

Odnos tjelesnoga i duhovnoga u romanima Slavenke Drakulić

Gašić, Mateja

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:289622>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-25**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Mateja Gašić

**Odnos tjelesnoga i duhovnoga u romanima
Slavenke Drakulić**

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2016.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Mateja Gašić

Matični broj: 0009061277

Odnos tjelesnoga i duhovnoga u romanima Slavenke Drakulić

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: prof. dr. sc. Marina Biti

23. rujna 2016.

Sadržaj

Uvod	1
1. <i>Kako ispričati ono što se stvarno dogodilo?</i>	3
2. Što je taj <i>ja</i> koji jesam i što ga čini onim što jest?.....	7
2.1. Što je tijelo?.....	7
2.2. Tijelo, <i>ja</i> i identitet	11
2.3. Književnost i identitet	15
2.4. Psihoanaliza i identitet.....	16
3. Odnos tjelesnoga i duhovnoga u romanima	18
3.1. Hologrami straha: <i>Dijelim se, vidljivo se dijelim</i>	19
3.1.1. <i>Novo</i> tijelo	20
3.1.2. <i>Ovo što vidite, taj stroj, to nisam ja</i>	23
3.2. Mramorna koža: <i>Tijelo, kao prokletstvo</i>	24
3.2.1. Identificiranje s majkom.....	28
3.3. Kao da me nema ili žensko tijelo kao vlasništvo drugoga	30
3.3.1. <i>Kakav će biti njen vlastiti novi identitet?</i>	32
3.4. Frida ili o boli: <i>Nije mogla pobjeći od sebe, od bolesti</i>	33
3.4.1. <i>Čitavog života nosila je tu masku radosti</i>	36
4. Biti sretan je gore, biti nesretan je dolje	39
Zaključak	42
Sažetak	44
Ključne riječi	44
Popis literature.....	45

Uvod

Tijelo je naš najbolji spremnik pamćenja, pouzdan baš zato što ga ne uspijevamo svjesno kontrolirati. Mi zaboravljamo, tijelo pamti. Mi potiskujemo, tijelo se odupire. Mi donosimo odluke, tijelo ipak odlučuje. U sebi skuplja otiske, veže se uz prostore, pamti osjetilima (Zlatar 2010: 17).

Što je to tijelo i tko sam ja u svome tijelu? Upravljam li ja njime ili ono upravlja mnome, a možda netko drugi upravlja i mnome i tijelom? Ovo su samo neka od pitanja koja nam se nameću čitajući romane Slavenke Drakulić. Citat Andree Zlatar iz knjige *Rječnik tijela* (2010), kojim sam započela uvod ovoga rada, daje nam odgovor na pitanje što je to tijelo i koliko je ono važno za osobu. Ono pamti, odlučuje, ne zaboravlja. U prošlosti su ga različito poimali. U srednjem vijeku sve deformacije na tijelu promatrane su se kao odraz grešnoga života te je tjelesno bilo podređeno duhovnome. Usponom prirodnih znanosti, tijelo se počelo proučavati samo pod okriljem fiziologije i anatomije. Danas se pak govori o velikoj važnosti čovjekova tjelesnoga i mentalnoga te koliko su oni povezani. Također, neosporna je povezanost tjelesnoga i pitanja identiteta. Mnogi autori, koji se bave tijelom, pitaju se: *gospodarim li ja svojim tijelom?* te se u objašnjenjima pozivaju na Michela Foucaulta i njegovu tezu kako je tijelo podložno diskursu moći, a samim tim i pitanje identiteta.

Andrea Zlatar (2010) je napisala: *Moja put, moja koža, moje tijelo i ja, jedno smo isto* (Zlatar 2010: 23). *Ja* kao subjekt koji stanujem u svojem tijelu, doista činim jedinstvo s njim, ali iz prethodno napisanoga može se vidjeti kako tijelo, iako pripada meni, pripada i drugima. Čitajući romane Slavenke Drakulić, shvatit ćemo što to znači kada tijelo pripada nekome/nečemu drugome, kako nas je moguće odvojiti od vlastitoga tijela, prepustiti tijelo moćnijem od sebe, bila to

bolest, neka druga osoba ili nešto sasvim treće. Na to nas je također upozorila Andrea Zlatar napisavši kako su bolest i silovanje oblici koji prikazuju kako nemamo vlast nad tijelom, njime je moguće raspolagati. Što se u takvim situacijama događa s nama, onim *ja* koje se nalazi unutra? U romanima Slavenke Drakulić to se prikazalo dijeljenjem na *ja*¹ i tijelo, odvajanjem, prelaskom u neku drugu dimenziju jer je to jedini način preživljavanju.

Tema ovog diplomskoga rada je *Odnos tjelesnoga i duhovnoga u romanima Slavenke Drakulić*, a cilj je taj odnos prikazati na sljedećim romanima: *Hologrami straha* (1988), *Mramorna koža* (1989), *Kao da me nema* (1999) te *Frida ili o boli* (2007). U svim romanima nešto je preuzelo kontrolu nad tijelom, ali ipak ono je ostalo ono koje je upamtilo i ispričalo što se zaista dogodilo.

Rad je podijeljen u četiri cjeline. U prvome dijelu iznijet će se o čemu se govori u romanima, odnosno na koji način tijelo priča priču. Drugi dio obuhvaća teorijski dio gdje će se iznijeti objašnjenja i teorije što je to ljudsko tijelo i što znači *ja* u tijelu, odnosno što je identitet te u kakvoj su vezi tijelo i identitet. Treći dio je sama analiza romana, odnosno cilj je prikazati kakav je odnos tjelesnoga i duhovnoga u navedenim romanima i kako se u tim narušenim odnosima konstruira identitet. Posljednji, četvrti dio se odnosi na metafore, odnosno kako metaforama možemo objasniti same romane: biti sretan (duh) je gore, biti nesretan (tijelo) je dolje.

¹ *Ja* se ovdje odnosi na čovjekov duh, bestjelesno biće, ili subjektivni osjećaj sebe.

1. *Kako ispričati ono što se stvarno dogodilo?*²

Slavenka Drakulić autorica je koja je svoju, ali i tuđu bol zapisala, dokumentirala, spasila od zaborava. Iako je sama proživjela traumatično iskustvo transplantacije bubrega, bolničku zbilju i vlastito tijelo koje je odbijalo poslušnost, zabilježila je i bol svih žena koje su tijelo doživjele kao teret, bilo posredstvom neke traume, bolesti, ili pak spoznavanjem vlastite tjelesnosti. Tijelo, taj savršeni *stroj*, odbija poslušnost. Kako to ispričati – romanima u kojima tijelo piše priču. Romane Slavenke Drakulić možemo odrediti kao feminističke, s obzirom da je odrednica feminističkoga teksta ženski glas koji progovara o nekakvom preživljenom ženskom iskustvu, o čemu je riječ i u njezinim romanima.³

Njezin ciklus autobiografske⁴ i biografske proze započinje romanom *Hologrami straha*. Pripovijedanje je u prvom licu jednine. Riječ je o potresnoj priči borbe tijela i duha. Roman je podijeljen u šest poglavlja, odnosno na

² Drakulić, Slavenka (1988), *Hologrami straha*, Zora, str. 105.

³ Andrea Zlatar u knjizi *Tekst, tijelo, trauma* (2004) za romane Slavenke Drakulić piše: *Nedvojbena je, međutim, da se u njezinim romanima spajaju sve temeljne odrednice feminističkoga teksta: u njima progovara ženski glas, govori i pripovijeda iz ženske vizure i to o specifično (ponekad čak i jedinstveno) ženskom iskustvu. Drugo, u smislu javnoga angažmana, Slavenka Drakulić ima izrazito osviještenu poziciju da je svako (osobno) djelovanje ujedno i političko, da ima socijalne implikacije. U romanima, Slavenka Drakulić ne dodiruje izravno političke teme, ali njezin odabir tema, vizura sagledavanja, način pripovijedanja, podudaraju se s dosezima suvremene feminističke kritike, koja napušta esencijalističke i redukcioniističke teze prvih feminističkih faza, i upućuje se u otkrivanje složenih mreža odnosa u tekstovima, učinaka kulturnih, povijesnih i socijalnih tvorbi na tijelo teksta* (Zlatar 2004: 108).

⁴ Kada govorimo o autobiografskoj prozi Slavenke Drakulić, možemo govoriti o autofikciji, odnosno spajanju autobiografskog i fikcionalnog. Tvorac termina je francuski pisac Serge Doubrovsky. Teorijske konzekvencije izveli su R.Barthes i Gérard Genette. Autofikcijom se naziva tekst u kojem je vidljiva fikcionalnost stvorena jastva, odnosno činjenica da je tekstualno jastvo jedno fiktivno biće. U autobiografiji izražena je usmjerenost na prikazivanje stvarnoga jastva, a autofikcija se koncentrira na proces tekstualne proizvodnje, na proces iskazivanja/pisanja i pripovjednog ustrojstva. Autobiografija nam govori *ja pišem svoj život*, a autofikcija *ja živim svoje pisanje* (vidi Zlatar 2004: 103). Strahimir Primorac u knjizi *Prozor u prozu* za prozu Slavenke Drakulić piše: *Drakulićkin je roman dosta rijedak primjer u našoj suvremenoj književnosti one proze koja čitaoca zaokuplja suptilnim prožimanjem dokumentarnoga i fikcionalnoga, ostavljajući ga često u nedoumici što je tu autentično biografsko, a što plod spisateljske ruke* (Primorac 2005: 121).

vrijeme prije i poslije operacije bubrega. Prvo poglavlje bavi se vremenom prije, prihvaćanju, odnosno neprihvaćanju stanja u kojemu se nalazi. Posljednjih pet poglavlja bavi se vremenom poslije operacije koja je završila uspješno, te autorica iznova uči kako se ponašati, uči kako prihvatiti *ново* tijelo. U romanu se autorica, posredstvom bolesti, odvaja od samoga tijela te sebe dijeli na *Ja* i tijelo, izdiže se iznad svoga stanja, promatra samu sebe, promatra tijelo koje je ostalo na površini. Iako je Slavenka Drakulić u ovoj autobiografskoj prozi pisala o vlastitom svjedočanstvu boli, Helena Sablić Tomić u svojoj knjizi *Gola u snu* (2004) piše kako je ona u romanu primarno imala svijest o osobnom vremenu u zbilji, no pišući o hologramima vlastitoga tijela, ona u naraciju upliće vrijeme ostalih, vrijeme svakodnevnice. Stoga, piše Sablić Tomić, inicijalno mjesto analize ovoga romana, odnosno autobiografije tijela treba biti vezano uz težnju da kroz autentičnu priču o osobnoj sadašnjosti razotkrije nekoliko dimenzija ženskoga identiteta u prostorima kolektivne, socijalne i kulturološke zbilje (vidi Sablić Tomić 2004: 117).

