

ZBORNIK

ROD I UJMJEVNOST

Urednice:

Jasmina Husanović

Anisa Avdagić

Selma Veseljević Jerković

Maja Dedić



Zbornik
ROD I UMJETNOST

Izdavač:
TPO Fondacija, Sarajevo

Suizdavač:
Univerzitet u Tuzli

Urednice:
Jasmina Husanović
Anisa Avdagić
Selma Veseljević Jerković
Maja Dedić

Recenzentice:
Ajla Demiragić
Anita Dremel
Lidija Marinkov

Lektorica:
Ferida Duraković

Naslovnica:
Maja Dedić

DTP:
Rešad Grbović

Štampa: Amos Graf d.o.o., Sarajevo

Sarajevo, Tuzla 2024.

ISBN 978-9926-422-48-6; 978-9926-525-06-4
CIP zapis dostupan u COBISS sistemu Nacionalne i univerzitetske biblioteke BiH pod
ID brojem 62735878



Ovaj materijal finansira Vlada Ujedinjenog Kraljevstva, u okviru projekta UNIGEM (Univerziteti i gender mainstreaming). Stavovi izneseni u ovoj publikaciji ne odražavaju i stavove Vlade Ujedinjenog Kraljevstva.

Zbornik

ROD I UMJETNOST

Uredile:
Jasmina Husanović
Anisa Avdagić
Selma Veseljević Jerković
Maja Dedić

Sarajevo, Tuzla 2024.

SADRŽAJ

UVODNA RIJEČ	7
1. AKADEMSKI ESEJI	
Medina Halidović i Feliks Križan	
A critical feminist analysis of the representations of madness and femininity in films <i>Girl, Interrupted</i> and <i>Unsane</i>	17
Džejla Kolar	
Diskursi ženskih likova na primjeru izabralih bosanskohercegovačkih drama	29
Ajna Kotorić	
Gendered Journeys: A Comparative Study of Male and Female Bildungsroman in Anglo-American Literature	41
Dajana Osmani	
Upotreba dnevničke forme u artikulaciji ženskog iskustva	51
Jana Panajotović	
Društvena pozicija moći ženskog tela: Monopolizacija ženskog tela i glad za perfekcijom	61
Ema Selimović	
<i>Mansplaining</i> : mala studija slučaja na primjeru nekoliko bosanskohercegovačkih pripovijetki	71
Džemajla Smlatić	
Reprezentacija ženskih likova u videoigri <i>The Last of Us</i>	81
Teodora Šiklošić	
Slika i uloga žene u zbirci pesama <i>Domaće propovedi</i> Bertolata Brehta	89

2. UMJETNIČKI RADOVI

2.1. Autorski umjetnički radovi – likovna forma 103

Sonja Knežić

Mikrostrategije – mikrotragedije 103

Ira Andrea Potnar

Ona krivi strijelu 105

2.2. Poetski kutak

Dušanka Živković

Crnogorka 107

2.3. Grupni studentski radovi 111

UVODNA RIJEČ

Zbornik *Rod i umjetnost* rezultat je važnog akademskog angažmana koji intervenira u kritičku proizvodnju znanja o umjetničkim praksama i djelima iz perspektive teorija roda, u interdisciplinarnom i interseksionalnom ključu. Zbornik sadrži radove studenata i studentica koji su pohađali UNIGEM Zimsku školu Rod i umjetnost, koju je organizirao Univerzitet u Tuzli u saradnji sa TPO fondacijom i Univerzitetskim gender resursnim centrom (UNIGeRC) Univerziteta u Sarajevu, a koja je održana u Tuzli od 28. oktobra do 2. novembra 2024. godine. Više od četrdeset polaznica i polaznika ove Škole, studenata i studentica sa devetnaest partnerskih univerziteta iz Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Srbije i Crne Gore iz programa UNIGEM koji vodi TPO Fondacija, imali su priliku učestvovati u seriji interaktivnih predavanja i radionica o rodu i umjetnosti, s akcentom na temate iz književnosti, pozorišta, filma, muzike, vizuelnih i novomedijiskih umjetnosti, te kulturne politike. Predavali su renomirane akademske predavačice i predavači te umjetnice i umjetnici iz ovih zemalja. Svi učesnici/e Škole, njen program i sadržaj bili su ključni za izuzetno produktivan proces kritičkog učenja, sticanja novih znanja i učešća u diskusijama, razgovorima, druženju i saradnji.

Zimska škola "Rod i umjetnost" pružila je studenticama i studentima uvide u savremena propitivanja složenog odnosa između roda i umjetničke prakse. Intenzivan šestodnevni program bio je posvećen otkrivanju načina na koje su rodni identiteti, uloge i očekivanja historijski oblikovali i dalje oblikuju produkciju, reprezentaciju i recepciju umjetnosti kroz različite kulture i vremenske periode, te kako umjetnička praksa intervenira u reprezentacije roda oko nas. Učesnice i učesnici zajedno su analizirali kako rodna dinamika utiče na umjetničko stvaranje i obratno, od tradicionalne isključenosti žena i osoba isključenih po osnovu spola, roda i seksualne orientacije, do pojave feminističkih i queer umjetničkih pokreta koji su osporili te konvencije, marginalizaciju i isključivanje. Kroz predavanja je kritički propitivan i doprinos umjetnicima i marginalizovanim spolnim/rodnim/ seksualnim manjinama i kroz historiju i u savremenom kontekstu, pružajući tako priliku sagledavanja umjetničke produkcije kroz inkluzivnu, interdisciplinarnu i interseksionalnu perspektivu.

Nadamo se da je Zimska škola ispunila svoj cilj – da doprinese sposobnostima svih koji su u njoj učestvovali kada je u pitanju nadogradnja znanja i alata za kritičku analizu umjetnosti iz rodno osjetljive perspektive. Integracijom feminističke teorije, postkolonijalnih studija i queer teorije s metodama historije umjetnosti diskutovalo se o brojnim temama poput prikaza rodnih tijela u umjetnosti, uloge umjetnosti u oblikovanju društvenih normi o rodu i o tome kako rod utiče na umjetničku namjeru i interpretaciju publike. Ovaj interdisciplinarni pristup svakako je omogućio polaznicama i polaznicima škole da steknu dublje razumijevanje kulturnih, društvenih i političkih konteksta koji oblikuju rod i umjetnost. Tako smo zajedno potaknuli kritičko razmišljanje i međusobno se ohrabrili u vezi s našim angažmanom

u savremenim debatama o rodnom identitetu, reprezentaciji i inkluzivnosti u svijetu umjetnosti. Kroz predavanja, radionice, diskusije i praktične kreativne projekte Zimske škole postigli smo prijeko važnu dinamiku i energiju neophodnu za akademska istraživanja kao i za profesionalnu praksu u polju umjetnosti poput vizualne pismenosti, kritičke analize i kustoskog razmišljanja o pitanjima različitosti i reprezentacije vlastitih kreativnih praksi i akademskih istraživanja kroz intenzivnije razumijevanje umjetnosti kao moćnog sredstva za društvene promjene, aktivizam i lični izraz.

Posebnu zahvalnost ovom prilikom upućujemo rektorici Univerziteta u Tuzli prof.dr. Nermini Hadžigrahić, kao i direktorici TPO Fondacije prof.dr. Zilki Spahić Šiljak, na njihovoj svesrnoj pomoći i omogućavanju realizacije Zimske škole u koorganizaciji ove dvije institucije. Školu su konceptualizirale i vodile prof. dr. Jasmina Husanović Pehar i prof.dr. Zilka Spahić Šiljak, a posebne zahvale idu našem Programskom odboru, u čijem sastavu su, pored voditeljica Škole, činile i nas četiri urednice ovog zbornika, kao i prof.dr.sc. Vesna Bratović, prorektorica za međunarodnu i međuuniverzitetsku saradnju, Univerziteta u Tuzli i prof.dr.sc. Nihada Delibegović Džanić, dekanica Filozofskog fakulteta Univerziteta u Tuzli. Organizacija Škole ne bi bila moguća bez Izvršnog odbora u sastavu: Alma Tanović, viša stručna saradnica, koordinatorica Izvršnog odbora, Univerzitet u Tuzli; Ivana Kulić, projektna koordinatorica, TPO Fondacija i UNIGeRC; Mirha Mujkanović, viša stručna saradnica, Univerzitet u Tuzli; Selma Ćebić Babajić, prevoditeljica, Univerzitet u Tuzli; Amra Pezić, viša stručna saradnica za website, Univerzitet u Tuzli; Jasmin Aličić, mrežni administrator, Univerzitet u Tuzli, i Rešad Grbović, operator grafičke pripreme – DTP operator, Univerzitet u Tuzli.

Na javni poziv Škole, koji je proslijeden na 19 partnerskih univerziteta u sklopu UNIGEM projekta iz Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Srbije i Crne Gore, javilo se 76 studenata i studentica iz ovih država, a odabrano je (zbog budžetske ograničenosti i zadatih okvira Škole), 43 polaznica i polaznika iz Tuzle, Rijeke, Zagreba, Bihaća, Sarajeva, Travnika, Beograda, Novog Sada i Podgorice. Tokom šestodnevног trajanja Škole predavalо je 19 renomirаниh predavačica i predavača na polju proučavanja roda i umjetnosti: Adisa Bašić, Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu; Ajla Demiragić, Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu; Anisa Avdagić, Filozofski fakultet Univerziteta u Tuzli; Tijana Matijević, Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu; Selma Veseljević Jerković, Filozofski fakultet Univerziteta u Tuzli; Lejla Kalamujić, književnica, Sarajevo; Nebojša Jovanović, Akademija dramskih umjetnosti Univerziteta u Sarajevu; Tanja Miletić Oručević, Akademija dramskih umjetnosti Univerziteta u Sarajevu; Iva Nenić, Fakultet muzičkih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu; Nela Hasanbegović, Akademija likovnih umjetnosti Univerziteta u Sarajevu; Sanja Kojić Mladenov, Muzej savremene umetnosti Vojvodine; Lidija Marinkov, Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu; Lala Rašić, umjetnica, Sarajevo; Viktorija Krombholt, Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu; Tatjana Nikolić, Fakultet dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu; Damir Imamović, Muzička akademija

Univerziteta u Sarajevu; Milica Resanović, Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu; Jasmina Husanović, Filozofski fakultet Univerziteta u Tuzli; i Zilka Spahić Šiljak, UNIGeRC Univerziteta u Sarajevu. Naročito je važno istaći da su utisci i evaluacije polaznika i polaznica Škole bili izuzetno dobri, a za potrebe Zimske škole napravljena je poddomena na web stranici Univerziteta u Tuzli, dok su Školu odlično popratili lokalni i državni mediji te su sve partnerske institucije u programu UNIGEM promovirane kao mjesto akademске izvrsnosti i saradnje.

Akademski eseji i umjetnički radovi u ovom zborniku, a koje su polaznice i polaznici Zimske škole sačinili pod mentorstvom svojih odabranih mentorica (i to u veoma kratkom vremenskom roku po završetku Zimske škole, što je uveliko ograničilo obim i broj proizvedenih radova), zorno pokazuju koliko potencijala ima u studentskom akademskom angažmanu u aktuelnim raspravama o rodu i umjetnosti. Kroz sadržaj *Zbornika* vidimo vrijednost rada novih generacija oko pristupanja problematici roda i umjetnosti kroz kritičku prizmu, uz sve intelektualne, praktične, ali i političke akademske vještine potrebne za savremene debate o različitosti i jednakosti, te za borbu protiv rodno zasnovanog nasilja, u umjetničkom svijetu i kroz umjetničku praksu i jezik umjetnosti, zagovarajući rodnu ravnopravnost u umjetničkoj praksi i procesu kao i u društvenoj sferi u cjelini.

Zbornik je podijeljen na dva dijela. U prvom dijelu se nalazi osam akademskih eseja autora i autorica koji su pohađali Zimsku školu; eseji su poredani abecedno. Drugi dio čine profesionalni i amaterski umjetnički radovi polaznica škole i ima tri segmenta: likovni segment, poetski segment, te grupne radove polaznika i polaznica nastale tokom Zimske škole.

Prvi akademski esej kojim se otvara taj segment zbornika jeste koautorski rad **Medine Halilović i Feliksa Križana** (*A critical feminist analysis of the representations of madness and femininity in films Girl, Interrupted and Unsane*) pruža kritičku feminističku analizu prikaza ludila i feminiteta u filmovima *Girl, Interrupted* (1999) i *Unsane* (2018), koristeći feminističke teorije o mentalnom zdravlju, rodu i medijskoj reprezentaciji. Halilović i Križan istražuju način na koji ovi filmovi konstruiraju narative o psihološkom stresu žena unutar patrijarhalnih konteksta, često jačajući štetne stereotipe poput „histerične žene“ i povezanosti feminiteta s iracionalnošću. Njihova analiza poziva gledatelje da preispitaju na koji se način feminitet i mentalno zdravlje prikazuju u medijima i društvu, te na koji način trop ludila postaje normiranje rodnih uloga i normi u savremene filmskoj produkciji, a što ima duboke povijesne korijene koje treba razotkrivati i pružiti im kritički otpor.

Džejla Kolar (*Diskursi ženskih likova na primjeru izabranih bosanskohercegovačkih drama*) donosi analizu diskursa ženskih likova u odabranim bosanskohercegovačkim dramama Ljubice Ostojić, Tanje Šljivar i Amara Bešlije. Ovaj akademski esej istražuje kako ženski likovi – u različito (reprezentiranim) povijesnim kontekstima, u različitim tipovima (redefiniranog) patrijarhata i različitim životnim fazama – koriste jezik da bi izrazili unutrašnje konflikte, bunt protiv opresivnih normi i prilagođavanja očekivanjima zajednice. Kroz analizu jezičkih i tematskih

aspekata prikazuje se evolucija ženskog glasa u bosanskohercegovačkoj drami – od tradicionalnih, često potisnutih figura, do kompleksnih, aktivnih protagonistica. Esej poentira naglašavanjem važnosti promišljanja o jeziku i istraživanja jezika kao sredstva za razumijevanje dinamike moći, rodnih uloga i kulturne transformacije u bosanskohercegovačkom društvu, a s obzirom na činjenicu da rad svoju tezu pokazuje/dokazuje na savremenim bosanskohercegovačkim dramskim narativima, i (dramska) umjetnost time također dobiva svoju dodatnu potvrdu.

Naredni esej potpisuje **Ajna Kotorić** (*Gendered Journeys: A Comparative Study of Male and Female Bildungsroman in Anglo-American Literature*) koja razmatra orođene dimenzije bildungsromana kao značajnog književnog žanra, u kontekstu viktorijanske i modernističke angloameričke književnosti. Poredeći tzv. muški i ženski bildungsroman kroz djela književnog kanona poput romana Charlesa Dickensa *Great Expectations* i romana Charlotte Bronte *Jane Eyre*, autorica analizira uticaj društvenih očekivanja na razvoj likova. Koristeći teorijski okvir za razumijevanje bildungsomana koji je ponudio Jerome Hamilton Buckley, tekst analizira početne tačke i kretanja, konflikte i razrješenja, sagledajući kako kategorija roda utječe na ove narativne elemente. Kroz analizu postaje evidentno da muški glavni likovi često stiču autonomiju kroz društvenu integraciju ili pobunu, dok se ženski likovi suočavaju sa dodatnim barijerama koje redifiniraju njihov razvojni put, tako oslikavajući limite i granice rodnih normi u viktorijanskom kao i u modernističkom kontekstu.

Dajana Osmani (*Upotreba dnevničke forme u artikulaciji ženskog iskustva*) analizira dnevničke zapise Susan Sontag i Virginije Woolf, s ciljem da istraži njihove specifične pristupe ženskom iskustvu i samoekspresiji. Kroz analizu ovih tekstova Osmani istražuje razlike u pristupu vođenju dnevnika, ali i u načinu na koji se ove autorice bave pitanjima identiteta i roda. Politiziranje vlastitog iskustva kroz dnevnik istražna je praksa umjetnica i žena općenito, kao i svih marginaliziranih grupa, u borbi za priznanje i prepoznavanje, za glas i vidljivost. Autorica zaključuje da dnevnik može postati alat za emancipaciju, kako na ličnom tako i na društvenom nivou, pri tome ukazujući na njegovu potencijalnu ulogu u iznošenju nevidljivih ženskih iskustava i u jačanju feminističke kritike.

Jana Panajotović (*Društvena pozicija moći ženskog tela: Monopolizacija ženskog tela i glad za perfekcijom*) usmjerava nas na analizu umjetničkih praksi o društvenoj poziciji ženskog tijela opterećenog težinom savremenih, a pri tome i vrlo promjenjivih standarda ljepote i medijskih utjecaja. Rad otvara važna pitanja poput *kako* i *koliko* umjetničke prakse mogu pomoći u dekonstrukciji estetskih idealja, te u priznavanju različitosti morfologije ljudskih tijela. Analizirajući umjetničke prakse Marine Marković i ORLAN, Panajotović ispituje načine na koje umjetnice odgovaraju na estetske izazove, dekonstruirajući društveno nametnute norme i vraćajući autonomiju ženskog tijela kroz performans i body art. Kreirajući alijansu između feminističke kritike i analize medijskih reprezentacija s umjetničkim kontekstom Balkana i globalnih tendencija – a sve kroz (feministički) naglašenu ličnu vizuru – rad izvodi precizne zaključke o značaju umjetničkog aktivizma u izazivanju dominantnih narativa, osnaživanju žena i redefiniranju tijela kao prostora slobode.

Ema Selimović (*Mansplaining: Mala studija slučaja na primjeru nekoliko bosanskohercegovačkih pripovijetki*) analizira tri bosanskohercegovačke kratke priče („Teme“ Nafije Sarajlić, „Biljke su nešto drugo“ Alme Lazarevske i „Zlostavljanje“ Ive Andrića). Za okosnicu svoga rada autorica uzima termin *mansplaining* definirajući ga kao praksi snishodljivog objašnjavanja, u kojem muškarac, bez adekvatnog znanja o temi, pretpostavlja da zna više od žene s kojom razgovara, a što predstavlja simptom patrijarhalne kulture, u kojoj takvi oblici nasilja ostaju neprepoznati, ali duboko ukorijenjeni. Iskustvo fiktivnih ženskih likova u ovim pripovijestima Selimović promatra kao dio univerzalnog ženskog iskustva, ali i manje očit oblik rodno zasnovanog nasilja, koje treba kroz kritičke leće književne teorije i analize uvijek i iznova demistificirati, a time mu se i oduprijeti.

Rad **Džemajle Smilatić** (*Reprezentacija ženskih likova u videoigri The Last of Us*) analizira narative dva dijela videoteka. To nam pruža priliku da vidimo kako se prikazivanje ženskih likova u videoigrama značajno promijenilo od stereotipnih i seksualiziranih prikaza iz ranih dana industrije do savremenih prikaza kompleksnih, raznovrsnih i neseksualiziranih protagonistica. Narativ igre *The Last of Us* donosi inovativan pristup prikazu ženskih likova, kako glavnih tako i sporednih, predstavljajući ih kao ravnopravne, emocionalno složene i moralno izazovne aktere, a pogotovo kroz fokus poređenje dualnih protagonistica Ellie i Abby. Naime, analizom narativa i karakterizacije ovih likova, čije priče istražuju teme osvete, gubitka, moralnih dilema i ljudske povezanosti, ističe se značaj netradicionalne ženske reprezentacije u kontekstu interaktivne zabave. Videoigra ima potencijal da razbija stereotipne rodne norme i narative i redefinira ih, omogućavajući igračima da dožive priču kroz dvije perspektive protagonistica na inovativan i emocionalno snažan način, čime doprinosi rođnoj inkluziji općenito.

Teodora Šiklošić (*Slika i uloga žene u zbirci pesama* Domaće propovedi *Bertolta Brehta* (Brechta) svojim radom implicitno skreće pažnju na važnost književnopovijesnih pretraga, ulažući i kreativni napor u prevođenje pojedinih stihova, te otvara prostor za tekstualnu, tematsku, interdisciplinarnu i kontekstualnu analizu motiva žene i aktuelnih rodnih pitanja u staroj književnoj produkciji. Uz pojačanju kategorizaciju i tipologizaciju motiva žene u Brechtovom lirskom tekstu, esej razmatra ulogu žena kroz društvene i političke norme tog vremena, njihove sudbine, ali i načine na koje se taj motivski niz koristi za kritiku kapitalističkog društva i patrijarhalnih struktura, te za ukazivanje na nejednakosti koje proizlaze iz povijesnih struktura kapitalizma. Žene u Brechtovim pjesmama, često prikazane kao nositeljice protesta protiv društvene nepravde, *one su koje određuju radnju* i doprinose društvenim promjenama, zbog čega se u radu autorica kao operativnim mehanizmom istrajno služi i sintagmom *ženski likovi*. Zato je važno sagledati Brechtov lirski pristup motivu kao način osvjetljavanja i valorizacije šireg društvenog i političkog otpora.

Drugi segment *Zbornika* sadrži umjetničke rade polaznika i polaznica Zimske škole na polju likovne/novomedijiske umjetnosti i poezije. Savremena je umjetnost gotovo u potpunosti vođena željom za pravednijim društvenim poretkom i nastoji

se baviti aktualnim temama rodne ravnopravnosti. U tom autoreferentnom procesu raste njezino poimanje same sebe kao snažnog i utilitarnog društvenog korektiva. Bavljenje socijalnim, ekonomskim, demografskim, političkim i kulturnim pitanjima, otvara put likovnom postupku da se više metafizički ovlada kolektivnom sviješću. Uobličena arhetipskom likovnom estetikom, umjetnost nastoji stati iza ljudi koji su potpuno nemoćni u borbi sa svakodnevnim životom. Osjeti li se sputanom od bilo kakve društvene kritike, suvremena umjetnost postaje netrpeljiva prema idejnim oblicima cenzure i svim ograničenjima slobode umjetničkog izraza.

Na tom putu umjetničko-istraživačkog rada kroz grafičke likovne tehnike, umjetnica Sonja Knežić, studentica iz Novog Sada, i umjetnica Ira Andrea Potnar, studentica iz Rijeke, čiji radovi se nalaze u ovom zborniku, nastojale su umjetnost kao dobru kulturnu strategiju iskoristiti kao sredstvo mijenjanja društvene stvarnosti. Umjetničkim djelovanjem se traži ili potiče promjena unutar društva, te svjesno propituje uloga žene, njena ravnopravnost i zastupljenost u umjetnosti, kao i kulturno nasljeđe koje oblikuje njena prava i slobode. Tako su nastala i djela "Ona krivi strijelu" autorice **Ire Andree Potnar** i "Mikrostrategije – mikrotragedije" autorice **Sonje Knežić**. Fotografije ovih umjetničkih djela prati urednički osrvrt.

Tu je i poezija. **Dušanka Živković** u pjesmi *Crnogorka* vođena je romantičarsko-rodoljubivim nadahnućem iz kojega se motiv žene, Crnogorke, razvija kao metonimijska konstrukcija domovine: Crnogorka u stihovima Dušanke Živković jeste Crna Gora! Crnogorka je bezvremena, skoro mitska, i snaga, i ljepota, i milost, i blagost, i braniteljica i hraniteljica... Ovu pjesmu studentice također prati kritički osrvt urednica *Zbornika*.

Zbornik sadrži i fotografije osam grupnih studentskih radova koji su nastali tokom Zimske škole na radionici pod vođstvom doc.mr. Nele Hasanbegović. Na toj radionici, nakon upoznavanja s raznorodnim umjetničkim strategijama i pristupima koji se bave razmatranjem rodnih perspektiva i odnosa likovnog i semiotičkog sistema, polaznici i polaznice Zimske škole usmjeravani su na konstruktivnu diskusiju i umjetničko-kreativni proces. To krajnje ishodište cjelokupnog kreativnog procesa ogleda se u osam grupnih likovnih radova polaznica i polaznika Zimske škole, uz korištenje kombiniranih slikarskih tehniku.

Izuzetno velike i važne stvari oko nas obilježile su naš rad tokom i nakon Zimske škole. U petak, 1. novembra, sjajna radna i prijateljska atmosfera naše Zimske škole okrnjena je tragicnom viješću i još uvijek nedovoljno osviještenim saznanjem o urušavanju nadstrešnice na Željezničkoj stanici u Novom Sadu. Svi smo bili sasvim zateženi, i rekle bismo, nanovo premreženi strahom od svakovrsnih oblika nasilja nad ljudskim životom. *Neizvjesni život*, rekla bi još od naslova svoje knjige Judith Butler ([2004]2017), u bitno drugaćijem kontekstu, ali jedno smo – ako već i ranije nismo – od nje tada naučili: možemo biti povrijeđeni, drugi mogu biti povrijeđeni, podložni smo vlastitoj smrti, i to su naši razlozi za strah i žalovanje. Ali naučili smo i još nešto, daleko važnije: ova neminovna ljudska međuovisnost i strah od nasilja mogu i moraju biti preoblikovani u brigu o drugome kao brigu o sebi, u kolektivnu društvenu brigu na drugačiji način. Studentski protesti i plenumi u Novom Sadu

i Beogradu razlog su što mnogi naši polaznici i polaznici u ovakvim okolnostima nisu bili u mogućnosti da urade i pošalju rad za *Zbornik*. Međutim, naše zajedničke brige i nade, vjeru u mogućnost drugačije politike i budućnosti prepoznale smo u studentskim protestima, u podršci koja se horizontalnom klasnom i dobnom identifikacijom širila i po regionu. Studenti/ce u Novom Sadu i Beogradu i širom Srbije preoblikovali su svoj strah u kritički diskurs, svojim duhom i tijelom postali žive skulpture koje traže pravdu i izlaz iz nasilja, a u tome su im se svojom podrškom pridružili i studenti/ce iz susjednih zemalja. Ima li bolje lekcije?!

Zato se ovaj uvodnik mora završiti našim uvjerenjem da granice između umjetnosti kao protesta i protesta kao umjetnosti, zaista, ne samo da ne postoje, nego nam zorno svjedoče kako su pored kulture kao polja borbe i naša tijela polja borbe, i ukazuju nam na naša mesta i potencijale društvene promjene u borbi i kroz umjetnost i kroz protest na poprištima oko nas.

Urednice zbornika *Rod i umjetnost*

PRVI DIO

AKADEMSKI ESEJI

A critical feminist analysis of the representations of madness and femininity in films *Girl, Interrupted* and *Unsane*

Mentor: Professor Jasmina Husanović Pehar

Faculty of Humanities and Social Sciences jasmina.husanovic@untz.ba
University of Tuzla

Abstract:

This paper undertakes a critical feminist analysis of the representations of madness and femininity in the films *Girl, Interrupted* (1999) and *Unsane* (2018). Drawing on feminist theories of mental health, gender, and media representation, the study explores how these films construct narratives of women's psychological distress within patriarchal frameworks. These movies frequently perpetuate harmful stereotypes, including the "hysterical woman" and the association of femininity with irrationality, even while they question some aspects of the stigmatization of women's mental health. This analysis shows how both films challenge and reinforce gendered assumptions about insanity through an examination of character development, visual aesthetics, and narrative structures. This duality underscores the need for more nuanced cinematic representations that both reflect and resist the sociocultural mechanisms underpinning the intersection of madness and femininity. Overall, the representation of madness and femininity is often showed in a one-dimensional way.

Keywords: Feminist theories, gender, femininity, madness, visual studies

1. Introduction

The intersection of madness and femininity in cinema offers a compelling lens through which to explore societal attitudes toward gender, mental health, and agency. This paper examines two films that foreground these themes: *Girl, Interrupted* (1999), directed by James Mangold, and *Unsane* (2018), directed by Steven Soderbergh. *Girl, Interrupted*, set in the 1960s, follows Susanna Kaysen's journey through a psychiatric institution and her encounters with other women patients. *Unsane*, a psychological thriller, centres on Sawyer Valentini, a woman involuntarily committed to a psychiatric facility after reporting a stalker. Both films provide rich texts for analysing the complex entanglements of gender and mental health representation.

The following research questions are addressed in this essay:

- a) What connections exist between femininity and madness in *Girl, Interrupted* and *Unsane*'s portrayal of women?
- b) Which visual and narrative techniques are used to depict the protagonists' struggles with mental health?
- c) In what ways do these depictions support or contradict prevailing cultural myths around women and mental illness?

We will consider how the selected films engage with complex issues of surveillance, control, and the pathologization of women's emotions and behaviors, as discussed in scholarly works such as Elaine Showalter's *The Female Malady* and in Michel Foucault's theorisation of the *panoptic gaze*. By analyzing contemporary cinematic representations, this paper aims to contribute to the ongoing discourse on gender, mental health, and media representation. It will examine how films *Unsane* and *Girls, Interrupted* reflect evolving attitudes towards women's mental health while potentially perpetuating or challenging longstanding stereotypes and power structures. Ultimately, this analysis seeks to shed light on the complex interplay between film representation, societal attitudes, and the lived experiences of women navigating mental health challenges in contemporary society. The theoretical framework is established in the first section. Films *Girl, Interrupted* and *Unsane* are examined in the second and third sections, respectively, through the critical lenses of feminist scholarship. The results of this analysis are summarized in the concluding section, which also emphasizes how films and media overall contribute to our knowledge of how gender is culturally constructed and how insanity is gendered.

2. Theoretical framework

The trope of madness associated with women and femininity has been historically woven throughout literature, culture and media for a long time (Haralu, 2021). This trope is embedded in a stereotypical patriarchal viewpoint representing a warning of what happens if women are let out of their confines which sexism and patriarchy work so hard to uphold. This warning is masked in various ways, usually by articulating madness as an inherent flaw and a danger because of which women must subdue "for their own good". In other words, "Female characters are often characterized as neurotic, feeble, and emotionally driven beings, lacking the fortitude to assume the mantle of the protagonist" (Wirth-Cauchon, 2001, as cited in Abdulla and Ahmed, 2023, p. 3). It is one of many effective devices used by the regimes of patriarchy uses to maintain their power which has only recently, in historical terms, begun to wane. Many brilliant authors use critical feminist viewpoints to depict how this trope has evolved and affected society throughout history, such as Sandra Gilbert, Susan Gubar, Elaine Showalter, Annette Federico, Julianna Little, Lindsay Haralu and numerous others.

2.1. The trope of “the madwoman in the attic”

In the book *The Madwoman in The Attic* written by Sandra Gilbert and Susan Gubar, the authors discussed the representation of women in literature in the 19th century and the effects it had on society and women themselves (Gilbert and Gubar, 1979). Most notably, this relates to the trope of the “madwoman”, an attribute given to any woman who steps out of the boundaries of gender roles by different means and in various forms. These were all set in the Victorian era that had an overwhelming amount of gender and societal rules. "There are Rules for all our Actions, even down to Sleeping with a good Grace" (Gilbert and Gubar, 1979, 23). The reaction to women who assume non-passive roles ranged from undesirable to forthright incriminating and one of the more popular methods used to maintain order from such “menaces” was confinement as discussed in the work (Gilbert and Gubar, 1979).

The central focus of Gilbert and Gubar’s study is Bertha Mason, a heroine from Charlotte Bronte’s novel *Jane Eyre* (Bronte, 1847) who was locked up in an attic by her husband, under the guise of being mad and unfit for society. Bertha is a victim of both sexism and racism, portrayed as a savage woman, because she was not of white descent (Gilbert and Gubar, 1979, 14). Conversely, since this novel was written by an author who is regarded as a feminist, this trope of madness can be seen as an attempt of rebellion and social criticism to such rigid rules. In this instance Charlotte Bronte is a woman author who creates and writes her own mad character and takes ownership of what was made to ridicule and torture women, emancipating them from such a fate.

Similar intervention is done by Emily Dickinson who unlike many of the authors at the time caught traction by writing prose and giving life to these tumultuous character arcs to imaginary people. Dickinson actually lived through such scenarios:

Where George Eliot and Christina Rossetti wrote about angels of destruction and renunciation, Emily Dickinson herself became such an angel. Where Charlotte Bronte projected her anxieties into images of orphan children, Emily Dickinson herself enacted the part of a child. (Gilbert and Gubar, 1979, 583)

In the edited volume *The Madwoman in The Attic Thirty Years After* (Federico, 2009), many authors acknowledged how much feminism has changed since their first publication showcasing a revised insight into how this book has affected and inspired feminist thought in the decades that followed its publishing. “As Gilbert and Gubar demonstrated in their own rereading (and making) of nineteenth-century classics, when we return to familiar texts with new questions and more varied experiences, the changes we track can be invigorating” (Federico, 2009, 3).

2.2. Mental health and femininity – theoretical insights

In the historical context there is a concerning disparity when talking about the treatment of female and male mental patients. As we see from the work *The Female*

Malady (Showalter, 1987), ailments like hysteria and depression were diagnosed in women much more frequently and with much more freedom. It is almost as if any small misstep out of the confinements of sexism warranted a diagnosis of hysteria or some other scrutinizing illness in women (Showalter, 1987, 8). This entire practice was weaponized through history to keep women away from positions of power and to uphold patriarchy. This posed a huge challenge to early feminist writers who had to circumvent these conventions through various loopholes in order to carry out their messages without being shunned from society (Gilbert and Gubar, 1979, 14-17). Pathologizing women's emotions has been a constant historical fact, as emotions are understood as inescapable parts of a woman's biology which devalues them as reasonable humans and deems the unworthy of positions of power or influence.

