednošću i kontaktom s velikim svijetom. Kroz višestruke prednosti dvostrukih standarda, muškarac sudjeluje u oba svijeta, osnažen svojim superiornim društvenim i ekonomskim resursima,

izigrava otuđenu ženu jednu protiv druge kao suparnice. Među ženama bi se također mogle prepoznati sporedne statusne kategorije: ne samo klasa vrline, već i ljepota i dob.“²⁴

Kada je Frida shvatila da u borbi s drugim ženama ostaje gubitnica, „njegove ljubavnice postale su njene prijateljice, tako ih je neutralizirala“ (Drakulić 2007: 82). Raskid s Maestrom predstavljao je i raskid sa ženom kakva je bila u njihovom braku: „I kao nekada, ponovno je u muškom odijelu. Maestro je sada kažnjen. Nema više tvoje Fride, poručuje mu Frida sa slike“ (Isto: 75). Tema ženskog suparništva provlači se i u romanu *Dora i minotaur*. Picasso je Dori često iznosio svoja stajališta o ženama, posebno onima iz svoje prošlosti. Njegovo je stajalište najbolje prezentirano sljedećim citatom: „Poslije sam razmišljala o tom njegovom monologu na plaži i načinu na koji je govorio o tim ženama pomalo patničkim glasom, dajući do znanja da su one njegov teret, premda nije upotrijebio tu riječ. Pa ipak, bilo je očito da je Picassu stalo da shvatim kako za njih ne osjeća ništa više osim obaveze“ (Drakulić 2015: 71). Dora se cijelo vrijeme trudi dokazati Picassu dajući mu do znanja da ne želi biti kao te žene stoga sebe opisuje kao umjetnicu, neovisnu ženu koja je posvećena radu, a ne traženju muža (Isto: 72).

Bujan, Marot Kiš (2008: 114) govore o podjeli osobina na muške i ženske: „Sljedeći strategiju zapadne metafizike, binarna opozicija između muškarca i žene izgrađena je na temeljima hijerarhijskog sustava vrijednosti, uključujući pritom čitav niz dodatnih opozicija: racionalno ~ emocionalno, aktivno ~ pasivno, jako ~ slabo, javno ~ privatno.“ I u ovim romanima vidljiva je dihotomija žena između žene i muškarca. Kako je njihova veza rasla, Picasso je sve više na Doru gledao kao na muškarca jer u njegovu svijetu „misaonost i intelektualnost muške su osobine“ (Isto: 119). Dora u sljedećoj rečenici postavlja pitanje o ravnopravnosti muškarca i žene: „Možda je svaka žena koja razmišlja, ima svoje ideje, voli o njima raspravljati i osjeća se u tome ravnopravnom, za muškarce njihove generacije bila zapravo muško?“ (Isto: 54). Podjelu osobina na „muške“ i „ženske“ obrađuje i Millett (1969, 1970: 26):

²⁴orig.: „One of the chief effects of class within patriarchy is to set one woman against another, in the past creating a lively antagonism between whore and matron, and in the present between careen woman and housewife. One envies the other her »security« and prestige, while the envied yearns beyond the confines of respectability for what she takes to be the other's freedom, advantage, and contact with the great world. Through the multiple advantages of the double standard, the male participates in both worlds, empowered by his superior social and economic resources to play the estranged woman against each other as rivals. One might also recognize subsidiary status categories among woman: not only is virtue class, but beauty and age as well.“

„Prva stavka, temperament, uključuje formiranje ljudske osobnosti duž stereotipnih linija spolne kategorije(»muško« i »žensko«), temeljeno na potrebama i vrijednostima dominantne skupine i diktirano onim što njezini članovi njeguju u sebi i smatraju prikladnim kod podređenih: agresija, inteligencija, snaga i učinkovitost kod muškaraca; pasivnost, neznanje, poslušnost, »čednost« i neučinkovitost kod žena.“²⁵

Boljem razumijevanju žena u društvu i umjetnosti pridonio je susret Fride i Dore. Njihov odnos opisan je izrazito sentimentalno, a Dora u Fridi vidi izrazitu hrabrost i inspiraciju ponajviše zbog toga što je „Frida ostala slikarica ne samo unatoč bolesti, od koje je napravila temu svog slikarstva, nego unatoč Diegu“ (Drakulić 2015: 130). Frida se, prema Dori, nije predala svome suprugu poput nje:

„Frida se nije sasvim predala ljubavi prema Diegu, nije postala zatočenica poput mene. Ostala je svoja, po cijenu da je Diego vara, marginalizira, da se udalji od nje. Mislim da se bojala da će ostati sama sa svojom bolešću i da je zbog toga radila neke kompromise. Ali u jednom nije popuštala – nikada nije prestala slikati (Isto).