Roman *Mramorna koža* (1989) već nam u naslovu sugerira kako će biti riječ o tijelu, odnosno koži. Radi se o odnosu kćeri kiparice i njezine majke, a njihov odnos počiva na tijelu, goljoj koži koja je u sebe utkala osjećaje i prošlost, ali i gađenje i strah. Već se na samom početku naslućuje narušen odnos između njih dvije. Pripovijedanje, koje je u prvome licu, retrospekcijom nas vraća u razdoblje junakinjina puberteta kada spoznaje svoju tjelesnost, no to spoznavanje sugerira i odvajanje od majke, koja od kćeri skriva vlastitu tjelesnost te ne želi vidjeti ni prihvatiti njezinu, jer se na tjelesno gledalo kao na nešto grešno i sramotno. Stoga to nepoznavanje tijela, taj bijeg od tijela, koji je proizvod kulturološki oblikovanih praksi, je zapravo i bijeg od same sebe. *Mramorna koža* u romanu sugerira majčinu kožu, a njezina koža je upravo ono za čime kći čitav život žudi. Roman i započinje tako da kći (nakon što je prošlo osamnaest godina) pravi mramornu skulpturu ženskoga tijela kojeg je nazvala *Tijelo moje majke*. Vidjevši što je kći učinila, majka pokušava samoubojstvo te

se kći sada skrbi o njoj. Vraćajući se u prošlost, pokušava shvatiti što se to dogodilo između njih dvije, što je to tijelo zapamtilo, što ju je to od tijela otjeralo:

Nisam ni pomislila da će na dolazak ovamo moje tijelo reagirati kao na nasilje (Drakulić 1898: 35).

Sljedeći roman o kojemu će biti riječ u ovome radu je *Kao da me nema* (1999) koji govori o zločinima i silovanjima koji su se vršili nad ženama u Bosni i Hercegovini. Autorica u ovome romanu ne piše svoju priču, nego priču jedne žene (koja predstavlja sve žene u logoru), njezinu ratnu svakodnevicu, bol, strah, traumu. Pripovijedanje je u trećem licu jednine⁵ te se prikazuje logorska svakodnevica djevojke naslovljene samo slovom S. Ponekad se u naraciju koja se temelji na fragmentima ubacuju iskazi svjedokinje u prvome licu, posebice kada se želi ukazati na vjerodostojnost prepričanoga (vidi Sablić Tomić 2004: 158). Svakodnevnim silovanjima ženama su nasilno oduzimali ono što im je zadano, a to je njihovo tijelo, i time dolazi do disocijacije između tijela i *ja*, odnosno odvajanja tijela i subjekta. Tijelo je pripalo drugoj osobi. Same žene su pripovijedale kako svoje tijelo više ne poimaju kao svoje, ono je *stroj* kojim upravlja drugi. Žensko tijelo je prikazano kao svačije, samo ne njihovo vlastito:

⁵ Čitajući i slušajući isповijesti i svjedočenja žena (uglavnom Bošnjakinja) silovanih u bosanskom ratu, u jednom sam trenutku shvatila da se one strahovito ponavljaju i da zbog tog ponavljanja i načina na koji žene pričaju – vrlo škroto, reducirano, što je i razumljivo – njihovi iskazi postaju zamorni. Dakle, sama činjenica da su one doživjele silovanje, da je to autentičan i istinit događaj – nije dovoljna da djeluje potresno. Taj događaj mora biti ispričan na neki drugi način. I novinarstvo i svjedočenje imaju svoje granice, u to sam se uvjerila – i ta se strahota mogla izraziti jedino kroz prozu. /.../ Da sam ostala na površini, da sam se držala događaja i, recimo, napisala dugačak esej ili niz reportaža, bila bi to sasvim drugačija priča. Istinita, ali ne tako dramatična. Ali zanimljivo, ovaj sam roman napisala u trećem licu. Jednostavno, prvo lice bilo je preblizu dokumentaristici, svjedočenju. Bilo mi je potrebno da se malo udaljim... (Drakulić, citat prema Zlatar 2004: 112).

Jasnije nego ikada do sad, osjeća da joj je oduzeto pravo na sebe, da je konačno potpuno razvlaštena (Drakulić 1999: 68).

U ovome romanu žene nisu silovali samo zbog tijela kao objekta, silovali su i zbog tijela kao značenja, i to nacionalnog (vidi Bećirbašić 2011: 27).

Posljednji roman koji će se analizirati je *Frida ili o boli* (2007) u kojemu se Slavenka Drakulić bavi određenim dijelovima života meksičke slikarice Fride Kahlo. Pripovijedanje je u prvom i trećem licu jednine. Roman je strukturiran fragmentarno. Izmjenjuju se kratke epizode koje prikazuju njezine posljednje sate, ali se, u njezinim prisjećanjima, prikazuje i kronologija njezine boli koja je počela još u djetinjstvu dječjom paralizom. Nakon toga je uslijedila autobusna nesreća u kojoj joj je utrobu probila čelična šipka, što joj je nogu u potpunosti smrskalo, a kralježnicu uništilo. Ponekad, kako bi preživjela psihičku i fizičku bol, pokušavala se odvojiti od samoga tijela *iz kojeg nije bilo bijega osim povremeno* (Drakulić 2007: 22).

U svim navedenim romanima Slavenke Drakulić, tijelo, iako određenom traumom odvojeno od subjekta, je to koje piše priču, tijelo je to koje pamti, koje osjeća, koje razumije ili ne razumije. Tijelo je ispričalo što se to stvarno dogodilo, ali, piše Sablić Tomić, u tim romanima ženskoga tijela se prepoznaju *feministički poetički otisci koji se kreću od tematiziranja intime preko zadržavanja ženskoga glasa na osobnim ispovijestima o tijelu u trenucima bolesti, do problematiziranja odnosa prema tijelu drugoga/drugih na temelju nekog proživljenog ženskog iskustva* (Sablić Tomić 2004: 122).

2. Što je taj *ja* koji jesam i što ga čini onim što jest?

U uvodu rada stoji rečenica kako tijelo, put i *ja* čine jedno. Danijela Marot Kiš u članku *Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta* (2011) piše:

(...) tijelo pripada subjektu (jest subjekt) u istoj mjeri u kojoj je izloženo utjecajima okoline i zakonima egzistencije (Marot Kiš 2011: 663).

Iz citata možemo zaključiti kako tijelo zaista pripada nama, ali isto tako, dođe li pod utjecaj nečega ili nekoga drugoga, ne pripada. Kako bismo bolje razumjeli odnos tijela i subjekta (*ja*), odnosno odgovorili na pitanje *što je taj ja koji jesam i što ga čini onim što jest?* najprije treba odgovoriti na pitanje što je to tijelo i što sam *ja* u svome tijelu, odnosno u kakvoj su vezi tijelo i naš identitet.

2.1. Što je tijelo?

(...) jedna osoba, jedno tijelo; jedan um, jedno tijelo – prvo načelo (Damasio 2005: 143).

U ovome poglavlju dat ću prikaz poimanja tijela od srednjega vijeka do današnjih dana vodeći se člankom Natka Klojučara *Humanistički orijentirana anatomija* (2009). Na kraju ću iznijeti pojedine teze o tijelu iz knjiga koje su mi služile pri izradi rada.

U srednjem vijeku na tijelo se gledalo kao na nešto inherentno grešno, te se na sve deformacije i bolesti koje bi se pojavile na tijelu, gledalo kao na rezultat grešnoga života samog pojedinca, ili pak njegovih predaka. S tim je povezano i duhovno, odnosno kako je sve tjelesno podređeno duhovnome, sve tjelesno bilo je odraz duhovnoga.

U 17. stoljeću govorimo o Descartesu, odnosno njegovom kartezijskom dualizmu. On trivijalizira tijelo i tjelesnost kao irelevantne aspekte ljudskoga života i marginalizira njihovu problematiku. Time je svaka mogućnost tjelesne spoznaje, ili relevantnosti tjelesnosti i osjetila stavljena pod sumnju i odbačena. Tako dolazi do cijepanja na tijelo i duh, razum i osjetilo, čovjeka i životinju, kulturu i prirodu. Time se tijelo tretira kao bilo koja fizička pojava.

Kako dolazi do uspona prirodnih znanosti i medicine, dolazi do toga da se tijelo tretira samo pod okriljem anatomije i fiziologije. Medicina se bavila tijelom samo *fiziološki, bez promišljanja kulturnih, socijalnih i simboličkih dimenzija vlastitoga predmeta proučavanja* (Klobučar 2009: 219).

20. stoljeće nam donosi veću zaokupljenost tjelesnošću. S razvojem znanosti dolazi do novih definiranja u individualnom odnosu prema tijelu te je ukazana na povezanost čovjekova mentalnoga i tjelesnoga aspekta.

Istraživanja neurologije i kognitivne neuroznanosti pokazale su nesumnjivu uvjetovanost mentalnih koncepata kao što su svijest, jezik, um, razum, inteligencija i identitet fizičkim mozgom. Svijest, jezik, inteligencija, identitet i drugi mentalni aspekti ljudskog života u uskom su međuodnosu s fizičkim i fiziološkim aspektom (Klobučar 2009: 219).

Zanimljivo je spomenuti tradiciju njemačke filozofske antropologije koja uvodi diferencijaciju pojmova Körper i Leib. Körper predstavlja mrtvo tijelo, bilo kakvo fizičko tijelo koje zanima anatomiju. Leib je živo tijelo, aktivno u komunikaciji i ono treba biti područje filozofske refleksije.

Mihail Bahtin proučava groteskno tijelo, odnosno tijelo koje se na karnevalskim događajima deformira. Time prikazuje blisku povezanost tjelesnosti s drugim aspektima ljudskoga života kao što su kultura, umjetnost, priroda i drugo.

Na području psihoanalize značajan je Jacques Lacan. On govori o prepoznavanju cjelovitosti i integriteta vlastitoga tijela jer *preko nadilaženja fragmentarne percepcije vlastitog tijela i identificiranja sa slikom vlastitoga tijela formira se Ego* (Klobučar 2009: 220).

U lingvistici su značajna istraživanja Georgea Lakoffa i Marka Johnsona o metaforama. U svojim istraživanjima oni pokazuju povezanost lingvističkih modusa izražavanja i razumijevanja apstraktnih koncepata s neposrednim iskustvom fizičke protežnosti i prostornih pozicioniranosti, što je povezano sa samom tjelesnošću (vidi Klobučar 2009: 220).

Krajem 20. stoljeća javljaju se marginalni teorijski pravci kao što su feministička i queer teorija. Govore o razlikama roda i spola te da to razlikovanje nužno mora krenuti od definiranja tjelesnosti. To razlikovanje nosi pitanje identiteta i tijela.