Reinventing feminism and propelling it forward constantly is of vital importance as we see from the study "Frailty, thy name is woman: Depictions of Female Madness" (Little, 2015), whose title refers to Shakespeare's famous hero, Hamlet, criticising his mother Gertrude's "apparent emotional instability". This study analyses the apparent resurgence of hysteria in the 1960s which was actually driven as a counteracting force to the rising second-wave feminism at the time, which was similar to such dynamics the Victorian era (Little, 2015, 52-54). Fittingly, is also the timeframe where the plot of the film *Girl, Interrupted* is set. Little emphasises that: "Concerns about women deviating from prescribed gender roles led to the introduction of borderline personality disorder which replaced hysteria as a diagnosis in the 1980s" (Little, 2015, 53).

The inseparable part of being a patient in a mental institution is being under constant monitoring. This prevalently affects women in negative ways as it is not only used as a tool of medical control, but is also weaponized against them, as will be shown in the case study of the film *Unsane*. The French philosopher Michael Foucault described this specific mode of surveillance through his concept of the panoptic gaze: "The panoptic gaze grants its possessor the power of seeing while not being seen by also by making their ability to see known to the observed" (Rebiai, Dubbati and Taleb, 2024, 496). This further emphasises the lack of power the observed has in comparison to the observer which is in direct correlation to the confinement where they are simultaneously stripping both woman's freedom and woman's privacy.

3. Feminist Analysis of films *Girl, Interrupted* (1999) and *Unsane* (2018)

3.1. Representation of insanity and femininity in the film *Girl, Interrupted* (James Mangold, 1999)

3.1.1. Plot Analysis

The film *Girl, Interrupted* directed by James Mangold in 1999 was based on the best-selling memoir of the same name, written in 1993 by Susanna Kaysen, an American novelist. It recounts her experiences as a young woman in a psychiatric

hospital in the 1960s after receiving a diagnosis of borderline personality disorder. Kaysen revises her official case history in *Girl, Interrupted*, reading and interpreting her experiences to support the borderline personality disorder diagnosis. Kaysen's transition back to adolescence enables her to highlight how her actions were a result of her own experiences as opposed to a personal illness.

The film itself starts when a young woman Susanna (played by Winona Ryder) voluntarily admits herself to a psychiatric hospital in the 1960s after a suicide attempt. Susanna meets a wide range of patients in the hospital, each of whom represents a unique set of challenges and character traits. The most well-known of them is Lisa (played by Angelina Jolie), a charming and cunning sociopath who pushes the limits of normalcy and sanity. The intricacies of self-perception and social expectations are highlighted by their divergent perspectives on identity and mental health. Susanna struggles with her diagnosis and her interactions with the staff and other patients as she makes her way through the facility. The movie explores the hazy boundaries between sanity and insanity, finally bringing Susanna to a pivotal moment in her own life (Gilbert and Gubar, 1979). Susanna's eventual discovery of her own voice and identity suggests that healing is not only feasible but also extremely complicated and individualized.

3.1.2. Film representation of male perspective on women's mental health

Kaysen herself states:

The doctor says he interviewed me for three hours. I say it was twenty minutes. Twenty minutes between my walking in the door and his deciding to send me to McLean. I might have spent another hour in his office while he called the hospital, called my parents, called the taxi. An hour and a half is the most I'll grant him .We can't both be right. Does it matter which of us is right?(Marshall, 2006, 122).

This is questioning the doctor's perspective which brings on a question how many women were put in mental institutions because their voices were not heard and because doctors, who were mostly men, considered it appropriate to do so. The historical setting in which women's emotional distress is frequently dismissed as hysteria or insanity is reflected in the film.

Hysteria means "wandering womb" and is derived from the Greek word for uterus, *hystera*. "The words used to describe irrationality and madness are distinctly and etymologically female" (Haralu, 2021,12). In the film, Dr. Dale's has a dismissive attitude towards the patients. He is more focused on the technical aspects of treatment than the emotional struggles the women face. For example, he exhibits a detached demeanor during consultations and often generalizes their struggles without engaging deeply with their individual stories. This illustrates a broader trend in which male psychiatrists might overlook the nuanced emotional needs of female patients, opting instead for straightforward medicalization of their issues.

The medicalization and control of women's bodies and minds is reflected in the psychiatric facility, which represents patriarchal authority. Though the hospital as a whole still reflects a patriarchal power system that restricts and defines their experiences, characters like Valerie (played by Whoopi Goldberg) operate as voices of reason within the facility, working to empower the women. The doctors, who are mostly men, stand in for a medical establishment that rejects the women's experiences in favor of diagnostic classifications. "A woman is classified as 'healthy,' 'neurotic' or 'psychotic' according to 'a male ethic of mental health' based on the invisible and sometimes explicit assumptions of patriarchal society" (Haralu, 2021,13). This is a reflection of larger cultural trends that deprive women of agency and medicalize their experiences. By demonstrating how individuals like Susanna and her peers struggle with female identities, frequently in defiance of the readings of their situations imposed by male authority figures, the film demonstrates the women's challenge to patriarchal institutions.

3.1.3. Connection of female sexuality to illness

The practice of linking specific female behaviors to mental illness has existed since ancient times. Women's sexual rebellion has been connected with madness throughout history. In the movie *Girl, Interrupted*, Susanna is diagnosed with BDP partially because of her "promiscuity" (Rebiai, Dubbatiand Taleb, 2024, 494). Susanna's sexual interactions are viewed as something deviant, while no one judges her male sexual partners and their choices.

Men who fell to sexual promiscuity could always blame it on the night demon Lilith, having not been able to control themselves. Women, in their irrationality, desire—whether it be for autonomy, wisdom, or to satisfy their curiosity—and desirability could thereafter be used as scapegoats for society. (Haralu, 2021,12)

Sexual acts of women are questioned and judged while men's are accepted. Kaysen points out the connection made between sexual behaviours and diagnosis:

How many girls do you think a seventeen-year-old boy would have to screw to earn the label "compulsively promiscuous"? Three? No, not enough. Six? Doubtful. Ten? That sounds more likely. Probably in the fifteen-to-twenty range, would be my guess—if they ever put that label on boys, which I don't recall their doing. And for seventeen-year-old-girls, how many boys? (Marshall, 2006, 124).

The diagnosis of insanity reflects the historical tendency to pathologize women's sexual autonomy. Susanna's rebellion against these labels is a critique of how society and psychiatry have often stigmatized women's exploration of their sexuality. The conservative expectations that women maintain chastity and morality are violated by Susanna's sexual encounters, especially her affair with a married teacher. The idea that women's sexual wants must be connected to love or reproduction is challenged by her readiness to have sex without developing an emotional bond. Susanna's conflicted feelings about conventional love standards

are highlighted by her contacts with her ex-boyfriend Toby. She resists Toby's wishes for her to leave the institution and follow social expectations, like getting married and living a traditional life. Susanna rejects the notion that a woman's value is correlated with a love relationship or social acceptance by refusing to follow him.

3.1.4. Representations of femininity in the film *Girl, Interrupted*

Winona Ryder's character Susanna Kaysen, struggles with her identity and mental health. She is presented as perplexed and disenchanted with social conventions, but in the end she is perceived as a victim of the system that aims to diagnose and control her. In the film itself "the adolescent girl finds herself empowered only after she discovers that she is vulnerable" (Marshall, 2006, 126). The rebellious madwoman is personified by Angelina Jolie's character Lisa Rowe, who defies institutional authority and disavows traditional feminine mannerisms. In addition to highlighting the difficulties women encounter within social norms, Lisa's manic behavior and reluctance to fit in represent the kind of stubborn independence that frequently results in women being labeled as "mad". Phyllis Chesler asserts that any kind of madness is a departure from conventional norms (quoted Little, 2015, 1). Lisa does not want to conform to any rules while Susanna eventually accepts them. By accepting to behave in the way it is expected of her, Susanna is "free" by the end of the film, as she manages to leave the mental institution. Lisa refuses to obey rules and change herself which only prolongs her stay in the hospital. These characters represent the type of femininity which is accepted (Susanna) and femininity which is labelled as "mad" and outside the norm (Lisa).

Thus, Susanna's relationship with Lisa exemplifies a contrast between two representations femininity: Lisa's bold, unrepentant disobedience is contrasted with Susanna's cautious, thoughtful attitude. The idea that women must be completely selfless or obedient is questioned by this partnership. Lisa, a sociopathic patient, represents a radical kind of defiance of social expectations. She is a key figure of disobedience because of her charisma and authority within the organization. Although Lisa's activities are classified as insane, they also show that she defies patriarchal standards of femininity. Lisa adopts a chaotic, self-serving image that goes against the loving, obedient ideal of womanhood. By the 1960s standards of gender roles and norms, she is considered an "anti-woman" due to her contempt for authority figures and her contempt for individuals who follow institutional rules.

By showing how they are influenced by and support patriarchal power structures, the film advances our knowledge of how psychosis and femininity are culturally constructed. Similarly to the next film analysed in this essay, *Unsane*, it presents stories of resistance, asking viewers to reevaluate the ways in which women's identities, emotions, and autonomy are pathologized and manipulated. In this vein, both films highlight the continued need for feminist criticism of how gender and mental health are portrayed in the media.

3.2. Representation of insanity and femininity in the film

***Unsane* (Steven Soderbergh, 2018)**

3.2.1. Plot Analysis

Out of all the films that convey female rage and unconventional representation women's behaviour as a whole, the film *Unsane* (2018) directed by Steven Soderbergh is the one that takes a more sinister route while incorporating it into the plot (Jones and Friedman, 2019, 51). The film is essentially an uncomfortably realistic depiction of what day to day life is as someone who is victim of being stalked. Every aspect of the film's production feeds into a relentlessly eerie atmosphere of the film.

The story begins with introducing a female protagonist Sawyer Valentini who (allegedly) recently moved to another city for work reasons. Later on in the film, it is revealed that she is a victim of stalking. However, before as audience we learn this, what we see in the film are several unconventional elements woven throughout the plot. Sawyer's behaviour and attitude is generally rude and brash as she is in the middle of her workday.

When a colleague in another cubicle overhears Sawyer speaking irately with a client on the phone, she tells her that she can win him [the client] over with honey rather than with vinegar, assuming the caller is male" (Rebiai, Dubbati and Taleb, 2024, 494).

After a nervous breakdown following a blind date, she seeks help at the Claymoore mental institution where she is misled into signing a voluntary confinement contract by admitting she has had suicidal thoughts in the past. We later learn that this entire facility is an insurance scam meaning that Sawyer would have to play a complicated game to get out and overcome the institution's newly-gained institutionalized power and authority over her. To add fuel to fire, one of the medical staff turns out to be her stalker. She is enraged by this but it is all for naught. She is in no position of power or credibility to those on whom her freedom depends on so she must simply give in, though she has a hard time doing so.

Her stalker David (under the false name of George) then proceeds to exercise his unhindered power over her "behind the scenes." He drugs her, kills people who he thinks are in the way of their relationship etc. Only after Sawyer is confined to a solitary chamber does he admit that he is her stalker which is when he starts losing his unseen power. She begins manipulating him in order to survive the ordeal and she does manage to break free, at a great cost. Afterward, we again have a power struggle where David again kidnaps her in the trunk of his car. She manages to escape again and ends up killing him after pretending to be passive and unconscious. In the meantime, the scam of the Claymoore institution is revealed and then we cut to Sawyer, six months later, at a high position in her job being her usual brash persona. The film ends on a sour note with her thinking she saw David even though he is dead. This can be interpreted as an ongoing spectre of patriarchal power in everyday life (Wilson, 2019).

3.2.2. Key themes – a critique of gendering the “insane”

Entrapping and confining women for their unladylike behaviour is nothing new in literature and real life alike, as the trope of madness is used for this deviation from the feminine/female gender norm (Gilbert and Gubar, 1979). This leads us to the following questions: What are the behaviours that are deemed bad enough to label women as bad or mad? What is it that makes those behaviours so bad that it warrants confinement and ostracism under the category of insanity? Apparently, acting unladylike and not giving into the stereotypical sexist way of life is all it takes. For Susanna from *Girl, Interrupted* it is the perceived promiscuity while for Sawyer it is her unwillingness to succumb to the stalker’s desire and the patriarchal institutions embodying it (Rebiai, Dubbati and Taleb, 2024, 493-494). Undoubtedly, for actual mental health patients, refusing to cooperate is a problem but here this is just a facade for a much more complex and sinister issue at play.

In *Unsane*, Sawyer has to use tricks after giving in into the ways of the institution and her stalker to break free. It is a self-sustaining cycle in society where women’s only chance to get back their credibility and “freedom” is to give into the male fantasies that are understood as the norm. David as the stalker depicts this trope in an excellent way. His fantasies about what Sawyer is and what is best for her have completely taken her own desires and autonomy out of the picture and are not even considered. It is only when Sawyer gives into his ways by pretending to be unconscious so that he can have his way with her that she uses his lack of attention to finally kill him (Wilson 2019).

Every time Sawyer is enraged, furious or displays any behaviour that is not fit for a woman she is “corrected.” In this film this is done with the excuse that she is, after all, a mental patient and therefore does not know what is best for her. The facility represents these institutionalized stigmas that have the power to just have their way with they think is acceptable women’s behaviour (Rebiai, Dubbati, and Taleb, 2024, 493). Her behaviour and emotions are further devalued by being pathologized to the point where she actually starts believing that she has gone mad and deserves to be in that institution. Sawyer’s issues and problems were pathologized and this is all done while further driving her to the insanity by keeping her under constant monitoring. This is done in several ways.

3.2.3. Surveillance, power and gender in the film *Unsane* – panoptic gaze and madness

The monitoring of the protagonist that takes place during the film offers important lessons into the interplay between surveillance, power and gender when regulating insanity/madness. This is done in several ways. The first way is actually the very method this movie was filmed, as it is shot by phone (Jones and Friedman, 2019, 52). Through much criticized, such a way of filming offers the audience a way to change from the usual cinematic perspective to a more personal one – to the “stalking” perspective, in terms of its form. It is very subtly present from the beginning and gets more obvious and terrifying as the story progresses. David uses

the method of phone filming to enact the panoptic gaze while monitoring Sawyer (Rebiai, Dubbati and Taleb, 2024, 496-497). We get an uneasy abstract sense of this violation of privacy from the very beginning of the film as we only see the effects of it on Sawyer. Later on, it becomes quite literal as Sawyer knows that David is watching her at all times, further adding to her sense of powerlessness. Such a form of surveillance and control creates an enormous disparity of power between the watcher and the watched. It is only when David exposes himself as Sawyer's stalker to her that we witness the actual dents in this omnipotence of patriarchal gaze.

Sawyer's embodiment of female rage and resilience, while seemingly being the source of all her suffering reveals itself as a juxtaposed form of resistance, empowerment and a desire for freedom. This idea being "an angel in the house" (Patmore, 1862), instead of a "madwoman" is presented as freedom and a cessation to the suffering and consequences of being said "madwoman." This is of course a trick to bring women to the state of passive obedience which is seen as desirable for a woman/mental patient as framed in the film. The desire for actual freedom that entails female rage and resistance is seen as dangerous and is always fought against as it is a genuine threat to patriarchy. Sawyer represents her own experience and resilience as the resilience of women in general and how its treated under the guise of mental illness. The facility whose symbolic facade is an insurance scam could also represent the scam of the institutionalized sexism and patriarchy and the freedom it gives men like David simply because he is in a position of power and credibility as a male member of medical staff (Jones and Friedman, 2019).

4. Conclusion

This analysis situates *Girl, Interrupted* and *Unsane* within a broader feminist discourse on mental health, drawing connections between film production, scholarly and works that critique the historical and cultural construction of female madness. Ultimately, the study of these films contributes to a deeper understanding of the cultural narratives surrounding madness and femininity. It emphasizes the importance of critically examining how media representations shape and reflect societal attitudes toward gender and mental health, while also advocating for more nuanced and empowering portrayals of women's lived experiences.

This analysis shows how the "madwoman" archetype has changed only to a degree from Victorian literature to modern film by placing these movies within the larger feminist debate, which includes the writings of Sandra Gilbert and Elaine Showalter. Both films, *Girl, Interrupted* and *Unsane*, expose the ongoing stigmatization of women who defy social expectations while simultaneously criticizing the cultural beliefs around femininity and insanity. Through the lens of the "madwoman in the attic," these films critique the historical and cultural narratives that silence women by framing their defiance as hysteria or psychosis.

The confined spaces of mental institutions in both stories serve as microcosms for a larger societal pattern of patriarchal repression, while also offering a space where the women form bonds that affirm their individuality and resist dehumanization through the prevalent gender regimes of power. Viewers are prompted to reevaluate how femininity and mental health are portrayed in the media and in society by looking at these stories. Such cinematic stories praise the agency and resiliency of women that arise in the face of injustice while simultaneously exposing the pervasive stigmatization of female wrath and autonomy. Therefore, films *Unsane* and *Girl, Interrupted* both make strong arguments for a feminist reexamination of the pathologization of women's identities, feelings, and experiences, ultimately calling for a more widespread shift in how society views gender and mental health.

References

Books and theses:

Gilbert, S.M. and Gubar, S. (1979) *The Madwoman in the Attic*. United States: Yale University Press.

Gilbert, S.M. and Gubar, S. (2020) *The Madwoman in the Attic*, with an introduction by Lisa Appignanesi. United States: Yale University Press.

Federico, A. (2009) *Gilbert and Gubar's The Madwoman in the Attic After Thirty Years*. United States: University of Missouri.

Bronte, C. (1847) *Jane Eyre*. United Kingdom: Smith, Elder & Co.

Haralu, L. (2021) "Madwomen and mad women: An analysis of the use of female insanity and anger in narrative fiction, from vilification to validation". *College of Arts & Sciences Senior Honors Theses. The University of Louisville Institutional Repository*.Paper 239.Retrieved from <https://ir.library.louisville.edu/honors/239> on 22 November 2024.

Little, J. (2015) 'Frailty, thy name is woman: Depictions of female madness', VCU Scholars Compass, <https://scholarscompass.vcu.edu/etd/3709> on 19 November 2024

Showalter, E. (1987) *The Female Malady*. United States: Penguin Books.

Patmore, C. (1862) *The Angel in the House Volume 1*. United States: Macmillan.

Journal articles and book chapters:

Abdulla, P.S. and Ahmed, A.A. (2023) "Madness and feminism: An analysis of women's struggles in Bronte's *Jane Eyre* and Kaysen's *Girl, Interrupted*", *Journal of Philology and Educational Sciences*. 2023, 2(2), pp. 1-18.

Furlanetto, E. (2024) "Living Deliciously? The Borderless Horror of Female Empowerment", in *Culture Wars and Horror Movies*, editors: Gregorio-Fernández N., Méndez-García C.M , London: Palgrave Macmillan,pp.33-54

Kromm, J.E. (2012) 'The feminization of madness in visual representation', *Feminist Studies*, Vol. 20, No. 3 (Autumn, 1994), Feminist Studies, Inc., pp. 507-535

Rebiai, W., Dubbati, B. and Taleb, H.A. (2024) 'Woman Interrupted: A Foucauldian reading of gender, madness, and power in the movies *Girl, Interrupted* and *Unsane*', *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 14, No. 2, pp. 491-499

Marshall, E. (2006) 'Borderline girlhoods: Mental illness, adolescence, and femininity in *Girl, Interrupted*', *The Lion and the Unicorn*, 30(1), pp. 117–133

Jones, T. and Friedman, L.D. (2019) 'Medicine on the big and small screen: On being unsane in insane places', *The Pharos*, pp. 51-52

Wilson, S. (2019) 'Steven Soderbergh's *Unsane* gives form to society's systematic sexism', *Seventh Row*, Retrieved from <https://seventh-row.com/2019/11/05/feminist-horror-unsane-soderbergh/> on 11/10/2024

Films: Mangold, J. (Director) (1999) *Girl, Interrupted* [Film]. Columbia Pictures.

Soderbergh, S. (Director) (2018) *Unsane* [Film]. Fingerprint Releasing and Bleeker Street (United States), 20th Century Fox (International).

Diskursi ženskih likova na primjeru izabralih bosanskohercegovačkih drama

Mentorica: Elma Durmišević, docentica

elma.durmisevic@ff.unsa.ba

Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu

Sažetak

U ovom su eseju analizirani diskursi ženskih likova u odabranim bosanskohercegovačkim dramama, s fokusom na njihov jezik i ulogu u oblikovanju identiteta i društvenog položaja. Odabrana djela analizirana su kroz prizmu patrijarhalnih normi, porodičnih odnosa i borbe za oslobođenje ženskog tijela i uma. Fokus je stavljen na drame koje opisuju konkretnе društveno-kulturne okolnosti iz života bliskog čitateljici/čitaocu kao pripadnicima jedne zajednice. Esej istražuje način na koji ženski likovi koriste jezik da bi izrazili unutrašnje konflikte, bunt protiv opresivnih normi i prilagođavanja očekivanjima zajednice. Kroz analizu jezičkih i tematskih aspekata prikazuje se evolucija ženskog glasa u bosanskohercegovačkoj drami – od tradicionalnih, često potisnutih figura, do kompleksnih, aktivnih protagonistica. Razgovor o diskursu osvjetjava značaj istraživanja jezika kao sredstva za razumijevanje dinamike moći, rodnih uloga i kulturne transformacije u bosanskohercegovačkom društvu.

Ključne riječi: diskurs(i), ženski diskurs(i), jezik, rod, bosanskohercegovačke drame

Uvod

U savremenim književnim i lingvističkim naučnim tekstovima sve se više pažnje posvećuje analizi ženskih likova u bosanskohercegovačkoj književnosti (Avdagić, 2015; Demiragić, 2009; Gazetić, 2014, 2022; Šehović, 2012). Pored analize samog lika, sve češće je zastupljena analiza govora te moći, odnosno nemoći koja stoji iza njega. Otvaraju se brojna pitanja o rodnoj perspektivi, društvenim ulogama i glasovima koji su dugo ostajali u sjeni tradicionalnih, muškokoncentričnih narativa. Analizom odabralih drama ovaj će rad istražiti kako se konstrukcija ženskih likova oblikuje kroz jezik, dijaloge i interakciju s drugim likovima, te kako ti procesi osvjetjavaju šire društvene procese i izazove. U okviru ovog rada najprije će biti razmotren pojma diskursa, nakon čega će se pažnja usmjeriti na diskurs lika kao specifičnu kategoriju kroz koju se proučava jezičko, ideološko i narativno oblikovanje

književnih likova, s posebnim fokusom na diskurse ženskih likova i njihovu ulogu u artikulaciji društvenih i rodnih pitanja.

2. Definiranje diskursa

Za Foucaulta diskurs je "opće područje iskaza, a ponekad i regulisana praksa koja uključuje brojne iskaze" (1972, 80); "(...) praksa koja sistematično formira objekte o kojima govori (...)" (Foucault, 1972, 49). Značenje termina *diskurs* nije moguće precizno odrediti; to potvrđuju ne samo naučni izvori, studije kojima se bave sociolingvistika, psiholingvistika, konverzacijska analiza ili semiotika, već i sam način na koji se ovaj pojam koristi u svakodnevnom jeziku: ponekad kao oznaka žanrovskog oblika, poput političkog diskursa, specifičan stil govora neke osobe, a ponekad jednostavno označava razgovor ili interakciju. Prema kategorizaciji Schiffrin i drugih (2015), jedna od kategorija jeste *diskurs kao jezik u upotrebi* u koju spadaju funkcionalni pristupi (Halliday, 1985) čiji je fokus jezik u upotrebi, odnosno koji u obzir uzimaju kontekst i socijalnu interakciju. Analiza diskursa podrazumijeva istraživanje jezika u njegovoj praktičnoj upotrebi i stoga ne može biti ograničena na opis lingvističkih formi odvojenih od njihove svrhe i funkcija. Schiffrin i drugi (2015) naglašavaju još i važnost posmatranja diskursa kao šireg raspona društvenih praksi. Fairclough (1992, 12) uvodi polje kritičkih pristupa, gdje diskurs odražava odnose moći i ideologije te utjecaj na oblikovanje društvenih identiteta, odnosa i sistema znanja i vjerovanja.

Diskurs lika može se definirati kao način na koji likovi komuniciraju, misle, djeluju ili se oblikuju unutar teksta kroz jezik, naraciju i interakcije. On uključuje sve jezičke i stilističke aspekte koji konstruiraju lik – od njegovog govora i unutrašnjih monologa do opisa reakcija drugih likova. Diskurs lika ne odražava samo njegov individualni identitet već i šire kulturne okvire unutar kojih se lik nalazi.

Diskursi ženskih likova nisu samo odraz njihove pozicije unutar teksta kao pasivnih posmatrača; oni su i ključ za razumijevanje društvenog konteksta, ali i konteksta samog dramskog teksta. Kada je u pitanju rod, moguće je rodne odnose istraživati u različitim tipovima diskursa, od razgovornog do književnog. Katnić-Bakaršić (2012) spominje važnost odnosa roda i moći u kritičkoj analizi diskursa, citirajući Deidre Burton:

"Jasno je da živimo u klasnom, rasističkom i seksističkom društvu, i da je to u najmanju ruku veoma nezadovoljavajuće stanje stvari. Vjerujem da je od te tri velike i masivne nepravde seksizam najdublje ukorijenjen (psihološki), najnametljiviji, najteže se može primijetiti, najotporniji je na promjene – a ipak dostupan za (...) radikalnu reorganizaciju svih nejednakih i opresivnih struktura moći u našem društvu." (Burton, 1996, 226, prema Katnić-Bakaršić, 2012, 123)

Diskurs ženskih likova bio je često žrtva patrijarhalnog sistema, jer su njihove glasove oblikovali normativi koji su im nametani izvan književnosti, u društvenoj stvarnosti. Načini na koji su žene govorile, teme kojima su se bavile i uloge koje su im dodjeljivane u književnosti često su odražavali njihove ograničene pozicije unutar

društva, pozicije *drugosti*. Ženski likovi su, stoga, često prikazivani kroz prizmu restriktivnih normi – bilo da su se bavile ženskim poslovima,¹ ili su njihove riječi bile umanjene u odnosu na dominantnu mušku perspektivu². Ovi obrasci prevladavalii su sve do početka popularizacije autorica³, kada su žene počele preuzimati aktivniju ulogu u oblikovanju vlastitih narativa i diskursa, što je omogućilo novu dinamiku u prikazu ženskih likova u svim književnim rodovima i žanrovima.

3. Ženski likovi u njihove uloge u drami i(li) društvu

U mnogim bosanskohercegovačkim dramama žene su prikazane kroz tradicionalne, stereotipne uloge – kao majke, supruge, ljubavnice ili žrtve – pokretačice dramske radnje⁴. Njihovi razgovori i postupci ograničeni su na privatne sfere života. Žene u teoriji imaju privatnu a muškarci javnu moć, dok Lakoff s pravom naglašava da “javna moć stvara i učvršćuje privatnu moć tako da oni koji imaju javnu moć zapravo određuju i privatnu moć, a posredno odlučuju i o jeziku, tako što su muškarci za sebe uvijek Mi, dok su žene uvijek One, tj. po definiciji *Drugi/-e ili outsideri*” (Lakoff, 1990, 199).

Korpus rada su tri bosanskohercegovačke drame: *Kao i sve slobodne djevojke* Tanje Šljivar (2018), *Kad užcvate glog, crn trn* Ljubice Ostojić (2017) i *Jedna mala studentska priča* Amara Bešlije (2014). Ova djela istražuju različite aspekte ženskih iskustava, krenuvši od najranijih godina mladosti, od traženja slobode i samostalnosti, preko suočavanja s društvenim i historijskim prilikama, do refleksije na unutrašnje borbe i ambicije mladih žena. Analiza ovih tekstova omogućava produbljeno razumijevanje uloge žena u savremenoj bosanskohercegovačkoj drami. Drame će se istraživati iz pozicije jezika kako bi se analizirali specifični diskursi ženskih likova, s posebnim fokusom na jezičke karakteristike, stilističke odrednice i semantičke obrasce koji oblikuju njihove glasove i identitete.

3.1. Žena kao majka, opsesivno kontrolirajuća

Lik majke, iako u svakom djelu drugačiji, često simbolizira snagu, žrtvu i kontinuitet, ali se također suočava s izazovima kao što su gubitak identiteta te nemoć u suočavanju sa životnim teškoćama i patrijarhalnim pritiscima. Tragičan prikaz lika majke u bosanskohercegovačkim dramama često se povezuje s njenom

1 Katnić-Bakarić (2012, 125) navodi kako je analiza ženskih likova u dramama pokazala da su to likovi koji su vezani samo za unutarnji, domaći prostor, te da su po pravilu subordinirani likovi: domaćica, majka, snaha, svekrva...

2 Usp. Marija Jurić Zagorka (1901/7, 104).

3 Navest ćemo samo neka imena: Ljubica Ostojić, Bisera Alikadić, Ferida Duraković, Jasna Šamić, Šejla Šehabović, Adisa Bašić, Lana Bastačić, Lejla Kalamujić i dr.

4 Vidjeti npr. A. Muradbegović *Pomrčina krvi* (Lebiba u ulozi majke), I. Samokovlija *Hanka* (Ajkuna u ulozi ljubavnice i Hanka u ulozi prevarene žene). Usporediti likove poput Mare i Anike kod I. Andrića („Mara milosnica“ i „Anikina vremena“) – slijedeći Bašovićev (2022) model teatra u pripovijetkama Ive Andrića, argumentirano navodimo i ove primjere ženskih likova, uloga i diskursa.

nemoći da zaštititi svoju djecu (Lebiba, *Pomrčina krvi*), suočavanjem s vlastitim ograničenjima i društvenim normama koje je stavlja u podređeni položaj (Jela, *U mraku*). U nekim dramama majka se prikazuje kao žrtva patrijarhalnog sistema, što ne mora nužno biti direktno naglašeno, ali je prikazano njenim često pasivnim ili nečim izazvanim ponašanjem. U nekim slučajevima majka može biti prikazana i kao figura koja je emocionalno ili fizički odsutna, što dodatno naglašava nepostojanje njenog utjecaja i kontrole. Jezik koji se koristi za prikaz majke u negativnom svjetlu često sadrži riječi i izraze koji evociraju slabost, nemoć, gubitak i patnju.

U drami *Jedna mala studentska priča A*. Bešlija portretira majku kao iznerviranu ženu koja stalno nešto radi (Bešlija, 2014, 117), što je stereotipno mišljenje uvriježeno u patrijarhalnom društvu – da žena nikad ne treba biti besposlena, nego uvijek u nekom poslu i okupirana kućanskim obavezama – čime se, zapravo, jasno naglašava robotiziranost ženskog lika, koji nepresano radi.

Adnan dolazi u verbalni sukob s majkom, koja je omniprisutna u prostoru, opsesivno kontrolirajući čak i intimni prostor sobe svoga sina:

Adnanova mama (OFF): **Jebem vam mater oboma.**⁵ Treći put govorim bez prakse, samo teorija. Čujem li vas još jednom, **ne gine vam ova oklagija.** (Bešlija, 2014, 118)

Prisutan je ustaljeni narativ muškog lika, sina, koji se obraća svojoj djevojci govoreći o majci i prepostavljajući da je nesretna i emotivno neispunjena, te da nekontrolirano više samo po naslijedenom transgeneracijskom modelu:

Adnan (Ireni): Tačno da mi se iselit odavde, **pa nek se dere onda materi svojoj. Ko joj je krv** što je ona studirala teoriju bez prakse. (Bešlija, 2014, 118)

Pasivnom agresijom i inatom Adnan se pokušava usprotiviti majci ne bi li ga pustila na miru:

Adnan: Nemoj da namjerno ispit padnem, eto **tebi u inat**. Pa ču se priхватiti prakse na njivi. (Bešlija, 2014, 118).