Njihov susret važan je i zbog razmišljanja o umjetničkom položaju između muškarca i žene. Dora je shvatila da su žene prije svega muze, a tek onda kreativna bića (Isto: 129). Dora postavlja važno pitanje o dvostrukim standardima između žene i muškarca u karijeri: „Zašto samo žene moraju dokazivati svoju snagu i odlučnost u umjetnosti?“ (Isto: 131). Frida i Dora imaju mnogo toga zajedničkog: „Još nas je nešto povezivalo osim istih godina, umjetničke karijere i života s poznatim slikarima starijima od nas. Ni ona ni ja nismo mogle imati djecu“ (Isto). Picassova razmišlja o toj temi, nažalost, reprezentiraju cijelo društvo koje smatra da žena nije žena ukoliko se nije ostvarila u ulozi majke: „Nas dvije, smatrao je Picasso, nismo bile prave žene jer žena koja nije majka, nije ni žena (Isto: 132). Iako ih je povezivala činjenica da nisu mogle imati djecu, razdvajao ih je stav o istoj. Dora se nije pretjerano opterećivala majčinstvom, dapače, smatrala je da bi je ono dodatno sprječavalo u umjetničkoj karijeri. Njezin je stav najbolje vidljiv u sljedećem citatu:

²⁵orig.: “The first item, temperament, involves the formation of human personality along stereotyped lines of sex category (»masculine« and »feminine«) based on the needs and values of the dominant group and dictated by what its members cherish in themselves and find convenient in subordinates: aggression, intelligence, force, and efficacy in the male; passivity, ignorance, docility, »virtue« and ineffectuality in the female.”

„I ona je vjerovala u to i željela je dijete s Diegom. Meni majčinstvo nije toliko značilo. Pogotovo ne nakon što sam vidjela kako dijete sprječava moje prijateljice poput Jacqueline da se posvete onome čime se žele baviti, dok muškarce jednostavno nije briga. A nisam bila ni dovoljno proračunata da, kad već nisam mogla roditi, upotrijebim svoju rastrojenost kao opravdanje za neuspjeh. Zar nisam mogla igrati tu ulogu? Spriječio me ponos. Nisam podnosila sažaljenje, pogotovo onih za koje sam mislila da mi nisu dorasli (Isto).

O majčinstvu kao „neuspjehu“ više će biti riječ u sljedećem poglavlju.

4.4 Tjelesnost

Fridina različitost uvelike je utjecala na njen doživljaj seksualnosti i vlastite tjelesnosti. Možemo ići korak dalje i reći da je njena različitost postala čitava njena tjelesnost. Bujan, Marot Kiš (2008: 113) o tijelu kao „različitom“ kažu sljedeće:

„Pojam različitosti (od kulturalnim uzusom predstavljenih poželjnih osobina) može obuhvaćati odstupanja od uobičajenog modusa funkcioniranja tijela (primjerice uslijed oboljenja, tjelesnog oštećenja i slično), nepodudarnosti s elementima vanjskoga izgleda koji pripada obilježjima skupnoga identiteta ili pak različitih modusa seksualnosti i seksualnih praksi.“

Frida svoje tijelo promatra kao seksualnu kušnju, izazov: „Rekla sam, izvoli, dobro me pogledaj. Prvo pogledaj moja leđa puna ožiljaka od operacija, moju tanju nogu i iskrivljeno stopalo, pa mi priđi, ako se usuđuješ, ako me još želiš“ (Drakulić 2007: 34). Nakon prekida s Maestrom Frida spava s drugim muškarcima kako bi osjetila „nešto drugo osim boli“ (Isto: 74). Želi se uvjeriti da je njeno tijelo sposobno i uživati. Frida je stalno žudila za drugim tijelom jer se uvijek osjećala kao da njeno nije dovoljno, nije cijelo:

„Međutim, čak i kada opisuje ljubav između muškarca i žene, točnije Fride i Maestra, Drakulić polazi od razlika spola u pristupanju tjelesnosti. Afirmacija ženskog identiteta ostvaruje se tek kroz uspostavu odnosa s drugim, muškim tijelom. Budući da je disfunkcionalno, njezino tijelo nije dovoljno samo po sebi, stoga žudi za drugim tijelom kroz koje će se ostvariti“ (Mlivić 2017:19)

Ženska žudnja i užitak velik su dio povijesti bili predmet kažnjavanja. O tome govori Nataša Polgar u knjizi *Vještica na kauču: psihoanalitički ogledi o suđenjima vješticama u Hrvatskoj*: „Sam zakon, Kriminalna praksa, prije svega je usmjerena na ograničavanje, cenzuriranje i

kažnjavanje žudnje i nedopuštenog užitka, *jouissance*²⁶, no ženske se naracije mnogo manje uobličavaju oko seksualnih transgresija i za svoje središte imaju strah i tjeskobu povezanu sa slikom, idealom žene i ženstva te majčinstvom“ (Polgar 2021: 156). Žudnja je zapravo središnji koncept Lacanove teorije, i to ponajprije „nesvjesna žudnja koju je moguće raspoznati tek nakon što je artikulirana odnosno stvorena jezikom“ (Isto: 167). Lacan strogo razlikuje žudnju od zahtjeva i potrebe: „potreba je rezultat biološkog instinkta koja kada je artikulirana, postaje zahtjevom za zadovoljavanjem potrebe, a taj dio je upravo žudnja, „ona je višak nastao artikulacijom potrebe u zahtjev“ (Isto). Osim što je se ne može zadovoljiti, odnosno što je nastala iz nezadovoljenja, teško ju je iskazati jezikom temeljne „nekompatibilnosti između žudnje i govora“ (Lacan prema Polgar 1999: 275). Prema Lacanu i postlakanovskoj psihoanalizi „žudnja je zapravo žudnja Drugoga ili žudnja za žudnjom Drugoga ili pak žudnja koja je istovjetna žudnji Drugoga“ (Polgar 2021: 170). Žene se kažnjavaju zbog „prekomjernosti užitka, *jouissance* koji nije dopušten“ (Isto: 185).

Fridina seksualnost obilježena je borbom između prihvaćanja sebe i pokušaja da bude netko drugi. Ti su pokušaji vidljivi u svakodnevnom dotjerivanju i stavljanju maski za Maestra kako bi postala egzotična i zanimljiva, odnosno kako bi skrenula pozornost sa svoje bolesti:

„Jedan od najznačajnijih ciljeva koji ostvaruje instrumentalizacijom vlastita tijela jest svraćanje pozornosti s jedne vrste začudnosti (tjelesnog hendikepa) na drugu (egzotičan izgled), tajeći nedostatke kako bi se mogla neometano uklopiti u socijalnu okolinu i time ostvariti cjeloviti doživljaj jastva“ (Bujan, Marot Kiš 2008: 120).

Borba s prihvaćanjem sebe najbolje je vidljiva u sljedećem citatu: „Mučilo ju je pitanje: ako zbog bolesti ne voliš svoje tijelo, kako ga može voljeti netko drugi?“ (Drakulić 2007: 44).

Na Fridin doživljaj vlastite tjelesnosti uvelike su utjecali spontani pobačaji. Tada je svjedočila slabosti i nemoći svoga tijela. Frida iskustvo svoje tjelesnosti nakon drugog pobačaja opisuje ovako: „Trenutak kada prestaješ biti osoba i još si samo tijelo – nečije, ničije – koje treba »obraditi«“ (Drakulić 2007: 52,52). Nemoć Fridina tijela da rodi dijete „potvrđuje hipotezu o povezanosti tijela, kulture i ideologije s procesom formiranja identitetskih obrazaca“ (Bujan, Marot Kiš 2008: 114). Tako dolazimo do sljedećeg zaključka:

²⁶Lacan govori o posljedicama viška užitka, odnosno *jouissance* i pravu na njega, objašnjava odnos između prava i *jouissance*: „Pravo uživanja znači da možeš uživati u svojim sredstvima, ali ih ne smiješ rastrošno koristiti. Što je *jouissance*? Ovdje je svedena tek na negativnu instancu. *Jouissance* je ono što ne služi nikakvoj svrsi!“ (Lacan prema Polgar 1998: 3).