Klobučar zaključuje kako je očito da tijelo nije samo predmet medicinske anatomije. Tijelo posjeduje i simboličku, identitetnu, kulturnu i političku dimenziju te govori kako je iz prihvaćanja tih zanemarenih dimenzija tijela potrebno konstruirati diskurzivno polje koje uokviruje sve te dimenzije – humanističku anatomiju (vidi Klobučar 2009: 221).

Anthony Giddens u svojoj *Sociologiji* (2007) govori: *Kao ljudi, mi smo tjelesni – svi imamo tijelo* (Giddens 2007: 144). On govori o povezanosti društvenoga života i tijela te učincima društvenih promjena na tijelo. Napredak medicine ljudima pruža puno kvalitetnije liječenje i brigu u bolesti. Također, Giddens piše i o doživljavanju i interpretiranju bolesti te kako se u takvim situacijama svakodnevni život privremeno mijenja, kao i naši odnosi s drugima, a sve to zbog tijela kao vitalnog dijela našega života:

Mi ovisimo o svome tijelu i njegovu pravilnu radu, naš osjećaj jastva uvjetuje očekivanje da će naše tijelo omogućiti, a ne

spriječiti naše društvene interakcije i svakodnevne aktivnosti (Giddens 2007: 158).

Što je tijelo definiraju i autorice u knjizi *Poetika uma* (2008). Tijelo je prostor koji nam je zadan, prostor u kojemu obitavamo i kojim smo određeni u svojem sveukupnom djelovanju. Tijelo se definira kao prvo utočište identiteta te kroz njega prepoznajemo svoje mogućnosti i nemogućnosti, pozicioniramo se u prostoru i uspostavljamo relacije s drugim prisutnim pojavama, uspostavljamo svoje primarno *ja*. Nadalje, definira se i kao *motor* koji nam omogućuje kretanje i socijalnu interakciju te se njime služimo kako bismo svladali prostorne prepreke, ali i da bismo se pozicionirali u svijetu zadanih socijalnih odnosa.

Motor je to ograničene snage, kao i performansi i vijeka trajanja, a služimo se njime upinjući se da nadmašimo njegova ograničenja. Ta ograničenja tiču se ljudske ranjivosti i smrtnosti.(...) Iako nam kultura u kojoj živimo na raspolaganju stavlja sve savršenija sredstva kojima se štitimo od mnogobrojnih nedaća koje ugrožavaju naš tjelesni integritet kako u vremenu tako i u prostoru, mi svejednako ostajemo osjetilna, ranjiva, smrtna bića koja vrednuju svijet iz sebe i putem sebe kao njegova središta (Biti; Marot Kiš 2008: 26).

Andrea Zlatar tijelu i tjelesnom se posvetila u knjizi *Rječnik tijela* (2010). Dala je prikaze tijela i tjelesnosti u određenim romanima te pokušala odgovoriti na pitanja što je to tijelo, kako tijelo osjeća, zašto su nam važni dodiri te tko nam ga i kako može oduzeti:

Bolest i silovanje krajnji su oblici koji pokazuju da nemamo vlast nad vlastitim tijelom, da je njime moguće raspolagati izvana (...)
(Zlatar 2010: 107).

Belma Bećirbašić u knjizi *Tijelo, ženskost i moć* (2011) prikazuje načine i strategije upisivanja patrijarhalnih diskursa u tijelo. U samom uvodu knjige postavlja se pitanje *Da li sam ja gospodar/ica svoga tijela* te se zaključuje kako je tijelo neodvojivo od socijalnih praksi, u stalnom je procesu konstituiranja, podložno mehanizmima diskurzivnih moći te je značajan segment naših identiteta (vidi Bećirbašić 2011: 8). Da je tijelo rezultat društva, zaključuje i Michel Foucault prema kojemu tijelo konstruira diskurs. Samim time ono nestaje kao biološki entitet i postaje socijalni produkt (vidi Kos 2011: 225).

2.2. Tijelo, ja i identitet

Tijelo ne možemo promatrati samo kao tijelo, predmet anatomije. Tijelo čine i tijelo i *ja*. Stoga, definiravši što je to tijelo, treba se pozabaviti i time što znači *ja* u tijelu.

Ja se u mnogim radovima definira kao nešto *više* od tijela, ali nešto što je duboko u tijelu, nama. Stoga tijelo i *ja* čine *mi*, jedno jedinstvo. U prethodnom poglavlju spomenut je kartezijanski dualizam, odnosno kako postoji protežna materija od koje je sastavljeno ljudsko tijelo, ali isto tako postoji i nematerijalna supstancija od kojih se sastoji ljudski um ili duh, a ona bi prema tome bila nositelj psihičkih osobina ljudskog bića, osobe. Kartezijanci su stoga tvrdili kako je upravo taj nematerijalni dio ono što svakog čovjeka čini osobom. Davor Pećnjak u knjizi *Aspekti osobnog identiteta* govori kako taj entitet možemo zvati kartezijansko *ja* (vidi Pećnjak 2006: 22).

Time što je zapravo *ja* i što ga čini onim što jest, odnosno u kakvoj su vezi identitet⁶ i funkcije subjekta⁷ ili jastva⁸, pozabavio se i Jonathan Culler u knjizi *Književna teorija: vrlo kratak uvod* (2001) gdje se pita:

Što je taj »ja« koji jesam – osoba, djelatni subjekt ili akter, jastvo – i što ga čini onim što jest? Dva pitanja leže u osnovi modernoga mišljenja o ovome predmetu – prvo, je li jastvo nešto dano ili nešto proizvedeno, i drugo, treba li ga razumijevati kroz pojedinca ili kroz društvo (Culler 2001: 127)?

Culler dalje piše kako ove dvije opreke proizvode četiri temeljne niti moderne misli. Prva nit se odlučuje za danost i pojedinca. *Ja* je ovdje nešto unutrašnje i jedinstveno i prethodi činovima koje izvodi pojedinac, *kao unutrašnjoj jezgri koja se na različite načine izražava (ili ne izražava) riječju i djelom* (Culler 2001: 127). Druga spaja danost i društvo i ovdje vidimo kako je jastvo određeno svojim podrijetlom i društvenim značajkama. Treća spaja pojedinca i proizvedeno te naglašava promjenjivu prirodu jastva koje postaje ono što jest svojim pojedinim činovima. Naposljetku, četvrta nit, koja govori o spoju društvenoga i proizvedenoga, ističe kako ono što jesam postajem kroz različite subjektne položaje koje zauzimamo (vidi Culler 2001: 127).

Moderna tradicija proučavanja književnosti uglavnom pristupa individualnosti pojedinca kao danosti, kao jezgri koja se izražava riječju i djelom i koja se može koristiti kako bi se objasnilo neko djelovanje:

⁶ Anićev rječnik definira identitet kao nešto potpuno isto, kada je nešto u različitim okolnostima jednako samo sebi, odnosno ukupnost činjenica koje služe da se jedna osoba razlikuje od bilo koje druge.

⁷ U Anićevom rječniku prva natuknica za subjekt je kako je on nosilac svojstava i doživljaja, a druga kako je on biće koje spoznaje i djeluje.

⁸ Jastvo se u Anićevom rječniku definira kao ukupnost onoga što čini ja, odnosno ukupnost svega što čini ličnost i individualnost.

Učinih to što učinih zato što jesam onaj koji jesam; kako biste objasnili što učinih ili rekoh trebate se osvrnuti na «ja» (bilo svjesno ili nesvjesno) koje je izraženo mojim riječima i činovima (Culler 2001: 127).

Modernoj tradiciji priučavanja književnosti suprotstavlja se *teorija* koja osporava taj model izražavanja gdje djela i riječi izražavaju subjekt, te osporava i prvotnost samoga subjekta. Uzima se za primjer Foucault koji govori kako je subjekt decentriran, on nije izvor ili središte na koje se netko može osloniti kako bi objasnio događaje, on je oblikovan s više sila. Tako, navodi Culler, psihoanaliza ne pristupa subjektu kao jedinstvenoj biti, već kao proizvodu preklopljenih psihičkih, seksualnih i jezičnih mehanizama. Marksistička teorija određuje subjekt svojim klasnim položajem (ili iskorištava rad drugih, ili radi u korist drugih). U feminističkoj teoriji naglašava se utjecaj društveno konstruiranih rodni uloga pri stvaranju subjekta⁹ kakvim on ili ona jest (vidi Culler 2001: 128).

Subjekt si postavlja pitanje: »Što sam 'ja'« Jesam li takav kakav jesam zbog okolnosti? Kakav je odnos između individualnosti pojedinca i mogega identiteta kao člana neke grupe? I do koje je

⁹ Prema Judith Butler, značajnoj feminističkoj teoretičarki, spol je biološki uvjetovan i suprotstavlja ga rodu kao kulturnom konstrukt. Spol je fiksiran, a rod arbitrar i promjenljiv. Samim tim svoj rodni identitet konstruiramo kroz obrasce ponašanja koji su izraz normi roda. Prema Butler, rod nije koherentno i konzistentno konstruiran u različitim povijesnim kontekstima, već se isprepliće s rasnim, klasnim, etničkim, seksualnim i regionalnim modalitetom diskurzivno formiranih identiteta te se na taj način on ne može odvojiti od političkih i kulturnih raskršća na kojima se proizvodi i održava. Također, rod se ne može tumačiti kao stabilan identitet nego je on identitet koji se stvara u vremenu. Rod se formulira putem reguliranog ponavljanja. Za Butler rod postoji samo u društvu i može ga proizvesti samo društvo i time se negira biologija kao čimbenik rodne diferencijacije. U knjizi *Tijela koja nešto znače*, Butler tvrdi da su i biološke činjenice rezultat regulacijskih diskursa, odnosno da je i sam spol, koji je binarno fiksiran, rezultat performativnog djelovanja roda, što znači da je i sama materija proizvod moći. Stoga kako je tijelo materijalno, ono je i konstruirano (vidi Klobučar 2011: 225).

mjere ono «ja» koje jesam, »subjekt«, djelatni subjekt koji izabire, a ne ona ili on kojemu je izbor nametnut (Culler 2001: 128).

Culler zaključuje kako je subjekt akter, onaj koji djeluje, slobodni subjektivitet koji nešto čini, ali je on i podvrgnut različitim režimima (psihosocijalnom, seksualnom, jezičnom) (vidi Culler 2001: 129).

Postavlja se pitanje u kakvoj su vezi subjekt (*ja*) i tijelo glede identiteta. Danijela Marot Kiš u članku *Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta* (2011) piše kako je tijelo prvo utočište ljudskoga identiteta. Primarni doživljaj i interakcija sa svijetom koji nas okružuje, vezan je uz reakcije našeg tijela na okolinu, a identitet se pritom kreira kao mentalna predodžba iznikla iz nagomilanog osobnog iskustva (vidi Marot Kiš 2011: 655). Belma Bećirbašić govori pak kako tijelo ne pripada samo nama, iznova je odraz Drugoga te se poziva na rečenicu Simone de Beauvoir koja za tijelo govori da je situacija:

(...) i zato se ne može iščitavati kroz jedan singularni model, već kontekstualizirati. Tijelo može imati nekoliko identiteta istovremeno (Bećirbašić 2011: 2).