Ali majka, mudra i iskusna, nastavlja tu verbalnu igru prijetnji, čak namjerno potcenjivački:

Adnanova mama (OFF): U pravu si. **Bolje je bilo da sam ti kupila deset ovaca.** Al' nije ni sad kasno. (Bešlija, 2014, 118)

Majka se ovdje doživjava kao represivna figura koja, umjesto da podržava i štiti, nameće stroge norme i kontroliše živote svojih potomaka. Majka se kao lik u drami nikada ne pojavljuje na sceni, a njene replike uvijek izazivaju negativnu reakciju onih koji je slušaju. Majka nema autoritet, osim kada kao prijetnju ne upotrijebi oca kao glavu kuće:

Adnanova mama (OFF): Sve ja čujem. **Vidjet ćeš ti kad ti čaća dođe kući šta je praksa.** (Bešlija, 2014, 118)

5 Boldirala autorica, i uvijek je tako osim ako nije drugačije naglašeno.

Jafa, još jedan ženski lik, također potvrđuje dosad opisanu figuru majke, opisujući svoju, i to sljedećom izjavom: "**Mama mi je rekla da se kući ne pojavljujem ako ne položim....**" (Bešlija, 2014, 121)

Ovako prikazan lik majke kod Bešlije (2014) donekle narušava horizont očekivanja, jer majka u patrijarhalnom svijetu obično ne ispoljava svoje emocije, mirna je, ispunjena srećom i blažena samo kad su njena djeca u pitanju, 'ostvarena i kao žena i kao majka', što jasno vidimo u drami *Kad uzcvate glog, crn trn* (Ostojić, 2017)

FATIMA DRUGA: I kad nam se djeca nađoše, petero, radosti moje. Djecu priglijh. Postah majkom, ženom...! Hasanaginicom me zvali. Valjda sam i bila..." (Ostojić, 2017: 32)

Diskursi majki u ovim dramama opisani u ovom poglavlju, bez obzira na to što je dramski tekst umjetnički, artificijelan tekst, fikcija – dio su savremenog društva koje čvrsto počiva na patrijarhalnim temeljima.

3.2. Ženski diskursi o imperativu udaje

Izjava ženskih likova u dramama koja implicira da se, ukoliko ne ostvare planirano, moraju udati, simbolizira ukorijenjene društvene stereotipe i normativne uloge koje oblikuju položaj žena u bosanskohercegovačkom i širem postjugoslavenskom društvu (Gazetić, 2014). Ova ideja reflektira uvjerenje da su ženama brak i porodična uloga primarna svrha, a obrazovanje ili karijeru često smatraju sekundarnim ili privremenim. Ovakav diskurs govori o tome da su žene, naročito mlade, društveno pritisnute da se pridržavaju tradicionalnih normi, koje ih percipiraju kao buduće supruge i majke, a ne kao pojedinke s ambicijama i pravom na profesionalni uspjeh.

Jafa: Ma ja isto nešto znam. **Mama mi je rekla da se kući ne pojavljujem ako ne položim, tako da Edisu ne gine da me ženi ako padnem.**

Edis: Heh, bolje da šutim.

Lela: **A šta će ja ako padnem? Ko će mene ženit?** (Bešlija, 2014, 121)

Kada ženski likovi izražavaju ovakve brige, to pokazuje kako društvo često postavlja granice njihovim mogućnostima i vrijednostima, te kako se njihova sposobnost i uspjeh mjere statusom udate žene, a ne profesionalnim i drugim postignućima. Stvaranje ovakvih likova u drami ima funkciju stvaranja komičnog efekta, ali je činjenica da ti likovi predstavljaju i stereotipe o govoru žena (Katnić-Bakaršić, 2003, 196). Korištenje humorističnog efekta kroz diskurs u kojem se žene suočavaju s pritiskom da se udaju ako ne polože ispit, ili da su majke mrzovoljne i nepristupačne⁶, može biti poticaj za kritičku analizu diskursa. Takav humor često služi kao sredstvo za isticanje apsurda i nepravde unutar društvenih normi koje ograničavaju žene. Humor u ovom kontekstu može imati dvostruku funkciju:

6 Usp. poglavlje 3.1. ovog rada.

omogućava čitaocima/čitateljicama da prepoznaju stvarne, ozbiljne probleme kroz ironiju, ali također otvara prostor za razmišljanje o potrebi promjena. U nekim slučajevima humor može ojačati stereotipe i učvrstiti predrasude ukoliko se u djelu ne prepozna dubina kritike koja stoji iza šale da je udaja jedini izlaz za ženu koja ne položi ispit. Ako humor ne otvara prostor za kritičko razmišljanje nego samo jača postojeće norme, on može doprinijeti njihovom održavanju i neprekidnom nastavljanju.

3.3. Žena kao imenica ili prezimenica?

“Alija Isaković iznio je vrlo zanimljivu prepostavku: Baladu *Hasanaginica* napisala je ona, Fatima Pintorović, osobno.” (Ostojić, 2017, 5) Ljubica Ostojić ovim citatom na neobičan način započinje svoju dramu. Uobičajeni identifikacijski minimum (Avdagić, 2015: 98) *Hasanaginica* zamijenjen je sada vlastitim imenom i prezimenom – *Fatima Pintorović*.

Tvorba ženskih imenica na osnovu muških imenica obično se vrši dodavanjem određenih nastavaka koji transformiraju muški oblik u ženski, što omogućava stvaranje ženskog oblika imena. Jedan od primjera je tvorba ličnih imenica poput *Hasanaginica*. U ovom slučaju ženski oblik nastaje tako što se osnovna muška imenica *Hasan-aga* proširuje dodatkom *-inica*, što označava žensku povezanost ili vlasništvo (Šehović, 2012: 109). Ovakav način tvorbe ženskih imenica preko imena muškaraca čest je u tradicionalnim ili narodnim pričama i pjesmama, gdje se žene posmatraju kao *posredni identiteti* – “nečije žene” (Katnić-Bakaršić, 2003: 97) ili kao osoba koja pripada nekom muškarцу. Upotreba ženskog oblika *Hasanaginica* ne samo da označava odnos prema muškom liku, već reflektuje i specifičan kulturni i društveni kontekst u kojem se žena nalazi – kao žena čija se soubina i lična priča oblikuju kroz muške figure i normativne uloge u društvu. U drami *Jedna mala studentska priča* (Bešlija, 2014) majka također nema ime – ona je samo *Adnanova majka*. Promjena imena može reflektirati promjenu u percepciji lika – od anonimne žene čiji je identitet vezan za njezinu bračnu ulogu i porodične odnose (*Hasanaginica*) do osobe s vlastitim imenom i, potencijalno, većom autonomijom ili prepoznatljivošću (Fatima Pintorović).

3.4. Žena kao niže biće

Žene se u analiziranim dramama često predstavljaju kao likovi koji su osuđeni na pasivnost i prihvatanje slobode, bez mogućnosti da se izbore za promjene. U nekim slučajevima njihov status je oblikovan kroz ulogu majke, supruge ili domaćice, dok su njihove želje i aspiracije marginalizovane ili potpuno zanemarene. Ovo odražava društvenu percepciju žene kao subjekta čija je vrijednost određena njenim odnosom prema muškarcu i njenom sposobnošću da ispunjava tradicionalne, nametnute uloge:

HASAN-AGA **De, ženo, prostiri pa da se liježe. Što ti moram vazda isto govorit?!**

FATIMA DRUGA **Sad ču ja...**

HASAN-AGA **Odmah, nemoj da dvaput kazujem!** I šta to ti svako malo kroz taj pendžer izgledaš? Malo šta se tu ima za vidit.

FATIMA DRUGA Zvizde. Vrime će se okrenit na buru, ako trepere zvizde na nebu. **I divojkom sam ih rado, s večeri, gledala.**

HASAN-AGA **Sad si ženom, pa pristani s tim iskonicama. Hajde, više!**

FATIMA DRUGA **Ja... mislim kako...**

HASAN-AGA **Nije tvoje da misliš, no da slušaš! Zapameti više!** Dođi vamo! (Ostojić, 2017, 31-32)

Kroz jezik – imperative i naredbe – i naraciju, Ostojić (2017) često koristi suzdržane, ozbiljne i dramatične tonove kako bi dodatno naglasila inferiornost i osjećanje nemoći likova. Ova jezička strategija doprinosi doživljaju žene kao bića čiji glas i želje nisu bitni, čime se stvara snažna kritika društvenih normi i očekivanja.

Muški likovi su ti koji drže kontrolu nad glavnim odlukama i oblikuju društvene norme. Kroz uloge očeva, muževa, ratnika ili vladara, oni simbolizuju mušku dominaciju i superiornost. Ova dinamika često je predstavljena kroz likove koji koriste datu moć za održavanje tradicije i kontrole, dok se žene prikazuju kao subjekti koji se moraju prilagoditi ili će se suočiti s posljedicama.

HASAN-AGA: Čujem, **učiš mi dicu** slovima? Je l' tako?

FATIMA DRUGA: Pa... onako. Da se primire i ne skaču po izvanu vazdan.

HASAN-AGA: Šibom ih primiri! Slovima, jok!

FATIMA DRUGA: Ali... ja sam mislila da...

HASAN-AGA: **Ženska glavo, nije tvoje mislit!** Lipo ti velim! **Tvoje je slušat,** utuvi to više!

FATIMA DRUGA: Kur'an časni bi mogli ponekad... HASAN-AGA: **Neće moja dica** bit ni učači, ni imami, ni hafizi! Divojke, zna im se. Udat se! **Miraza sam već namako,** i to ne slovima! Nit mi je babo ostavio, jok!

FATIMA DRUGA: Pa... ne može škodit da znadnu čitat.

HASAN-AGA: **Moji sinovi**, ha dorestu, na konje! I oružje u ruke! **Tako će oni, ko i babo im**, bogatstvo i slavu steći, inšallah. Ako valjadnu, i Allahu će taki valjat, **ne brigaj ti, to je moja briga!** (Ostojić, 2017, 43)

Isticanjem zamjenice prvog lica jednine (*ja, moja*) odražava se nekoliko slojeva značenja: naglašavajući *moji* umjesto *naši* ukazuje na osjećaj vlasništva ili kontrole, posebno ako muškarac doživljava djecu kao svoj "projekat" ili odgovornost. To često dolazi iz nesvesnog stava da su (muška) djeca više domen oca nego zajednička

odgovornost oba roditelja. Ovakva zamjena može signalizirati disbalans u odnosu supružnika, gdje jedan roditelj, obično majka, preuzima većinu brige u vezi s djecom, a otac preuzima zasluge i odluke vezane za budućnost djece.

Kroz monologe i međusobne interakcije likova, drama *Kao i sve slobodne djevojke* (Šljivar, 2018) problematizira pitanje kako mlade žene doživljavaju i definišu svoju slobodu unutar kulturnih i društvenih normi koje ih ograničavaju. Monologom se izražavaju duboke unutrašnje dileme djevojčica, posebno kada su suočene s izazovima u ostvarivanju vlastite slobode i razumijevanju vlastite ženstvenosti. Šljivar kroz monologe omogućava likovima da otvoreno govore o svojim osjećanjima, strahovima i nadanjima. Likovi – djevojčice – govore *publici* ono što u stvarnosti nemaju kome reći ili ih niko ne želi slušati.

“Niko nas nikad, niko nas za sve ovo dugo vrijeme niko nas nikad na ulici u prodavnici kod doktora niko od profesora čača matera ujana strina zaova jetrva niko nas nije, nas niko nije pitao kako smo TO zatrudnile.” (Šljivar, 2018, 151)

U drami, djevojčice odlaze kod doktorice; jedna ih odbija, govoreći: **“Nemoguće da si ti trudna kako si trudna dijete dragoo ovo moramo još provjeriti.”** (Šljivar, 2018, 148), dok druga, iako ih prima, u svom se govoru referira na religijski podtekst: **“Doktorica mene nije poslala u pičku materinu nego ona kaže meni da se radujem jer sam blagodarna blagoslovljena među ženama blagoslovljen je i plod utrobe moje.”** (Šljivar, 2018, 149). Prvi narativ odnosi se na tradicionalne vrijednosti u kojima je neprihvatljivo da djevojčica (maloljetna) ostane trudna, ne samo zato što je djevojčica i nezrela za seksualne odnose već zato što je neprihvatljivo ostati trudna, a ne biti u braku. Drugi narativ još dublje zadire u tradiciju, nalazeći utočište u religiji, gdje očigledno **život počinje začećem**, bez obzira na okolnosti začeća. Odnos moći je eksplicitan, liječnica – ginekologinja ima moć. Pa i ako je naučnica, ona u svoj narativ inkorporira dijelove molitve („Zdravo Marija“)⁷ te tako manipulira sugovornicama koje su, u svakom slučaju, kao djevojčice neravnopravne.⁸

“Fetus to kaže a mi ipak ne razumijemo kako on to govori kad znamo da smo mi progovorile kako koja, ali ne prije prve svjećice na torti. Nekima je i mnogo duže trebalo, a tek da formulišemo riječi poput: ubistvo djece čedomorstvo pravo na život, naša pravoslavna djeco kotite se okotite se razumnožavajte se svjetlo gospoda je sa vama čedo vaše čedo vaše vrišti... **Kako je to fetus naučio, te komplikovane riječi; mi to ne razumijemo, ali ipak slušamo.**” (Šljivar, 2018: 146)

U drami, govor djevojčica je infantilan, što se očituje u njihovim dugim iskazima, koji često izostavljaju interpunkcijske znakove, dok im složenije riječi ostaju nerazumljive. Međutim, iako ovaj način izražavanja naglašava njihovu mladost i naivnost, one se istovremeno suočavaju s ozbiljnim problemima, nesrazmernim njihovom životnom iskustvu i zrelosti, a to je, pored trudnoće, zastrašujući diskurs

7 Vidjeti <https://molitva.com.hr/zdravo-mario> (pristupljeno: 29. 11. 2024).

8 O tome piše S. Bakšić u kontekstu pragmatike moći (Katnić-Bakaršić, 2014, 42-43).

moći koji proističe iz jednostranog, jednoumnog i ostrašenog religijsko-tradicijskog diskursa o kontroli ženskog tijela, utrobe, rađanja, zabrani abortusa.⁹

4. Zaključak

Pri analizi rodno osjetljivih tema važno je naglasiti da je "veoma teško biti objektivan u analizi roda s obzirom na to da naše percepcije u ovoj oblasti lahko mogu biti iskrivljene našim očekivanjima" (Šehović, 2012: 127). Međutim, kritička analiza diskursa uvijek podrazumijeva angažiranog istraživača ili istraživačicu koji su na strani onih koji nemaju moć. Diskursi ženskih likova u analiziranom korpusu otkrivaju kompleksan i višeslojan prikaz ženskog iskustva, identiteta i položaja u društvu. Analiza pokazuje kako su ženski likovi često oblikovani u kontekstu patrijarhalnih normi, odakle se njihova uloga kreće od tradicionalnih prikaza majke i supruge do savremenijih interpretacija žena s problemima poput maloljetničke trudnoće ili abortusa. Kroz jezičke i tematske aspekte, autorice i autor navedenih drama koriste različite stilističke strategije za prikaz unutrašnjih borbi i nesigurnosti ženskih likova. Dijalozi otkrivaju kako se likovi izražavaju u interakciji s drugima, često otkrivajući nesigurnost ili konflikt kroz njihov ton, izbor riječi ili neizrečene misli. Monolozi ženskih likova, s druge strane, omogućuju uvid u njihove najdublje unutrašnje dileme i težnje. Analiza ženskih diskursa ukazuje na složenu dinamiku između individualnih težnji i kolektivnih očekivanja.

Primarna literatura:

- Bašović, A. (2022). *Andrićev skriveni teatar*, Sarajevo: University Press.
- Bešlija, A. (2014). *Jedna mala studentska priča*. U: časopis *Slovo*. Sarajevo: Studentska asocijacija Filozofskog fakulteta u Sarajevu. Str. 117-123.
- Ćorović, S. (2005). *Umraku*. U: Bakaršić, K. *Fragmentikulturne historije Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Magistrat. Dodatak uz knjigu u elektronskom PDF izdanju. Str. 13-62.
- Isaković, A. (1996). *Hasanaginica*. U: *Antologija bošnjačke drame XX vijeka* (priredila: Gordana Muzaferija). Sarajevo: Alef. Str. 359-394.
- Jurić, M. Z. (1901). *Što žena umije*. U: časopis *Nada*. Sarajevo: Zemaljska vlada za BiH. Str. 104.
- Muradbegović, A. (2000). *Pomrćina krvi*. U: *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka* (priredili: Gordana Muzaferija, Fahrudin Rizvanbegović, Vojislav Vučanović). Sarajevo: Alef, str. 189-236.
- Ostojić, Lj. (2017). *Kad uzcivate glog, crn trn...* Sarajevo: Bošnjačka zajednica kulture *Preporod*.

9 Vidjeti više o tome, npr.: <https://www.aa.com.tr/ba/balkan/hrvatska-aktivistice-zapravo-na-poba%C4%8Daj-nakratko-zaustavile-hod-za-%C5%BEivot-/2902036> pristupljeno: 30. 11. 2024

Samokovija, I. (2000) *Hanka*. U: *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka* (priredili: Gordana Muzaferija, Fahrudin Rizvanbegović, Vojislav Vučanović). Sarajevo: Alef. Str. 73-116.

Šljivar, T. (2018). *Kao i sve slobodne djevojke*. U: časopis *Kazalište*. Zagreb: Hrvatski centar ITI. Str. 145-159.

Sekundarna literatura:

Antić, M. (2018). *Diskurs i društvo: analiza usmjerenja na moment u diskursu*. Diplomski rad, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu. Hrvatski studiji. Dostupno na: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:654867> [pristupljeno: 26. novembar. 2024].

Avdagić, A. (2015). Između čutanja i psovke – bosanskohercegovačka ženska dramska književnost. U: Čale-Feldman, Lada (ur.) *Žene, drama i izvedba. Između post-socijalizma i post-feminizma*, Beograd: Orion art, str. 77-116.

Demiragić, A. (2009). Ženske pisave v Bosni in Hercegovini : model za alternativno politiko kulturnega spomina. *Borec: revija za zgodovino, literaturo in antropologijo*, Ljubljana: Društvo za proučevanje zgodovine, literature in antropologije, str. 255-265.

Gazetić, E. (2022). Potčinjavanje ženskog roda/tijela u bh. međuratnoj književnosti. *Zeničke sveske*. Zenica: Bosansko narodno pozorište, str. 220-230.

Gazetić, E. (2014). Traumatično odrastanje u konzervativnoj kulturi: mogu li patrijarhalne majke odgojiti slobodoumne kćeri. *Trauma, pamćenje, ozdravljenje*, Sarajevo: TPO Fondacija, str. 107-117.

Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity.

Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*, New York City: Pantheon Books.

Halliday, Michael A. K. (1985). *An Introduction to Functional Gramma*. prvo izdanje, London: Edward Arnold.

Katnić-Bakarić, M. (2012). *Između diskursa moći i moći diskursa*. Zagreb: Naklada Zoro.

Katnić-Bakarić, M. (2003). *Stilistika dramskog diskursa*. Zenica: Vrijeme.

Lakoff, R. T. (1990). *Talking Power: The Politics of Language in Our Lives*. Glasgow: HarperCollins.

Majić, S. (2023). Hrvatska: Aktivistice za pravo na pobačaj nakratko zaustavile "Hod za život". Anadolu Ajansı Balkan. 20. 05. Dostupno na: <https://www.aa.com.tr/ba/balkan/hrvatska-aktivistice-za-pravo-na-poba%C4%8Daj-nakratko-zaustavile-hod-za-%C5%BEivot-/2902036#> [pristupljeno 30. novembar 2024].

Maschler, Yael i Schiffarin, Deborah. (2015). Discourse markers: Language, meaning, and context. U: Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton, and Deborah Schiffarin (edur), *The Handbook of Discourse Analysis*, Second edition. Chichester, UK: John Wiley & Sons, str. 189-221.

Molitva.com.hr (2014). O molitvi “Zdravo Marijo”. [online]. Dostupno na: <https://molitva.com.hr/zdravo-marijo>[pristupljeno 29. novembar 2024].

Šehović, A. (2012). *Jezik u bosanskohercegovačkim dramama*. Sarajevo: Institut za jezik.

Ajna Kotorić

Faculty of Humanities and Social Sciences
University of Tuzla

ajnakotoric12@gmail.com

Gendered Journeys: A Comparative Study of Male and Female Bildungsroman in Anglo-American Literature

Mentor: Selma Veseljević Jerković, Associate Professor

Faculty of Humanities and Social Sciences
University of Tuzla

selma.veseljevic@untz.ba

Abstract

The Bildungsroman has been a significant literary genre for exploring individual development, yet its gendered dimensions remain underexplored in the context of Victorian and Modernist literature. This paper compares the male and female Bildungsroman through canonical works such as *Great Expectations* and *Jane Eyre*, analyzing how societal expectations influence the protagonists' development. Using Jerome Hamilton Buckley's framework of the Bildungsroman (1975) as a starting point, this study examines departures, conflicts, and resolutions in the selected texts, considering how gender shapes these narrative elements. The study reveals that while male protagonists often achieve autonomy through societal integration or rebellion, female protagonists face additional barriers that redefine their developmental journey, reflecting the constraints of gendered norms in Victorian and Modernist contexts.

Keywords: Bildungsroman, Coming-of-Age novel, Feminist analysis, Victorian literature, Anglo-American literature

1. Introduction

The Bildungsroman, or coming-of-age novel, has been a prominent literary form for many years, exploring the development journey of its protagonist from their youth to adulthood tracing their intellectual, social and moral progress. Rooted in personal growth and societal norms, these narratives offer profound insights into the human experience. The central theme of the Bildungsroman is personal development and self-discovery. It explores how the protagonist navigates conflicts, matures emotionally and intellectually, and ultimately finds a sense of identity and place within society.

From the publication of Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, which is considered the first Bildungsroman, the way this journey unfolds is deeply

influenced by gender, reflecting the roles, expectations, and limitations imposed by society. Male protagonists often undertake outward journeys of ambition and independence, embodying societal ideals of personal success and masculinity. In contrast, female protagonists frequently navigate internal conflicts and societal constraints, with their growth often tied to relationships, domesticity, or the struggle for autonomy within restrictive frameworks.

This study explores the similarities and differences between these two narrative traditions, examining how each reflects the cultural, social, and historical contexts in which they evolved. While both male and female protagonists embark on quests for identity and purpose, their paths are often shaped by contrasting societal expectations. By examining canonical works, this study explores how gender influences the structure, themes, and resolutions of the Bildungsroman. Highlighting how even if these novels share the core elements of the Bildungsroman, male Bildungsroman and female Bildungsroman differ in the challenges the protagonist faces imposed by gender roles in Anglo-American literature. Male characters frequently pursue independence and outward mastery, while female characters navigate the dual challenges of self-discovery and restrictive cultural norms.

2. Defining the Bildungsroman in Literature

A Bildungsroman is a literary genre that focuses on the psychological and moral growth of the protagonist from youth to adulthood. The term comes from German, where "bildung" means education or formation, and "roman" means novel. The Bildungsroman genre encompasses the Entwicklungsroman (novel of general growth), the Erziehungsroman (novel of educational development) and the Künstlerroman (novel of artistic realization) as discussed in literature (Thamarana, 2015). Bildungsroman explores what Moretti (2000) considers the most important part of life – youth, but also focuses on the growing influence of education, bonds between different generations and a new relationship between the youth and nature.

One could argue that the Bildungsroman was born in the 17th century but came of age in Johann Wolfgang von Goethe's works. Many critics consider Goethe's 1795. *Wilhelm Meister's Apprenticeship* to be the first work in the genre, though, of course, more ancient narratives also explore themes of personal growth and maturation. (Buckley, 1975) The Bildungsroman evolved significantly during the Victorian era in English Literature, adapting to the cultural, social, and literary shifts of the period. During the nineteenth century, works such as *Jane Eyre* by Charlotte Brontë and *Great Expectations* by Charles Dickens dealt with the struggle to find one's identity within a rigid class structure. These novels highlighted the tension between individual desire and societal expectations, emphasizing the transformative journey toward self-realization.

English Bildungsromans were in many ways different from the ones written all over Europe and the World. Moretti in his book *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (2000) notices that English Bildungsroman novels have a form similar to the one of the fairytales. *Jane Eyre*, *David Copperfield*, *Great Expectations* and many more follow this pattern. They all begin with the mistreated and oppressed hero and end with the completed personal quest and a happy love story, just like in Charles Dickens's *David Copperfield* where at the end David finds fulfilment in his career, marriage, and personal life, this way demonstrating his growth and maturity (Moretti, 2000).

During the Victorian Era in England, Bildungsroman became a favoured structure for various reasons. Victorians were drawn to this genre because it resonated with the era's preoccupation with self-improvement, moral development, and social progress. Moreover, as the Industrial Revolution reshaped society, Victorians were fascinated by narratives that reflected changing class dynamics and the tension between tradition and modernity. Although these were the main reasons, we also have to notice that the element of voyeurism that these novels provided satisfies a curiosity about other people's experiences which was often attributed to the Victorians.

When adolescence became recognized as a distinct period of life near the beginning of the 20th century, bildungsromans such as J.D. Salinger's *The Catcher in the Rye* and Sylvia Plath's *The Bell Jar* directly addressed the sense of alienation that often occurs during that confusing stage. These novels explored the emotional turbulence and identity crises faced by young protagonists, reflecting the growing cultural awareness of adolescence as a time of personal and social conflict. Then again, at the beginning of the twenty-first century, the genre is evolving once again. Series such as *Harry Potter* and *Twilight* increasingly engage elements of fantasy and the paranormal, and one might also expect future bildungsromane to increasingly emphasize self-identity in a pluralistic and multicultural society (The Bildungsroman Project, n.d.).

All these stages contributed to the development of the Bildungsroman as a form that we recognize today. Just as it differed during these literary epochs, both in England and in the rest of the world, so did its protagonists, often distinguishing them by their gender - the female and male Bildungsroman. These distinctions not only shaped the narrative arcs but also reflected broader societal expectations and constraints imposed on individuals based on their gender.

3. Male Perspectives in the Bildungsroman Tradition

Goethe's *Wilhelm Meister* appealed to English writers who adapted its themes to reflect the context of British society and that marked the beginning of what would later shape into a well-known form of an English Bildungsroman. *From Great Expectations*, *The Way of All Flesh* to *A Portrait of the Artist as a Young Man*, each of which has its distinctive style and tropes, yet all of which follow the broad outline of every Bildungsroman novel regarding the plot (Buckley, 1975).

Jerome Hamilton Buckley (1975) in his book *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* identifies the main plot stages of the Bildungsroman. According to him, most of the novels start with a boy growing up in a country or a provincial town, where social and intellectual constraints are placed upon him. His family is antagonistic and unsupportive towards his ambitions and inventive ideas. Therefore he decides to leave the repressive atmosphere of home in search of independence, usually in a big city. Moreover, this is where his education starts. In his journey through urban life, romantic relationships, and new experiences, he transitioned from adolescence into maturity. At the end, after his soul-searching journey, he may visit his old home to demonstrate his success and wisdom to the ones who once had repressed him.

In Charles Dickens' most famous novel, *Great Expectations*, the protagonist Pip is an orphan living with his sister and brother-in-law, Joe. The absence of his biological family is highly noticeable which appears to be another trope of the Victorian Bildungsroman. These characters lack the role of guide and protector in their life losing, in that way, their faith in home and family. All these circumstances lead the young and naive protagonist to the big city, usually London which will put his values to the test (Buckley, 1975). The ambiguous ending of *Great Expectations* where Pip meets Estella whom he no longer idolizes or no longer sees as a fulfilment of his ambitions indicates another trait of the genre - that the central problem of the novel is always personal in origin and lies within the hero himself (Buckley, 1975). The hero in this case has finished his path to self-discovery and with that the story of his maturation ends, similarly to *A Portrait of the Artist as a Young Man* that closes with Stephen preparing to leave Ireland and embrace his destiny as an artist.

Hamilton Buckley in this case examines only the novels that feature male protagonists highlighting their experience as the only one correct to be considered as a Bildungsroman novel. Therefore these novels focus more on certain themes deeply connected with masculinity, for instance, individualism, ambition regarding the change of social class and wealth and personal and professional journey concerning intellectual awakening.

The first female Bildungsroman is considered to be *The History of Miss Betsy Thoughtless* by Eliza Haywood published in 1751. And since then the distinction between male and female Bildungsroman began to emerge as a result of the differing social roles, expectations, and opportunities historically available to men and women, particularly during the 18th and 19th centuries when the genre was formalized. These differences shaped the thematic concerns and plot structures of novels that depicted the development of male versus female protagonists.

Lorna Ellis directs attention to the fact that these are clearly versions of the same genre and that the Bildungsroman novels from the 18th and 19th centuries have more similarities than originally thought. Even though there are certain similarities, the differences between these novels portray the true status of women in society and the literature of its time. The plot structure that Burkley describes

focusing on male Bildungsromans cannot be applied to every Bildungsroman with a female protagonist.

The narrative of *Tess of the d'Urbervilles* serves as a critique of the double standards that Victorian society had for men and women. Angel and Alec's sins are disregarded, while the community is labelling Tess as the unpure. Her path to maturity is not similar to Pip's or David's. She is changing and evolving by not accepting being a passive victim anymore and starting to actively change her life.

"*Tess of the d'Urbervilles* is a particularly significant text to this discussion because it reproduces, through challenges to realism on every front, a divorce between experience and value. The novel assaults the reader with shocking materials that it does not soften. It is probably the only novel in the English language that allows a heroine to be raped, abandoned, thrown into poverty, arrested for murder, and hung" (Shires, 2001).

Considering Moretti's (2000) view of the English Bildungsroman as a fairytale, Tess diverges from the canon and instead alters the narrative structure to highlight the oppression of women in Victorian society. Male Bildungsroman novels generally involve physical or metaphorical journeys that symbolize growth and change. On the other hand, female Bildungsroman does not come with this sort of adventure and even if the placement of the protagonist is changed the struggles still remain internal reflecting psychological and emotional growth.

Some of the main plot devices that Burkley establishes, heroines of the female Bildungsroman could not afford. They were limited in terms of education, travel and autonomy. Rebellion against authority or societal norms is often portrayed as a heroic step for the male protagonist toward individuality and freedom, but often impossible and opposite to social norms for the female protagonist. While David Copperfield at the end of the novel as a successful writer reflects on his life with gratitude and understanding, women's stories often ended with compromise or acceptance of societal limitations rather than complete autonomy or success (Fraiman, 1993).

5. A Comparative Study of Male and Female Bildungsroman

The Bildungsroman, or coming-of-age novel, has long been a cornerstone of literature, exploring the psychological and moral growth of male and female protagonists as they navigate the complexities of life. While the genre shares its core elements regardless the gender, male and female Bildungsromans often diverge in themes, social expectations and characters' motivation.

Both male and female Bildungsroman have their founding in the exploration of youth and maturity, the journey of moral and personal development and identity formation. Both Jane Eyre and Pip share the common motivation, to leave their adoptive families and find success by achieving their full potential. On the other hand, Jane's inner conflicts commonly involve the seeking of true love, a

man who will respect her and her independence, while Pip's inner beliefs are in many instances rooted in his masculinity and the wish to become a true English gentleman and improve his social standing. In terms of personal relationships with other characters, Pip perceives love as idealized and unfulfilled, as his obsession with Estella symbolizes his broader aspirations and disappointments. This contrasts with Jane's relationship with Rochester, which evolves into a partnership based on equality and mutual respect. Buckley's framework tends to foreground the protagonist's inner development rather than romantic fulfilment, but *Jane Eyre*, as well as many other female Bildungsroman novels, uses romance as a means of exploring broader themes of independence and morality (Buckley, 1975). The resolution in the male Bildungsroman frequently involves achieving independence or a form of success, whether by integrating into society or rejecting it, while female resolutions often reflect a balance between personal agency and societal constraints. In *Jane Eyre*, for instance, Jane achieves independence but ultimately finds fulfilment within a marriage with Mr Rochester, albeit on her terms.

Society in Bildungsroman acts as both an antagonist and a framework within which the protagonist must find their identity. Social expectations, class dynamics, gender roles, and cultural norms are repeated themes in the genre. *Tess of the d'Urbervilles* is one of the many works used to criticise English Victorian society of the late 19th century. Victorian society imposes strict moral expectations on women, particularly concerning sexuality and purity. Therefore Hardy uses the form of the Bildungsroman to criticise the sexual double standards by portraying the misfortunes of Tess' life. Tess is condemned as "fallen" after being raped by Alec d'Urberville, regardless of her lack of agency in the event. These double standards deny her the possibility of redemption, unlike male characters, Alec and Angel, who face no comparable scrutiny. Buckley's Bildungsroman often concludes with the protagonist finding a place within society or rejecting it in favor of self-defined success. Tess's story, however, ends in tragedy, with her execution symbolizing society's ultimate failure to accommodate her individuality. The novel closes with Tess's execution after she murders Alec d'Urberville, the man who had wronged her and continued to manipulate and control her life. Tess's execution reflects Hardy's condemnation of a society that upholds rigid moral standards while ignoring the systemic injustices inflicted on individuals, particularly women. Tess is punished for asserting agency in a world that offers her none, showcasing the double standards of Victorian morality.

When discussing the Bildungsroman form, Buckley outlines the key principles that the genre must follow. *A Portrait of the Artist as a Young Man* in many ways does not fit into this framework. For example, Buckley suggests that the protagonist's journey of self-discovery typically begins with relocation to another city, a pattern that Joyce's novel does not strictly follow. Stephen Dedalus moved to Dublin with his family at a young age and used to live there during the university. His path to independence and self-discovery starts when he decides to leave Ireland and live abroad when the novel ends. (Brändström, 2009) Although Stephen does not

physically move to another city or country, by moving to university he departs from his childhood home and the religious and social frameworks of his upbringing. Therefore his departure is not merely physical, but it represents his break from traditional Irish Catholic values, familial expectations, and societal constraints.