„U tom je smislu moguće tvrditi da je tijelo podjednako društvena (kulturalna) kao i individualna imovina, s obzirom da se svijest o njemu pomalja najvećim dijelom iz interakcije s okolinom, a i odnos osobe spram tijela (procjena značenja tijela u procesu spoznavanja, važnosti tijela u kreiranju socijalnih odnosa...) oblikovan je prilagodbom zahtjevima šireg socijalnog konteksta“ (Isto: 115).

Chodorow (Matijašević prema Chodorow 1991: 239) analizira Freudova razmišljanja o tome kako muški rod dijeli žene, simbolički i erotski, na majke i prostitutke, tako „bijeg prema ženi koja je prostitutka ili poput prostitutke čini obrambeno konstruiranu ideju o majčinoj seksualnoj čistoći i poriče edipsku želju.“ Fridinu potrebu da bude majka možemo shvatiti i kao udovoljavanje društvenim normama po kojima žena nije „žena“ ukoliko se nije ostvarila u ulozi majke.

Norme u vezi fizičkog izgleda žene imale su negativan učinak i u Dorinu slučaju. Dora je od djetinjstva imala strah od vlastite tjelesnosti i seksualnosti zahvaljujući majčinu shvaćanju istoga. Majka joj je govorila o siromašnim Francuskinjama u Buenos Airesu koje se prostituiraju i da zbog njih prostitutku nazivaju – *francesa*. O majčinoj ideji seksualne opasnosti govori i Drakulić (2020: 161):

„Majka je prva osoba koja svome još sasvim malome djetetu postavlja seksualnu zabranu. Dijete pravila igre uči vrlo brzo: odricanje od seksualnosti polučuje kao nagradu za ljubav. Majka možda nije svjesno licemjerna – ona ponavlja obrazac. I sama nesigurna u odnosu na vlastitu seksualnost, pitanje je kako uspijeva spojiti ta dva aspekta i sebe. Pod utjecajem tradicije seks doživljava u funkciji prokreacije. Ako nije tako, onda to mora skrivati. Majka zna samo jedno – da je za kćerku seks opasnost.“

Dorina je majka spas od opasnosti koju donosi tjelesnost vidjela u religiji koju mnoge analitičarke feminističke kritike vide kao izvor patrijarhata:

„Patrijarhat ima Boga na svojoj strani. Jedan od najučinkovitijih agenata kontrole je snažno ekspeditivan karakter njegovih doktrina o prirodi i podrijetlu žene i pripisivanje opasnosti i zla ženskoj seksualnosti.“ (Millett 1969, 1970: 51).²⁷

²⁷orig.: „Patriarchy has God on its side. One of the most affective agents of control is the powerfully expeditious character of its doctrines as to the nature and origin of the female and the attribution to her alone of the dangers and evils it imputes to sexuality“ (Millett 1969, 1970: 51).

Nakon prekida s Picassom, u Dori se vide majčina razmišljanja. Ona se udaljava od vlastite tjelesnosti i postavlja pitanja: „Kako ukrotiti tijelo? Je li nesvjesna žudnja jednaki grijeh kao i ona svjesna?“ (Drakulić 2015: 172). Ovaj dio možemo također povezati s Lacanovim pojmom žudnje koji Polgar (2021: 179) obrađuje iz perspektive feminističke kritike gdje su žudnja i užitek kao seksualna transgresija, jedan od glavnih pokazatelja anti-ženstva i anti-majčinstva, tako je „bilo koji oblik žudnje i seksualnosti, bračne ili izvanbračne, u polju simboličkih odnosa izjednačen s *vještichjošču*“. Na kraju Dora ipak dolazi do zaključka da je žena svoje tijelo, svoja tjelesnost: „Žena nije žena ako nije »francesa«“ (Drakulić 2015: 178).

Dorina borba s vlastitim tijelom rezultat je majčinih razmišljanja i uspoređivanja s drugim ženama, posebice onima iz Picassove prošlosti: „Bila sam potpuno drukčije skrojena od tih djevojaka, mojih prijateljica, od maman. Nemaš ništa mojega, sigurno je Barica tako izgledala – govorila mi je još u Buenos Airesu, a to je značilo da sam seljački tip žene, stvorene za fizički rad i rađanje, baš poput hrvatske bake Barbare“ (Isto: 85). Iz ovoga je citata vidljiva potreba žene da udovolji idealima ljepote i osjećaja bezvrijednosti ako u tome ne uspijeva. O idealima ljepote često progovara i sama Drakulić u *Smrtnim grijesima feminizma* (Drakulić 2020: 307):