Dakle tijelo, kao i subjekt, podložno je diskursu moći, a identitet je ono što proizlazi iz tog iskustva. Riječima Andree Zlatar (2004) *Identitet nije jedan, nitko nema samo jedan identitet, iako je svaki čovjek identičan jedino samome sebi* (Zlatar 2004: 15). Možemo govoriti o individualnom, grupnom i kolektivnom identitetu čovjeka. Svatko od nas ima različite uloge u društvu, ili, pozivajući se na Goffmana, govori Zlatar, svatko od nas navlači različite društvene maske koje mijenjamo. Ljudski samoidentitet je izgrađen od različitih drugih identiteta: političkog, klasnog, socijalnog, kulturnog, regionalnog, nacionalnog i tako redom. Svi nas ti identiteti tvore i čini ono što mi jesmo (vidi Zlatar 2004: 15), a ono što nas čini različitim od skupnog kulturalnog i

nacionalnog identiteta jest upravo naše tijelo i time ono postaje okosnica osobne identifikacije i konstruira se jastvo (vidi Kos 2011: 224).

2.3. Književnost i identitet

Culler govori kako se književnost oduvijek bavila pitanjima identiteta. Zanimaju se za sudbine likova, kako oni sami sebe izgrađuju i kako su određeni različitim okolnostima svoje prošlosti, koju li oni sami svoju sudbinu i slično. Samim time, književna djela nude veliki raspon modela o tome kako se tvori identitet:

Postoje pripovijesti u kojima je identitet u osnovi određen rođenjem – kraljev sin još uvijek je kraljev sin, iako su ga odgojili pastiri i s punim će pravom postati kraljem kad se njegov identitet otkrije. U drugim pripovijestima likovi se mijenjaju sukladno svojim usponima i padovima, ili se pak njihov identitet zasniva na osobnim kvalitetama koje se otkrivaju za životnih nedaća (Culler 2001: 129).

Književnost također nudi i bogatu građu za političke i sociološke prikaze uloge rase, roda i seksualnosti u konstruiranju identiteta (vidi Culler 2001: 129). Culler zaključuje kako su obje mogućnosti identiteta subjekta (je li identitet subjekta nešto dano ili nešto konstruirano) u književnosti zastupljene, ali su i zamršene i isprepletene razrađene pa likovi *otkrivaju* tko su, *otkrivaju* što će postati, djelujući postaju onime što se pokaže kao njihova *prava narav* (vidi Culler 2001: 130). Culler tvrdi kako se ta struktura u kojoj subjekt mora postati ono za što se pretpostavlja da već jeste, u suvremenoj teoriji pojavila kao paradoks ili aporija jer temeljni identitet likova nastaje kao posljedica njihovih postupaka i borbi sa svijetom, a zatim se taj temeljni identitet postavlja kao osnova i uzrok tih postupaka (vidi Culler 2001: 130). No kako književna djela obično reprezentiraju pojedince, borba za identitet je borba u pojedincu ili borba

između pojedinca i grupe – *likovi se suprotstavljaju ili pokoravaju društvenim normama i očekivanjima* (Culler 2001: 130). No, piše Culler, u teorijskim radovima rasprava o društvenom identitetu usredotočena je na grupne identitete (što znači biti ženom, što znači biti crncem). Romani koji se bave grupnim identitetima, istražuju kako zahtjevi grupnog identiteta ograničuju mogućnosti pojedinca (vidi Culler 2001: 130, 131).

2.4. Psihoanaliza i identitet

Suvremena teorija razradila je pristup identitetu kao oblikovanom procesu identifikacije.¹⁰ Freud definira identifikaciju kao psihički proces u kojem subjekt asimilira jedan vid drugoga i transformira se prema modelu kojeg mu drugi daje. Ta transformacija može biti u cijelosti ili djelomično (vidi Culler 2001: 133). Prema tome, osobnost ili jastvo ustanovljava se nizom identifikacija.¹¹

Kada se govori o psihoanalizi i identitetu, nezaobilazno je spomenuti i Jacquesa Lacana, teoretičara freudovske škole na kojega se oslanjaju feministkinje. Prema Freudu, malo dijete u najranijem razdoblju razvitka ne može jasno razlikovati subjekt od objekta, sebe od vanjskog svijeta, a Lacan to razdoblje naziva *imaginarnim*, odnosno:

Stanje u kojemu još nemamo osjećaj o definiranom središtu bića u kojemu se čini da ono »ja« koje imamo prelazi u predmete, a predmeti u njega, u neprestanom zatvorenom krugu razmjene. Dijete u prededipovskom razdoblju živi u odnosu «simbioze» s

¹⁰ Anićeve rječnik, pod prvom natuknicom, definira identifikaciju kao poistovjećivanje, izjednačavanje. U drugoj natuknici definira identifikaciju kao utvrđivanje identiteta; identificiranje.

¹¹ Culler daje primjer kako na taj način, temelj spolnog identiteta je identifikacija s roditeljem, odnosno dijete žudi za onim za čime roditelj žudi, oponaša roditeljevu žudnju i postaje suparnikom u svezi s voljenim objektom (vidi Culler 2001: 133).

majčinim tijelom, a to tijelo zamagljuje jasnu granicu između dvaju tijela. Dijete je životno ovisno o majčinu tijelu, ali za iskustva o vanjskom svijetu ovisi i o sebi (Eagleton 1987: 178).

Prema Lacanu, ako zamislimo malo dijete kako se promatra u zrcalu, unutar tog imaginarnog stanja postojanja začine se ego, integrirana slika o sebi. Lacan to naziva stadijem zrcala, dijete se identificira sa svojim odrazom. Opaža sebe kao cjelinu, kao ono što želi biti. Jastvo se ustanovljuje onim što je reflektirano, a to je od zrcala, majke i drugih međuljudskih odnosa.¹² Prema tome, identitet je proizvod niza djelomičnih identifikacija, nikad dovršenih. Stoga psihoanaliza potvrđuje pouku koja se može izvući iz romana, a ona je da je identitet neuspjeh, ne postaje se radosno muškarcem ili ženom, ne postajemo ono što bismo trebali biti (vidi Culler 2001: 134).

¹² Eagleton piše kako na taj način osjećaj o nekakvome svome ja stječemo tako što odraz toga ja dobivamo iz kakva predmeta i osobe vanjskog svijeta. Taj predmet je i dio nas jer se s njime poistovjećujemo, ali i nije, jer nam je stran. Tako je slika koju dijete vidi u zrcalu otuđena jer se dijete u njoj krivo prepoznaje. Za Lacana je imaginarno to stanje slika, stanje u kojemu se poistovjećujemo s okolinom, ali tim činom poistovjećivanja stvaramo iskrivljenu sliku o sebi (vidi Eagleton 1987: 178).

3. Odnos tjelesnoga i duhovnoga u romanima

Iz definicije tijela koju sam preuzela iz knjige *Poetika uma* (2008) možemo vidjeti važnost tijela kao prvog utočišta identiteta, njime prepoznajemo svoje mogućnosti i nemogućnosti, uspostavljamo odnose s drugima, djelujemo. Tijelo je uspoređeno s *motorom, strojem* koji nam omogućuje djelovanje. Svaki od romana koji će se analizirati u ovome radu prikazuje tijelo kao prostor bitka, odnosno objekta u koji je smještena ljudska egzistencija. No što se događa kad nam tijelo odbija poslušnost, *stroj* se pokvari, što kada nam ga prisilno oduzmu? Što se tada događa s našim *ja*, s identitetom? Kako objasniti bijeg od tijela uzrokovan proizvedenim kulturološkim praksama gdje se o tijelu govori kao grešnom i sramotnom? Slavenka Drakulić u romanima više puta spominje pukotinu¹³ koja se javlja na subjektu, a koja je i uzrok dijeljenju, odvajanju. U takvim trenucima, kada je cjelina egzistencije narušena, kada dolazi do deformacije prostora samoostvarivanja u kojem se naslućuje mogućnost vlastite preobrazbe u nekog drugog, piše Sablić Tomić (2002) dolazi do oblikovanja identiteta (vidi Sablić Tomić 2002: 70).

Pukotine nastale vanjskim utjecajem narušavaju cjelinu fizičke i duhovne individualnosti i postaju poticaj otkrivanju jastva (Sablić Tomić 2002: 70).

Upravo je to ono što je prikazano u romanima Slavenke Drakulić, *stroj* koji se pokvario, *stroj* koji nam je oduzet, *stroj* koji nam je nepoznat te koliko se u tim trenucima distanciramo od tog stranog *stroja*, tijela koje se nalazi u narušenoj zbilji, a proizvodnja identiteta način je samoočuvanja identiteta u istoj

¹³ *Mene zanimaju te pukotine, napuknuća u identitetu – bilo zbog bolesti ili zbog ljubavi ili zbog nasilja...Pitanje tijela je stvarno u mojoj prozi jedno od centralnih pitanja, pored nemogućnosti komunikacije* (Drakulić, citat prema Zlatar 2004: 100).

(vidi Sablić Tomić 2002: 72). Tijelo se prikazalo kao mjesto u kojem obitava ljudski duh koji se od tijela odvaja, odnosno u romanima možemo primijetiti odvajanje ovozemaljskog, nestalnog, tjelesnog i onostranog, vječnog, duhovnog (vidi Biti; Marot Kiš 2008: 151). Upravo su bol i kulturološki oblikovane prakse uzrok rascjepa tjelesnoga i duhovnoga u romanima koji će se analizirati.

3.1. Hologrami straha: *Dijelim se, vidljivo se dijelim*¹⁴

U romanu *Hologrami straha* autorica je bolesna. Život joj je veliko iščekivanje i neizvjesnost, strah i bol: *Naravno da se bojim* (Drakulić 1988: 9), *Strah od boli. Strah od nepoznatog. Strah od smrti* (Drakulić 1988: 18). Stoga, ona svoje tijelo promatra kao jedan dio sebe koji se počinje odvajati od nje, razdvajaju se ona i tijelo:

I meni samoj čini se da se to događa drugome, drugoj meni. Dijelim se, vidljivo se dijelim. Moram funkcionirati. Zato se razdvajam na Ja i tijelo, između je razapeta tanka opna ravnodušnosti. Ono se pretvara u dodatak stroju, ali ta ovisnost ne smeta, ne opsjeda me, to je tako (Drakulić 1988: 14).