In a similar way, Sylvia Plath's *The Bell Jar* starts with the protagonist's departure from their restricting environment. Esther Greenwood's initial departure is her move to New York City for a summer internship. This opportunity represents a break from her small-town upbringing and conventional life, offering her a glimpse into the professional and cosmopolitan world. On the other hand, they differ in their purpose and motivations. While Stephen's journey is motivated by intellectual and artistic growth, aligning with Buckley's emphasis on purposeful self-discovery. (Buckley, 1975) Esther's journey is deeply introspective and shaped by alienation with ambiguous outcomes reflecting the tension between personal recovery and societal constraints.

Feminist literary critics have built on Buckley's framework to better account for female Bildungsroman. Scholars like Lorna Ellis (*Appearing to Diminish*) and Susan Fraiman (*Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*) argue that female development narratives require their own models, as they often reflect resistance to or subversion of the male-dominated frameworks Buckley describes. Feminist critics of the past two decades have contended that the protagonists of early female Bildungsroman actually "grow down" rather than grow up. Ellis argues instead that these protagonists construct themselves as subjects by manipulating the signs of their objectification. By learning how the male gaze functions in their society, heroines learn to manipulate their appearance and behavior in order to gain some control over the self they project for others. The result is a model of development based on a fragmented view of the self, in which heroines learn to negotiate between their own sense of personal autonomy and society's more limited expectations (Ellis, 1999).

6. Conclusion

In comparing male and female interpretations of the genre in Anglo-American literature, it becomes evident that gender profoundly shapes the journey, challenges, and resolutions of these coming-of-age narratives. Male characters often embark on the self-discovery journey to fulfil their ambitions and achieve autonomy and success, reflecting societal encouragement for independence and achievement. In contrast, female protagonists of coming-of-age novels have to act within the restrictions of social norms. They navigate inner and relational journeys, grappling with cultural constraints and the search for selfhood within or against prescribed roles.

By comparing canonical works of Anglo-American literature—such as *Great Expectations*, *David Copperfield*, *Jane Eyre*, *Tess of the d'Urbervilles*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, and *The Bell Jar*—this study examines the contrasting

journeys of their male and female protagonists and how societal expectations shape their development. The differing pressures and opportunities imposed by gender illuminate the ways in which personal growth is deeply intertwined with cultural norms, offering insight into the broader social dynamics at play in these narratives.

From the publications of the first Bildungsroman in 1795. to the period of Victorian literature when it gained popularity in England to contemporary works, the form evolved with time, as well as societal attitudes toward gender. Contemporary works increasingly blur the boundaries between traditional male and female trajectories, offering more fluid and inclusive portrayals of identity and growth. This shift challenges long-standing assumptions within the genre, expanding its scope to encompass diverse perspectives and experiences.

Literature

- Barry, P. (2017). *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Fourth edition. Manchester: Manchester University Press.
- Brändström, C. (2009). *Gender and Genre: A Feminist Exploration of the Bildungsroman in A Portrait of the Artist As a Young Man and Martha Quest*. Dissertation Essay. Department of Humanities and Social Sciences, Högskolan i Gävle.
- Bronte, C. (1997). *Jane Eyre*. Ware, GB: Wordsworth Editions Ltd.
- Buckley, J. H. (1975). *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- David, D. (2001). *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dickens, C. (2020). *Velika očekivanja*. Translated from English by Živojin V. Simić. Beograd: Kosmos Izdavaštvo.
- Ellis, L. (1999). *Appearing to Diminish: Female Development and the British Bildungsroman, 1750-1850*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Fraiman, S. (1993). *Unbecoming Women: British Women Writers and The Novel of Development*. New York: Columbia University Press.
- Golban, P. (2018). *A History of the Bildungsroman: From Ancient Beginnings to Romanticism*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Jahan, I. (2024). *Nonconformity Emerging Through Literature: A Comparative Analysis of A Portrait of the Artist as a Young Man and The Bell Jar*. BA Thesis. Department of English and Humanities BRAC University.
- Joyce, J. (2014). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Richmond, United Kingdom: Alma Books Ltd.

Labovitz, K.E (1986). *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*. New York: Peter Lang.

Moretti, F. (1987). *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.

Plath, S. (2017). *Stakleno zvono*. Translated from English by Branko Vučićević. Beograd: Laguna.

Sirković, N. (2019). "Junaci Bildungsromana: od paradigmе do parodije". *Folia linguistica et litteraria*, 28, str. 73-99.

Sue, L. (1990). *The female bildungsroman in English: an annotated bibliography of criticism*. New York: Modern Language Association of America.

The Bildungsroman Project. (n.d.). *The Bildungsroman Project*. University of North Carolina at Chapel Hill. Available on <https://bildungsromanproject.com/>. Retrieved on November 30, 2024.

Upotreba dnevničke forme u artikulaciji ženskog iskustva

Mentorica: Viktorija Krombholt, vanredna profesorica

Filozofski fakultet

viktorija.krombholt@ff.uns.ac.rs

Univerzitet u Novom Sadu

Sažetak

Ovaj rad nudi pogled na dnevničko stvaralaštvo žena kao potencijalno dvostruko emancipatorno – s jedne strane, u procesu pisanja, za same autorke – kao sredstvo za samoekspresiju i učvršćivanje autonomne subjektivnosti, a s druge strane, u procesu čitanja, za publiku, koja stiče uvid u življena iskustva koja su u javnom diskursu marginalizovana. Dnevnik kao forma posmatran je u odnosu na to da li se može tretirati kao *feminina* i kao *feministička* forma, a potom je razmatran prema načinu na koji je rod prisutan u dvama poznatim dnevnicima, Virdžinije Vulf i Suzan Sontag, koje se razlikuju kako po svom pristupu vođenju dnevnika tako i po zainteresovanosti za propitivanje identitetskih kategorija.

Ključne reči: dnevnik, feministička teorija, feministička forma, marginalizovani diskursi.

1. Uvod

Feministička teorija i kritika nastoji da proširi i preispita dominantne diskurse o čoveku/ženi, društvenim odnosima i načinima na koje društvo oblikuje življena iskustva različitih grupacija. Od kada je Simon de Beauvoir (Simone de Beauvoir, 1982) artikulisala ideju o ženskoj *drugosti*, teoretičarke postavljaju pitanja o tome na koji način "drugost" kao društveni položaj oblikuje žensko postojanje, subjektivnost, utelovljenost, saznanje o svetu.

Zbog toga se feministkinje posebno interesuju za žensko pismo (fr. *l'écriture féminine* – Sekulić, 2011), smatrajući da je samo po sebi subverzivno zbog toga što je reč o glasovima kroz koje progovaraju specifično ženska iskustva. *Dnevnik kao forma* možda najdirektnije daje pristup življenim iskustvima. Bavljenje ženskim dnevničkim stvaralaštвом sasvim je u saglasju s idejom da je lično *političko* baš zbog činjenice da domen subjektivnog i ličnog nije razrešen odnosa moći koji postoje u širem društvenom kontekstu. *Lično i političko* predstavljaju lažnu dihotomiju, čija se međusobna nerazlučivost može mapirati u dnevničkom stvaralaštву.

Ipak, potrebno je razmotriti šta dnevnik pozdrazujeva, pre svega zbog asocijacije na *lično, privatno i intimno* (fr. *l'journal intime*, Raoul, 1989), koje se vezuju uz ovu formu.

2. Teorijska razmatranja

2.1. Dnevnik i "lično" – da li je dnevnik feminina forma?

Dnevniku se može pristupati različito, kako iz perspektive autora/autorke, tako i iz perspektive čitatelja/čitateljke. Kroz istoriju se mogu pratiti promene u funkcijama dnevničkog stvaralaštva (Hogan, 1991). Dnevnički se razlikuju ne samo po sadržaju već i po odnosu autora/autorke prema eventualnoj publici – dnevnik može biti pisan u tajnosti, ili s namerom da bude objavljen, kao i u "pseudoprivatnom" obliku – uz nadu da će ga neko drugi (posthumno) objaviti (Raoul, 1989). Može da bude pisan kolaborativno, npr. da ga ispisuje veći broj članova porodice kao neka vrsta hronike (Bunkers, 1990, Steinitz, 2011), ili da se koristi u didaktičke svrhe (Steinitz, 2011). Takođe, dnevnik može biti fiktivan, i tada predstavlja *formu* u čistom obliku – kada se piše "u tuđe ime", odnosno gradi se književni lik kao subjekt dnevnika. Ova vrsta dnevnika biće isključena iz razmatranja rodnih aspekata dnevničkog stvaralaštva, ali je zanimljiva upravo zbog činjenice da postoji književna struja unutar koje autori – muškarci kao svoje fiktivne subjekte dnevnika uzimaju žene, uranjajući u ono što je iz muške perspektive viđeno kao ženska subjektivnost – npr. roman Andrea Žida *Uska vrata* (André Gide, *La Porte Étroite*), koji je jednim delom epistolarni, a drugim dnevnik glavne junakinje (Raoul, 1989).

U svojim istorijskim počecima dnevnik je primarno korišćen kao samorefleksija nad sopstvenim odnosom prema Bogu, poput dnevnika Margaret Hobi (Hoby), pisanog 1599-1605. godine (Steinitz, 2011). Iako duboko lična, ova vrsta dnevnika ne interesuje se za osobu u celini ili njene unutrašnje doživljaje koji nisu u vezi sa religijom praksom (Culley, 1989). Kasnije, dnevnik počinje da se koristi i kao porodična hronika, gde su autori i muškarci i žene, pri čemu se najviše beleže značajni događaji, rituali zajednice i interakcije poput poseta, dokumentujući odnos porodice sa širom okolinom (Culley, 1989), zbog čega ih možemo smestiti "između" sfera privatnog i javnog.

Sve do druge polovine 19. veka muškarci pišu dnevničke isto kao i žene, ako ne i u većoj meri (Steinitz, 2011), nakon čega dnevnik postaje dominantno ženski vid stvaralaštva. Ovaj trenutak podudara se sa transformacijom dnevnika u formu u kojoj je *selfu* prvom planu, kada sâm dnevnik postaje nešto duboko lično, a doživljaji dobijaju primat nad događajima. Ova promena usledila je u vreme kada se jaz između privatne i javne sfere pojačao nakon industrijske revolucije, romantičarske kulturne revolucije i pojave psihoanalize (Culley, 1989; Raoul, 1989). Tada se žene jače nego ranije guraju u sferu privatnog života (Culley, 1989). Otvorenost dnevnika – fragmentisano unošenje zapisa iz dana u dan ili sa većim razmacima, kao i odsustvo krajnjeg cilja kojem narativni tok treba da stremi – predstavlja formalne karakteristike koje odgovaraju potrebama žena koje žele da stvaraju

uprkos ometanjima koja ih potencijalno očekuju u sferi doma, i uz odsustvo podrške za stvaralaštvo (Raoul 1989).

Hogan postavlja pitanje da li *estetske karakteristike* dnevnika grade sklop koji bi odgovarao nekoj vrsti feminine estetike, uz svest da je važno ne zalažiti u esencijalizaciju “femininosti” kao nečega što je univerzalno i prisutno kod svih žena. Takva svojstva dnevnika su otvorenost forme, nelinearna struktura, krnja sintaksa, fluidnost, nedovršenost (Hogan, 1991). Ipak, Stajnic (Steinitz, 2011) se protivi ovoj i drugim tumačenjima dnevnika kao feminine forme, kako na planu estetike tako i na planu toga da li su muškarci ili žene češće autori dnevnika. Ona ističe da su muškarci oduvek učestvovali u dnevničkom pisanju, i da ono nije bilo lišeno bavljenja privatnom, porodičnom sferom. Smatra da karakteristike poput fragmentisanosti i zainteresovanosti za svakodnevno i rutinsko treba tretirati kao odlike žanra koje nisu jasno orodnjene. Ipak, uredničke politike doprinose orodnjavanju dnevnika tako da selekcija sadržaja koji će opstati u objavljenom dnevniku žena i muškaraca reflektuje rodne stereotipe, i to upravo one vezane za jaz između privatnog i javnog (Bunkers, 2001; Steinitz, 2011).

2.2. Dnevnik i “političko” – da li je dnevnik feministička forma?

Od trenutka kada dnevnik postaje forma u čijem centru je *self*, odnosno *subjekat*, za žene se javlja subverzivni potencijal ove vrste teksta – njihova autonomna subjektivnost dovodi se u pitanje njihovom drugošću. Dok je za muškarce većinom neproblematično bavljenje pitanjima sopstva kao autonomne celine, ženska društvena uloga je definisana tako da se ženski self doživljava kao fluidan (Raoul, 1989), prilagodljiv drugima, zavisan, pasivan, i čija smisao postojanja je definisana u odnosu prema drugima, često muškarcima (Huff, 1989). Šivi (Schiwy, 1994) vidi u dnevniku makar minimum potencijala za osnaživanje autorki, budući da dozvoljava da u trenucima pisanja svoja iskustva i self shvate ozbiljno, što Kali (Culley, 1989) pominje kao “dozvoljeni oblik egocentričnosti”, tj. (engl. *self-centeredness*).

Formalnu skicu dnevnika kritičarke su okarakterisale kao samu po sebi kompatibilnu sa *feminističkim principima*: dnevnik je manje selektivan nego što je to slučaj u više “kanonskim” i teleološkim formatima (Huff, 1989; Raoul, 1989, Schiwy, 1994), odnosno ima *nehijerarhijsku strukturu* – bilješke se ne strukturaju ni po kakvim posebnim pravilima i vrednostima (osim onih subjektivnih, koja su sama po sebi promenljiva) – a to znači ni po onima koje odgovaraju patrijarhalnim (književnim) kanonima (Huff, 1989). Dnevnik je fragmentisan, a subjekt u dnevničkom stvaralaštву je u nastajanju, emergentan. Manja selektivnost doprinosi *inkluzivnosti*: ne zato što u dnevniče ulazi svašta, već zbog toga što se on opire hijerarhizaciji – ne postoji vrednosno privilegovanje “velikog” nad “svakodnevnim”, apstraktog nad konkretnim (Schiwy, 1994).

Pored davanja glasa manje vidljivim realijama, subverzivni potencijal dnevnika leži i u tome što omogućava *prevazilaženje* datosti unutar stvarnosti i istraživanje *sebe* van okvira onih uloga koje su nametnute spolja (Schiwy, 1994). Dnevnik se

može čitati kao feministički čak i ukoliko se autor/autorka ne interesuje direktno za politička pitanja, ali promišlja sopstvenu rodnu, klasnu i druge pozicije i njihove posledice (videti Bunkers, 1990).

3. Dva lica dnevnika: analiza ženskog iskustva u dnevnicima

Virdžinije Vulf i Suzan Sontag

Virdžiniji Vulf (Virginia Woolf) i Suzan Sontag (Susan Sontag) zajedničko je to što su obe vodile dnevnik i što se njihov književni rad s pravom povezuje s feminismom. Zato slika ženskog iskustva i uvidi koje one nude u svojim dnevnicima mogu biti posebni interesantni i pogodni za analizu rodnih pitanja. Razmatraću na koji je način rodni identitet spisateljica prisutan u samom sadržaju kroz njihova rodno specifična iskustava. Obe autorke bile su izvanredne analitičarke društva, a njihovi dnevnići pružaju uvid u to kako su videle *sebe u društvu*.

Zanimljivo je da obje autorke, Virdžinija Vulf u *Dnevniku spisateljice*, a Suzan Sontag u *Ranim dnevnicima*, razmišljaju o upotrebi dnevničke forme:

V.V: "Volela bih da nalikuje na neki dubok pisaći sto ili veliku škrinju, u koju čovek baci masu otpadaka ne pregledajući ih." (1919, str. 18)

S.S.: "Superficial to understand the journal as just a receptacle for one's private – secret thoughts – like a confidante who is deaf, dumb, and illiterate. In the journal I do not just express myself more openly than I could do to any person; I create myself. The journal is a vehicle for my sense of selfhood. It represents me as emotionally and spiritually independent. Therefore (Alas) it does not simply record my actual, daily life, but rather – in many cases – offers an alternative to it." (1957, str. 160)

I jedna i druga autorka prepoznaju dnevnik kao sredstvo za istraživanje samih sebe, pri čemu Vulf eksplicitno navodi i funkciju vežbe koja bi joj mogla poslužiti da se oslobodi i izvešti i u književnom stvaralaštvu (u čemu kasnije procenjuje da jeste uspela). Vulf u svom dnevniku vidi prostor u kom će bez samocenzure pisati o onome što joj trenutno okupira pažnju, dozvoljavajući da sadržaji budu raznoliki i da tek u budućnosti dobiju značenje ("...interesovalo me je da vidim zašto sam pisala o stvarima koje su tu pukim slučajem i našla sam značenje тамо где га уопште нисам видела у то време"; 1919, str 18). Sontag, s druge strane, koristi one potencijale dnevnika koje Šivi ističe (Schiwy, 1994) kao alat za izgradnju *selfa*, pa i za samoprevazilaženje koje nije dostupno u materijalnim uslovima življenja. Sontag toliko konzistentno održava intimni karakter sadržaja dnevnika da odsustvo njenih gledišta na aktuelne događaje u spoljnom svetu čak i iznenađuje (Eisenberg, 2008).

Kada je reč o njihovom odnosu prema potencijalnoj publici, spisateljice se razlikuju. Vulf najpre dnevnik namenjuje budućoj sebi. Ipak, u samom uvodu, ona kaže: *Pokušavam da kažem nekom biću koje ovo kasnije bude čitala da ja mogu da pišem mnogo bolje i da ne gubi vreme s ovim i zabranjujem joj da dopusti da ovo vide muške oči – što dalje ne elaborira.* Ovo ukazuje na mogućnost da je bila

otvorena za mogućnost da neko osim nje ima uvid u dnevnik – ali ne muškarac, a to dalje ne elaborira. Kasnije, nesigurna u to šta će s dnevnikom biti, priznaje da će on verovatno ostati njenom mužu, sugerujući pritom da u dnevniku ima materijala za knjigu, iako ne razmatra opciju da ga samostalno objavi (1926, str. 95). Kod Suzan Sontag, međutim, predgovor njenog sina (Reiff, 2012, str. 9) ukazuje na činjenicu da je Sontag pre smrti samo jednom insinuirala da sa dnevnicima nešto treba uraditi posthumno, ali nije jasno šta. U njemu, eventualna publika nije ni implicitno prisutna, sem kada se pita da li će njena partnerka uraditi isto što je i Sontag uradila njoj: bez dozvole pogledala njen dnevnik („One of the main (social) functions of a journal or diary is precisely to be read furtively by other people... (...) Will Harriet ever read this?“ 1957, str. 160).

Ovi dnevnički nisu objavljeni u celosti, niti su ih objavile same autorke – urednik dnevnika Virdžinije Vulf je bio njen muž, Lenard (Leonard)¹, dok je Dejvid Rif (David Rieff), jedini sin Suzan Sontag, urednik njenih dnevnika. Ovo je značajno zbog toga što, pored samog sadržaja dnevnika, veliku ulogu igra i ono što je *odsutno*, a čini i samo pitanje autorstva problematičnim (Bunkers, 2001). Ovo je posebno važno za rodnu analizu, budući da su autorke žene, a urednici muškarci, a pored toga su i članovi porodice, koji imaju interes da određene aspekte privatnog života autorki ne otkriju javnosti.

3.1. Dnevnik spisateljice (period 1918-1941) – Virdžinija Vulf (1882-1841)

Lenard Vulf u predgovoru jasno naznačava da je njegov urednički princip bio takav da izbor unosa odražava sliku Virdžinije Vulf kao umetnice i kritičarke (Vulf, 1953, str. 4). Njegova selekcija vrlo uspešno odražava ovaj cilj. Neke od glavnih tema koje okupiraju Virdžiniju Vulf su *književnost*, kojoj se revnosno posvećivala, ali i njen *odnos prema sopstvenom uspehu*, koji je izrazito ambivalentan, kao i *nošenje sa kritičkom recepcijom njenih dela*. Njen dnevnik, pored toga, pruža uvid u njenu perspektivu nošenja sa seksizmom i predrasudama koje su bojile književnu kritiku usmerenu protiv nje. Iako u tome suptilna, konstatuje da o njoj pišu pretežno stariji muškarci („Bodem oči, a postarija gospoda se posebno ozlovolje“. 1920, str. 27) – čime ukazuje na značaj razlike između njenog položaja i položaja onih koji stvaraju javne narative o njoj kao književnici. Kada anticipira kakve će joj kritike biti dodeljene, u tome se vidi iskustvo sa stereotipizacijom njene književnosti onda kada je “guraju” u skučene okvire ženskog pisma:

Neki će me napasti zbog feminizma i aludiraće na safizam“ (1929, str. 156);
“Reći će da je ‘šarmantno’, delikatno, damska. I biće popularan. Dakle, moram da pustim da to sklizne preko mene na obraćajući nikakvu pažnju... Ne smem sebi da

1 Postoji i prošireno izdanje dnevnika iz 1977. godine, čija je urednica En Olivije Bel (Anne Olivier Bell), bliska prijateljica Virdžinije Vulf, objavljeno uz pomoć Lenarda Vulfa. Ovde je korišćen prevod originalnog izdanja iz 1953. godine budući da je ono dostupno i na srpskom jeziku.

dopustim da verujem da sam, jednostavno, damska naklapala. Jer to nije tačno.
(1933, str. 220-221)

Njena lična borba sa seksizmom odigrava se na više planova, koji su u dnevniku vidljivi. Među očiglednijima je njeno spisateljsko bavljenje ženama. Pored toga, ona piše o osnažujućem efektu koji je na nju imalo njeno predavanja (iz kog je nastala *Sopstvena soba*), čak i ako ima poteškoće da se identificuje sa ženama u publici iz drugačijih društvenih prilika od njenih. Među suptilnjim oblicima njene subverzivnosti je njena kritika maskuliniteta:

Mislim kakav nagli ponor rascepi mušku inteligenciju, i kako su ponosni na tačku gledišta koja je veoma nalik gluposti. (1919, str. 17); „*Egoizam muškaraca me čak i sad iznenaduje i šokira.*“ (1928, str. 146), kao i svakodnevne situacije u kojima istupa, asertivno se suprotstavljujući spontanom seksizmu sagovornika... kad Rebeka Vest kaže: „*Muškarci su snobovi*“, *Dezmond se trenutno naljuti: ja mu odgovorih rečenicom iz eseja Život i pisanje, koja s visine govori o 'ograničenjima' romansijerki* (1928, str. 139).

Vulf se ekstenzivno bavi svojom pozicijom slavne, uspešne spisateljice, i u tome zadržava svest da je njena pozicija jedinstvena:

Na pomisao da budem izolovana u vlasti tih univerzitetskih dekana, lepo mi se krv sledi. Ipak sam ja jedina žena u Engleskoj slobodna da piše ono što joj se sviđa. Ostale moraju da misle o serijama i o urednicima (1925, str. 90).

Jedan aspekt iskustva Virdžinije Vulf kao spisateljice koji se može smatrati orodnjenim predstavlja njena nesigurnost u sopstvena ostvarenja i grozničavo aticiriranje reakcija drugih. Uz pomoć dnevnika ona postepeno razvija svoju filozofiju primanja kritike, u kojoj prioritizuje autonomiju sopstvenog glasa nad podilaženjem javnom ukusu. Iako dugoročna sumnja u sebe nije iskustvo isključivo rezervisano za spisateljice, indikativno je da jedan od najvećih unosa u ovaj dnevnik opisuje razgovor s Tomasom Hardijem (Thomas Hardy), u kom se Vulf čudi njegovom olakom shvatanju sopstvenog pisanja („Nije bio mnogo zainteresovan za svoje ili bilo čije romane. Sve je to shvatio kao lako i prirodno. 'Nikad se nisam mnogo njima bavio', reče...“ 1926; str. 98-99). Ovakav stav lišen brige nalik onoj koju smo do tog trenutka u dnevniku dobro upoznali predstavlja kontratežu Virdžiniji Vulf, pri čemu je jasno da Hardi nema potrebu da pronađe zasebnu tačku gledišta – njegova tačka gledišta lako se može podrazumevati kao opšta, dok je ona u slučaju spisateljice emergentna:

„*Kad pišem, diže se negde u mojoj glavi čudan i vrlo prijatan smisao nečega što želim da pišem, moja sopstvena tačka gledišta*“ (1920, str. 28).

U okviru neknjiževnih tema kojih se Vulf dotiče u dnevniku, nekoliko unosa je indikativno kada je reč o njenom doživljaju sopstvene rodne uloge. Ona izražava nelagodu u vezi s propisanom ulogom žene (npr. neprijatnost u vezi s nošenjem haljina i šminkanjem). Saznajemo da 14 godina nakon udaje prvi put raspolaže sopstvenim novcem, i da joj je ta vrsta moći strana. Ona se takođe više puta vraća

na svoju i Lenardovu odluku da nemaju decu, stavljajući poziciju majke i spisateljice u neku vrstu opozicije:

„Da, ali ova knjiga je veoma čudan posao. Imala sam dan opijenosti kad sam rekla: 'Deca nisu ništa prema ovome'" (1930, str. 164).

Vulf u dnevniku više puta "propušta" da daje prigodne, eksplicitno političke komentare, možda zbog činjenice da nije imala potrebu za dodatnom kristalizacijom političkih pozicija koje su joj se činile podrazumevanim, ali njeni naizgled usputni komentari često odražavaju osetljivost na rodna pitanja, koja svakako nije iscrpljena prethodnom analizom.

3.2. Reborn – Early Diaries (period 1947-1963), Suzan Sontag (1933-2004)

U spomenutom periodu Suzan Sontag se u svom pisanju još nije eksplicitno bavila feminismom. Ipak, isečci se pojavljuju u publikacijama poput *The Penguin Book of Feminist Writing* (Dawson, 2023). Razlog je jasan, budući da su teme koje u dnevniku najviše okupiraju autorku u dodiru s nekim od najznačajnijih feminističkih pitanja: ženskom seksualnošću, identitetom, brakom i drugim. Ovde će pobliže analizirati tek najistaknutije među njima.

U dnevniku svedočimo njenom razmišljanju o sopstvenim "lezbejskim tendencijama", za koje ona vezuje osećanja neadekvatnosti i stida, beležeći da je pokušala sebi da dokaže da je "barem biseksualna", gde na istom mestu sebe kori za takvu želju: *what a stupid thought – "at least bisexual"* (1949, str. 26). Iako 1949. godine objašnjava sebi da je ne privlači heteroseks, već 1950. godine verila se s Filipom Rifom (Philip Rieff) nakon desetodnevног poznanstva. Ona beleži: *I marry Philip with full consciousness + fear of my will toward self-destructiveness* (1951, str. 77). Potom slede njene gorke beleške o braku kao instituciji koja otupljuje osećanja i uslovljava, u njenom slučaju, *a loss of personality* (1957, str. 133). Iako su njene oštре kritike skučenosti institucije braka dovoljno opšte da zavređuju pažnju nezavisno od njene seksualnosti, slučaj Suzan Sontag je specifičan baš zato što deo ove skučnosti potiče iz njene potisnute homoseksualnosti. Izuzetno bolnim i turbulentnim odnosima sa ženama i pre braka i kasnije davala je značajno više života, dok brak za nju od početka predstavlja umrtvljene ličnosti, koje se prelilo na dnevnik.

Sam naziv dnevnika – *Ponovo rođena* – potiče iz zapisa iz 1949. godine, u kojima sebe proglašava ponovo rođenom nakon "otkrića" seksualnog zadovoljstva i orgazma. Njena subverzivnost ogleda se u tome što nam daje redak uvid u ženski seksualni nagon doživljen kao aktivan, intenzivan i usmeren prvenstveno na žene. Sontag, zapravo, svojim bavljenjem seksualnim zadovoljstvom imenuje duboko zanemaren problem kulturno nametnutnih prepreka, koje ženama onemogućuju zdravu vezu između uma i tela. Iza njenog zagovaranja značaja ženske seksualnosti stoji životna filozofija koju ona aktivno formira kroz dnevnik, pomerajući se od religioznih kanona o sakralnosti tela i stoicizma u odolevanju nagonima, ka jednoj

vrsti *ideološkog* primata telesnog iskustva. U dnevniku svedočimo njenoj putanji individualne emancipacije, mada turbulencije u njenom ljubavnom životu pokazuju da ta putanja nije bila linearna.

I can do that now because the Great Barrier is down – the feeling of sanctity about my body – I have always been full of lust – as I am now – but I have always been placing conceptual obstacles in my own path. Secretly, I have always realized my unlimited passionateness, but no outlet seemed patterned or proper enough. (1949, str. 43)

Osim što je seksualnost njena centralna preokupacija, zanimljivo je da majčinstvo to *nije*, ili barem ne u statusu centralne identitetske kategorije kakva se od majki često očekuje. S jedne strane, ona je spremna na žestoku borbu za starateljstvo nakon razvoda (1958, str. 200), a s druge govori o tome kako sin nije objekat ljubavi koji je okupira kada nisu zajedno fizički (1958, str. 174). Zbog toga koliko se Dejvid anegdotalno pojavljuje u dnevniku, pogotovo u poređenju s njenim partnerkama, dnevnik Suzan Sontag predstavlja i izvor koji subvertira mitove o majčinskoj ljubavi kao centralnoj za život žene, ili o jednostavnoj i nedvosmislenoj. Sontag ne preispituje značaj toga šta znači biti žena van toga šta znači biti kvir, ali itekako preispituje šta znači biti žena van okvira tradicionalne porodice.

4. Zaključak

Samo čitanje dnevnika Suzan Sontag i Virdžinije Vulf omogućava otkrivanje autentično ženskih perspektiva. Mada jedinstvena ženska perspektiva ne postoji, mnoge ženske perspektive su na jedinstven način skrajnute, pogotovo kao glasovi koji govore *o sebi*. Navedeni prikaz ne iscrpljuje potencijale ovih dnevnika za feminističko čitanje, već nudi samo deo slike i ženskoj samoekspresiji i samoizgradnji. Obe autorke na različite načine dozvoljavaju (ili ne mogu da izbegnu) da se njihov rodni identitet prelama kroz pisanje: Vulf pre svega u ulozi ženskog *autorskog Ja*, a Sontag kroz *seksualno Ja*. Međutim, pogrešno bi bilo zaključiti da iz njihovih dnevnika proizlazi slika jedinstvenog subjektiviteta, već se on prikazuje u svojoj promenljivosti, složenosti – pa čak i fragmentisanosti, koja verovatno ne samo da odgovara dnevniku kao formi već i realnosti ženskog (ljudskog?) iskustva. Ipak, iz čitanja Suzan Sontag čitalac/čitateljka u većoj meri stiče utisak da je njoj potrebno da precizno *artikuliše različite aspekte ženskog iskustva*, dok orodnjena priroda iskustava Virdžinije Vulf više izranja iz *analitičkog čitanja* njenih zapisa nego što ona sama dnevnik koristi za podrobno preispitivanje identitetskih kategorija.

Primarna literatura:

- Reiff, D. (2012). Preface. In *Reborn – Early Diaries*. Penguin UK.
- Sontag, S. (2012) *Reborn: Early diaries 1947-1963*. Penguin UK.
- Vulf, L. (1953). Predgovor za *Dnevnik spisateljice* (2002). Feministička 94.
- Vulf, V. (2002). *Dnevnik spisateljice*. Feministička 94. <https://www.rwfund.org/wp-content/uploads/2014/09/Vird%C5%BEinija-Vulf-Dnevnik-spisateljice.pdf>

Sekundarna literatura:

- Bunkers, S. (1990) “Diaries: Public and private records of women’s lives,” *Legacy*, 7(2), pp. 17–26.
- Culley, M. (1989) “‘I Look at Me’: Self as Subject in the Diaries of American Women,” *Women s Studies Quarterly*, 17(3), pp. 15–22.
- Dawson, H. (2023). *The penguin book of feminist writing*. Penguin Classics.
- De Bovoar, S. (1982). *Drugi pol*. BIGZ.
- Eisenberg, D. (2008, December 18). *Becoming Susan Sontag*. The New York Review of Books. <https://www.nybooks.com/articles/2008/12/18/becoming-susan-sontag/>
- Hogan, R. (1991) ‘Engendered autobiographies: The diary as a feminine form’, *Prose Studies*, 14(2), pp. 95–107. doi: 10.1080/01440359108586434.
- Huff, C. (1989) “‘That Profoundly Female, and Feminist Genre’: The Diary as Feminist Practice,” *Women s Studies Quarterly*, 17(3), pp. 6–14.
- Raoul, V. (1989) “Women and Diaries: Gender and Genre,” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 22(3), pp. 57–65.
- Schiwy, M. A. (1994). Taking Things Personally: Women, Journal Writing, and Self-Creation. *The Johns Hopkins University Press*, 6(2), 234–254.
- Sekulić, N. (2011). Francuski poststrukturalni feminizam. In Markov, S., Milojević I. (Ed.), *Rodne teorije* (pp. 187–203). Mediterran Publishing.
- Steinitz, R. (2011) *Time, space, and gender in the nineteenth-century British diary*. 2011th ed. Basingstoke, England: Palgrave Macmillan.