„...više nego ikada žene se muče s idealom ljepote podržavajući golemu industriju samo kako bi ugodile muškom viđenju idealnog izgleda. Same žene odnose se prema ženskosti kao prema bolesti, tijelo im nikada nije zadovoljavajuće, uvijek ga treba poboljšavati plastičnim operacijama, hormonalnim terapijama, vježbom, dijetama, rezanjem, bušenjem i unakazivanjem na sve zamislive načine.“

U posljednjim godinama svoga života Dora je svjesna promjena na svome tijelu: „Kad danas stanem pred ogledalo, vidim višak kilograma nakupljenih uglavnom oko struka. Vidim lice koje je izgubilo svježinu. I najgore od svega, vidim kako mi bolest povija kičmu i kako se sve više savijam prema naprijed kao da nosim neki pretežak ali nevidljiv teret“ (Drakulić 2015: 192). Navedena su razmišljanja također produkt društva u kojem živimo koje ne voli višak kilograma, bore ni bolesno tijelo. Kultura u kojoj živimo zarađuje na temelju nesigurnosti žena uvjeravajući ih da nikada nisu dovoljno dobre, što potvrđuje sljedeći citat: „Žena je uvijek nesigurna u svoj izgled, u svoju ženstvenost, čak i ona najljepša i najpoželjnija. Kultura u kojoj živimo podržava tu nesigurnost“ (Isto: 17).

5. Zaključak

U romanima *Frida ili o boli* i *Dora i minotaur* s jedne strane predstavljene su važne žene i umjetnice, a s druge strane obične žene s kojima se svakodnevno susrećemo. Navedeni su romani dio takozvane „ženske trilogije“, zajedno s romanom *Mileva Einstein, teorija tuge*. Već iz samih naslova možemo zaključiti da ovi romani govore o ženama koje su se našle u sjenama svojih slavni ljubavnika. Osim tužne umjetničke sudbine, povezuje ih i tužna sudbina „obične“ žene u društvu u kojemu patrijarhat uvjetuje svaki aspekt života: od toga kako će izgledati do toga hoće li se ostvariti u ulozi majke. U ovim se romanima mogu pronaći gotovo sve značajke ženskog pisma: subjektivnost, ispovjednost, svijest o rodu (tj. o spolnoj specifičnosti), labava izgradnja događaja, sinkretizam žanrova, kompozicijski nemar, fragmentarnost i preplitanje fikcije i faksije. Romani su izrazito osjećajni, ali bez klišeiziranih izraza i pretjerivanja. Preplitanje fikcije i faksije vidljivo je u miješanju autobiografskih i biografskih elemenata čime se postiže dojam povezanosti i suosjećanja. Romani su pisani retrospektivno, a događaji su zasjenjeni razmišljanjima o istima. Neke od ovih karakteristika, karakteristike su i postmodernog romana koji je nadređen pojam ženskome pismu, a pojam ženskoga pisma problematičan je zato što pretpostavlja izdvojenost naspram „muškoga“. Ipak, pri analizi romana, središte nije na pronalaženju značajki ženskog pisma, već su romani analizirani iz perspektive feminističke kritike te Freudovih i Lacanovih stajališta na kojima one počivaju.

Romani *Frida ili o boli* i *Dora i minotaur* analizirani su po istim parametrima koji se odnose na aspekte života u kojima su Frida i Dora osjetile posljedice patrijarhalnog društva: od obitelji i djetinjstva do karijere, braka, fizičkog izgleda i uloge majke. Romani su analizirani iz perspektive Freudove i Lacanove psihoanalize i feminističke kritike koju predstavljaju citati Millet i Pateman. Millet u *Seksualnoj politici* (1970.) sistematično opisuje sva područja u kojima su žene potlačene zbog pretpostavke o biološkoj razlici između muškarca i žene koja se ispostavila pogrešnom. Ovaj rad dokazuje da su razlike između muškarca i žene društvene prirode i tako potvrđuje slavnu tezu De Beauvoir da se „ženom ne rađa, ženom se postaje“. Razmišljanja Millet nadopunjena su citatima Pateman koja u *Ženskome neredu* opisuje povijest nepravde koja je načinjena ženama fokusirajući se na dio o ženama u društvu i politici. Njeni citati, koji se temelje na Rousseauovim mislima o ženama kao neredu, predstavljaju ideju ovoga rada koji je pokazao da su Freuda „zavist na penisu“ i Rosseauov „ženski nered“ zapravo