U primjerima u kojim je vidljivo izdizanje iznad opisane situacije, odnosno razdvajanje, dobivamo dojam kako je ona vlastiti promatrač svoga tijela, a to objašnjava Strahimir Primorac: *ona je vlastita publika, kino-gledalac koji na ekranu gleda svoj život kao život drugog* (Primorac 2002: 124). Da je stvarno tako vidimo i čitajući roman u opisima bolničke zbilje: *Vidim moje tijelo kako leži na krevetu (...)* (Drakulić 1988: 51).

¹⁴Drakulić, Slavenka (1988), *Hologrami straha*, Zora, str. 14.

Kako možemo objasniti ono što se dogodilo u ovome romanu? Možemo se pozvati na rečenice Andree Zlatar iz knjige *Rječnik tijela* u kojem govori kako su bolest i silovanje krajnji oblici koji pokazuju da nemamo vlast nad tijelom, njime može raspolagati netko drugi, a u ovome slučaju to je bolest koja je odvojila *ja* od tijela. *Stroj* se pokvario. Tijelo koje je ostalo na površini možemo, pozivajući se na tradiciju njemačke filozofske antropologije, promatrati kao Körper (mrtvo tijelo, fizičko tijelo koje zanima antropologiju), a *ja* koje se izdignulo iznad situacije kao Leib (aktivno tijelo, koje komunicira, razmišlja).

No u ovome romanu (za razliku od romana *Frida ili o boli*) *stroj* je moguće popraviti, i to transplantacijom bubrega. Kao takvo, da bi se vratilo u prvobitno stanje, ono mora iznova učiti kako ovladati prije naučenim stvarima.

3.1.1. *Novo tijelo*

Od drugog poglavlja pa nadalje, roman se bavi autoričnim stanjem nakon operacije. Nastoji uspostaviti kontakt s *novim* tijelom. U ponovnom sjedinjenju tijela i *ja*, odnosno duhovnoga, prva reakcija tijela sa svijetom je kaotična. Sama autorica naglašava kako je svjesna da poslije operacije niti tijelo, a možda niti duh, više neće biti u potpunosti stari. U njoj će ostati dašak duše osobe od koje je dobila bubreg. Stoga je nakon operacije morala je ponovno ovladati stvarima koje su prije bile automatizirane. Ljudi u najranijoj dobi uče određene stvari dok im ne postanu automatizirane, no dođe li do *pada sistema*, sve se iznova mora učiti. Nakon operacije i *novoga* tijela, potrebno je ponovno *uspostaviti sistem*, ovladati stvarima koje su bolešću bile oduzete i zabranjene. Navedeno u romanu možemo objasniti predodžbenom shemom pomaka tijela u prostoru:

Prvi su kontakti tijela i svijeta označeni kaotičnošću neposredne percepcije lišene iskustvenih i spoznajnih parametara. (...) S

razvojem svojih mentalnih i motoričkih sposobnosti, dinamičkim slijedom simultanog učenja i tjelesnoga razvoja, ono će uskoro postati kadrim mijenjati položaj svoga tijela, dohvaćati predmete, uzvraćati dodire, kretati se prema kakvu cilju...(...) Isprva kaotično, iskustvo tako podliježe organizaciji koju podupiru modeli ponavljanja kao okosnica za uspostavu predodžbenih shema kao apstraktnih struktura samih predodžbi.(...) Iz različitih iskustava koja uključuju uzlazno kretanje iz točke A u točku B (npr. penjati se na visoku stolicu; penjati se na zidić; uspinjati se stepenicama; verati se ljestvama; verati se na stablo...) uspostavlja se jedinstvena predodžbena shema koja uključuje element pomaka tijela u prostoru (od A do B)...(Biti; Marot Kiš 2008: 33).

Autorice na početku ovoga objašnjenja daju primjer plača djeteta koje je nekakva potreba koja se šalje vanjskom svijetu u uvjetima potpune ovisnosti o drugome. Zatim, dijete se iz takve inicijalne ovisnosti otrgava učenjem popraćenim njegovim tjelesnim razvojem i osnažavanjem, te dalje razvojem motoričkih sposobnosti i učenjem ono postaje kadro mijenjati položaj svoga tijela, dohvaćati predmete itd. U romanu nije riječ o djetetu, ali kao što sam prethodno napisala, nakon operacije autorica se susreće s pojedinim poteškoćama u ovladavanju tijelom. Stoga, kao dijete, uči kako iznova ovladati pojedinim stvarima:

Čitava ta ustreptala hrpa jedino želi ustati, hodati, padati, dizati se, puzati, biti. Mozak služi samo zato da se usredotoči na prvi korak. Oči vrebaju prepreke dok teturajući ipak uspijevam gurnuti šipku preko praga sobe. Hodam. Moram održati ravnotežu. Ne smijem se splesti. Moram jednom rukom držati šipku a drugom trbuh i koračati polako, nogu pred nogu (Drakulić 1988: 86).

Vidljivo je u citatu kako ona iznova uči hodati, korak po korak te kako su oči pritom oprezne i vrebaju prepreke. Tako je i s drugim stvarima. Najprije, ponovno uči o samom tijelu. Ponovno spoznaje svoje tijelo. Njegove mogućnosti, užitke. Uči mokriti, piti vodu, jesti, uživati.

Otići ću do kupaonice, sama je natočiti a onda se nasloniti na dovratak i „zamišljeno, pomalo odsutno popiti čašu vode“. Ne sjećam se kada sam to zadnji put učinila bez opreza. Prošle su godine. Trebalo mi je neko vrijeme da se odviknem. Sad mi se čini da bih smjela (Drakulić 1988: 87).

Najprije ću čašicu malo držati u ruci, neću je iskapiti odmah, iako želim. To je vježba. Onda ću je omirisati. Voda miriše na vlažno raslinje, na podrum. Ritualnim pokretom ovlažit ću usne i jezik. Prvi gutljaj bit će sasvim mali, oprezno testiranje. Drugi ću uzeti u usta kao da jedem, kao zalogaj, griz jabuke – i onda ga polako žvakati, usitniti ga, pretvoriti u kašu koju ću sporo, što sporije progutati (Drakulić 1988: 89).

Dakle iako se ne radi o djetetu nego o već odrasloj osobi koja zna sama i hodati i piti vodu, dobiva se dojam da se ona s tim stvarima opet prvi put susreće, a zapravo se samo radi o zabranjenim stvarima koje joj je bolest oduzela i zabranila, te i kasnije postoji nemogućnost uživanja u njima zbog straha od neuspjeha, jer upoznavanje predmeta i ovladavanje njime odvija se u čovjekovom najranijem djetinjstvu, međutim dođe li do prekida, iznova to moramo učiti. Sve one automatizirane stvari ona iznova uči:

Predodžbene sheme svoju opstojnost duguju svojoj empirijskoj utemeljenosti. One u sebi pohranjuju zalihu svih malih događaja i

ponovljenih radnji koje su prethodili njihovoj uspostavi (...) (Biti; Marot Kiš 2008: 33) .

Stoga možemo zaključiti kako je upravo zbog prestanka ponavljanja tih radnji ona je izgubila svijest o njima. Sama autorica naglašava da je to vježba koju će ponavljati tako da joj postane sasvim normalno da popije čašu vode, odnosno dok to ne postane automatizirano jer:

(...) oponašanje drugih, ponavljanje istih pokreta, pokušaji i pogreške vode u pravcu shematiziranja s posljedicom automatiziranja motoričkih radnji. Pokreti su pak povezani s predmetima s kojima manipuliramo, tijekom čega se upoznajemo i s njihovim različitim svojstvima i mogućim funkcijama (Biti; Marot Kiš 2008: 33).

3.1.2. Ovo što vidite, taj stroj, to nisam ja¹⁵

Kada govorimo o romanu *Hologrami straha*, u članku Danijele Marot Kiš (2011) piše da u tom distanciraju od tijela dolazi do kreiranja dviju osobnosti. Jedna pripada uobičajenoj zbilji, a druga bolničkoj (vidi Marot Kiš 2011: 666). Tako se stvaraju i dva identiteta, onaj zdravi, odnosno onaj bolesni, a to je vidljivo i u citatu: (...) *dijelim se, vidljivo se dijelim.*(...) *Zato se razdvajam na Ja i tijelo* (Drakulić 1988: 14). Tijelo i *Ja* se razdvajaju, tijelo kao objekt i *Ja* kao subjektivni osjećaj sebe.

Postavlja se pitanje kako se vratiti u normalu? Možemo zaključiti kako se tijelo i *ja*, odnosno tijelo i duh ponovno spajaju nakon operacije, ali u romanu je

¹⁵ Drakulić, Slavenka (1988), *Hologrami straha*, Zora, str. 14.

itekako vidljiva važnost interakcije s okolinom, kako bi se vratila u prvobitno, odnosno normalno stanje. Sama autorica piše kako, da bi se vratila sebi, odnosno ujedinila ponovno sebe i tijelo, mora dohvatiti vanjski svijet: *Jedino me vanjski svijet- činjenica da ga uspijevam dohvatiti- može vratiti sebi* (Drakulić 1988:104). Upravo tu vidimo važnost komunikacije, socijalne interakcije, onoga vanjskoga, o čemu je pisao i Giddens u svojoj *Sociologiji*:

Moram komunicirati. S prostorom. S predmetima. S ljudima. Moram pokušati reći ono što osjećam, bez zadržke. Srušen je sistem koji me u tome sprečavao. Kako ispričati ono što se stvarno dogodilo (Drakulić 1988: 105)?

Funkcioniranje osobnog identiteta ovisno je o interakciji osobe s okolinom, a identitet autorice u romanu *Hologrami straha* je izgubljen samim time što je podijeljen na dvije zbilje koje ju okružuju, samom podjelom na *Ja* i tijelo koje je bolesno. Bolest ju je primorala da prekine interakciju s okolinom, prekine funkcioniranje svoga identiteta jer bolest, ili bilo kakav drugi oblik traume, u socijalnom smislu dezintegriraju pojedinca (vidi Zlatar 2004: 103). Da je tako vidimo i u rečenici koju izgovara nakon operacije: *Srušen je sistem koji me u tome sprečavao*. Nakon što se *sruši* bolest, nema više ničega što joj sprječava u interakciji s okolinom i normalnom funkcioniranju.

3.2. Mramorna koža: Tijelo, kao prokletstvo¹⁶

Kako ću joj reći – kako izreći riječima što je to žensko tijelo
(Drakulić 1989: 8)?

¹⁶Drakulić, Slavenka (1989), *Mramorna koža*, Grafički zavod hrvatske, str. 39.

U romanu *Mramorna koža* možemo na drugačiji način gledati odnos tjelesnoga i duhovnoga. Tijelo kao objekt nije bolesno i nije nasilno (barem ne kao u romanu *Kao da me nema*) oduzeto. Tijelo je subjektu nepoznato. Postavlja se pitanje što je to tijelo ovdje? Čitajući možemo zaključiti kako je tijelo majka, odnosno kako je jedino majka ta koja ima tijelo:

Ali zašto uvijek zajedno, zašto majka i tijelo?