Jana Panajotović

janapanajotovic@gmail.com

Akademija umetnosti Univerziteta u
Novom Sadu

Društvena pozicija moći ženskog tela: Monopolizacija ženskog tela i glad za perfekcijom

Mentorica: dr.sc. Sanja Kojić Mladenov

sanjamladenov@gmail.com

Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad

Sažetak

U radu se analizira društvena pozicija ženskog tela kroz prizmu savremenih standarda lepote, medijskog uticaja i umetničkih praksi. Fokus je na istraživanju poremećaja ishrane, telesne dismorfije i pritiska nametnutog ženama kroz popularnu kulturu i estetske ideale. Analizom umetničkih praksi Marine Marković i ORLAN, rad ispituje načine na koje umetnice reaguju na ove pritiske, dekonstruišući društveno nametnute norme i vraćajući autonomiju ženskog tela kroz performans i body art. Rad kombinuje teorijski okvir, uključujući feminističku kritiku i analizu medijskih reprezentacija, s umetničkim kontekstom Balkana i globalnih tendencija. Zaključak ukazuje na značaj umetničkog aktivizma u izazovu prema dominantnim narativima te osnaživanju žena i redefinisanju tela kao prostora slobode.

Ključne reči: žensko telo, standardi lepote, feministička umetnost, poremećaji ishrane, performans.

1. Uvod

U ovom radu nastojim da istražim društvenu poziciju ženskog tela u poslednjih nekoliko decenija, korišćenje standarda lepote kao oružja ideologije kontrole i posledice koje ostaju generacijama žena kroz poremećaje ishrane, ističući umetnice koje svojim iskustvom i angažmanom u savremenoj umetnosti dovode u pitanje društveno nametnute uslove koji uokviruju žensko telo.

Umetnice ORLAN i Marina Marković, koje su ostvarile posebno zanimljivu saradnju u Parizu i Beogradu, poslužile su kao inspirativni primeri za umetničku kritiku i dekonstrukciju ovih društvenih pojava, kada se njihov angažman spaja na raskrsnici između francuske i srpske (balkanske) kulture i društvene organizacije.

Dok se neminovalo osvrćem na istoriju umetnosti, bogatu raznovrsnim prikazima ženskog tela i uloga koje su telu dodeljivane, moj fokus ostaje na njihovoj

ulozi kao svedočanstvima društvenih konteksta, bez dubljeg ulaska u period pre 20. veka. Decenijama kasnije, generacije žena za koje su se feministkinje prvog talasa borile nalaze se u paradoksu: njihova sloboda, otrovana oopsesijom fizičkim izgledom, pretvara se u zarobljeništvo kilograma i neprestanih standarda lepote.

Savršenstvom tela ženama se obećava uspeh, dok se glad reklamira kao prirodno stanje mlade žene, uz beskrajne opcije dijeta i stilova života koji navodno idu u njenu korist. U popularnoj kulturi javlja se romantizacija poremećaja ishrane i nezdravih navika, predstavljanih kao putevi ka ostvarenju ciljeva, što se naročito ogleda u estetici *heroin chick*. Ovakvim prikazom 'uspešne' žene, koja izlazi iz domaćinstva i konzervativnog okruženja, njena uloga se perfidno kontroliše u dosad pretežno muškim sferama, čime se istovremeno maskira nastavak društvene dominacije nad ženskim telom.

2. Društveni uticaji na povećanje poremećaja ishrane i kulturnu normu lepote i njen uticaj na umetnost

U poslednjim decenijama, sveobuhvatan sociološki uvid u porast poremećaja ishrane i tela uopšte, kao i širenje kulture dijeta, ukazuje na značajan društveni pritisak koji oblikuje ženski ideal lepote. Knjige poput onih Susan Bordo *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body* (2003) i Naomi Wolf *The Beauty Myth* (2002) duboko istražuju kako savremeni mediji, reklame i modna industrija oblikuju žene, stvarajući fizički izgled merom njihove vrednosti, što u velikoj meri utiče na formiranje poremećaja ishrane među ženama. Ovaj proces ne odnosi se samo na fizičke promene već postavlja žene u poziciju koja utiče na njihovo emocionalno stanje, samopouzdanje i društvenu ulogu.

Bordo u svom delu ističe konkretne društvene promene kroz porast medijskog uticaja, naročito kroz popularne televizijske serije poput *Friends*, koje su tokom 1990-ih postavile normu idealnog ženskog tela. Bordo piše: „Mediji, naročito američke serije, postavili su standard u kojem je fizički izgled žene postao centralna tačka njenog identiteta, dok su druge osobine, kao što su inteligencija i ličnost, pomaknute u drugi plan“ (Bordo, 2003, 54). Žene su prikazane kao proizvodi koje treba neprestano oblikovati, što je direktno dovelo do porasta poremećaja ishrane i telesnih dismorfija, jer su žene nastojale da usklade svoja tela s nerealnim idealima prikazanim u medijima.

Wolf u *The Beauty Myth* (2002) proširuje ovu analizu ukazujući na činjenicu da mediji ne samo da kreiraju standarde lepote već i podstiču žene da veruju da fizička savršenost donosi društveno priznanje i lično ispunjenje. „Reklame su stvorile 'mit lepote', prema kojem je žena koja ne ispunjava standarde lepote postavljena u poziciju da bude društveno neprihvaćena“ (Wolf, 2002, 76). Ovaj pritisak ne utiče samo na način na koji žene vide sebe već ih stavlja u poziciju da se takmiče sa nerealnim standardima lepote, a to im se nameće kroz popularnu kulturu i reklame.

S obzirom na ove promene u normama lepote, možemo primetiti jasan kontrast u tome kako su ti pritisci usmereni samo prema ženama, dok slični estetski zahtevi gotovo nikada nisu postavljeni muškarcima, jer oni u velikoj meri nisu podložni istom pritisku da konstantno oblikuju svoja tela prema određenim standardima lepote. Bordo (2003) se zalaže za feministički pogled na ovaj fenomen, navodeći da "dok se žene stalno podstiču da oblikuju i prilagođavaju svoja tela da bi postigle 'ideal', muškarci su izuzeti iz tog procesa" (Bordo, 2003, 92). Ovaj dvostruki standard pokazuje kako se žena u društvenim okvirima često predstavlja kao objekat, dok se muškarci i dalje tretiraju kao subjekti, što dalje perpetuirala rodnu hijerarhiju i nejednakost.

2.1. Uloga ženskog tela u umetnosti

Žensko telo je kroz istoriju umetnosti bilo predmet različitih uloga i interpretacija. Od prikaza Madone i čednosti do muze i iskušenja ono je bilo centralni motiv, sredstvo manipulacije, ili bolje rečeno, sredstvo kojim se manipuliše. U periodu moderne umetnosti, umetnici kao npr. Andy Warhol koristili su slike ikona pop kulture poput Marilyn Monroe kao komentare na društvene fenomene i komercijalizaciju ženskog tela. Era pop-arta predstavlja dobru polaznu tačku za razumevanje brzine smenjivanja trendova i njihovog uticaja na žensku populaciju. Posleratni napredak, drugi talas feminizma i kultura slavnih postavljaju početni monopol nad ženskim telom u decenijama koje dolaze. Žena se oslobođa narativa domaćice, izlazi iz okvira poslušnosti i odbacuje patrijarhalne oblike kontrole. Žensko telo u reklamama počinje da se prikazuje kao "ženino oružje", simbolizujući političku upotrebu ženskog tela, gde nedostizni standardi jačaju ciklus nesigurnosti.

Kroz istoriju umetnosti žensko telo je posmatrano prvenstveno kroz muške ukuse. Kako su feminističke ideje evoluirale, sve više umetnica dolazi do izražaja, naglašavajući ženski princip i iskustvo. Tokom 1960-ih feminizam je dostigao ključni trenutak, fokusirajući se na rodnu jednakost, pravo na rad, obrazovanje, seksualnu slobodu, reproduktivna prava i kritiku rodnih stereotipa. Feministkinje su kritikovale dominantne umetničke pokrete zbog objektifikacije žena, dok su umetnice poput Sanje Ivezović koristile sličnu estetiku kako bi skrenule pažnju na rodne nepravde. Ovaj period otvorio je diskusiju o umetnosti i društvenoj kritici, pružajući platformu za redefinisanje ženskog identiteta kroz umetnost.

2.2. Posledice – kontrola naspram gubljenja

Fokus problema ostaje žensko telo i njegova percepcija. Posmatrajući masovne medije u proteklih 20 do 30 godina, naročito početak novog milenijuma, primetićemo drastičnu promenu trendova, kako u svetu tako i na prostoru bivše Jugoslavije.

Perpetuiranje ideje da se vrednost žene posmatra kroz spoljašnji izgled i postavljanje nedostiznih idealja, mršavost i izglađivanje postaju globalni trend.

Ovaj fenomen dovodi do drastičnog pada samopouzdanja i porasta poremećaja ishrane, koji u filmovima i serijama dobijaju svoju granu u romantizaciji oboljenja kao što su anoreksija i bulimija. Modna industrija uvodi termin *heroin chick*, gde se savršeno mršavo telo dostoјno piste postiže samo uz upotrebu heroina. Ulazak u pretežno digitalno doba takođe ne olakšava situaciju kada je sve prisutnije retuširanje fotografija u magazinima. Na primer, oko 47% devojčica navodi da slike iz magazina utiču na njihovu želju za gubitkom težine, iako samo 29% njih ima klinički prekomernu težinu. Koje su posledice i je li kontrola ostvarena?

Kontrola ženske uloge u današnjem društvu postiže se kroz naizgled intimnu kontrolu sopstvenog tela dok god su u masovnim medijima, u koje danas spadaju i društvene mreže, sveprisutni olakšavajući alati za postizanje što boljih rezultata i što većeg savršenstva. Ono što se na prvi pogled ne vidi, i što se zanemari uz pripisano preuveličavanje, jesu dublje poruke i narativi koji nastaju iz fokusa na žensko telo – prekomerna seksualizacija, opsesivno-kompulzivni poremećaji i suptilno zadržavanje žene u potlačenoj ulozi. Istraživanja iz 2020. godine osvrću se i na manjak autentičnosti kod oba pola. Gubljenje kilograma postaje zahtev, postaje izazov. Savršenstvo postaje luksuz. Savršenstvo postaje ideologija, uvodi se pojam "kolektivne lepote" (J. Kilbourne), koji jača i podupire moć estetske hirurgije. Sve ostaje pod kontrolom dok je telo pod kontrolom jer je žensko telo i pod nadzorom.

Dakle, problem se ne ogleda samo u broju članaka u magazinima i blogovima sa savetima kako skinuti 15 kg za 15 dana; on za sobom vuče nezdrene navike koje utiču na milione mladih godišnje. Lepota postaje sistem valute kao i zlato: određena je politikom i ekonomijom. Žene se podstiču na razjedinjavanje, konstantno upoređivanje, podstaknute su takmičenjima u lepoti, nagradnim igrama "ko će brže skinuti višak" i konstantnom žudnjom za smanjivanjem. Lepota postaje mit, i to je jedina reč kada kažem da me lepota podseća na antičku i istorijsku percepciju lepote. Lepota je istina, lepota je dobrota, i zato tako mitologizovana predstavlja najveći monopol nad onim koji teži svim unutrašnjim kvalitetima i uspesima.

3. Neprekidan pohod u ponovno osvajanje tela

Umetnički odgovor na društveni problem duboko utkan u žensko svakodnevno iskustvo mora biti isto tako delikatan i vešt, ali i duboko intiman i prožet ličnim iskustvom. Bilo da je u pitanju psihofizički problem kao što su anoreksija ili bulimija, ili duboka potreba za govorom o rodnoj neravnopravnosti koja se suptilno odražava kroz standarde lepote i fokusiran fizički izgled, odgovori, kritike, diskursi i iskustva o kojima govore umetnice Marina Marković (Srbija) i ORLAN (Francuska) osvajaju polje slobode izbora govora o sopstvenom telu. Obe umetnice, čije su umetničke prakse usko povezane sa body artom i performansom, istražuju status tela i kroz političku, društvenu i religijsku prizmu.

Na izbor baš ove dve umetnice navela me je njihova ovogodišnja saradnja u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, gde je na zatvaranju izložbe Marina izvela performans u sklopu izložbe "The Arrangement(s)". Ovom prilikom

francuska umetnica je održala predavanje o svojoj praksi, a Marini "poklonila" svoju rečenicu "Dozvoljavam tebi da budeš ja, dozvoljavam sebi da budeš ti", koju je u sklopu performansa Marina istetovirala. Ova rečenica pravi još jedan most između dve umetnice, kako je ORLAN na predavanju nekoliko puta spomenula važnost koju "sestrinstva" imaju za nju, kao i međusobna podrška žena, ne samo u umetnosti već i van nje. Ona objašnjava: "Ovo je, u stvari, način da idemo jedni ka drugima, da se zbližimo. Naravno, sa velikom dozom tolerancije i dobromaternosti, ali ne bilo kakve – već one koja iziskuje, zahteva tu istu dobromaternost".

3.1. Marina Marković – liminalni prostor između slobode i prinude

Umetnički izraz Marine Marković duboko se zakopava u istraživanje tela kao scene za izražavanje, gde postaje živopisan prostor za konfrontaciju i transformaciju. Kroz performanse Markovićevo provokira posmatrača da se suoči s kompleksnošću ženskog iskustva, istražujući granice tela i duha. Njeni performansi postaju rituali koji ne samo da predstavljaju ličnu priču umetnice već pozivaju na refleksiju o širem društvenom kontekstu, podstičući promišljanje o postojanju i identitetu.

Od studentskih dana Marina kroz svoje rade govorio o sopstvenom iskustvu s anoreksijom, sa kojom se susrela dva puta – sa 14 i sa 22 godine. Kada je nastupio recidiv, rešila je da ga iskoreniti i to kroz svoju umetničku praksu; ona pravi dnevnik anoreksije, *Anorexia Diary*, gde dokumentuje sve svoje mere, prati ih fotografijama, dok ovako ozbiljnu i tešku temu uvija u roze boju, slatku i za devojčice prepoznatljivu, kako Marina kaže u podkastu Sto minuta buke, roze boja je najsubverzivnija, nju je već determinisao heteropatrijarhat – ona je za devojčice.

Zanimljiva paralela sa njenim radovima koji beleže "napredak" jeste potenciranje kontrole, ogledanje društvene pojave kontrole nad ženskom slobodom kroz gubljenje samopouzdanja, i njen pandan u mentalnom stanju anoreksije, kod koje se kontrola više ne odnosi samo na broj kilograma, kalorija, pa čak nekad ni na fizički izgled većna kontrola emocija. Osobe koje pate od anoreksije nervoze često karakterišu perfekcionizam, intenzivna potreba za kontrolom, nisko samopouzdanje, strah od odbačenosti i neuspela, iskrivljena slika tela, opsativno-kompulsivne osobine, socijalna povučenost, težnja ka perfekciji u odnosima s drugima, prisustvo anksioznosti i depresije, kao i poteškoće u prepoznavanju i izražavanju emocija (aleksitimija). Naravno, ovo stanje može biti izazvano i drugim faktorima, a anoreksija se javlja i kod muškaraca. Međutim, istraživanja pokazuju da je odnos muškaraca i žena obolelih od anoreksije 9:1, pa se s ovim podatkom se možemo vratiti na uzrok i posledice kojima se bavimo od početka.

Negativno iskustvo umetnice sa sopstvenim telom počelo je s preranim razvitkom u osnovnoj školi, gde je vrlo rano kao dete podlegla seksualizaciji i vršnjačkom seksualnom nasilju na koje niko nije reagovao. Ona ovaj period opisuje kao prvi susret sa apsolutnim gubitkom autonomije sopstvenog tela, što je dovodi do potrebe za kontrolom sopstvene vidljivosti, smanjivanjem. "Kako ja imam manje kila, tako je moje telo manje, tako sam ja bliža sebi, potpuno infantilizovana

i seksualno i telesno i bilo kako”, govori Marina Marković u podkastu Sto minuta buke.

Kroz svoju dalju umetničku praksu, koja se nastavlja u Njujorku i Parizu, Marina vrlo uspešno pravi bunt protiv društva. Ona prikazuje sve ono za šta joj se tokom života govorilo “nije tvoje da biraš, tako treba, tako mora...” Ona je nekada seksualizovana Barbie lutka, ona prikazuje ultrazvuk svoje prazne materice, servira tulumbe publici, i na svoje telo tetovira tekstove kustosa i umetnika, logo institucija i “savršene mere”, sve to pod velom primamljive roze boje. Jasno govorи o odnosima moći u umetnosti i svetu, i kroz svoje performanse vraćа svoje telо – sebi. Pokazuje svoje izbore, osvojene slobode, i kaže: “Od odrođenosti od svog tela, do povratka u telо – naučila sam da slušam svoje telо.”

3.2. ORLAN – “Monstrum vam se obraćа”

Pionirka u izvođenju mnogih savremenih praksi od 1970-ih godina do danas, ORLAN je sa samo 15 godina prvo odbacila očeve prezime, a nakon toga i ime koje joj je, kako smatra, nametnulo društvo, i krenula je u svoju borbu protiv svih nametanja i moranja zapadnog društva.

Na predavanju u Beogradu, 24. avgusta, zatekla sam se u toaletu Muzeja savremene umetnosti čekajući da predavanje počne, kada je iz kabine izašla ona koju sam čekala, gledajući me svetlucavim očima sa plavim šljokicama i govoreći mi o bravama kabina u toaletima koje ne rade, kao da se pozajemo godinama. Imala sam osećaj da sam konačno srela omiljenu junakinju iz crtanog filma. Predavanjem je obuhvatila čitav svoj opus, naglašavajući svoju pionirsку titulu zbog koje ne želi da se izvinjava niti da smanjuje zahteve koje postavlja društvu. “Da sam muškarac, bila bih još više prepoznata.”

ORLAN je svoje telо i svoje postojanje poklonila umetnosti i hrabro koračala kroz okorele heteropatrijarhate i time utabala put generacijama žena koje dolaze. Jedan od ranijih radova, serije fotografija pod nazivom *Incidental Strip-tease*, izveden 1974-75. godine. Serija fotografija prikazuje umetnicu umotanu u posteljine pokrivenе spermом, u performativnom činу skidanja, dok se na poslednjoj fotografiji zauzima stav Botičelijeve Venere. Pored toga što je provokativan i simboličan, ORLAN za ovaj rad dodaje da žena nikada nije potpuno naga, jer na njoj ostaju predrasude i stereotipi. Ovaj rad uvodi u stvaralaštvo koje duboko istražuje odnos ženskog tela i identiteta u odnosu na kulturu i društveno okruženje i nasleđe.

Pored njene prepoznatljive podeljene crno-bele kose, ORLAN je poznata po ugradnji silikonskih implanta u čelo. Implanti, takođe obasuti šljokicama, nemaju nikakvu upotrebnu vrednost, kako se spekulisalo da joj daju posebne moći. Njihovom ugradnjom ona poručuje: “Zašto su oni manje upotrebljivo vredni od implanata u grudima i usnama koji su svetski bum?” Pionirka i u estetskim zahvatima, umetnica je za vreme svojih operacija bila budna listajući časopise lepote i filozofske tekstove, a doktori su radili besplatno u službi umetnosti. Početkom 1990-ih godina pravi seriju

video performansa pod nazivom Reinkarnacija Svetе ORLAN, koristeći svoje telo kao medijum, kao platno i kao koncept, dok su operacije putem satelitskih mreža prenošene uživo u umetničke institucije širom sveta. Pristupanjem dekonstrukciji svoje prirode na isti način kao i odbacivanjem nametnutih normi imenovanja, ona dekonstruiše i standarde lepote – iako su joj često govorili da ima “Botičelijevsku bradu” i “Mona Lizino čelo”, pokazuje koliko je to beznačajno jer nije njen. „Nisam išla na operacije da bih bila lepa, već za umetnost, kako bih projektovala nove slike lepote. Pravi cilj bio je skinuti masku s kojom ste rođeni i iznova je osmisliti.”¹

Radila je sa mnogo teoretičara umetnosti koje (ne)rado spominje, koji su popratili njen rad. Na predavanju pominje anegdotu sa Polom B. Presiandom, teoretičarem i piscem, koji je u jednoj prilici za nju izjavio: “Monstrum vam se obraća!”, na što je ona nastavila: “Monstrum jer sam žena, još gore – feministkinja, uvek sam pokušavala da izađem iz okvira da skrham rešetke kaveza, imam dve izbočine na slepoočnicama, biseksualna sam, sapioseksualna, uspehseksualna, sporoseksualna i artseksualna”. Njen borba za slobodu i jednakost žena ovom izjavom, rame uz rame sa njenim radovima, odupire se svim pritiscima: tradicionalnim, pritiscima patrijarhata, kulturnim, ideološkim, političkim, ekonomskim...

Telesnost u njenim radovima ne poznaje granice. Svaka tehnika je vrlo dobro iskorišćena, a nove tehnologije su joj do danas ogromna potpora – od carnalarta do kiborg verzija sebe, te bio-arta, u kojem uzgaja kulture bakterija iz svojih intestinalnih i vaginalnih uzoraka, ORLAN je od početka do kraja vlasnica svoga tela. Telo je polazište njenog opusa, što zapravo vraća ženu umetničkoj svrsi stvaraoca sveta i prirode, ne zadržavajući je u ulozi muze. ORLAN je svojim primerom dokazala da je moguće da žensko telo i identitet pripadaju samo njoj, iako je kroz čitav vek stvaranja znao biti strogo osuđivan, ali uprkos tome ostao otporan, slaveći sestrinstvo i ohrabrenje za borbu nad kontrolom sopstvene lepote, pisanjem sopstvene istorije i krojenjem svoje kože i maske.

4. Zaključak

Uz dostupne podatke o procentu žena na koje dugogodišnji i konstantni pritisci negativno utiču, uz trendove koji se raspadaju i ponovo uzdižu, uz deljena iskustva umetnica, osećam dozu potencijala za sestrinstvo i borbu za sopstvenu slobodu. Odrastajući uz MTV zvezde duboko u kultu mršavosti, to je bilo sestrinstvo koje sam poznavala, koje su podupirali okolina, mediji, filmovi i reklame, svoje tinejdžerske i adolescentske dane pamtim po intenzivnoj gladi. Glad je često preuzimala različita agregatna stanja, izrazite oblike kontrole i emotivna rastrojstva, otuđenost od sopstvenog tela – sve uz neznanje da ne mora tako. Pronalaženje paralela u umetnosti, u umetnicama koje propitaju ove negativne aspekte i svoje telo vraćaju sebi, žensko telo vraćaju ženama, poklanjaju svoje radove budućim generacijama kao što je moja, i nude jedan novi odraz u ogledalu.

1 Izjava u intervjuu za *The Guardian*, “I walked a long way for women” by Nadja Sayej.

Zaključno, kroz proučavanje reprezentacija ženskog tela u umetnosti, medijima i popularnoj kulturi, jasno uočavamo višeslojnu kontrolu koja se provodi kroz standarde lepote. Od istorijskog posmatranja tela kao objekta, preko idealna nametnutih kroz reklamne industrije i medije, do savremenih feminizama koji osporavaju ove obrasce, evidentna je borba žena za autonomiju i redefiniciju svog identiteta.

Rana edukacija o rasprostranjenosti poremećaja ishrane, psiholoških stanja kao što je telesna dismorfija i manjak samopouzdanja kod devojčica ključna je u borbi protiv patrijarhalnih stereotipa. Rano izlaganje dece kulturi dijeta i posmatranja tela u kontekstu seksualizacija ostavlja mnogo dublje posledice zbog straha od neprihvatanja. Preimenovanje i promena narativa savršenstva može pomoći u daljem razvitu jednakosti u društvu.

Umetnički odgovor i kritika na stereotipe i standarde lepote kao svojevrsna kontrola ženskog uticaja probija se i uzima maha u kreiranju zdravijih pogleda ne samo na fizički izgled i samopouzdanje već i na formiranje zdravijeg pogleda na identitet. Telo nije svojina, telo nije valuta. Ovi nalazi ističu potrebu za kritičkim osvrtom na kulturne i društvene norme koje oblikuju percepciju telesnosti. Promene u društvenim strukturama, umetnički aktivizam i edukacija o štetnim efektima objektifikacije ključni su koraci ka stvaranju inkluzivnijeg društva, u kojem telo prestaje biti poprište kontrole i postaje prostor slobode i izraza.

Literatura:

- Bordo, S. (2003). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body* (10th Anniversary Edition). Berkeley: University of California Press.
- Dittmar, H. (2009). How do "body perfect" ideals in the media have a negative impact on body image and behaviors? Factors and processes related to self and identity. *Journal of Social and Clinical Psychology*, 28(1), 1–8. Dostupno na: <https://doi.org/10.1521/jscp.2009.28.1.1> [pristupljeno 1. 12. 2024].
- Eating Disorder Hope. (2023). Weight obsession and when it becomes a problem for adolescent girls. Dostupno na: <https://www.eatingdisorderhope.com> [pristupljeno 1. 12. 2024].
- Fredrickson, B. L., & Roberts, T.-A. (1997). Objectification theory: Toward understanding women's lived experiences and mental health risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21(2), 173–206. Dostupno na: <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x> [pristupljeno 1. 12. 2024].
- Global Burden of Disease Study 2021: Eating Disorders Prevalence. Dostupno na: <https://ourworldindata.org/grapher/eating-disorders-prevalence> [pristupljeno 1. 12. 2024].
- Grabe, S., Ward, L. M., & Hyde, J. S. (2008). The role of the media in body image concerns among women: A meta-analysis of experimental and correlational studies.

Psychological Bulletin, 134(3), 460–476. Dostupno na: <https://doi.org/10.1037/0033-2909.134.3.460> [pristupljeno 1. 12. 2024].

Institute for Health Metrics and Evaluation (IHME) (2024). Dostupno na: <https://www.healthdata.org/> [pristupljeno 1. 12. 2024].

Ivezović, S. (1975). *Sweet Violence* [Performans].

Ivezović, S. (1985). *Triangle* [Fotografija i video].

Ivezović, S. (2000). *Apology* [Instalacija].

Kilbourne, J. (2000). *Can't buy my love: How advertising changes the way we think and feel*. New York: Free Press / Simon & Schuster.

Kilbourne, J. (2010). *Killing us softly 4: Advertising's image of women* [Dokumentarni film]. Isječak (trailer) dostupan na Media Education Foundation: <https://films.mediaed.org/film/FB1CC9FE-3BA1-4767-89A3-A605E960185C> [pristupljeno 1. 12. 2024].

Levine, M. P., & Murnen, S. K. (2009). "Everybody knows that mass media are/are not [pick one] a cause of eating disorders": A critical review of evidence for a causal link between media, negative body image, and disordered eating in females. *Journal of Social and Clinical Psychology*, 28(1), 9–42. Dostupno na: <https://doi.org/10.1521/jscp.2009.28.1.9> [pristupljeno 1. 12. 2024].

Nadja, S. (2016). ORLAN: 'I walked a long way for women' (intervju) *The Guardian* [on-line] 15. 1. Dostupno na: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/15/orlan-i-walked-a-long-way-for-women> [pristupljeno 1. 12. 2024].

National Eating Disorders Association. (2023). Risk factors for eating disorders: Findings from a rapid review. *Journal of Eating Disorders*, 11(1), 8. Dostupno na: <https://doi.org/10.1186/s40337-022-00717-4> [pristupljeno 1. 12. 2024].

Ratković, M. (2023). Marina Marković: Umetnost ispod kože (intervju) *Journals* [online] 15. 4. Dostupno na: <https://www.journal.rs/kultura/umetnost-i-dizajn/marina-markovic-umetnost-ispod-koze/> [pristupljeno 1. 12. 2024].

SEEcult (2024). ORLAN gošća Marine Marković *SEEcult* [online] 25. 8. Dostupno na: <http://www.seecult.org/vest/orlan-gosca-marine-markovic> [pristupljeno 1. 12. 2024].

Stice, E., & Shaw, H. E. (2002). Role of body dissatisfaction in the onset and maintenance of eating pathology: A synthesis of research findings. *Journal of Psychosomatic Research*, 53(5), 985–993. Dostupno na: [https://doi.org/10.1016/S0022-3999\(02\)00488-9](https://doi.org/10.1016/S0022-3999(02)00488-9) [pristupljeno 1. 12. 2024].

Sto minuta buke (2024). Podcast 12. 9. 2024. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=A1-N1bEgYWs> [pristupljeno 1. 12. 2024].

Tiggemann, M., & Slater, A. (2004). Thin ideals in music television: A source of social comparison and body dissatisfaction. *International Journal of Eating Disorders*,

35(1), 48–58. Dostupno na: <https://doi.org/10.1002/eat.10214> [pristupljeno 1. 12. 2024].

Wolf, N. (2002). *The beauty myth: How images of beauty are used against women.* 3. izd. New York: Harper Perennial.

Mansplaining: Mala studija slučaja na primjeru nekoliko bosanskohercegovačkih pripovijetki

Mentorica: Anisa Avdagić, vanredna profesorica

Filozofski fakultet Univerziteta u Tuzli

anisa.avdagic@untz.ba

Sažetak

Termin *mansplaining* definira se kao čin muškarčevog snishodljivog razgovora s nekim (naročito sa ženom) o nečemu o čemu nema potpuno znanje, s pogrešnom pretpostavkom da o tome zna više od osobe s kojom razgovara, a doživljeni seksizam latentno inherental ovom sociokulturnom fenomenu dio je univerzalnog ženskog iskustva. U pripovijetki „Teme“ Nafije Sarajlić *mansplaining* je praćen kroz fiktivno iskustvo junakinje spisateljice čiji se književni rad unaprijed obezvrađuje jer je pisan ženskom rukom, čime se otvara važno pitanje pozicije žene spisateljice u muškom svijetu pisanja. Pripovijetka „Biljke su nešto drugo“ Alme Lazarevske nudi uvid u oprirođenost *mansplaininga* kao dijela naučenog (i naslijedenog) muškog ponašanja kao kulturnog obrasca, a pripovijetka „Zlostavljanje“ Ive Andrića otvara pitanje pozadine i mogućeg uzroka *mansplaininga* koji (barem u pripovijetki) treba potražiti u muškom kompleksu niže vrijednosti koji se kroz *mansplaining* odaje i manifestira. Na primjeru glavne junakinje Anice, žrtve koliko psihičkog nasilja svog supruga toliko i nepisanih zakona društvenih odnosa, moguće je osvijetliti i nekritičnost prema suptilnijim i manje očitim oblicima nasilja (naročito onim nad ženom), što *mansplaining* u konačnici i jeste u patrijarhalnoj kulturi, čiji je simptom.

Ključne riječi: *mansplaining*, književnost, rod.

1. Uvod

U ovom će radu biti tretirana manifestacija još uvijek relativno manje poznatog termina koji, suprotno ne tako davnom imenovanju, označava kulturni obrazac poznat od pamтивјека – *mansplaining*. Najprije u odgovarajućem teorijskom okviru, a onda i na primjerima triju bosanskohercegovačkih pripovijetki – „Teme“ Nafije Sarajlić, „Biljke su nešto drugo“ Alme Lazarevske i „Zlostavljanje“ Ive Andrića, cilj rada je prikazati *mansplaining* u književnom diskursu na ovom malom uzorku i na taj način ga osvijetliti i osvijestiti kao još jedan u nizu postupaka ponizavanja i potcenjivanja žena, pri čemu se iznova potvrđuje važnost književnosti i umjetnosti u stvaranju prostora za kritičko promišljanje i suptilnijih oblika rodnog zasnovanog

nasilja.

2. Muškarci mi objašnjavaju stvari: Činjenice im nisu stale na put

Termin *mansplaining* (engl. *man + explaining*) je složenica koja nastaje kao reakcija na autobiografski esej feminističke spisateljice, historičarke i aktivistice Rebecce Solnit pod nazivom *Muškarci mi objašnjavaju stvari: Činjenice im nisu stale na put* (engl. *Men Explain Things to Me: Facts Didn't Get in Their Way*) (Solnit, 2012). U ovom eseju iz 2008. godine autorica prepričava razgovor vođen s muškarcem koji ju je, upućen u to da je napisala nekoliko knjiga, pitao o čemu je pisala. Spomenuvši svoju najrecentniju knjigu *River of Shadows: Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*, i ne dovršivši svoju misao, biva prekinuta potpitanjem da li je čula za *veoma važnu* knjigu o gotovo istoj temi koja je objavljena iste godine. Autorica je zastala, svjesna mogućnosti da joj je postojanje takve knjige možda promaklo, što je bilo dovoljno da muškarac ovлада razgovorom i počne *nadugo i naširoko* govoriti o *veoma važnoj* knjizi – *očiju uprtih u mutni daleki horizont vlastitog autoriteta* (Solnit, 2012).