skriveni strahovi od ženskog potencijala i slobode. Analiza s feminističkog stajališta na primjeru Fride i Dore pokazala je da žene moraju iznova moraju dokazivati svoj talent i svoje sposobnosti, da društvo i dalje dijeli osobine na „muške“ i „ženske“ i da su i u modernim društvima prisutne zastarjele norme i obrasci ponašanja koji mogu imati opasne posljedice. U dijelu *Feminizam danas* pokazano je zašto je feministička borba i dalje potrebna te su navedene teze potvrđene primjerima Fride i Dore čija su samoostvarenja bila ograničena patrijarhalnim društvom.

Sažetak

Slavenka Drakulić jedna je od najpoznatijih predstavnica ženskog pisma u Hrvatskoj. Njeni romani i publicistički tekstovi bave se kontroverznim temama, kao što su pravo žene na abortus, silovanje, standardi ljepote i mentalno zdravlje žena, stoga je kao književnica često bila optuživana i kritizirana. Drakulić u svojim romanima prikazuje stvarne žene, a one kakve je društvo napravilo za potrebe muškaraca tako je i jedan od ciljeva ovoga rada pokazati da su razlike između muškaraca i žena društveni proizvod. Ovaj rad, na primjeru romana *Frida ili o boli* i *Dora i minotaur*, kroz perspektivu psihoanalize i feminističke kritike, analizira sve patrijarhalne obrasce koji su Fridu i Doru sputavali u uspjehu i samoostvarenju. Navedeni patrijarhalni obrasci iščitavaju se u gotovo svim sferama života: od obitelji do karijere i braka. Teze koje će biti iznesene odnose se na opasne posljedice koje život u patrijarhalnom društvu može donijeti.

Ključne riječi: feminizam, žensko pismo, Slavenka Drakulić, *Frida ili o boli*, *Dora i minotaur*

Abstract

Slavenka Drakulić is one of the most famous representatives of women's writing in Croatia. Her novels and nonfiction texts deal with controversial topics, such as women's right to abortion, rape, beauty standards and women's mental health, so as a writer she was often accused and criticized. In her novels, Drakulić presents real women, not those that society has created for the needs of men, so one of the goals of this work is to prove that the differences between men and women are a social product. This work, using the example of the novels *Frida ili o boli* and *Dora i minotaur*, through the perspective of psychoanalysis and feminist criticism, analyzes all the patriarchal patterns that prevented Frida and Dora from success and self-realization. The patriarchal patterns can be read in almost all spheres of life: from family to career and marriage. The theses that will be presented refer to the dangerous consequences that life in a patriarchal society can bring.

Key words: feminism, woman's writing, Slavenka Drakulić, *Frida ili o boli*, *Dora i minotaur*

Izvor:

Drakulić, S. (2007) *Frida ili o boli*. Zagreb: Profil

Drakulić, S. (2015) *Dora i minotaur*. Zagreb: Fraktura

Literatura

Bagić, K. (2016). *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970.-2010*. Zagreb: Školska knjiga

Bikić, T. (2013). *Tijelo kao izvor tjeskobe. Pisati tijelo: pisati bol (Na predlošku romana Frida ili o boli autorice Slavenke Drakulić)*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

Biti, V. (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska

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

Čale-Feldman, L., Tomljenović, A. (2012). *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international d.o.o.