Zašto kad pomislim tijelo, vidim samo nju kako leži u polumraku svoje spavaće sobe (...) (Drakulić 1989: 9).

Prevelika opčinjenost majčinim tijelom počinje od samoga početka romana, pravljenjem skulpture *Tijelo moje majke*¹⁷, te sama kiparica govori kako je jedan kritičar napisao kako je takvu skulpturu mogla isklesati samo muška, ljubavnička ruka.

Majku u romanu možemo definirati kao osobu koja je više *žena nego majka*.¹⁸ Bezosjećajna je prema kćeri, hladna – poput mramora. Majka se više zanima za muškarce negoli za nju, za kćer nema mjesta, te sama kći za nju govori:

Pred muškarcima je o meni govorila u trećem licu – kao da sam odsutna. Ili nevidljiva (Drakulić 1989: 30).

¹⁷ Kći pravi majčinu mramornu skulpturu gdje je majka u ležećem položaju, poluraširenih nogu sa rukom između. Mramor je u ovome romanu simbol nečega hladnoga, baš kao majka, stoga je upravo koža mramorna. Vidjevši skulpturu, majka pokušava samoubojstvo: *U njoj se javlja osjećaj zazornosti zbog prepoznavanja svoga jastva u kipu* (Uremović 2013: 175).

¹⁸ U knjizi Caroline Eliacheff i Nathalie Heinich *Majke – kćeri: Odnos utroje* daje se definicija žena koje su više žene nego majke: *Malo je reći da majčinstvo nije jača strana tih majki: one su, jednostavno, negdje drugdje* (Eliacheff; Heinich 2004: 61).

Stoga se kći pokušava približiti majci, postaje opčinjena njom, žudi za njom, identificira, ali istodobno želi da majka vidi i nju, njezino tijelo. Tijelo je u romanu prikazano samo iz kćerine perspektive, i to, kao što sam prethodno napisala, ono majčino. To možemo objasniti time, što ulaskom u pubertet, majka prestaje gledati kćerino tijelo, doživljava ga kao grešno, tjelesnost kao grijeh. Marot Kiš (2011) piše kako je u *Mramornoj koži* pitanje tjelesnosti prepreka međuljudskoj komunikaciji, a uzrok tome je pojam o tijelu kao kulturološkom tabuu, a samim tim je upoznavanje vlastite tjelesnosti negativno konotirano te tijelo postaje prostor samoće (vidi Marot Kiš 2011: 660). Kći ne poznaje svoje tijelo, majka ga ne želi vidjeti i njoj samo postaje nepoznato, za nju postoji i ona jedino poznaje majčino i zbog toga se ponekad čitajući gubi svijest o tome opisuje li majčino tijelo kći ili zaljubljena osoba:

Ne, ne, odgovarala bih, omamljena dodirom njenih ruku, njenom blizinom, na rubu vrtoglavice. Stala bi iza mene, trbuhom i grudima naslonila bi se lagano na moja leđa. Kroz haljinu bih osjetila kako me njen dodir žari, otapajući mi kožu na tom mjestu. I kako kroz opekotinu na leđima usisavam, gladno usrkavam njezino tijelo. (...)
Ne dižem glavu, ne gledam je u lice: gledam venu na njenom vratu kako kuca odmah ispod kože (...) Želja da ga pritisnem usnama i pod jezikom osjetim pulsiranje. To traje samo čas – taj napad ludila, ljubavi (...) (Drakulić 1989:59).

Navedeno možemo objasniti pojmom *platonski incest*, odnosno netjelesnom vezom dviju osoba koje su u krvnom srodstvu (majka i kći) (Eliacheff; Heinich 2004: 122), a to možemo objasniti time što ona želi biti što bliže majci. No, sve to ima i drugo objašnjenje. Andrea Zlatar piše kako se ovim činom publici šalju signali požude, podatnosti i seksualnosti, odnosno onoga što

kultura nastoji sakriti od djece – seksualnost vlastitih roditelja, odnosno majke (vidi Zlatar 2010: 108).

S obzirom da u romanu postoji jedino majčino tijelo za kojim kći žudi (a od koje ju je pubertet odvojio), kći traži način kako joj se približiti. Dolaskom poočima u njezin i majčin život, njihova svakodnevnica se mijenja. Njegovo tijelo je sada prepreka između njih, ali istodobno i poveznica. Očuh je, pored majke, očaran i njezinom ljepotom, te njih dvoje postaju tjelesno bliski. Ona koristi njegovo tijelo kako bi se približila majčinomu, odnosno kako bi se približila sebi. To možemo objasniti primjerom kada s očuhom stupa u seksualni odnos, kasnije spominje riječ silovanje¹⁹, te u tom trenutku kći izgovara:

Pomislila sam da smo toga časa isto.

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

Petra Uremović u članku *Reprezentacija tijela u Mramornoj koži* (2013) u ovome primjeru poziva se na François Hérítiera koji takav odnos naziva *incestom drugoga tipa*. Radi se o spolnome odnosu dviju osoba u krvnome srodstvu s istim partnerom. Na taj način, osobe u krvnome srodstvu postaju tjelesno intimne, a to je ono što kći želi postići (Uremović 2013: 179). Spomenuvši majci riječ silovanje, njih dvije se još više udaljavaju te kći odlazi od kuće, no sam čin odlaska/bijega od kuće ne znači i spoznavanje vlastite tjelesnosti jer je i nakon osamnaest godina od tada primjetna opčinjenost majčinim tijelom, tijelo koje jedino postoji.

Kako se u romanu na tijelo gleda kao na simbol nečistoće, grijeha, smrti, propadanja, ono je tabu tema, stoga, kao što je napisano, bijeg od tijela je proizvod kulturološki oblikovanih praksi (Marot Kiš 2010: 665), ali je bijeg od

¹⁹ Kći najprije govori: *Nisam mogla izmaći sama sebi. Njegovi dodiri bili su mi jedini putokaz u vlastitu tjelesnost* (Drakulić 1989: 90). Kasnije, u razgovoru s majkom, izgovara riječ silovanje.

tijela uzrokovan i prevelikim identificiranjem s majkom i prevelikom opčinjenošću.

Gađenje, strah – prepoznajem trenutak u kojem odvajam tijelo od sebe (...) (Drakulić 1989: 38).

3.2.1. Identificiranje s majkom

Kao što sam već napisala, u romanu dobivamo dojam da jedino majka ima tijelo s obzirom da kći, tada maloljetna, ne spoznaje svoju tjelesnost i seksualnost. Jedino je postojalo ono što je vidjela, a to su bili majka i njezino tijelo. Majka joj daje pogrešne informacije o samome tijelu i tjelesnome, kao nečemu grešnome, o nečemu o čemu se ne govori, što je bio slučaj s prvom menstruacijom:

Vidjela sam kako mi nešto želi reći. Vidjela sam kako se dvoumi, jer bi me to što bi mi rekla moglo još više povrijediti – na neki način još više raskrvariti.

Odustala je.

Neodlučno, sniženim ravnim glasom u kojem sam osjetila neko naglo zatamnjenje, neku sjenu, rekla je da se to dešava svim ženama svakog mjeseca i da ću znati po bolu u trbuhu.

(...)

Krv, tajna.

Krv, udarac (Drakulić 1989: 40-41).

Samim nejasnim i pogrešnim informacijama o vlastitoj tjelesnosti i seksualnosti, majke koja se odvaja od kćeri njezinim ulaskom u pubertet²⁰, kći počinje žudjeti za majčinim tijelom, identificirati se s njom. Sam čin stupanja u odnos s poočimom (silovanje) je pokušaj što većeg približavanja k majci. Zanimljivo je također kako u trenutku silovanja, kada kćer izgovara da su one tada isto, ona također vidi svoje tijelo iz neke druge perspektive, gleda ga kao publika (što je primjetno u većini romana), ali ovaj put to čini kroz oči majke (s obzirom da su one tad isto):

Mora da je u hipu ugledala sve. Krevet. Njegovo glatko tijelo iznad mene. Ruku kojom pritiska moja usta i drugu kojom čvrsto steže moje ruke iznad glave. (...) Prepoznaje te raširene, zgrčene prste s kratko podrezanim noktima. Nokti joj upadaju u oči, toliko su različiti od njenih: okrugli, mali, prozirnoružičasti. Na tu sliku sklapa oči. Prizor koji ne može izdržati. Ipak, gleda dalje. Više ne može zaustaviti to unutrašnje oko koje se otvara i prodire ispod umirujuće površine stvarnosti (...) Ona iz daljine gleda njegovo lice, grubo izrezane usne, poluzatvorene oči i venu na potiljku (...) Promatra me kako ležim neko vrijeme pored njega, napola zgrčena, grizući donju usnu i gledajući u zid (Drakulić 1989: 114, 115).

Sjedinjenje kćeri s majkom nikada nije prestalo.²¹ Majka je na kći ostavila prevelik trag, a to se vidi i u tome što nakon osamnaest godina pravi njezinu skulpturu te je upravo vraćanje u prošlost i preispitivanje što se to dogodilo jedini način da se prošlost/tijelo spozna, da se napokon vrati k sebi i svome tijelu. Stoga je upravo put ka spoznavanju, odnosno sjedinjenju duhovnoga sa

²⁰ *Sporo se privikavala na prisutnost moje krvi u kući. Možda je već onda odustala od mene, od te kćeri koja nije u stanju shvatiti kako je ženskost teret (Drakulić 1989: 38).*

²¹ *Kći na početku romana izgovara: Još uvijek nismo bile dovoljno udaljene, još uvijek sam bila ona (Drakulić 1989: 14).*

grešnim tijelom, povratak u prošlost i preispitivanje odnosa kojeg je imala s majkom.

Treba mi vremena da se vratim sebi, da iskoračim iz živog pijeska prošlosti u koji još uvijek tonem (Drakulić 1989: 133).

3.3. Kao da me nema ili žensko tijelo kao vlasništvo drugoga

Toliko toga morala bi joj ispričati o tijelu žene koje živi neovisno o volji osobe, o načinu robovanja tijelu koje poznaju samo žene (Drakulić 1999: 187).

U romanu *Kao da me nema* kreirala se logorska zbilja, a nju čine muškarci koji nasilno ženama oduzimaju njihovo tijelo. Tijelo postaje vlasništvo drugoga, tijelo robuje, stoga se gube vlast i kontrola nad njime. Dolazi do distanciranja od tijela kao predmeta zlostavljanja te odnošenjem prema njemu kao objektu iskazivanja moći (vidi Marot Kiš 2010: 665).