Njena prijateljica Sallie pokušava prekinuti muškarčev monolog i dati mu do znanja da govori o knjizi upravo svoje sagovornice, ali to ga ne zaustavlja. Tek nakon što mu je tri-četiri puta ponovljeno: *To je njena knjiga!*, muškarac prekida objašnjavanje i ostaje bez riječi.

Razgovor opisan u autoricinom eseju, u kojem muškarac objašnjava ženi knjigu koju je ona napisala, iako je on pročitao samo prikaz u *New York Timesu*, izazvala je dijeljenje niza sličnih ženskih iskustava zahvaljujući velikoj javnoj pažnji koju je esej dobio. Ubrzo je postalo sasvim jasno da je pojava kasnije nazvanog *mansplaininga*¹¹ frekventna do te mjere da je moguće smatrati je dijelom univerzalnog ženskog iskustva.

3. *Mansplaining* i/ili objašnjavanje? – Ššš, ja znam bolje

Iako se razlika između *mansplaininga* i dobromanjernog objašnjavanja čini jasnom gotovo sama po sebi, ipak je neophodno naglasiti zašto je nemoguće između ova dva pojma podrazumijevati znak jednakosti, a razlog se najčešće krije u latentnom seksizmu, inherentnom pojmu *mansplaining*.

Naravno, objašnjavanje, bez obzira na rod osobe koja objašnjava, nije negativna pojava, naprotiv! Kako bi uopće bilo moguće zamisliti nauku bez objašnjavanja?

Uostalom, i ovaj se rad u značajnoj mjeri bavi upravo time. To da muškarac, bez

1 Uzimajući u obzir učestalost upotrebe angлизama i njihovo prilagođavanje pravilima našeg jezika, termin *mansplaining* će u ovom radu također biti korišten tako da će biti dekliniran, motivacija za tvorbu glagola i sl.

Literatura o *mansplainingu* bila je dostupna na engleskom jeziku. U radu se pozivam na označene izvore, ali su u tijelu teksta uključeni i vlastiti funkcionalni prevodi.

sumnje, može ženi objašnjavati nešto što ona ne zna ili ne razumije, kao i drugim muškarcima, a i obrnuto: žena muškarcu i drugim ženama – gotovo je nesuvislo i napominjati, jer takva se objašnjavanja mogu i moraju podržati. Poenta je, dakle, daleko od zabrane (kada bi takvo nešto uopće bilo i moguće) objašnjavanja kao diskursa na nekoj rođnoj osnovi.

Međutim, ono gdje objašnjavanje prelazi crt u tim prelaskom postaje sociokulturni fenomen *mansplaininga* upravo je u početnim (pret)postavkama od kojih *mansplainer* polazi.

Prema Merriam-Websteru, najpouzdanim američkom rječniku, *mansplaining* se događa kada „muškarac snishodljivo razgovara s nekim (naročito sa ženom) o nečemu o čemu nema potpuno znanje, s pogrešnom pretpostavkom da o tome zna više od osobe s kojom razgovara“ (Merriam-Webster, 2018). U radu Lillian Rothman *Kulturalna historija Mansplaininga*, pojma definiran kao „objašnjavanje bez obzira na činjenicu da osoba kojoj se objašnjava zna više od osobe koja objašnjava, što često čini muškarac ženi“ (citirano prema McClintock, 2016). U radu *Dizanje glasa protiv svakodnevnog seksizma: Spol i epistemika u optužbama za mansplaining*, grupa autora/ica zaključuje kako većina definicija (*mansplaininga*) ističe da je „obično muškarac taj koji nešto mainsplaina ženi“ (Joyce et al., 2021). Autori/ice tvrde: „Neki izvori preciziraju da se za ženu pretpostavlja da ima manje znanja o temi i da je manje sposobna razumjeti od 'objašnjivača' (Jashik, 2012, citirano prema: Joyce et al., 2021), dok zapravo ima više znanja ili stručnosti u toj određenoj temi.“ (Reagle, 2016, citirano prema: Joyce et al., 2021)

Sve je navedene definicije moguće okupiti oko ključnih riječi: snishodljivost, pogrešna pretpostavka, (ne)znanje. Rodni je predznak pojma *mansplaining* sadržan u tome što je on patronizirajući i omalovažavajući i jednosmjeran: iz pozicije muškarca ka ženi. Podrazumijeva verbalni odnos, a odnos uvijek otvara pitanje pozicija moći koje su, kada je *mansplaining* u pitanju, evidentne – one ga i omogućavaju.

Muškarci koji *mansplainaju* ne samo da unaprijed (najčešće pogrešno) pretpostavljaju da su superiorni u znanju o određenoj temi u odnosu na svoju sagovornicu, već i indirektno otkrivaju svoje seksističke stavove. Razlog njihovog pretjeranog i neopravdanog samopouzdanja krije se u transgeneracijskoj oprirodnjenosti verbalnog javnog prostora kao muške sfere, naspram privatne sfere rezervirane za žene. Stoga ne čudi što su poslovi političara i govornika još uvijek po prirodi stvari muški poslovi. Tako je i uloga objašnjavanja i podučavanja jedna od naturaliziranih uloga muškarca, dok se uloga žene odnosi na to da bude podučavana. Muškarac se prema ženi odnosi snishodljivo, ne priznaje je ili prekida u govoru, što odgovara očekivanim društvenim normama superiornosti i inferiornosti. Uzimajući u obzir seksističku prirodu *mansplaininga*, moguće je uočiti njegovu sličnost sa seksističkim humorom, degradirajućim izjavama o ženama općenito, ali se od njih i razlikuje jer je seksizam *mansplaininga* supitniji i prikriveniji – ne govori izravno o rodu, ali jasno odražava spomenuta stereotipna očekivanja zasnovana na nepisanim društvenim normama.

4. „Teme“, Nafija Sarajlić

U pripovijetki „Teme“ Nafije Sarajlić, jedne od prvih bosanskohercegovačkih proznih spisateljica, glavna je junakinja, ujedno i pripovjedačica, spisateljica početnica koja Muhamedu (prepostavljam svome mužu, a sasvim moguće i bratu ili nekoj drugoj muškoj figuri autoriteta) predlaže da *baci oko* na njene rukopise. Muhamed, najprije odbijajući da ih pogleda, njeni književnosti unaprijed pripisuje sve one osobine književnosti koju smatra lošom. Unaprijed obezvređujući njen rad, ne krije niska očekivanja, pa se već u ovom njegovom nastupu, punom degradacije i omalovažavanja, nagovještava *mansplaining* koji slijedi. I ne pomišljajući na mogućnost da je njena književnost inovativna i vrijedna, Muhamed od žene očekuje da piše „istim kalufom kao i svi drugi – primitivno“ (Sarajlić, 1986, 23).

Muhamed ne propušta priliku da pokaže svoju superiornu poziciju koja, u odnosu na ženu, podrazumijeva uvijek najmanje korak ispred. On prepostavlja o čemu su ženini rukopisi, kritikuje ih i ne znajući je li u pravu i ne dopušta joj ni da mu objasni šta zapravo njena književnost *jeste*, jer on zna šta bi *mogla biti*. Sve u svemu, jedno je sigurno – da parafraziram Muhamedove riječi: knjige koje ona čita – on je prije pročitao; ako piše rasprave – sve je on to napamet naučio; ako je neki roman sa uzor-junakom u rakijanju i rasipanju imetka što osiromaši i padne na prosjački štap – on to susreće na svakom koraku, to mu nije nužno čitati; a ako su kakve drame sa buzadžijama i salepčijama, muškim ženama i tuđim jezikom – onda da Bog sačuva!

Muhamed na koncu ipak pristaje pogledati rukopise, zahvaljujući ženinoj upornosti, dužem nagovaranju i pokušaju da ga uvjeri kako je njena književnost ipak nešto vrijedno – ali čim je pisana ženskom rukom, po prirodi stvari njena se vrijednost umanjuje. Pripovijetka tako otvara pitanje i pozicije žene koja piše u muškom svijetu pisanja, u kojem ona mora zaslužiti prostor koji muškarcima prirodno pripada, u tom prostoru neprestano i puno grublje od muškaraca dokazujući svoju vrijednost kako bi ga zadržala². Junakinja pripovijetke, lik spisateljice, u muški svijet pisanja ulazi, paradoksalno: koliko nesigurno toliko i smjelo, stojeći u – kako kaže – „obrani“ svojih „stvarčica“ (Sarajlić, 1986, 23). Već sam izbor lekseme kojom opisuje svoju književnost je simptomatičan, budući da je u pitanju deminutiv kojim u tom muškom svijetu izražava svoju internaliziranu žensku poniznost.

Iako za to u tekstu ne postoji eksplicitna potvrda, moguće je naslutiti i Muhamedovu spisateljsku pozadinu, najviše u njegovom iznenađenju kada je čuo za postojanje ženinih rukopisa i popratnom pitanju: „Šta, pa i ti?“ (Sarajlić,

2 Na ovom je tragu značaj književnog rada Nafije Sarajlić neprocjenjiv, jer autorica ovom ranom pripovijetkom sugerira nešto što će 1929. u *Sopstvenoj sobi* Virginia Woolf osvjetliti kao univerzalno važno pitanje za spisateljice, a što označava i početak feminističke književne kritike. Iz tog razloga Nafiju Sarajlić, *našu Virginiju Woolf*, treba proglašiti predvodnicom našeg područja jer otvara ovakva pitanja onda kada to ne radi niko drugi – još prije Prvog svjetskog rata.

1986, 23). *Mansplaining* se u pripovijetki uočava bez izuzetka u svakom njegovom obraćanju ženi, prepunom omalovažavanja, ograničavanja, prekidanja njenog govora i oduzimanja riječi – za koju se ona ipak izbori, ali metaforički: kroz svoju književnost, od koje ne odustaje.

Njegovi monolozi opterećeni su i nizom uputa kakav dobar književni rad treba biti, unaprijed, naravno, podrazumijevajući da njen nije takav. Nakon što muškarac, kad žena „baš toliko navaljuje“, pročita njene rukopise, na njima obavezno napiše i svoje ocjene: „dovoljno, makar, dobro je, valja“ ili prekriži čitave redove, što nju ljuti onda kada smatra da su njegove intervencije neopravdane. I ovaj je čin moguće smatrati podvrstom *mansplaininga* u skladu s neutaživom muškom potrebom za ispravljanjem, završnom riječi i položajem koji ga uzvisuje u odnosu na ženu. Kada ga žena izravno pita jesu li njeni rukopisi dobri, on odgovara: „To neka početnici ne pitaju. Ako se čovjek osjeća dužnim da radi za dobro, neka radi bez obzira na moguće priznanje“ (Sarajlić, 1986, 25) – što je, opet, odgovor koji je dosta jednostavno uklopiti u mozaik tipičnog *mansplaininga*. Ona je svjesna da on njen rad „odobraje“ iako mu nadređeni muški položaj ne dozvoljava da to prizna pa se krije iza *mansplaininga*, koji mu taj položaj nudi kad god se njegov ego nađe na tankom ledu.

5. „Biljke su nešto drugo“, Alma Lazarevska

Druga pripovijetka u kojoj je moguće uočiti i osvijestiti *mansplaining*, pripovijetka je spisateljice Alme Lazarevske „Biljke su nešto drugo“, koja opisuje svakodnevnu poslijeratnu kućnu atmosferu u kojoj žive otac (pripovjedač), majka i sin.

Iz podnožja stabljičice se odvajalo nešto što je ličilo na sićušni prozirni fišek. Tanka spona hlorofila i zraka. Rekla je da je to list u zametku i da je ta biljka vrsta puzavice. Čak joj je znala i latinsko ime. Bilo je dvodjelno i dugo. Nisam ga zapamtio, ali mi se učinilo da mu zvuk priliči kakvom kristalu, starijem od svake biljke i životinje. (Lazarevska, 2003, 143)

Već se na početku pripovijetke uz lik žene/majke vezuje posvećenost i poznavanje biljaka, koje joj odvlače pažnju od misli na „sve one mrtve za kojima je plakala“ (Lazarevska, 2003, 144). Kada ponavlja dvodjelna latinska biljna imena, „nestaju iz njene svijesti imena mrtvih“ (Lazarevska, 2003, 144). Biljke su u toj (poslije)ratnoj stvarnosti za nju jedini spas.

Odnos supružnika najbolje je opisan u sljedećem odlomku:

Da imamo lift, u njemu bismo jedno preko puta drugog, stješnjeni, izbjegavali da se pogledamo. Krenuli bismo u isti mah da dotaknemo dugme. I u isti mah povukli ruke, ne dotakavši ga. Možda bismo čak, neko od nas dvoje, rekli, Sori. Tako kažu stranci. Bila bi to preduga vožnja s posljednjeg sprata. (Lazarevska, 2003, 144)

U ovom ambijentu isprepletene neprijatnosti i nelagode, nepostojanja komunikacije i samo prividnog suživota, kao rezultat svega navedenog pojavljuje se *mansplaining*, iz vlastite nemoći i nesposobnosti ostvarivanja komunikacije među supružnicima koja ne bi bila unaprijed osuđena na nesporazum. Dešava se sljedeće: muškarac, samo da bi prekinuo šutnju i rekao nešto, bilo šta, govori nešto zapravo i ne misli.

I rekao sam. Rekao sam nešto što nisam mislio. Ta mi se rečenica našla između usana, a da je prethodno uopće nisam bio svjestan. Rekao sam:

- Spora ti ta puzavica. (Lazarevska, 2003, 144-145)

Njegov je komentar potpuno spontana i prirodna njegova reakcija, dio naučenog muškog ponašanja kao krovnog pojma pod koji je podvučen i *mansplaining* – od pamтивјека oprirođen sociokултурни феномен. Komentarom „Spora ti ta puzavica“, za koji i pripovjedač priznaje da tako ne misli – muškarac, samo da bi bilo šta rekao, obezvredjuje nešto što žena voli i dobro poznaje – u ovom slučaju puzavicu, čija je vrijednost u ženinom životu nemjerljivo veća ukoliko je poznata (a jeste) spasonosna uloga biljaka u preživljavanju ratnih gubitaka.

Da je *mansplaining*, kako tvrdim u prethodnom pasusu, u samoj prirodi muškog ponašanja, potvrđuje i činjenica da mu ne odolijeva ni njen sin, još dječak – pri čemu *mansplaining* nije više samo naučen, već u dobroj mjeri i naslijeđen obrazac ponašanja, duboko utkan u društvene i kulturne kodove. Pritom je moguće zaključiti: kada je u pitanju *mansplaining*, priroda odnosa očigledno nije važna već samo njegova rodna (pred)uslovljenost.

Dječak kaže:

- Vrela ti ova supa.

Ili kaže:

- Još ti nisu suhe ove čarape.

To kaže njoj. Pri tome jede supu koju jedemo sve troje. Ili drži svoje čarape koje je skinuo sa konopca. (Lazarevska, 2003, 145)

Potrebno je obratiti pažnju na malo, ali značajno *ti* u sinovljevim primjedbama majci, koje ima dvostruko značenje: naglašavanje da je nešto radila *ona*, ali i da to nešto *ona* nije uradila ispravno, pri čemu je žena jedina koja zapravo nešto radi, preuzimajući na sebe i obaveze muža i sina. na ovaj se način otvara i važno pitanje potcenjivanja ženskog posla u cijelini, s posebnim naglaskom na „ženske“ kućne poslove.

U odnosu na prethodnu pripovijetku Nafije Sarajlić i Andrićeve koja slijedi u nastavku rada, ovdje muškarac/pripovjedač (što je vidljivo u prethodnom odlomku) *mansplaining*, i svoj i sinovljev, osvješćuje, čini se čak posredno priznaje nepravdu koju njime čine majci/supruzi, očigledno stubu njihove kuće. Iako zna da je „izgovorio pogrešnu rečenicu“ (Lazarevska, 2003, 145), onu o puzavici, on nastavlja raditi isto, ponovo svjestan vlastitih ponavljajućih grešaka.

Ja joj kažem:

- Male ti ove papuče.

Pokazujem pri tome papuče na svojim nogama. Ona mi ih kupuje. Meni je mrsko ići po dućanima. (Lazarevska, 2003, 145)

Uporedimo ove dvije pripovijetke: razlikuju se i po načinu na koji žena reaguje na *mansplaining*. Dok je u pripovijetki Nafije Sarajlić za ženu *mansplaining* dio društvene samorazumljivosti, nešto što se ne promišlja jer je *naprosto tako*, junakinja u drugoj pripovijetki *mansplaining* vidi kao obično trabunjanje nedostojno pažnje, pa je ono ne uzrujava previše, ali ponekad ipak pokaže dozu iznerviranosti: na muževljev komentar o malim papučama koje mu je ona kupila odgovara: „Druge kupuj sam“ (Lazarevska, 2003, 145), ili na: „Tvrde ti ove kruške“ – „Sutra ti idi na pijacu. Možda nađeš mekše“ (Lazarevska, 2003, 145). Na spomenuti komentar o sporoj puzavici, prvi primjer *mansplaininga* u pripovijetki, muškarac zamišlja mogući ženin odgovor:

Ne bi rekla ništa. Ili bi rekla:

- Životinje su spore ili brze. Biljke su nešto drugo.

A ja bih se osjećao kao neko kome niz bradu curi sok iz kruške. I moram žuriti da pojedem tu krušku jer me gleda neko ko jede jabuku i ne žuri. Čak pri tom lista knjigu. Čita. (Lazarevska, 2003, 146)

Muškarac bi se, dakle, osjećao inferiorno, svjestan nadmoći njene neizgovorenih replika na njegov beslovesni komentar. Stoga je *mansplaining* u osnovi odbrana od napada koji se nije ni desio, mjera predostrožnosti pred lomljivošću muškog ega ili, drugim riječima: nerijetko je posljedica kompleksa niže vrijednosti, što će poslužiti kao most ka trećoj pripovijetki interpretiranoj u ovom radu – Andrićevoj pripovijetki „Zlostavljanje“.

6. „Zlostavljanje“, Ivo Andrić

Pripovijetka „Zlostavljanje“ govori o naizgled sretnom braku gazda Andrije i od njega dosta mlađe Anice. Kraj njihovog braka zapravo je početak priče, a njen nastavak kulminacija događaja koji su doveli do ženinog odlaska. Ipak, treba početi od početka.

Anica kao najstarija sestra nakon majčine smrti na sebe preuzima njenu ulogu i „sahrani se u temelje porodice“ (Andrić, 1950, 6) potpuno se žrtvujući za oca i mnogobrojnu braću i sestre, ostajući tako izvan struja života, tragično zarobljena u svojoj bezganičnoj nesebičnosti. Gazda Andrija, kojem je Anica zapala za oko, s druge strane, čovjek je koji je prešao put od siromašnog i vrijednog kalfe do uglednog privrednika. Brak je u početku izgledao tačno onako „kako svet zamišlja i očekuje“ (Andrić, 1950, 9), pretpostavlja se uspješno i skladno, sve dok prvidni ideal potpuno ostvarenog građanskog života – u čiju je ostvarivost gazda Andrija oduvijek sumnjaо, a u čijem je ostvarenju Anica, idealna supruga, imala neopisivu

važnost – u gazda Andriji nije izazvao hipertrofiju njegovih kompleksa. Kako bi sebe ostvario kao potpunog čovjeka, bila mu je potrebna žena, „u njegovom govoru dobrodošla poštapolica“ (Andrić, 1950, 10), još jedan dio slagalice kojom će sklopiti cjelovitu viziju savršenoga sebe, tako šireći „dimenzije sopstvene ličnosti u beskraj.“ (Andrić, 1950, 10)

U nastavku pripovijetke ističu se veliki tjelesni nedostaci gazda Andrije, koje je morao učiti nadomjestiti na druge načine. Ulaskom Anice u njegov život, tog bića koje čuti i povlađuje, on po prvi put u životu počinje da sebe „meri, ocenjuje, ispituje i upoređuje“ (Andrić, 1950, 11), govori slobodno i glasno mašta – izmaštava vlastite vrline na mjestima nedostataka, izvora svojih kompleksa.

Od najprije kratkih razgovora, pa do sve dužih i nepodnošljivijih, neprijatnijih i težih monologa u kojima, naprimjer, „objašnjava ženi, koja mirno sluša, mrežu svojih trgovačkih veza i kredita, kao što se objašnjava nov planetarni sistem“ (Andrić, 1950, 12), ne žečeći pritom i ne očekujući od nje ništa drugo do njeno nijemo i pasivno učešće, Anica počinje strepiti od njegovog izmaštanog junačenja i hvalisanja, uvijek popraćenog ponižavajućim *Razumeš?* i zadovoljstva koje u njemu izaziva Anicina pasivnost i neotpornost, ocrtna u njegovom osmijehu s visine, punom sažaljenja i prezira.

Počelo je da joj se gadi. (...) Vređalo ju je što on misli da pred njom kao pred mrtvom stvari ili stvorenjem bez pameti može da pusti maha svojoj uobraziliji i ne smatra za potrebno ni da obuzda svoj jezik, ni da umeri svoje laži i maštanije. (Andrić, 1950, 21)

Osjećajući se „kao stvorenje koje zloupotrebljavaju i zlostavljuju na bezdušan, podmukao, a prividno bezazlen i dopušten način“ (Andrić, 1950, 21), Anica više ne uspijeva nadvladati poniženje i stid koje osjeća, svjesna da, ukoliko želi sačuvati zdrav razum, mora pobjeći što dalje od ovog prividno savršenog braka u kojem trpi zlostavljanje³³.

U neodoljivoj potrebi da uzdiže sebe i nipodaštava sve što živi i stoji pravo, četkar je svake večeri razarao i obarao poneku ustanovu, neku struku ili neku istaknutu ličnost, i na tim ruševinama postavljao svoj sopstveni lik u natprirodnoj veličini svoje dugo tajene, razbesnele i groteskne mržnje na sve, i svoje zavisti na svemu. (Andrić, 1950, 23)

Četkarov *mansplaining* ide do te mjere da se svaki razgovor svodi na besmislene prijetnje: „Dođe mi da se dignem pa da mu ja pokažem kako se to radi“ (Andrić, 1950, 24), iako i sam priznaje da u tom poslu o kojem govor – a nevažno je koji je to posao – nema nikakvog iskustva.

Ova naizgled „srećno udomljena žena“ (Andrić, 1950, 28) dvostruka je žrtva – i svog supruga kao i nepisanih zakona društvenih odnosa koji osuđuju žene „besnulje-pobegulje“ (Andrić, 1950, 5) koje zbog različitih razumijevanja ženske slobode u

3 Svest o ovome očigledno je imao i sam Andrić, budući da svoju pripovijetku (prvi put objavljenu 1946. godine) naziva upravo tako – „Zlostavljanje“.

odbrani svojih prava dolaze u sukob sa društvom. Početna rečenica pripovijetke glasi: „Svi su se izjasnili protiv Anice“ (Andrić, 1950, 5) – a „opšte je mišljenje bilo protiv žene“ (Andrić, 1950, 5) čak i kada je jasno predstavljeno kakav je bio njen brak. Dio je društvene samorazumljivosti i podrazumijeva izostanak javne podrške ženi kada se ona odluči na „bezobrazni“ čin uzimanja vlastitog života u svoje ruke. Kultura koja ženi pripisuje pasivnost kao odrednicu njenog bića pri prvom plaču kao znaku života, kultura je koja strahovito oprirođuje psihičko nasilje: žena koja neće da trpi i po cijenu života u siromaštvu kao da pljuje u obraz kulturi koja njenu pobunu smatra uvredom. Nasilje nikako nije samo fizičko, čemu je dokaz i Anica, koja bježi od emocionalnog nasilja, ali je kultura to nasilje učinila tako prirodnim (naročito nasilje nad ženom) da se zaštita od njegovih suptilnijih i manje očitih oblika doživljava upravo kako to Andrićev lik oca i naziva: „traženjem hljeba nad pogaćom“. (Andrić, 1950, 5)

Dubravka Ugrešić ovu Andrićevu pripovijetku naziva „apsolutno brillantnom analizom muške mizoginije“ (*Peščanik*, 2021) i podsjeća na bolnu istinu koliko je naših očeva, djedova, braće, muževa, sinova, političara, profesora, književnika (...) moguće prepoznati u liku gazda Andrije protiv kojeg se ova pripovijetka „treba dijeliti kao cjepivo“ (*Peščanik*, 2021).

7. Zaključak

Termin *mansplaining* (engl. *man + explaining*) složenica je koja nastaje kao reakcija na esej *Muškarci mi objašnjavaju stvari: Činjenice im nisu stale na put* Rebecce Solnit, a označava svaki muškarčev pokušaj da ženi objasni nešto za što unaprijed pretpostavlja da joj je nepoznato jer je žena, iako je možda i sama upućenija u tu temu od njenog *objašnjivača*. Doživljeni seksizam inherentan pojmu *mansplaininga* i, općenito, bivanje žrtvom ovog za ženu degradirajućeg čina, dijelom je univerzalnog ženskog iskustva, koje je u ovom radu praćeno kroz iskustva ženskih likova u trima bosanskohercegovačkim pripovijetkama: „Teme“ Nafije Sarajlić, „Biljke su nešto drugo“ Alme Lazarevske i „Zlostavljanje“ Ive Andrića. Svaka je od ovih žena uvježbavana za vlastito samoušutkivanje i samoograničavanje naspram muškog nepotkrijepljenog, pretjeranog, a često i samo prividnog samopouzdanja kao izvora *mansplaininga*, oprirođenog do te mjere da ga je s pravom moguće smatrati simptomom patrijarhalne kulture.

Primarna literatura:

- Andrić, I. (1950). *Zlostavljanje*. Sarajevo: Polet
- Lazarevska, A. (2003). *Biljke su nešto drugo*. Sarajevo: Buybook
- Sarajlić, N. (1986). *Teme*. Sarajevo: Niro Zadrugar

Sekundarna literatura:

- Joyce B. J. et al. (2021). Speaking out against everyday sexism: Gender and epistemics in accusations of “mansplaining”. *Feminism & Psychology*. [online]. 31(4) str. 502–529. Dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/349061814_Speaking_out_against_everyday_sexism_Gender_and_epistemics_in_acusations_of_mansplaining [pristupljeno 15. novembar 2024].
- McClintock, E. A. (2016). The Psychology of Mansplaining. [internet]. Dostupno na: The Psychology of Mansplaining | Psychology Today [pristupljeno 18. novembar 2024].
- Rothman, L. (2012). *A Cultural History of Mansplaining* [internet]. Dostupno na: A Cultural History of Mansplaining - The Atlantic [pristupljeno 16. novembar 2024].
- Solnit, R. (2012). Men Explain Things To Me. *Guernica*. [online]. 20. August. Dostupno na: <https://www.guernicamag.com/rebecca-solnit-men-explain-things-to-me/> [pristupljeno 15. novembar 2024].
- Ugrešić, D. (2021). *Ministarstvo kulture otpora* [internet]. Dostupno na: Ministarstvo kulture otpora - Dubravka Ugrešić - Peščanik [pristupljeno 16. novembar 2024].

Reprezentacija ženskih likova u videoigri *The Last of Us*

Mentorica: Anisa Avdagić, vanredna profesorica

Filozofski fakultet Univerziteta u Tuzli

anisa.avdagic@untz.ba

Sažetak

Ovaj rad istražuje reprezentaciju ženskih likova u videoigrama kroz analizu narativa dva dijela videogre *The Last of Us*. Prikazivanje ženskih likova u videoigramu značajno se promijenilo – od stereotipnih i seksualiziranih prikaza iz ranih dana industrije do savremenih prikaza kompleksnih, raznovrsnih i neseksualiziranih protagonistica. Narativ igre *The Last of Us* donosi inovativan pristup prikazu ženskih likova, kako glavnih tako i sporednih, predstavljajući ih kao ravnopravne, emocionalno složene i moralno izazovne aktere. Fokus se stavlja na dualne protagonistice Ellie i Abby, čije priče istražuju teme osvete, gubitka, moralnih dilema i ljudske povezanosti. Analizom narativa i karakterizacije ovih likova ističe se značaj netradicionalne ženske reprezentacije u kontekstu interaktivne zabave. Posebna pažnja posvećena je načinu na koji *The Last of Us* razbijja stereotipne rodne norme, omogućavajući igračima da dožive priču kroz dvije perspektive ženskih protagonistica na inovativan i emocionalno snažan način. Time ova videoigra ne samo doprinosi rodnoj inkluziji u industriji već i redefinira ulogu videoigara u oblikovanju društvenih narativa i normi.

Ključne riječi: videoigre, *The Last of Us*, narativ, ženski likovi, rodne uloge.

1. Uvod

Razvoj tehnoloških inovacija u 20. stoljeću, poput radija, televizije, filma i računara (s tim i videoigara), postavio je temelje za medijsku transformaciju priča i narativa. Prije toga, izvori uživanja u raznim narativnim oblicima bili su ograničeni na razgovore, knjige i predstave. Narativ definiramo kao reprezentaciju događaja ili niza događaja (Porter Abbott, 2002, 12), ili kao „pripovijedanje, tj. izlaganje događaja u kronološki kauzalnom ili kakvom složenjem, umjetnički organiziranom obliku“ (Vitago, 2019, 272). Treba uzeti u obzir ono što narativ razlikuje od priče ili radnje (engl. *plot*), kako ističe Chapman (1990), a to je njegova posebna dvostruka temporalna logika, jer se narativ kroz vrijeme kreće na izvanjski (trajanje romana, filma, predstave i sl.) i unutarnji način (trajanje sekvence događaja koji čine radnju). Vanjsko kretanje dešava se u dimenziji diskursa, dok unutarnje operira u dimenziji priče.

Početak 21. stoljeća, kao doba informatičke revolucije, omogućio je dodatni

razvoj u industriji videoigara. S porastom popularnosti dogodio se procvat nove vrste videoigara koje se zasnivaju na pričama (engl. *story based games*) kao dominantnog narativnog formata interaktivne zabave i koje postaju, kako ističe Mitrović (2020: 264), nezaobilazan dio „transmedijalnog pripovedanja“. Inače, cyber tekstovima u videoigramu su se od njihovih početaka bavili teoretičari u sklopu različitih književnih disciplina, što je uključivalo i negativnu kritiku takvih tekstova. Koncem 20. stoljeća teoretičari književnosti, posebno naratolozi, začeli su zasebnu humanističku disciplinu posvećenu upravo studijama igara – ludologiju (Mitrović, 2020). Otud je proizašla debata između pojedinih naratologa i ludologa u vezi s pitanjem jesu li videoigre narativi ili ne? Za ludologa, igre su igre – priče su priče (ontološki je bitna razlika između *biti igrom* i *biti pričom*), dok za naratologa igre jesu priče, tj. sadrže narative. Međutim, budući da su videoigre, kako ističe Aarseth (2012), krosmedijska pojava, i nisu samo *igrice* već kompleksni softverski programi koji mogu utjeloviti svaki medij, uključujući film, književnost, grafički tekst, mogu simulirati društvene igre i slično, moralo se iznaći neko rješenje ovog pitanja tako što bi se nadišao samo ludistički ili samo naratološki pristup. Danas je ova kontroverza stvar prošlosti; široko je prihvaćeno mišljenje da igre mogu pričati priče, te se međuprostori naracije i igre proučavaju upravo u intersekcijama ludologije i naratologije (Ryan, 2023).

U borbi za tržište, industrije igara napreduju u svakom smislu (tehničkom, tehnološkom, umjetničkom...) – zapošljavaju se pisci, režiseri, glumci, razni praktičari i teoretičari – s ciljem kreiranja prostora za višestruko uživanje. Kao takve, videoigre pružaju sinkretizam slike, zvuka i priče, pri čemu je naglasak na interaktivnosti – igrač je junak/agens u kojem se pobuđuju mnoga sociološka, emocionalna i moralna pitanja. Popularnost takvih igara svakim danom je veća. Forbesova lista 10 najprodavanijih igara iz 2023. godine navodi *Grand Theft Auto 5* (sa 180 miliona prodanih kopija), *Red Dead Redemption* (53 miliona prodanih kopija) i *The Witcher 3* (50 miliona prodanih kopija), koje bi se, za razliku od ostalih na listi (*Minecraft*, *PUBG*, *Tetris*...), mogle označiti kao igre zasnovane na pričama. Ove brojke i dalje rastu, pa se, naprimjer, broj prodanih primjeraka igre *Red Dead Redemption 2* do novembra 2024. povećao na 67 miliona (Statista, 2024).

Ovi podaci neizostavni su u kritičkom pristupu onome šta se medijski konzumira. Općeprihvaćeno je da videoigre igra mlađa populacija; ideje i likovi s kojima se igrači/ce susreću u videoigramu postat će dio njihovog (unutar)kulturnog pamćenja, te će ih – na ovaj ili onaj način – oblikovati, ili će oblikovati njihovo promišljanje o realnom svijetu. O pitanju roda i rodnih uloga u videoigramu generalno se zamjećuje da su ženski likovi ili problematično postavljeni ili zapostavljeni. S tim u vezi ću u narednim poglavljima prvo govoriti o tipičnoj reprezentaciji ženskih likova u videoigramu, a potom o modelu reprezentacije ženskih likova koji odstupa od „norme“ tradicionalnog prikaza žena i njihovih uloga u igri *The Last of Us*.