- de Beauvoir, S. (2016). *Drugi spol*. Zagreb: Ljevak.
- Drakulić, S. (2020). *Smrtni grijesi feminizma*. Zagreb: Fraktura
- Dujić, L. (2011). *Ženskom stranom hrvatske književnosti*. Zagreb: Mala zvona.
- Đurić, M. (2021). *Interpretacija i metodički pristup romanu Jane Austen Emma*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet
- Marot Kiš, D. (2010). Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta. Na primjerima romana Slavenke Drakulić. *Filozofska istraživanja*, 30(4), str. 655-670. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/68571> (Datum pristupa: 21.02.2023.)
- Matijašević, Ž. (2006). *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*. Zagreb: AGM
- Mihaljević, D. (2016). Feminizam – što je ostvario?. *ZMostariensia*, 20 (1-2), 149-169. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/170904>
- Millett, K. (1970). *Sexual politics*. New York: Avon books
- Milotić, I. (2020). *Žene u romanima Slavenke Drakulić*. Diplomski rad. Pula: Sveučilište u Puli, Filozofski fakultet
- Mlivić, V. (2017). *Tijelo i tjelesnost u romanu Frida ili o boli Slavenke Drakulić*. Diplomski rad. Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet
- Nemec, K. (2003). *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga.
- Nemec, K. (2002). Čuvarica ognjišta, svetica, vamp. Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća. U: Botica, S. (ur.), *Zbornik zagrebačke slavističke škole 2002*. Zagreb: Filozofski fakultet.
- Ngozi Adiche, C. (2019). *Svi bismo trebali biti feministi i feministkinje*. Zagreb: VBZ.
- Ograjšek Gorenjak, I. (2022). Ženska povijest na valovima feminizma. *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu*, 54 (1), 165-200. <https://doi.org/10.17234/RadoviZHP.54.6>
- Pateman, C. (1998) *Ženski nered: demokracija, feminizam i politička teorija*. Zagreb: Ženska infoteka

Pleško, S. (2018). Psihoanalitički pristup romanu „Dora i minotaur“ Slavenke Drakulić. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

Polgar, N. (2021). *Vještica na kauču: psihoanalitički ogledi o sudenjima vješticama u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku

Prosperov Novak, S. (2003). *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Golden marketing

Sablić Tomić, H. (2005). *Gola u snu: O ženskom književnom identitetu*. Zagreb: Tiskara Znanje d.d..

Samardžija Marić, T. (2020). *Drugosti u "ženskoj trilogiji" Slavenke Drakulić*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

Solar, M. (1997) *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga

Trupković, K. (2015). *Žensko pismo i postmoderna poetika romana*. Završni rad. Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet

Zlatar, A. (1998.) *Autobiografija u Hrvatskoj: nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*. Zagreb: Matica hrvatska

Zlatar, A. (2004) *Tekst, tijelo, trauma : ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb. Zagreb: Naklada Ljevak.

Zlatar, A. (2010) *Rječnik tijela : dodiri, otpor, žene*. Zagreb : Naklada Ljevak.

Watkins S.A., Rueda M., Rodriguez M., (2002) *Feminizam za početnike* Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

INTERNETSKI IZVORI

Pogačnik, J. (2005). *Postoji li u Hrvatskoj "chick-lit"?* Dostupno na: <https://mvinfo.hr/clanak/postoji-li-u-hrvatskoj-chick-lit> [2.4.2023.]

Sablić, Tomić, M. (2005) *Prostori suvremene ženske proze*. Dostupno na:

<https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1904&naslov=prostori-suvremene-zenske-proze>
[17.4. 2023.]

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=12030>

<https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=4668>

https://hr.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolf

https://hr.wikipedia.org/wiki/Oriana_Fallaci

https://hr.wikipedia.org/wiki/Slaven_Letica

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Deni Baleta, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja magistra/magistrice hrvatskog jezika i književnosti i filozofije, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 14.9.2023.

Potpis

Deni Ba

Izjava o pohrani i objavi ocjenskog rada
(završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - podcrtajte odgovarajuće)

Student/ica:

Deni Baleta

Naslov rada:

Ženski tip u delima Slavenske Draguljić:
Fride ili o boli i Dora i minotaur

Znanstveno područje i polje:

humanističke znanosti - Hrvatska Pijizemost
20. stoljeće

Vrsta rada:

diplomski rad

Mentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):

doc.dr.sc. Lucijana Armanda Šundov

Komentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):

Članovi povjerenstva (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):

doc.dr.sc. Lucijana Armanda Šundov
prof.dr.sc. Marko Dragić
dr.sc. Nikola Sunara

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog ocjenskog rada (završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada.

Kao autor izjavljujem da se slažem da se moj ocjenski rad, bez naknade, trajno javno objavi u otvorenom pristupu u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o visokom obrazovanju i znanstvenoj djelatnosti (NN br. 119/22).

Split, 14. 9. 2023.

Potpis studenta/studentice: Deni B.

Napomena:

U slučaju potrebe ograničavanja pristupa ocjenskom radu sukladno odredbama Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima (111/21), podnosi se obrazloženi zahtjev dekanici Filozofskog fakulteta u Splitu.