Budi se. Udovi su joj teški, kao zalijepljeni za pod. Osjeća da je tijelo njeno, a ipak nije sasvim prisutna u tom skladištu, u logoru (...) Prvi put jasno uočava taj nesklad, neku neudobnost i podijeljenost na dvoje. Kao da u sebi naslućuje pukotinu, crtu gdje počinje takvo razdvajanje (Drakulić 1999:32).

S. nije mogla zamisliti da muško tijelo može učiniti takvo nasilje nad ženom, da je toliko moćno, toliko neravnopravno nadmoćno da žena nema obrane pred tom vrstom nasilja (Drakulić 1999: 68).

Čini joj se da više nije čitava. Ne može sebi objasniti taj osjećaj. Nije to kao da joj nedostaje dio tijela, ruka ili noga. (...) Jasnije nego ikada do sada, osjeća da joj je oduzeto pravo na sebe, da je konačno potpuno razvlaštena (Drakulić 1999: 68).

Vidljiva je podijeljenost na dvoje te kao i u prethodnim romanima, ona je vlastiti promatrač svoga tijela, vlastita publika:

Ne osjeća tugu, već prije neku nevjericu, kao da nije sigurna da se sve ovo događa baš njoj. Svjesna je da hoda po stanu i skuplja stvari. Istodobno joj se čini kao da vidi sebe kako hoda okolo i sprema stvari, dok ona, prava S., stoji sa strane i sve to mirno promatra (Drakulić 1999: 25).

Sam naslov *Kao da me nema* nam sugerira odsutnost nečega: *Nju zamjenjuje nešto drugo* (Drakulić 1999: 62). To zamjenjivanje shvaćamo tim odvajanjem od tijela, no možemo shvatiti i kao jedini put prema opstanku jer upravo distanciranje predstavlja preduvjet za preživljavanje (vidi Marot Kiš 2010: 665). Kako preživjeti svakodnevnu traumu? Tako što nisi tu, kao da te nema, javlja se potreba biti netko drugi.

Kad spusti pogled vidi da su njene noge još uvijek tamo i da je između njih neko drugo muško lice. To su, naravno, njene noge. S. sebi kaže da su to njene noge, ali ih zapravo ne osjeća. Kao da me nema, misli. Kao da više nisam tu (Drakulić 1999: 64-65).

U opisanim situacijama silovanja, S. kreira svoju dvojnicu jer samim tim lakše podnosi logorsku svakodnevnicu:

S. opaža da više nema svoje volje, nju zamjenjuje nešto drugo, kao da neki automat u njoj preuzima komandu nad tijelom i ono se miče i reagira mimo nje. Ponovno se nešto događa istodobno njenoj dvojnici i njoj samoj (Drakulić 1999: 62).

Korljan (2012) objašnjava kako se osoba dijeli na dvoje, nastojeći obrambenim mehanizmima izbjeći vanjske traumatske podražaje (vidi Korljan 2012: 5). Tu podijeljenost na dvoje simbolizira i bodljikava žica između svakog poglavlja u romanu.

3.3.1. Kakav će biti njen vlastiti novi identitet?²²

Kako su ženama u romanu tijelo nasilno oduzeli, također i ovdje dolazi do distanciranja te kreiranja dviju osobnosti, jedna pripada uobičajenoj zbilji, a druga logorskoj. Tijelo, koje pripada logorskoj zbilji, nije više njeno. Oduzeto joj je pravo na sebe, stoga kreira dvojnicu koja preuzima tijelo, a to vidimo u rečenici: *Ponovno se nešto događa istodobno njenoj dvojnici i njoj samoj (Drakulić 1999: 62).* Dvojnica je ona koja pripada logorskom svijetu, dakle ona koja ima tijelo. Samim oduzimanjem tijela, oduzet je i identitet:

Ta osoba koja se vraća drugog dana navečer u žensku sobu nije više A. Ne prepoznaju je. Izgleda kao ona, ali svakoj od njih je odmah jasno da to više nije ona, da se A. iselila iz tog tijela pred njima. Kao i njena majka, čije su oči još dugo bile žive iako je ona bila mrtva, njeno je tijelo još živo, ali A. je mrtva (Drakulić 1999: 85).

²² Drakulić, Slavenka (1999), *Kao da me nema*, Feral Tribune, Split, str. 187.

Koliko je identitet u ovome romanu izgubljen, vidimo i na način na koji Slavenka Drakulić oslovljava likove – samo početnim slovom. Josipa Korljan u svome članku *Ka(k)o da me nema? Silovanje kao dokumentaristička i književna tema* (2012) piše da tim načinom oslovljavanja likova možemo opravdati anonimnošću aktera i stradalnika zajedničke povijesti, no u tom postupku možemo vidjeti i sljedeće: sugerira nam kako bi pod tim jednim slovom mogao biti bilo tko od nas, dok, s druge strane, to jedno slovo simbolizira gubitak identiteta žrtava koje se napalo najgorim mogućim ratnim oružjem - silovanjem na nacionalnoj razini. (Korljan 2012: 5).

Također i u ovome romanu je vidljivo kako funkcioniranje identiteta ovisi o interakciji s okolinom, no ovdje je okolina logor, a logor je taj koji im ga je i oduzeo. Stoga se u logoru stvara kolektivni ženski identitet. Sve žene povezuje jedno- oduzeto pravo na vlastito tijelo. Suosjećaju se jedna s drugom i jedna u drugoj se zrcale (vidi Korljan 2012: 420). No u ovome romanu za funkcioniranje osobnog identiteta jednako je važno i sjećanje koje je poveznica sa njezinom uobičajenom zbiljom, njom samom, a to sjećanje je album s fotografijama, album sa sjećanjima: *Da, te su fotografije njezin najjači dokaz da je stvarno postojala osoba po imenu S. (...) (Drakulić, 1999: 49).*

3.4. Frida ili o boli: Nije mogla pobjeći od sebe, od bolesti²³

Sanjala je, ne prvi put, kako se išćahurila iz tijela i poletjela. Kako se napokon riješila tijela, kao da je leptir a ne ljudsko biće. A zatim je shvatila da je moguće da se i ljudsko biće oslobodi vezanosti za tijelo (Drakulić 2007: 82).

U romanu *Frida ili o boli* Slavenka Drakulić ponovno prikazuje kako bolest može osobi oduzeti ono što joj pripada - tijelo. Kao i u prethodnim romanima, život slikarice Fride Kahlo je veliko iščekivanje, neizvjesnost, strah i

²³ Drakulić, Slavenka (2007), *Frida ili o boli*, Profil, Zagreb, str.78.

bol. Povijest boli počinje u najranijem djetinjstvu, dječjom paralizom koja ju je prikovala za krevet. Već u tom najranijem razdoblju svoga života naučila je kako se distancirati od tijela, tijela koje je već oduzeo netko drugi, u ovom slučaju *demon* boli:

Devet mjeseci morala je ležati u krevetu. Bila je to vječnost za tako živahno dijete. kad već nije mogla izaći iz sobe, pronašla je način da izađe iz sebe: zamislila je prijateljicu uz čiju je pomoć prelazila u drugu stvarnost (Drakulić 2007: 9).

U bolnici joj se vratilo već poznato iskustvo tijela kao nečeg stranog, ono iskustvo rascjepa kojeg se sjećala kada je bježala iz sebe k djevojčici... (Drakulić 2007: 20).

(...) kada te bol primorava da budeš previše u tijelu, tad moraš izaći i odvojiti se od tijela ne bi li nekako preživjela (Drakulić 2007: 25).

Već odavna je bila svladala tehniku disocijacije, odvajanja od svog tijela (Drakulić 2007: 43).

U romanu se odvija proces distanciranja od tijela kao predmeta patnje ili boli. Marot Kiš (2011) piše kako je Frida koristila bol kao povremeni aktivator bijega iz tijela u svoj imaginarni svijet (vidi Marot Kiš 2010: 666).

Dok u romanima *Hologrami straha* i *Kao da me nema* možemo govoriti o dvije stvarnosti, u romanu *Frida ili o boli*, Frida ne živi dvije stvarnosti već samo jednu, onu ispunjenu bolom i patnjom. Upravo ju je ta bol učinila svjesnom tijela, ali nju nije bilo moguće zatomiti. Nije bilo moguće, kao u

romanu *Hologrami straha*, dobiti novo tijelo. Svoju bol i tijelo je vješto skrivala različitim maskama, ali njezine slike, njezini autoportreti su bili ti koji su *vrištali* od bolova, vapili za pomoć i prikazivali njezinu fizičku i psihičku patnju.



Sjećala se koliko je bila jadna dok je slikala Slomljeni stup. Ne samo zbog bolesti, jer bolest se ne sastoji samo od boli, bolest je i sve ono što bol okružuje, što je rezultat boli. Poput čavala zabijenih u njeno golo tijelo. Gotovo je mogla imenovati svaki od tih 56 komada: melankolija, usamljenost, umor, dotrajalost, odustajanje, nesreća, jad, beznađe, strah, žudnja...Nije mogla sve to izdržati, očajavala je.

Osjećala je kako se raspada. Naslikala je kameni stup tamo gdje je trebala biti kičma. Ali kamen je popucao. Slomljeni stup koji se urušavao bila je Fridina okomica, njen duh koji se držao urušavao, a sada se rušio pod velikim teretom. Ne mogu više, govori Frida na toj slici. (...) Stup se ne može popraviti, rana ne može zacijeliti. Frida plače jer se baš ništa ne može promijeniti, jer je to slika njene sudbine. Čudno je, ipak, što iz rana od zabijenih čavala jedva curi koja kap krvi, kao da je tijelo mrtvo već neko vrijeme (Drakulić 2007: 98).

Naposljetku, nemogućnost odvajanja u potpunosti od svoga tijela i patnji koje joj je ono zadalo, Frida shvaća da bijega nema, odnosno potvrđuje tezu da nam je tijelo zadano. Nije bila u stanju izdignuti se iznad situacije i zatomiti barem na taj način bol, ostala je zarobljena u njemu:

Istodobno, gore na površini, živjela je ona vesela, šarena osoba koja je sve zabavljala, koju su svi obožavali i koja se uglavnom nije žalila na svoje stanje...(Drakulić 2007: 50).

U romanu postoji jedna stvarnost, ona bolna. Frida se stoga odlučuje za samoubojstvo shvaćajući kako je to jedini način da napusti svoj bolni oklop i postane bestjelesno biće.

Na trenutak joj se učinilo kako već lebdi i na sve gleda odozgo. Napokon se osjećala onako kako je žudjela čitavog života. Bila je leptir (Drakulić 2007: 149).

Na kraju joj se učinilo kako se otvaraju vrata i u njenu sobu ulazi njena bezimena prijateljica iz djetinjstva. Kao nekada davno, primila je za ruku. I kao nekada, Frida joj se potpuno prepustila (Drakulić 2007: 150).