2. Teorijski okvir

Rani počeci videoigara zapostavljaju ženske likove, a ukoliko to nije slučaj, predstavljaju stereotip identiteta ženskih likova koje čekaju da budu spašene, poput princeze Peach iz *Super Mario Bros.* (1985). U igri *Metroid* (1986) glavni je lik odjeven u svemirsko odijelo pa se pretpostavlja da je junak muškarac – sve do kraja igre, kada se pojavljuje u bikiniju kao žena. U toj ranoj eri videoigara ženski likovi su se uglavnom javljali povremeno i bili su označeni tipično ženstvenim markerima – duga kosa, roze odjeća i sl. Godine 1987. *Dragon Quest* uvodi neigrive (*NPC* – engl. *non playable character*) žene pomagačice muškog glavnog junaka, dok se žene kao igrivi likovi konačno pojavljuju 1992. godine u kombat igri *Capcom*. To je stvorilo svojevrsnu prekretnicu u industriji, kada se ciljano uvode ženski likovi radi veće privlačnosti igračima¹¹.

Tomb Raider iz 1996. godine predstavlja igru s jednim od najvažnijih ženskih likova u historiji videoigara – iako prezentirana veoma seksualizirano, s bogatim oblinama, Lara Croft je avanturistica i glavna protagonistica igre (Medium, 2019; Luo, 2023). U istraživanju ženskih likova u videoigramu tokom 31 godine (1983–2014), koje su proveli Lynch i saradnici (2016), pokazalo se da igre od 1983. do 1990. godine sadrže najmanje seksualizacije ženskih likova, što, napominju autori, nije začuđujuće uzmu li se u obzir limitirane grafičke mogućnosti ranih konzola. U igrama nastalim u periodu od 1990-ih do ranih 2000-ih, zajedno s tehnološkim napretkom industrije (grafike ili 3D modeliranja) dolazi do sve se veće – pa i vrhunca seksualizacije ženskih likova, nakon čega se primjećuje opadanje ove pojave (Lynch et al, 2016). Iako se od 2000-ih oskudnost u odijevanju ženskih likova u igrama smanjila, potpuno je preuzet Lara Croft model glavnog ženskog lika (poput Bayonette u istoimenoj igri iz 2009. godine).

Pored stereotipnih neigrivih ženskih likova koji su navedeni (u formi neke koju treba spasiti ili pomagačice), postoji i jedna posebna vrsta uključivanja ženskog lika – kao okidača za karakterni razvoj protagoniste (*God of War*, *Bioshock Infinite* itd.). Videoigre koje nastaju nakon 2010. godine ulaze u eru modernih igara: uvođe raznovrsnije i kompleksnije ženske likove, koji su, u poređenju s ranijim vremenima, postali nezavisniji, moćniji i pokazuju različite osobnosti. Pored toga, pojavio se trend deseksualizacije i neutralizacije njihovog izgleda. Ove transformacije posebno su vidljive među uticajnim i velikim proizvođačima (programerima) igara. Rezultati modernih promjena i tendencija vidljivi su u igrama *Tomb Raider* iz 2013. godine (ponovno pokretanje), gdje Lara dobija dubinu karaktera, *The Last of Us*²² (2013) sa također kompleksnim, jakim i neseksualiziranim (glavnim) ženskim likovima, te serija *Horizon* (2017) sa protagonisticom Aloy Sobeck, avanturistkinjom i lovkinjom

1 Tako se, recimo, *Dead or Alive* igra reklamirala s efektom pomjeranja ženskih grudi (engl. *breast shake effect*) (Medium, 2019), od čega dolazi i niz sleng izraza za animaciju ženskih grudi – *jiggle physics*, *breast bounce*, *breast physics* i sl.

2 Iako nastala u dva dijela (2013. i 2020. godine), zarad potreba rada govorit ću o jednom narativnom predlošku na osnovu prvog i drugog dijela igre.

u postapokaliptičnom svijetu u realističnom prikazu, po uzoru na žene iz stvarnog svijeta. Treba naglasiti da su junakinje iz *The Last of Us* (Ellie) i *Horizon* (Aloy) predstavljene kao lezbejke, što je rani pokušaj AAA igara³³ da uključe LGBTQ+ protagoniste/ice (Luo, 2023).

The Last of Us jedna je od prvih igara s realnjom reprezentacijom ženskih likova i sa dvije protagonistice kojima igrač/ica upravlja (Pressler, 2021). Osim toga, premijerno uključuje LGBTQ+ likove kao što su Ellie, Riley, Dina, Bill, Frank i transgender dijete Lev (rođeno kao Lilly). Narativ ove igre predstavlja mračan i emotivno nabijen pogled na svijet nakon globalne pandemije uzrokovane gljivicom Cordyceps, koja je inficirala većinu čovječanstva, pretvarajući ih u nasilna, haniballekterska čudovišta. Dakle, u ovom postapokaliptičnom okruženju igrač/ica preuzima ulogu Joela, očajnog i iskusnog preživljavatelja, koji dobija zadatak da prebaci Ellie (ponekad je igrač/ica u mogućnosti da kontrolira ovaj lik), djevojčicu imunu na infekciju, preko opasnog teritorija Sjedinjenih Država do bolnice St. Mary, gdje očekuju da će se izučavanjem Ellinog imuniteta otkriti vakcina. Njihov put je ispunjen brojnim opasnostima, kako od zaraženih tako i od drugih preživjelih, koji su se organizirali u nasilne grupe. Kroz svoje putovanje Joel i Ellie razvijaju duboku emotivnu vezu dok se bore za opstanak u svijetu lišenom civilizacije. Iako djevojčica od 14 godina, Ellie je sposobna da brani sebe i Joela, ali i da potencijalno spasi svijet.

Nakon dolaska u bolnicu Joel otkriva da je Marlene, koja je na čelu grupe Fireflies (revolucionarne militantne grupe), naredila da se na Ellie obavi operacija, što bi značilo Ellinu smrt. Joel to ne dopušta, sukobljava se s antagonistima i odvodi Ellie (s tvrdnjom da se lijek ne može iznaći) u Wyoming kod svog brata Tommyja. Tako se drugi dio igre dešava nakon pet godina koliko-toliko mirnog života u Jacksonu, koji su kroz zajednicu s ostalim preživjelima učinili sigurnim i normalnim mjestom za život. Nevolje počinju kada Ellie sazna istinu o tome šta se desilo u bolnici i da joj je Joel lagao godinama. Njihov odnos tada zastranjuje. Kada Joel i Tommy oduvan grada u patrolu područjem, zadesi ih oluja i nađu sklonište u napuštenoj zgradbi. Tu susreću Abby, vojnikinju, kojoj pomognu u opasnosti od zombija. Ona ih odvodi do svog kampa i ostatka ekipe, a kada se Joel i Tommy zvanično predstave, Abby shvaća da je to Joel koji je ubio njenog oca (hirurga iz prvog dijela igre). Joel smrtno strada, a igrač/ica dobija taman predznak lova i mržnje između Ellie i Abby. Ellie zajedno s Dinom (svojom partnericom) traži Abby kako bi se osvetila za Joelovu smrt. Kada se, nakon nekoliko susreta, Ellie ukaže prilika da ubije Abby, odlučuje da osveta nije odgovor i pušta Abby da živi. Pritom, kako je naglašeno, igrač/ica u drugom dijelu igre naizmjenično kontrolira lik Ellie i Abby, dobijajući jedinstvenu perspektivu kompleksnih likova i odnosa, poistovjećujući se s obje. Na generalnom nivou igra se fokusira na teme ljubavi, gubitka, odanosti i moralnih dilema, postavljajući pitanja o tome šta čini čovjeka čovjekom u ekstremnim okolnostima.

3 ³ AAA igre u industriji videoigara odnose se na igre u produkciji srednjih ili velikih izdavača s visokim marketinškim budžetom (Steinberg, 2007).

3. Reprezentacija ženskih likova u videoigri *The Last of Us*

Na nivou narativa cijele igre, ženski likovi su izuzetno fizički sposobni, barataju oružjem kao i muški likovi, te svojim izgledom ne pokazuju tipične karakteristike ženskih likova u videoigramama. Važno je naglasiti zbog čega je (dijelom) prisutan takav prikaz. Naime, pandemija Cordycepsa zadesila je svijet 2013. godine, prvi dio igre smješten je u 2033, a drugi u 2038. godinu. U globalnoj pandemiji, koja traje 25 godina i koja je u prvom mahu izbrisala 60% populacije, nema prostora za stereotipne rodne uloge pripisane ženama. Cilj je preživjeti, zbog čega se većina preživjelih obučava na ovaj ili onaj način, da koristi oružje i da se bori (vojni kampovi, karantenske zone i sl.). Dva sporedna ženska lika, Marlene i Maria, prikazani su kao vođe – Marlene predvodi militantu grupu Fireflies (opozicija državnoj službi za zaštitu i spašavanje; engl. *Federal Disaster Response Agency – FEDRA*), dok Maria zajedno s mužem Tommyjem upravlja Jakcsonom kao mjestom za boravak preživjelih porodica (i, kako igrač/ica može primjetiti tokom igre, samostalno organizira patrole i obezbjeđenje Jacksona, koji često napadaju druge grupe). Tess, iako umire relativno brzo početkom igre, također je osmišljena kao vrlo iskusna i sposobna, pa i nemilosrdna. Tess je Joelov partner u krijumčarenju robe s ljudima van Bostona, njihove karantenske zone.

Glavni likovi prvog dijela uključuju Joel i Ellie. Oba su lika igriva iako se kao Ellie igra u kraćim dijelovima, budući da predstavlja djevojčicu od 14 godina čije su vještine u okršajima ograničene. Joel jedva pristaje da povede Ellie i sigurno je dovede do cilja, ali to ih ne sprečava da razviju sasvim blizak odnos nalik onome oca i kćerke. Dakle, iako njihova veza počinje kao napeta i s rezervom, razvija se u kompleksnu dinamičnu priču o očinskoj ljubavi. Taj odnos potvrđuje se u mnogim slučajevima spašavanja života jedno drugom (ističem kako se i u tom svjetlu Ellie dokazala više puta), ili na samom kraju, kada stignu do bolnice u kojoj Joel ne dopušta da se Ellie nešto desi.

Upoznavanjem Ellinog lika kroz igru primjećujemo da je brzopleta, tvrdoglavu i osebujnu, ali i hrabru, inteligentnu, empatičnu, požrtvovanu, lojalnu, zabavnu i voljnu da nauči sve što treba kao dio tima. Ona je spremna proputovati većinu države u jeku smrtonosne pandemije kako bi pokušala svojim imunitetom pomoći drugima. Ključan motiv u ovoj igri je upravo njen imunitet, zbog kojeg putuju u bolnicu. Ellie je centralna figura. Ona može sprječiti epidemiju – da je znala da mora umijeti kako bi se to desilo, ispunila bi svoju moralnu odgovornost. Iz tog razloga – pod motivom očinske izdaje – nastaje udaljavanje Ellie i Jolea u drugom dijelu igre. Generalno, njen razvoj kroz seriju čini je jednim od najdubljih i najsloženijih likova u videoigramama: Ellie je simbol nade i preživljavanja u svijetu koji je ostao bez nade. Kroz njenu priču istražuju se univerzalne teme ljudske povezanosti, bola i iskupljenja. Ona je lik koji od igrača/ice traži razumijevanje i empatiju, čak i kada donosi moralno upitne odluke. Ukratko, njen lik je duboko emotivan i višeslojan, njen razvoj i priča definiraju *The Last of Us* kao jednu od najsnažnijih narativnih igara ikada napravljenih.

Drugi dio igre donosi nešto također 'revolucionarno' u svijetu videoigara. Joel kao glavni muški lik umire vrlo rano, a igrač/ica sada ima jedino ženske igreve likove – Ellie i Abby. Abby je u isto vrijeme antagonist i protagonist, te pruža kontrastivnu perspektivu u odnosu na Ellie. Priča o Abby je ključna za temu igre o osveti, oprostu i cikličnoj prirodi nasilja. Abby je poznata po svojoj mišićavoj građi, koju je razvila kako bi poboljšala svoje borbene sposobnosti i preživjela u postapokaliptičnom svijetu. Njeno mišićavo tijelo izdvaja je od ostalih likova, odražavajući njenu posvećenost disciplini i snazi. Njen fizički izgled igra važnu ulogu u dizajnu lika, naglašavajući njenu ulogu sposobne borbene osobe. Abby je bivša članica Firefly organizacije i pripadnica Fronta za osloboženje Washigntona (engl. *Washington Liberation Front, WLF*).

Njeno osobno putovanje pokreće potraga za osvetom protiv Joela, koji je ubio njenog oca, hirurga Fireflyja koji je trebao izvesti operaciju na Ellie u prvoj igri. Abbyin odnos s ocem duboko utiče na njen karakter, čineći njene postupke složenim i moralno dvosmislenim. Osim toga, Abby je izdržljiva, odlučna i izuzetno lojalna onima do kojih joj je stalo. Iako se u početku doima nemilosrdnom, njena priča otkriva suosjećajnu i ranjivu stranu. Njene interakcije s Levom i Yarom (odbjeglima od Serafita – primitivističkog kulta), pokazuju njenu sposobnost empatije i ličnog rasta dok rizikuje vlastitu sigurnost da bi ih zaštitila. U zaključku, Abby je složen i duboko ljudski lik čiji narativni luk doprinosi emocionalnoj dubini igre, zato je ključan za istraživanje moralne složenosti igre. Predstavljajući je i kao negativca i kao protagonistu⁴⁴, *The Last of Us Part II* tjera igrače/ice da se suoče s posljedicama osvete i da preispitaju vlastite predodžbe o pravdi i osveti. Iako su uključivanje Abby i njena priča izazvali kontroverze među fanovima, ona se smatra hrabrim i višeslojnim likom.

Kako igrač/ica pristupa dualnoj perspektivi, najčešće se poistovjećuje i s jednom i s drugom junakinjom, što ga/je liši mogućnosti osude ili posmatranja njihovog konflikta kao (stereo)tipizirane „ženske svađe/konflikt/mržnje“⁵⁵. Dijelom je to tako zbog prirode motivacije njihove borbe – ovaj put to nisu romantični interesi ili slične banalnosti – nego gubitak porodice i prijatelja (što je do prije ove igre bilo rezervirano za protagoniste muškarce). Važno je istaći također da na kraju igre, nakon teškog sukoba junakinja, ipak prevladavaju racionalnost i empatija u doноšenju konačne odluke u vezi s nečijim životom.

4. Zaključak

Videoigra *The Last of Us Part I* i *Part II*, posmatrana kao narativ, prikazuje veoma kompleksne ženske likove i u vezi s tim mnogostrukе važne zaključke. Ponajprije se mora izdvojiti činjenica da su ženski likovi glavni likovi, da nisu

4 Fanovi igre oštro su kritizirali uvođenje Abbynog lika, ne samo zbog toga što ubija glavni lik nego uglavnom zbog njenog nefeminiziranog fizičkog izgleda.

5 Ni u jednom trenutku ova igra ne predstavlja njihov sukob kao isfantazirani *girl fight*.

nimalo pojednostavljeni niti seksualizirani u svrhu podložnosti uglavnom muškom tržištu. Nadalje, igra je provokativna u vezi s pitanjem teških moralnih odluka koje te junakinje, i to ne samo glavne već i sporedne, moraju donijeti, prikazujući ih kao dobre liderice, dobre partnerice, dobre prijateljice i članice tima. Samim time pobija se šovinistička teza da su žene iracionalne ili da teške odluke treba ostaviti muškarcu. Ako se govori o rodnim ulogama, u ovoj igri one su daleko od onih tradicionalno pripisivanih ženama – likovi su ravnopravni u svakom pogledu, svi su oličenje (duhovne i fizičke) snage i spreme, te svi rade na očuvanju svojih zajednica – na čijem su čelu obično ženski likovi.

Uzmememo li u obzir da su videoigre namijenjene mlađoj populaciji, često djeci, onda ovakve igre trebaju biti uzor za modeliranje likova (ne samo u igrami!) Igrajući videoigre, mladi igrači/ce će oblikovati vlastite stavove i promišljati o doživljenim/viđenim pojavama, pogotovo ako su te igre narativne. Integrirajući ideje iz videoigara igrači/ce, zapravo, mijenjaju dio svoga identiteta i pogleda na svijet. Drugim riječima, igrajući igru poput ove mladi, koji se još uvijek karakterno razvijaju, mogu uočiti poželjnu prezentaciju rodnih uloga ili, napokon, mogu doživjeti jake ženske likove kao normalne i uzeti ih kao zadate. Iz tog razloga treba izdvajati dobre uzore od loših, te češće govoriti o narativu videoigara, ne potcjenujući njihovu rasprostranjenost i potencijal uticaja na mlade ljude.

Literatura:

- Aarseth, E. (2012). „A Narrative Theory of Games“. *FDG '12: Proceedings of the International Conference on the Foundations of Digital Games*, str. 129 – 133 Dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/254006015_A_narrative_theory_of_games [pristupljeno: 19. 11. 2024].
- Anon. (2019). „From 1985 to 2050: A History of Female Video Game Character Design“. *Medium*. [online]. Dostupno na: From 1985 to 2050: A History of Female Video Game Character Design | by Potato Chips | Medium [pristupljeno 21. 11. 2024].
- Chapman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- Clement, J. (2024). „Lifetime unit sales generated by Red Dead Redemption 2 worldwide as of November 2024“. *Statista*. [online]. Dostupno na: <https://www.statista.com/statistics/1284941/rdr2-unit-sales-worldwide-total/#:~:text=RDR2%20cumulative%20unit%20sales%20worldwide%202018%2D2024&text=As%20of%20November%202024%2C%20Red,parent%20company%20Take%2DTwo%20Interactive> [pristupljeno 18. 11. 2024].
- Luo, L. (2023). „The Evolution of Female Character Representations in Video Games from a Feminism Perspective“. *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, 30, str. 131–136. Dostupno na: <https://www.ewadirect.com/proceedings/lnep/article/view/7624> [pristupljeno 21. 11. 2024].

- Lynch, T., Tompkins, J. E., Van Daniel, I. E., i Fritz, N. (2016). „Sexy, Strong, and Secondary: A Content Analysis of Female Characters in Video Games across 31 Years“. *Journal of Communication*, 66(4), str. 564–584.
- Mitrović, B. (2020). „Ludologija i naratologija – legenda o sukobu“. *Kultura*, 168, str. 263–280.
- Porter Abbot, H. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: University Press.
- Pressler, A. (2021). „Female protagonists in video games are changing the game, literally. Women's Agenda“. [online]. 8. juni. Dostupno na: <https://womensagenda.com.au/life/female-protagonists-in-video-games-are-changing-the-game-literally/> [pristupljeno: 24. 11. 2024].
- Ryan, M. (2023). „Narratology“. *Encyclopedia of Ludic Terms*. [online]. 10. mart. Dostupno na: <https://eolt.org/articles/narratology> [pristupljeno 14. 11. 2024].
- Tassi, P. (2023). „‘The Witcher 3’ Has Become The 9th (Or 3rd) Best-Selling Game In History. Forbes“. [online]. 30. maj. Dostupno na: <https://www.forbes.com/sites/paultassi/2023/05/30/the-witcher-3-has-become-the-9th-or-3rd-best-selling-game-in-history/> [pristupljeno: 18. 11. 2024].
- Vitago, M. (2019). „Narativ i videoigre“. *Čemu*, 15 (26), str. 272–283.
- Steinberg, S. (2007). *The Definitive Guide: Videogame Marketing and PR. Playing to win*. Vol. 1. Bloomington: iUniverse.

Slika i uloga žene u zbirci pesama *Domaće propovedi* Bertolta Brehta

Mentorica: Ana Mitrevski, docentkinja
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu

anamitrevski@ff.uns.ac.rs

Sažetak

Predmet rada je slika i uloga žene u zbirci pesama *Domaće propovedi* Bertolta Brehta (Bertolt Brecht, s fokusom na prikaz četiri kategorije uloga ženskih likova u datom društveno-istorijskom i političkom kontekstu. Kroz textualnu, tematsku, interdisciplinarnu i kontekstualnu analizu ženskih likova iz zbirke razmatraču ulogu žena kroz društvene i političke norme tog vremena, njihove sudbine, ali i načine na koje se njihov lik koristi za kritiku kapitalističkog društva i patrijarhalnih struktura i ukazuje na nejednakosti koje proizlaze iz tih struktura. Žene u Brehtovim pesmama često su prikazane kao predvoditeljke protesta protiv društvene nepravde, što se može tumačiti kroz njihove različite uloge. U radu se razmatra kako Breht kroz dublju analizu ženskih likova prikazuje njihovu borbu za ravnopravnost, kao i ulogu i doprinos žena u društvenim promenama. Na ovaj način rad nudi kritički uvid u to kako Brehtov pristup ženskim likovima može biti viđen kao način osvetljavanja šireg društvenog i političkog otpora.

Ključne reči: Bertolt Breht, ženske uloge, nepravda, patrijarhat, društvena kritika

1. Uvod

Cilj rada je analiza ženskih likova iz osam pesama u zbirci *Domaće propovedi* Bertolta Brehta (Bertolt Brecht) i uloge koju žena zauzima u pesmama, te načina na koji konkretna uloga osvetljava društvene i političke nepravde i kako se sudbine ženskih likova uklapaju u širi kontekst Brehtove marksističke ideologije. Poseban fokus je na simbolici, funkciji i porukama koje Breht prenosi kroz ženske likove, kao i njihovom odrazu na šire društvene probleme. Kroz analizu istražišu kako žene u Brehtovim pesmama postaju nositeljke kritike društvenih sistema poput kapitalizma i patrijarhata, te kako njihova patnja simbolizuje borbu protiv tih nepravednih sistema. Rad istražuje različite uloge koje žene nose – od majki i žena s društvene marge, do figura dekadencije i hedonizma i žrtava dvostrukih moralnih standarda usled patrijarhalnih normi. Posebna pažnja posvećena je razumevanju toga kako

ženski likovi u Brehtovim pesmama postaju alegorija za društvene i političke procese, kao i način na koji Breht koristi ove likove da bi kritikovao konzumerizam, licemerje i nejednakosti u društvu.

1.1. Metodologija

Analizi se pristupa uz kombinaciju različitih metoda. Metodološki okvir obuhvata tekstualnu, tematsku, interdisciplinarnu i kontekstualnu analizu, koja će omogućiti dublje razumevanje uloge žene u Brehtovoj lirici. Tekstualna analiza podrazumeva izdvajanje ključnih stihova koji prikazuju ženske likove, dok tematska analiza kategorizuje žene iz pesama prema njihovim ulogama. Interdisciplinarna analiza povezuje pesme sa društvenim teorijama patrijarhalnih normi koje doprinose dubljem razumevanju njihovih uloga usled tih normi. Kontekstualna analiza osvetljava Brehtove političke ideale tumačene na osnovu pesama i njihov uticaj na prikaz ženskih likova, koji odražavaju status žene u kapitalističkom društvu.

Korpus čini osam pesama iz zbirke, u kojima su ženski likovi, razvrstani u četiri kategorije uloga, prisutni kao nosioci društvene kritike u kojima se status žena razmatra kroz Brehtovu poetiku,. Svaka pesma bavi se različitim aspektima života i društvenog položaja žena.

U radu se prepostavlja da Breht koristi ženske likove kako bi prikazao ne samo kolektivnu bol žena već i kao kritika širih društveno nepravednih sistema, uključujući kapitalizam i patrijarhat. Ženske likovi postaju simboli borbe protiv tih sistema, naglašavajući pravdu i ravnopravnost koje zaslužuju.

1.1.1. Kategorije analiziranih ženskih likova

Ženski likovi mogu se podeliti u nekoliko ključnih kategorija koje odražavaju njihove funkcije i uloge unutar zbirke:

1. Figure majki i supruga
2. Žene kao figure dekadencije i hedonizma
3. Žene s društvene margine
4. Zavodnice i žrtve dvostrukih moralnih standarda.

2. Teorijski okvir

Teorijski okvir istraživanja fokusira se na ključne pojmove poput marginalizacije, patrijarhata i kapitalizma, kao i na stvaralaštvo samog autora, kako bi se sagledao društveni i ekonomski položaj žena i uopšte slika žene u delima Bertolta Brehta. Dati pojmovi omogućavaju razumevanje dubljih strukturalnih nejednakosti i odnosa moći koji oblikuju iskustva žena, a time i razumevanje prikaza ženskih likova

u Brehtovoj lirici.

2.1. Marginalizacija

Prema Z. Mršević (2011, 26), marginalizacija je društveni proces i stanje u kojem određene grupe ili pojedinci bivaju isključeni, diskriminisani ili stavljeni u nepovoljan položaj u društvu zbog specifičnih osobina, identiteta ili društvenih okolnosti i ti faktori dodatno pojačavaju njihovu društvenu nemoć i pravnu nevidljivost.

2.2. Patrijarhat

Prema Kejt Milet (Kate Millett), patrijarhat je društveni sistem u kojem muškarci zauzimaju ključne pozicije moći, na primer u oblastima politike, ekonomije i nauke, dok imaju nadmoć nad ženskim radom i kontrolisu ženske aktivnosti i seksualnost, naročito kroz institucije poput heteroseksualnog braka. Društvene norme a ne biološke razlike određuju rodne uloge, prikazujući ženu kao konstrukt patrijarhalnog društva oblikovan jezikom i društvenim vrednostima (Matić i Koprek, 2014, citirano prema Sajko, 2018, 11).

2.3. Kapitalizam i marksizam

Hajnrih (Heinrich, 2015, 26) kapitalizam opisuje kao društveno-ekonomski sistem u kojem je trgovina, a pre svega proizvodnja organizovana po kapitalističkim principima, tj. orijentisana na stvaranje profita, a ne na zadovoljenje potreba (Heinrich, 2015, 26).

Marksizam se u kontekstu analize kapitalizma ne ograničava na pitanje raspodele dohotka ili imovine, već obuhvata kritiku uslova života i rada koji, uprkos promenama, ostaju „bedni“. Marksistička kritika kapitalizma teži da pokaže kako kapitalizam funkcioniše na način koji proizvodi društvenu nejednakost, eksploraciju i dominaciju, a zasnovana je na dokazivanju njegove unutrašnje destruktivnosti prema ljudima i prirodi, bez moralnog okriviljavanja pojedinaca (Heinrich, 2015, 27).

2.4. Domaće propovedi (*Hauspostille*)

Brehtova zbirka *Domaće propovedi*, koja se sastoji od pesama napisanim između 1916. i 1925. godine, objavljena je 1926. kao *Taschenpostille*, a 1927. kao *Hauspostille*. Kroz formu tradicionalnog hrišćanskog priručnika Breht parodira i dekonstruiše hrišćanske norme, kritikujući buržoasko društvo (Albrecht, 1997, 55-56). Zbirka je napisana u ironičnom tonu: njen naslov sugeriše da poruka ne dolazi iz svetih izvora već iz takvog društva, čime Breht razotkriva suštinsku anarhiju buržoaskog poretku i pokazuje kako poezija može služiti kao sredstvo za razumevanje prave prirode buržoaske vladavine (Benjamin, 1998, 44-45). Kroz ovu

zbirku Breht poziva na društvene promene, a njegova poezija, zasnovana na realnim istorijskim i društvenim okolnostima, podstiče razmišljanje o nepravdi i društvenim nejednakostima, ističući potrebu za promenama (Adico i Solange, Akofena, 2022).

U *Domaćim propovedima* Breht prikazuje žene kroz različite aspekte društvenih i rodnih normi, često ističući ironiju i kritiku patrijarhalnih vrednosti. Takođe, koristi ženske likove da kritikuje buržoasko društvo koje žene vidi kao simbole vere i domovine, dok ih istovremeno stavlja u podređen položaj, dekonstruišući patrijarhalne norme. Takav primer se vidi u „Baladi o Hani Kaš“ (Ballade von der Hanna Cash) (Lehmann i Lethen, 1978, 175-177). U pesmi „O čedomorki Mariji Farar“ (Von der Kindesmörderin Marie Farrar) (Lehmann i Lethen, 1978, 76-77), žena osuđena za čedomorstvo, pod društvenim pritiskom, prikazana je kroz patnju i osuđena na društvenu neosetljivost, ističući marginalizaciju žena u teškim situacijama.

3. Rezultati analize

Za analizu izdvojeno je osam od ukupno dvadeset jedne pesme u kojima se pojavljuju ženski likovi u zbirci *Domaće propovedi*, jer upravo ove pesme najjasnije osvetljavaju Brehtovu društvenu kritiku i ideološke stavove i položaj žena u društvu. Analiza se fokusira na način kojim ženski likovi simbolizuju nepravdu i otpor, istovremeno ukazujući na složenost njihovih uloga u datom društvenom i istorijskom kontekstu.

3.1. Figure majki i supruga

U Brehtovim pesmama figure majki i supruga nisu samo brižne i požrtvovane. One nose teret društvenog pritiska i nepravde koji ih oblikuje. Kroz njihove sudsbine Breht prikazuje uticaj tradicionalnih patrijarhalnih očekivanja, predstavljajući ih kao stubove porodice, ali i kao simbole trpljenja i pasivnog otpora, ukazujući na to kako porodica postaje prostor za doživljavanje neravnopravnosti, pogotovo za ulogu supruge.

3.1.1. „O ljubaznosti ovog sveta“ (Von der Freundlichkeit der Welt)

Ova pesma govori o tome kako su svi na svetu sami od početka života, prepušteni milosti i nemilosti drugih ljudi, a jedina osoba koja je uvek tu je majka. Žena u ulozi majke u pesmi simbolizuju nežnost i svakodnevnu dobrotu u svetu koji često zaboravlja ljudsku bliskost. Iako neimenovana, ona je deo celokupne slike empatije i solidarnosti. Breht koristi lik majke da prikaže kako je svet, uprkos svojoj surovosti, ispunjen trenucima topline koji često dolaze od žena, pogotovo nakon dolaska na ovaj svet.

Na zemlju ste, gde stud ledi krv,

Svi vi došli goli kao crv.

Zebli ste, bez igde ičeg – jad!

Jedna žena povila vas tad.¹¹ (Brecht, 1979, 42)

Žena je ovde predstavljena ne samo u ulozi majke već i bake, dadilje, babice, sestre, svake ženske osobe koja se brine o tek rođenom detetu. Ta briga označava i kolektivnu brigu žena za stanje i blagostanje, jer ih Breht ovde vidi kao nežne i brižne osobe koje su uvek prisutne i na koje se može osloniti od samog početka života. One su nam oslonac i utočište kad niko drugi nije tu i zbog njihove požrtvovanosti im treba odati priznanje.

3.1.2. „Balada o tajnama svakog čoveka“ (Ballade von den Geheimnissen jedwedien Mannes)

U pesmi se ističe muško potiskivanje emocija, staloženost i tajnovitost u vidu skrivanja osećanja te mentalnog i emotivnog stanja muškaraca od javnosti.

A neka mu žena košulju pere, kosu redi.²² (Brecht, 1979, 49)

Iako pesma naizgled govori o muškarцу, žena je prisutna kao implicitna figura koja oblikuje njegov život kroz svakodnevne, često nevidljive radnje poput pranja njegove košulje ili češljanja njegove kose. Ovo stavlja ženu u ulogu nečujnog svedoka ili pomagača, ali i nekoga ko je ključan za njegov život. S jedne strane, žena ovde obavlja tradicionalne „dužnosti“ svake supruge, a s druge strane sve dužnosti u domaćinstvu mogu se shvatiti kao neplaćeni rad. Iako su žene ovde od suštinskog značaja za održavanje osnovnih aspekata života muškarca, njihov doprinos ostaje neprimetan i necenjen. Pesma ukazuje na društvenu tendenciju da žene ostanu u senci muškarca, dok je on taj čiji identitet, dela i greške postaju centralne teme, kao i njegova ličnost, dok je njena sakrivena i anonimna. Žena se ovde svodi samo na njenu funkciju i radnje koje obavlja, a ne na individuu s vlastitim potrebama, što je tipična slika žene u patrijarhalnom društvu. Ova pesma je opomena patrijarhatu po pitanju položaja žena, ali i po pitanju položaja muškaraca, gde on mora da trpi i podnosi sve neprilike, a pritom „ne sme“ da pokazuje emocije.

-
- 1 Auf die Erde voller kaltem Wind
Kamt ihr alle als ein nacktes Kind
Frierend lagt ihr ohne alle Hab
Als ein Weib euch eine Windel gab (Brecht, 1967, 92)
 - 2 Und ein Weib wusch sein Hemd und ein Weib
kammt sein Haar (Brecht, 1967, 112)

3.1.3. „Balada o Hani Kaš“ (Ballade von der Hanna Cash)

U „Baladi o Hani Kaš“ slika žene Hane Kaš prikazana je kroz prizmu siromaštva i surove realnosti. Hana je žena koja živi u siromaštvu i oskudnim uslovima, ali njena snaga i sloboda odražavaju se kroz odnos s mužem i stav prema životu. Ona nije idealizovana već je prikazana kao osoba koja se bori za opstanak, ali zadržava svoju unutrašnju slobodu i optimizam, te je slika jedne stamene, borbene žene koja se žrtvuje za porodicu i trpi sve nedaće. Odana je svom partneru i uprkos teškom životu želi da istraje s njim. Prikazana je kao žena kojoj nedostaje osnovno poput obuće i odeće, a ipak nije obeshrabrena ni pokolebana. Uprkos oskudici ona je slobodna i nezavisna.

Svi dani isti, uvek tmica,
I sunca tako malo;
Al' Hani Kaš je, sinko, s lica
Baš uvek sunce sjalo.³³ (Brecht, 1979, 64)

Svaki dan joj je isti, život je težak i nemilosrdan i nema mnogo toga za radost u svetu u kojem mora da se krade da bi se preživelo, kao što se spominje u pesmi, ali žena je uprkos svemu vedra jer je zahvalna na onome što ima, ceneći život takav kakav je, svog muža i porodicu i to što istrajavaju u svemu zajedno. Ona je supruga, ali i žrtva društva, jer u takvim društenim okolnostima ne može ni da stvori bolje ekonomski uslove i mora da trpi i pruža podršku svojoj porodici bez obzira na sve.

3.2. Žene kao figure dekadencije i hedonizma

Žene kao figure dekadencije i hedonizma oslikavaju način na koji kapitalizam oblikuje i iskorišćava žensku slobodu, često je svodeći na objekat zadovoljstva i konzumerizma. Ovi likovi simbolizuju društvenu kritiku društva koje podstiče nejednakost, otuđenje i degradaciju moralnih vrednosti.

3.2.1. „Na putu za Mahagonij!“ (Auf nach Mahagonny!)

Pesma govori o putu za Mahagonij i o tome sa čime se protagonista susreće tamo. Žena ovde nije direktno prikazana kao individua već se kroz motiv „ženskog mesa“ implicira njena vrednost kao objekat zadovoljstva i potrošačkog uživanja:

Tamo ima konjskog i ženskog mesa

3 Und war jeder Tag, wie aile sind
Und gab's kein Sonnenlicht:
Es hatte die Hanna Cash, mein Kind,
Die Sonn stets im Gesicht (Brecht, 1967, 162)

Viski i sto za poker.⁴

Pesma prikazuje hedonistički način života i ljudsku dekadenciju na satiričan način, gde su žene svedene na robu, upoređene s drugim proizvodima koji se prodaju i konzumiraju, poput viskija i konjskog mesa. Dakle, ovo je prava slika potrošačkog kapitalističkog društva, gde se žena izjednačava s robom i konzumira se, što doprinosi opštoj slici društva koje vrednuje uživanje i trošenje iznad ljudskih odnosa i moralnih vrednosti a obezvređuje žene kao ličnosti. Ovi stihovi ukazuju na zavisnost od potrošačkog okruženja, koje nudi lažno oslobođenje i beg kroz užitke. Žene su zarobljene u društvu koje ih posmatra kroz funkciju zabave i uživanja. Breht koristi ovu pesmu kao satiru za društvo u kojem su i muškarci i žene izgubljeni u besmislenoj i bezizlaznoj potrazi za zadovoljstvom i konzumerizmom, bez istinskih vrednosti i osećanja.

3.2.2. „O sirotom B.B.“ (Vom armen B. B.)

Pesma govori o Brehtovom viđenju samoga sebe, svoje prošlosti i o odnosima prema ljudima. Prikazuje žene kroz dve uloge, kao majke i kao predmet pažnje, ali ih doživljava površno, kao trenutnu zanimaciju, bez nekog udubljivanja u odnos. On ih posmatra bezbrižno, bez dubljih osećanja, i govori im da na njega ne mogu da se oslove, što sugerije njegovu nesposobnost ili nespremnost da se vezuje.

Pre podne u moje prazne stolice za ljudjanje

Katkad posadim i nekolike žene,

Gledam ih nehajno pa im velim:

Takov san vam, nemojte se pouzdati u mene.⁵⁵ (Brecht, 1979, 84)

Za lirske subjekte žene su ovde viđene kao prolazne i samim time što su označene kao „nekolike“ – znači da nisu ni bitne kao ličnosti već mu služe kao sredstvo zadovoljstva i bitno mu je samo njihovo prisustvo. Viđenje žena u ovoj pesmi i njihov položaj u partnerskim odnosima podstiče degradaciju emocija i partnerstva uopšte. A u takvoj slici žene su samo predmet želja i kao da nemaju pravo da uzvrate ili traže to što se traži od njih.

3.3. Žene s društvene margine

Marginalizovane i postavljene u situacije gde se suočavaju sa siromaštvom, izolacijom i diskriminacijom, žene postaju simbol šire društvene nepravde prema

4 Prevod autorke. Original na nemačkom jeziku: Dort gibt es Pferd- und Weiberfleisch Whisky- und Pokertisch (Brecht, 1967, 186)

5 In meine leeren Schaukelstühle vormittags

Setze ich mir mitunter ein paar Frauen

Und ich betrachte sie sorglos und sage ihnen :

In mir habt ihr einen, auf den konnt ihr nicht bauen (Brecht, 1967, 246)

njima kao ranjivoj grupi kojoj je potrebna neka vrsta pomoći i podrške, simbol univerzalnog ljudskog stradanja i nesposobnosti društva da ih zaštititi.

3.3.1. „O čedomorki Mariji Farar“ (Von der Kindesmörderin Marie Farrar)

Ova pesma je jedno od Brehtovih najpotresnijih dela o ženskoj sudbini. Marie Farar je mlada, neiskusna i siromašna devojka koja učini čedomorstvo iz očaja. Ona je žrtva društva koje je osuđuje, dok u pesmi autor zbog toga poziva na saosećanje. Društvo je stavlja u nemoguću situaciju: kao neudata majka ona nema podršku ni mogućnost izbora, sama je, a pritom primorana da radi i zarađuje.

Vi, što rađate u čistom

Što „blagoslovena“ utroba je vaša,

Ne osuđujte slabe kad posrnu:

Greh im je težak, al' jad im je strašan.

A vi, neka vas gnev ne svlada lako,

Jer pomoć svih je nužna stvoru svakom⁶⁶ (Brecht, 1979, 35)

Breht koristi ove stihove da razotkrije licemerje, naglašavajući da one koje nisu same i imaju normalne uslove da iznesu trudnoću kao i pristojan život, nemaju pravo da osuđuju njen čin. Time Breht upućuje i kritiku društvu, koje gazi one „odbačene i slabe“ i osuđuje njihova dela bez obzira na okolnosti u kojima žive – jer lako je suditi drugima kada imate dostojanstven život. Zbog toga se lik žene iz pesme može posmatrati i kao žrtva dvostrukih standarda – nije bitno to što je u nepovoljnem položaju, već je bitan sam čin čedomorstva, a društvo prema tome nema sažaljenja. U kapitalističkom društvu je sasvim „normalno“ da neki pojedinci imaju sve a drugi nemaju ništa, stoga нико не очekuje da će Marija naići na razumevanje i sažaljenje. Ali zato poslednjim stihovima Breht upućuje poziv na empatiju i otkriva surovost sistema koji uništava žene poput Marije. Ona nije samo ličnost, ona je simbol marginalizovanih žena u društvu, koje same sebi moraju da obezbede uslove za život.

6 Euch die Gebrechen aller Kreatur erweisen
Ihr, die ihr gut gebart in saubem Wochenbetten
Und nennt „gesegnet“ euren schwangeren Schoß
Wollt nicht verdammen die verworfnen Schwachen
Denn ihre Siind war schwer, doch ihr Leid groß.
Darum, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen
Denn aile Kreatur braucht Hill von allen (Brecht, 1967, 30).

3.3.2. „Liturgija o dahu“ (Liturgie vom Hauch)

U pesmi je tematizovan problem starosti i siromaštva na primeru ženske figure koja je alegorija siromaštva, zanemarenosti i napuštenosti, gde smrt od gladi osvetljava surovost društvenih sistema.

Hleb, njega je pojela vojska.⁷⁷

Dakle, za vojsku, političare i ostale državne službenike ima novca i uvek ima dovoljno sredstava, dok za obične stare ljude nema, jer oni više nisu korisni društvu – ne proizvode kapital, ne mogu da rade, te ih društvo odbacuje i zanemaruje.

Zakopali su gladnu staricu

Tako da stara žena više ništa nije rekla.

Na to su ptice u šumi učutale

I iznad svih krošnji zavladala je tišina.⁸⁸

Ovi stihovi svedoče o ravnodušnosti prema sudbini ove žene. Njen lik nije samo tragičan već i simboličan – ona je kolektivni glas svih starica koje su zaboravljene i nevidljive u društvu, kao i glas svih onih koji nisu sposobni da proizvode kapital ili da doprinose kroz materijalnu korist, te stoga bivaju zapostavljeni. Šutnja ptica nakon njene smrti naglašava koliko je njena smrt neprimećena i beznačajna u očima sveta, jer se ne spominje da je ostavila nešto iza sebe. Ona je tek obična žena koja je živila prosečan život, ali pošto je ostala sama, ne ostavivši za sobom porodicu niti neko materijalno dobro kao što bi se u društvu to od žene (ali i muškarca) očekivalo, postaje nebitna i neprimetna.

3.4. Zavodnice i žrtve dvostrukih moralnih standarda

Zavodnice i žrtve dvostrukih moralnih standarda simbolizuju licemerje društva koje postavlja ženama nepravedne, kontradiktorne kriterijume, i obično se ne odnose na muškarce. Breht prikazuje kako patrijarhalni društveni poredak kažnjava žene za isto ponašanje koje bi se kod muškaraca glorifikovalo, ističući žensku borbu za slobodu i osvešćenost unutar tih ograničavajućih normi.

3.4.1. „O zavedenim devojkama“ (Von den verführten Mädchen)

U ovoj pesmi Breht prikazuje žene kao žrtve društvenog licemerja; one su krive za zavođenje iako su često i same žrtve. Žene su predstavljene kao zagonetne, destruktivne figure povezane s grehom, požudom i kaznom. One su opisane kao

7 Prevod autorke. Original na nemačkom jeziku: Das Brot, das fraß das Militär (Brecht, 1967, 40).

8 Prevod autorke. Original na nemačkom jeziku: Da grub man die hungrige Alte ein / So sagte das alte Weib nichts mehr (Brecht, 1967, 42). Darauf schwiegen die Vöglein im Walde / Über allen Wipfeln ist Ruh (Brecht, 1967, 40).

bivše ljubavnice čija *tela zapaljena i trula* (Breht, 1979, 76) leže u močvarnim vodama i terete lirske subjekte krivicom – *da tamo budu o mom trošku i na moj jad* (Breht, 1979, 76). Te žene su nekada donosile radost i strast, a sada su simbol propadanja i moralne osude, lišavajući muškarce radosti. Njihov prikaz je alegorijski, ukazujući na posledice greha i unutrašnju borbu subjekta sa sopstvenom prošlošću. Pesma je Brehtov komentar na društvo koje ne štedi žene moralne osude i ne nudi empatiju, društvo koje je licemerno i postavlja dvostrukе standarde, ne dajući ženama pravo na izbor da budu poročne ili „grešne“, jer su „uprljane“ i da treba da budu kažnjene i odbačene iako možda uopšte nisu takve, nego su tako doživljene pošto ne ispunjavaju tuđa očekivanja.

4. Zaključak

Bertolt Breht u svojim pesmama istražuje kompleksne i često marginalizovane uloge žena u društvu. One se pojavljuju kao majke, žrtve marginalizacije, figure dvostrukih moralnih standarda kao i dekadencije i hedonizma. Kroz njihove sudbine Breht kritikuje društvene, političke i ekonomski strukture koje izazivaju njihovu patnju. Breht osvetljava načine na koji društvo često eksploratiše, marginalizuje i osuđuje žene, naglašavajući njihov ključni značaj za razumevanje društva: one su stubovi porodice, ljubavi – ali i patnje i potlačenosti. Kroz njihove sudbine pesnik poziva na empatiju i društvene promene. One su često anonimne, depersonalizovane i predstavljaju prototip žene s određenim karakteristikama.

Žene u Brehtovim pesmama nisu samo pojedinke; one su simboli kolektivnog ljudskog iskustva. Prikazujući njih Breht analizira društvene nepravde, licemerje i opresiju, oštro kritikujući kapitalizam i patrijarhalne strukture. Njegove pesme pozivaju na društvenu odgovornost, ukazujući na potrebu za promenom sistema i šaljući univerzalnu poruku o stvaranju pravednijeg i humanijeg sveta.

Primarna literatura

Breht, B. (1979). *Bertolt Brecht: Izabrane pesme*. Preveo sa nemačkog jezika Slobodan Glumac. Beograd: Nolit

Brecht, B. (1967). *Die Hauspostille = Manual of Piety*. Bilingual edition with English text by Eric Bentley and notes by Hugo Schmidt. Preveo sa nemačkog jezika Eric Bentley. New York: Grove Press, Inc.

Sekundarna literatura

Adico, P. i Silué, W. (2022). *Bertolt Brecht's Hauspostille: A Peculiar Lyrical Form in the Service of Politics and Social Questions*. Akofena [online]. Vol. 1, no. 6, str. 85-98. Dostupno na: <https://www.revue-akofena.com/wp-content/uploads/2022/07/008-T06v02-02-Patrice-ADICO-Waniteme-Solange-SILUE-pp.85-98.pdf> [pristupljeno 27. novembra 2024].

- Albrecht, B.E. (1997). *Sinn und Funktion der Hauspostille als Kontrafaktur—Neuer Wein im alten Schlauch*. Master rad, Texas: Graduate Faculty of Texas Tech University
- Benjamin, W. (1998). *Understanding Brecht*. Prevela sa nemačkog Anna Bostock. London: Verso
- Heinrich, M. (2015). *Uvod u Marxovu kritiku političke ekonomije*. Preveli sa nemačkog jezika Stipe Ćurković i Alen Sućeska. Zagreb: CRS - Centar za radničke studije
- Lehmann, H-T. i Lethen, H. (Hrsg.) (1978). Bertolt Brechts „*Hauspostille*“ *Text und kollektives Lesen*. 1. Aufl. Stuttgart: Metzler
- Mršević, Z. (2011.) *Ka demokratskom društvu – rodna ravnopravnost*. Beograd: Institut društvenih nauka
- Sajko, M. (2018). *Patrijarhat i feministička teorija u suvremenoj hrvatskoj književnosti*. Diplomski rad, Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

DRUGI DIO

UMJETNIČKI RADOVI

2.1. Autorski umjetnički radovi – likovna forma

Sonja Knežić

Akademija umjetnosti Univerziteta u
Novom Sadu

soniaknezic@gmail.com

MIKROSTRATEGIJE – MIKROTRAGEDIJE

Mentorka: Maja Dedić, redovna profesorica

Akademija dramskih umjetnosti Univerziteta u Tuzli

maja.dedic@untz.ba



Mikrostrategije – Mikrotragedije, Sonja Knežić
(tehnika: ugljen na papiru)

Ira Andrea Potnar

iraapotnar@gmail.com

APURI, Akademija primijenjenih umjetnosti u Rijeci

ONA KRIVI STRIJELU

Mentorica : Maja Dedić, redovna profesorica

Akademija dramskih umjetnosti Univerziteta u Tuzli

maja.dedic@untz.ba



Ona krivi strijelu, Ira Andrea Potnar

(tehnika: miješani mediji; posva za boju, crne linije s tintom kemijske uni ball signo dx 0.38, kolaž za cvatove dodane na rad, obrađeno digitalno)

Urednički osvrt

Ira Andrea Potnar se vješto poigrava arhetipskom estetikom figurativnog stvaralaštva. Vizualizirajući izranjavano žensko tijelo slomljeno od kontinuiranog bola, fizičkog i psihičkog, zapravo narušava princip "lijepog" kako bi namjerno izuzela tijelo žene od moguće prezentacije i objektivizacije seksualnosti. Prikazivanje ljudskog tijela, posebno tijela žene i uporedo njenog identiteta kombinovanim tehnikama grafičkog i kompjuterskog tiska, zapravo upućuje na neraskidivu vezu između struktura moći i načina otpora. Rasno, rodno, klasno identificiranje žena, uslovljeno različitim reperezentacijama i normama, dokaz je stalne površnosti potiskivane kroz razna razdoblja umjetničkog stvaralaštva od prahistorije do danas.

Ideja amorfног prikazivanja ženskog lica, bez usta, zapravo je svjesna namjera Sonje Knežić da se ironično, umjetnički i kritički zrelo odnosi prema položaju žena. Estetikom brutalizma i blokadom govornog mehanizma upućuje na odsustvo prava glasa i slobode vlastitog umjetničkog izraza. Uprkos represiji i društvenoj cenzuri kojoj su izložene umjetnice, svojom vizualizacijom arhetipske simbolike kroz crtače tehnike Sonja Knežić, zapravo, emitira poruku o oslobođenoj ženi. Prema riječima autorice, koja istražuje pitanja roda i uloge umetnosti kao prostora za kritiku i otpor:

"Fokus je stavljen na mikrostrategije – svakodnevne prakse i suptilne taktike koje žene i umetnice koriste kako bi se izborile za osnovna prava, vidljivost i ravnopravnost unutar umjetničkog polja i šire. Te strategije, često nevidljive, otelovljuju upornost i kreativnost potrebnu za prevazilaženje strukturnih prepreka. Rad evocira iskustva žena koje, uprkos ograničenjima, pronalaze načine da preoblikuju diskurse i stvore prostore za slobodu izražavanja. Feministički naglasci prisutni su kroz aluzije na potisnute glasove i telesnu autonomiju, dok se estetski okvir neprestano vraća na ideju oslobađanja – kako umjetničkog tako i egzistencijalnog. Crtež podseća na suptilnost borbe i značaj umetnosti u osvetljavanju društvenih neravnopravnosti. Kao takav, on funkcioniše kao vizuelni zapis otpora i transformacije, otvarajući pitanja o tome kako umetnost može biti alat za inkluziju i izgradnju egalitarnijeg društva" (S. Knežić, 2024).

Vrlo je važno da u fokusu ostane istraživanje ženskog identiteta i položaja umjetnica u vizualnom stvaralaštvu, u svim oblastima umetnosti, u kulturnim institucijama i umjetničkoj produkciji, kako bi se kontinuirano radilo na istraživanju, kritičkom preispitivanju, mijenjanju kriterija neophodnih za promjenu postojeće prakse kako u svim oblastima vizualnih umetnosti, tako i u svakodnevnom životu.

2.2. Poetski kutak

Dušanka Živković

dusankazivkovic073@gmail.com

Filozofski fakultet Nikšić, Odsjek geografije

CRNOGORKA

Stoji kao stijena nad morem plava, u srcu joj vjetar, planina, trava.Crnogorka stoji, hrabra i jaka, k'o korijen drevni, što vječno se plete, čuva ovu zemlju i prošlosti sjete.

Od Cetinja starog do Boke morske, gdje burni valovi ljube hridi oštro, ona čuva priče o borbi i slavi, o ponosu naroda, što nikad ne zgasnu, ni pod nebom sivim, ni u zoru kasnu.

Crnogorka – ime joj odjek dalek, u svakoj suzici njenih gora visokih, u osmijehu hrabrom što bol prekriva, k'o što bijeli snijeg brda pokriva.

Gordost joj nije ukras bez mjere, već snaga što vječnost u njoj stvara, pogled joj miran, a srce od žara, plamti za Crnu Goru, za kamen i more, ona je temelj, stijena, oslonac gore.

Od Vasiljevića, Petrovića slavnih, do majki tihih što djecu kroje, svaka žena ovdje gradi stijene, temelj je Crne Gore – ona, k'o nebo golemo, ona je korijen i krošnja što sve obuhvati.

Ona hoda tiho, koračaj lagan, al' tlo pod njom odjekne k'o grom, jer svaki njen korak zemlju doziva, iz korijena stijena njena snaga izvire.

Gledaj je samo – pogled joj sijeva, u očima vječnost, sADBINA svijeta. Svaka bora priču staru čuva, o djedovima koji ginuli su strastveno, za kamen, za dom, za nebo vedro.

Kraj ognjišta, dok noć spava, priča tiha, riječ mudra se sklapa. U njoj odjekuje zvuk bitaka davnih, kad je crnogorsko srce snažno lupalo, za slobodu, za pravdu, za život hrabro ustalo.

I kad bi svi nestali, ona bi ostala, jedina, k'o stijena pred vihorom vremena, da se bori za ono što voli i zna, za Crnu Goru, tu svetu, vječnu slavu, za svaki kamen, svaki cvijet plavi.

Kad zvijezde zasjaju, gore visoko, ona čuva san Crne Gore široko.U njoj je snaga planine i mora, ona je vjetar što zastavu nosi, ona je krv zemlje, što kroz vene prkosí.

I nije to samo riječ ni pjesma, ona je priča što vjekovima traje, od majke do kćeri, s koljena na koljeno, u svakoj duši, u svakom dahu, ona je Crnogorka, temelj bez kraha.

U teškom radu, u mukama dnevnim, ona hrabro stoji, k'o stijena bez sjenke, dok Crna Gora sja u svakom njenom činu, u rukama jakim što život stvaraju, u ljubavi vječnoj što domu pripadaju.

Ona je zemlja, kamen što grli, ona je plamen što nikada ne gasne, ona je rijeka što doline puni, ona je planina, vjetar što priče nosi, kroz svaki proljetni cvijet, kroz svaki jutarnji svit.

U njenim venama teče snaga starih, svih onih što ostaviše svoje kosti, da domovina cvjeta, da vječno traje, da svaki novi dan opet osvane, kroz njen pogled, kroz njene ruke.

I u pjesmi koju šapuće vjetar, čuje se njen glas, k'o molitva tiha, za sve što dođe, za sve što osta, za djecu koja će stope joj slijediti, za svaku planinu, za svaku rijeku.

Gledaj, Crnogorka stoji ponosna, kao stijena što vjekovima prkosí, sa svakom borom što priče piše, sa svakim osmijehom što tugu skriva, ona je Crna Gora, čista i živa.

I kad vjetrovi prođu, i kiše stanu, kada sunce zađe i zore svanu, ostaje ona, temelj bez mana, čuvar Crne Gore, vječna i sama.

Jer Crnogorka nije samo ime, to je snaga što kroz vjekove traje, korijen što zemlju duboko drži, dok nebo nad njom zvijezde niže, ona je temelj, i ona je stijena.

Ona je Crna Gora, srce što bije, svaka kap kiše, svaki cvijet što cvjeta, ona je dom, ona je prošlost i sadašnjost, ona je budućnost, nada, sloboda, ona je svjetlost što vječno plamti.

Urednički osvrt

Feministička misao već je – i pri tome dosta ozbiljno – problematizirala neke od rodnod strukturiranih metonimija, jer one, sasvim suprotno namjeri i očekivanjima, znaju pospješiti društvene asimetrije. Sasvim pojednostavljeno, to znači da pjesme u slavu žena vrlo brzo znaju postati jeftina kompenzacija za njihov nepovoljan društveni položaj. Stoga nam je kao urednicama *Zbornika* bilo zanimljivo primijetiti da se u savremenom kontekstu pojavljuje i ovakav himnični ton i ovakav model reprezentacije ženskog. A onda smo se sjetile Umberta Eca i njegove genijalne semiotičke igre o odbrani doslovnog značenja, jer *svako razmatranje slobode tumačenja valja započeti odbranom doslovnog značenja*. Na tom tragu, Dušanka Živković – doslovno i gramatički govoreći – Crnogorku osvjetljava kao već snažnu, moćnu, nezamjenjivu figuru, te, opet doslovno, zagovora da bi to i takvo viđenje naposljetku i trebalo biti inherentno nacionalnom razmišljanju. Dušanka Živković piše doslovan tekst.

No, u daljoj razmjeni mogućnosti za tumačenje, ovo prvo – doslovno, ne podliježe smještanju između dvije krajnosti, između kategorija istine i/ili laži, već čitateljsku publiku stavlja u nadređeni položaj, zato što se izvorni tekst odvaja od autorice i više joj ne pripada u potpunosti (kao uostalom i bilo koja druga objava na Instagramu, Facebooku ili TikToku – sve je podložno tumačenju). Čitatelji/ce sada preuzimaju i izvode svoje zaključke:

- Ova je pjesma istinita i dirljiva i neposredno doživljena...
- Ova je pjesma tačna, jednoznačna i ozbiljna...
- Ova je pjesma vidljivo humorna i autoironijska...
- Ova je pjesma tragična...

Nastavite niz... Svaki odgovor bit će nedvosmislen kulturološki simptom koji će, ako ne u potpunosti raz/otkriti, onda barem naznačiti *gdje smo* na simboličkoj mapi izvođenja (još uvijek) nestabilnog odnosa između umjetnosti i roda.

2.3. Grupni studentski radovi

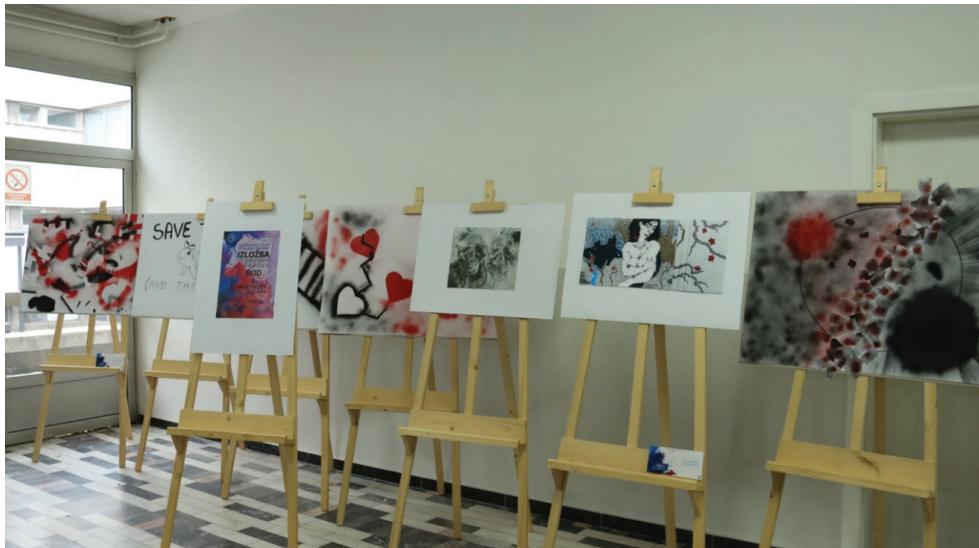
Ovi radovi su u grupama (čije članstvo s namjerom nije imenovano) urađeni tokom Zimske škole na radionici koju je vodila doc.mr. Nela Hasanbegović (Akademija likovnih umjetnosti Univerziteta u Sarajevu)

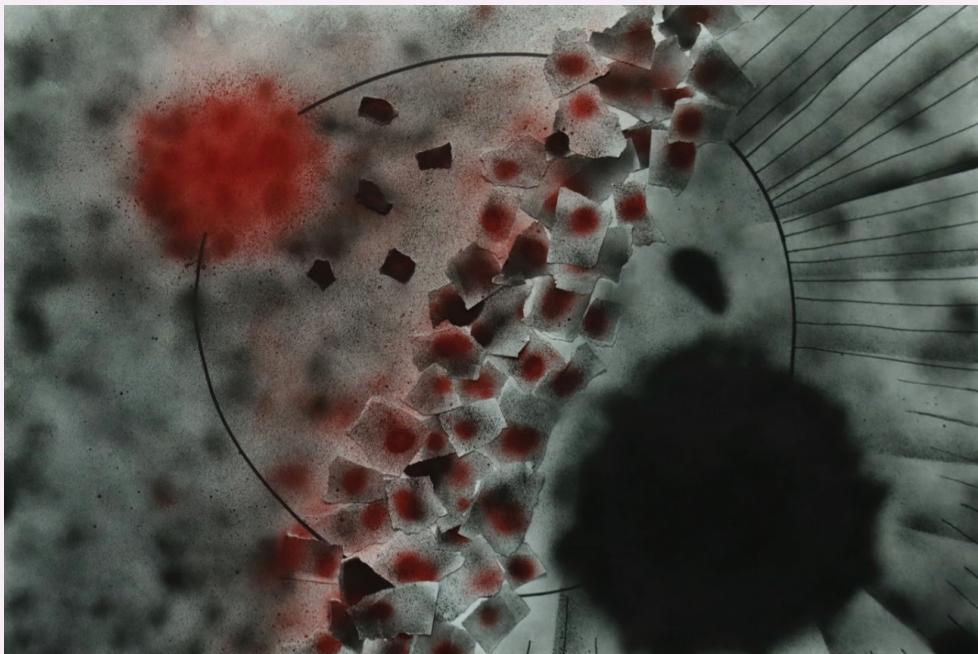
Opis radionice

Predavanje i radionicu pod naslovom Umjetničke strategije i pristupi – rodne perspektive osmisila je i vodila doc.mr. Nela Hasanbegović u okviru Zimske škole Rod i umjetnost, pod tematskim blokovima rod i likovna/primijenjena umjetnost i rod i novomedijska umjetnost. Osnovni cilj bilo je upoznavanje polaznica i polaznika Zimske škole sa raznorodnim umjetničkim strategijama i pristupima, koji se bave razmatranjem rodnih perspektiva i kultiviraju (su)odnos likovnog i semiotičkog sistema. Nakon uvodnog dijela, u kojem su prezentirane umjetničke strategije i pristupi te umjetničke prakse i likovne priče predavačice i voditeljice radionice, učesnici i učesnice usmjeravani su na konstruktivnu diskusiju i umjetničko-kreativni process, oslanjajući se na konceptualnu umjetnost, njenu praksi i tvorevine. Krajnje ishodište cjelokupnog kreativnog procesa se ogleda u osam grupnih likovnih radova polaznica i polaznika Zimske škole, uz upotrebu kombinovanih slikarskih tehnika.

Fotografije izložbe studentskih radova

Filozofski Fakultet Univerziteta u Tuzli, 5. decembar 2024. godine







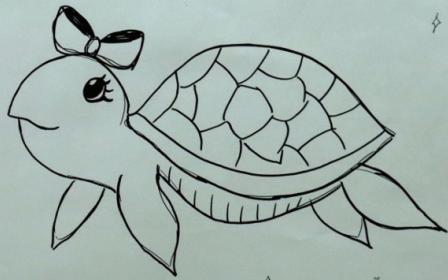






SAVE THE

GIRLIES



(AND THE TURTLES)





Kao rezultat Zimske škole „Rod i umjetnost“, organizirane u sklopu UNIGEM projekta, ovaj zbornik sadrži akademske eseje i umjetničke radeve koji uspješno spajaju teoriju i praksu, pružajući dubok i promišljen uvid u temu rodnih identiteta u umjetničkom stvaranju i interpretaciji. Posebna je njegova vrijednost u mentorskom radu s mladima i pokazanoj predanosti važnim temama socijalne pravičnosti. (...) Urednički tim uspješno je povezao teorijska promišljanja i kreativne prakse, stvarajući platformu za nova čitanja i interpretacije umjetnosti kroz rodnu perspektivu.

Dr.sc. Anita Dremel, izvanredna profesorica
Filozofski Fakultet, Sveučilište J.J.Strossmayera u

Akademski eseji i umjetnički radevi objavljeni u okviru zbornika studentskih radeva Rod i umjetnost nude, s jedne strane, zanimljive teorijsko-interpretativne okvire i tumačenja složenog pitanja reprezentacije žena odnosno rodnih uloga i rodnih stereotipa u polju književne i umjetničke produkcije dok, s druge strane, umjetnički radevi, ukazuju kako umjetnost ostaje važno dinamičko polje borbe protiv rodno uvjetovanog nasilja i patrijarhalnih struktura moći.

Dr.sc. Ajla Demiragić, vanredna profesorica
Filozofski fakultet, Univerzitet u Sarajevu

Zbornik eseja i radeva polaznika i polaznica Zimske škole „Rod i umjetnost“ na izvrstan način odslikava važnost interdisciplinarnog, ali i transdisciplinarnog zajedničkog angažmana šire akademske zajednice. (...) To znači da raznolikost polazišta, te glasova i jezika izražavanja i kritičkog promišljanja, nude sveobuhvatnije razumevanje rodne ravnopravnosti, ali i akcentuju urgentnost otvaranja rasprave o konkretnim politikama koje su povezane sa pitanjima roda i koje se na složene načine reprezentuju u polju umjetnosti.

Dr um. Lidija Marinkov, redovna profesorica
Akademija umjetnosti, Univerzitet u Novom Sadu



9789926422486



9789926525064