3.4.1. Čitavog života nosila je tu masku radosti²⁴

Frida Kahlo je gotovo čitav život živjela u boli, upoznala se kao djevojčica s *demonom* koji ju je mučio i nanosio strahovite bolove. Kako je rasla, bol uzrokovana dječjom paralizom postala je još gora. Doživjevši

²⁴ Drakulić, Slavenka (2007), *Frida ili o boli*, Profil, Zagreb, str.127.

autobusku nesreću, *demon* se umnožio pa od tada možemo govoriti o *demonima* koji nanose bol. No čitavo to vrijeme života uspijeva *demone* držati pod kontrolom. Bol je tu, ali tko je to znao osim nje? Kao što je napisano, jedino su njezini autoportreti svjedočili o tome kroz što je svakodnevno prolazila.

Čitavog života nosila je tu masku radosti. Osim na svojim slikama. Kao i svaki klaun, živjela je dvostrukim životom. Sve te godine provedene u poniženju i samoći, sada je tome kraj, mislila je. Ljudi vide samo ono što žele vidjeti, samo kulise (Drakulić 2007: 127).

Njezino ponašanje možemo jednostavno objasniti Goffmanovom studijom o načinima predstavljanja u svakodnevnom životu, odnosno kako mi jedni pred drugima glumimo, predstavljamo se u različitim ulogama. Kroz te nastupe za druge može se najbolje sagledati sama struktura našega jastva te pravilno odigrana scena dovodi publiku do zaključka da odigranome liku pripiše status jastva, odnosno da prizna pojedincu posjedovanje osobnog identiteta koji ga razlikuje od drugih personalnih identiteta. Jastvo je proizvod uspjele scene koju smo odigrali u istom trenutku i pred drugima i za sebe, ono je efekt reprezentacije²⁵ (vidi Zlatar 2004: 16).

Frida Kahlo je nosila maske čitav život, glumila čitav život kako bi stvorila u svijetu sliku Fride Kahlo, šarene i vesele umjetnice koja je nosila duge haljine kako bi prikrila unakaženu nogu, šarenu odjeću kako bi prikrila neizbježnu tugu i bol.

Volja, kamuflaža, kontrola, to su ionako bili njeni principi pomoću kojih je preživljavala (Drakulić 2007: 67).

²⁵ Termin je preuzet iz knjige Andree Zlatar Tekst, tijelo, trauma (2004) te ona objašnjava da je to sintagma koju konstruiramo na temelju Barthesova eseja *L'effet du réel (Učinak realnosti)* iz 1968. u kojem on analizira politiku prikazivanja stvarnosti u tekstovima realizma.

Imala je zdrave noge, zdrave zube, osmijeh – sve što Frida nije imala. Ona je sve to morala nadoknaditi, stvoriti novu sebe uz pomoć egzotične odjeće i čudnih frizura, šminke, nakita (Drakulić 2007: 68).

4. Biti sretan je gore, biti nesretan je dolje²⁶

Svi navedeni romani Slavenke Drakulić govore o *putovanju*, prema ozdravljenju ili slobodnome životu. To putovanje skriva brojne prepreke, bodljikave žice, hladne poglede, neriješene odnose. Prikazuju kako je tijelo nešto loše, dok je duh ili um ono što se izdiže iznad, i to predstavlja dobro. Upravo stoga će se u ovome poglavlju metaforama objasniti navedeni romani.

Metafora je, riječima Mateusza-Milana Stanojevića, bila od najranijeg doba razmišljanja o jeziku, retorici i književnosti zanimljiva misliocima. Postavljalo se pitanje kako je moguće da za neku stvar ili pojavu koristimo neki drugi izraz koji se u svom temeljnom značenju koristi za neki drugi (vidi Stanojević 2013: 7). Iako stoljećima kasnije, metafore su i danas zanimljiva pojava. Koristimo se njima u svakodnevnom govoru a da toga nismo ni svjesni. Dakle metafore nisu samo ukras u pjesničkom jeziku nego i način svakodnevnog izražavanja.

Koliko je jezična pojava, toliko je i pojava vezana uz naš um (vidi Stanojević 2013: 13). Sam ljudski život je protkan od niza metafora, pa možemo reći da je i život jedna velika metafora. Za sam ustroj naše spoznaje je odgovorna konceptualna metafora,²⁷ a prilazimo joj kao jednom od kognitivnih procesa koji se zrcale u jeziku. Kako je jezik neodvojivo vezan uz naš um, te kako mu je temeljna značajka da je vezan uz nas kao ljude, u njemu se odražava naša spoznajnost, naša tjelesnost, naša društvenost (vidi Stanojević 2013: 15).

Romane *Hologrami straha*, *Kao da me nema*, *Mramorna koža te Frida ili o boli* možemo objasniti konceptualnom metaforom *život je putovanje*, koja

²⁶ Naslov ovoga poglavlja govori o orijentacijskoj metafori kojom se jednostavno može objasniti rascjep koji se događa u romanima između duhovnog i tjelesnog posredstvom bolesti ili koje druge traume. Izdići se iznad svoga tijela je gore (sreća), ostati u svome tijelu je dolje (nesreća).

²⁷ Stanojevićeva definicija konceptualne metafore glasi: *Riječ je o vezi između dvije domene znanja koja se očituju na različitim jezičnim i nejezičnim razinama- u svakodnevnom jeziku, u pjesništvu, u frazemima, u diskursu, kroz povijesni razvoj jezika* (Stanojević 2013: 15).

sadrži u sebi dvije konceptualne domene. Putovanje predstavlja izvornu domenu, a život ciljanu. U romanima to možemo objasniti kao putovanje prema novom životu. Riječ je o strukturnim metaforama.²⁸ U romanu *Hologrami straha* te *Frida ili o boli*, radi se o putovanju bolesne osobe prema ozdravljenju, dok u romanu *Kao da me nema*, silovane žene putuju prema nekoj novoj realnosti, nekom novom životu. U romanu *Mramorna koža* možemo govoriti o putovanju kroz prošlost, kako bi se spoznala sadašnjost.

Nadalje romane možemo objasniti i orijentacijskim metaforama. Orijentacijska metafora se tiče prostorne organizacije. Tu nam mogu pomoći metafore *biti sretan je gore, biti nesretan je dolje; sretno je gore, tužno je dolje; svjesno je gore, nesvjesno je dolje; zdravlje i život su gore; bolest i smrt su dolje; imati kontrolu ili silu je gore, biti pod nečijom kontrolom ili silom je dolje.*²⁹

Romane *Hologrami straha* i *Frida ili o boli* možemo objasniti gotovo svakom od navedenih metafora. Biti sretan utječe na dobro raspoloženje, dok nesretan na loše. Na raspoloženje autorice u romanu *Hologrami straha* utječe njezino zdravlje. To se vidi i u metafori *tvrdi oklop se rastapa* (Drakulić 1988: 24). Tvrdi oklop predstavlja njezino tijelo koje se počinje zbog bolesti rastapati. Stoga, u rascjepu duha i tijela, tijelo ostaje na površini, duh se diže. Tijelo (dolje) je nesvjesno, duh (gore) je svjestan. Roman *Kao da me nema* možemo objasniti metaforom *imati kontrolu ili silu je gore, biti pod nečijom kontrolom ili*

²⁸ U knjizi *Poetika* uma daje se sljedeće objašnjenje konceptualne metafore život je putovanje: *Kada npr. kažemo da putujemo kroz život, da smo na tom putu zastali ili se spotakli, naišli na prepreku ili je uspjeli svladati, uspostavljamo, naišli na prepreku ili je uspjeli svladati, uspostavljamo analogijsku relaciju između izvorne konceptualne domene 'putovanje' i ciljane domene 'život', da bismo apstraktniji pojam mapirali pomoću onog konkretnijeg – razložili ga na sastavnice, organizirali ga i posredstvom onog iskustveno zornijeg prizvali razumijevanju. (...) osoba koja se kreće kroz život tumači se kao putnik; na tom 'putovanju' životne ciljeve označavamo kao stanice na tarsi našeg životnog kretanja; životne poteškoće su fizičke prepreke koje nastojimo ukloniti, svladati ili zaobići; životne odluke povezane su s dilemama, a dileme su raskrsnice; birajući putove možemo zalutati ili stići do cilja itd* (Biti; Marot Kiš 2008: 89).

²⁹ Lakoff, George; Johnson, Mark (2015), *Metafore koje život znače*, Disput, Zagreb, str.15.

silom je dolje. Vojnici su ti koji imaju kontrolu i oni su gore, dok je tijelo to koje je pod kontrolom i ono je dolje. Za roman *Mramorna koža* možemo se poslužiti metaforom *dobro je gore, loše je dolje* jer je na tijelo (dolje) gledano kao na nešto grešno, dok um/duh predstavlja gore, što je dobro.

Zaključak

Bojim se da sam zalutala u krivi život, da sam obula tuđe cipele
(Drakulić 1988: 25).

Slavenka Drakulić, s obzirom da je sama doživjela bolest i bila svjedokom odvajanja od vlastita tijela, nastojala je u svojim romanima odgovoriti na pitanje *gospodarim li ja svojim tijelom?* Tijelo jest naše, ali tijelo je i objekt kojega je moguće preuzeti, oduzeti. U romanima *Hologrami straha* i *Kao da me nema* prikazano je kako se u takvim situacijama odvajamo od tijela, postajemo bestjelesna bića koja tijelo gledaju s visine, a ta bestjelesna bića su u tom trenutku jedino živa i osjećaju. To odvajanje je bio jedini put prema opstanku. U romanu *Frida ili o boli*, svakodnevna bol koju je slikarica trpjela, osvijestila je u njoj postojanje tijela, ali tijela kao kaveza iz kojega bijega nema. Nije postojala mogućnost novoga tijela, ili mogućnost izlaska iz jedne stvarnosti i ulaska u drugu. Stvarnost je bila jedna, i to ona bolna. U romanu *Mramorna koža* tijelo je prikazano kao simbol nečistoće i grijeha, stoga bijeg od tijela je proizvod kulturološki oblikovanih praksi.

Svijest je ključna u romanima, svijest da su, unatoč svemu, žive i dišu jer, Damasiovim riječima: *Svijest je, zapravo, ključ za propitivanje života i u dobru i u zlu (...)* (Damasio 2005: 18). Svijest im je omogućila poriv za preživljavanje i razvijanje brige za sebe. No kako onda objasniti samoubojstvo Fride Kahlo? Možemo li reći da je ona zaista samoubojstvom umrla, ili je i ona na neki način postala već spomenuto bestjelesno biće, možda leptir iz sna, i tako se riješila bolova i muka koje joj je zadavalo vlastito tijelo?

Cilj ovoga rada je bio prikazati odnos tjelesnoga i duhovnoga tako što će se prikazati kako je tijelo prostor obitavanja ljudske egzistencije, odnosno ljudskoga duha, kako je njime moguće gospodariti, kako smo mi zapravo samo podstanari u vlastitom tijelu, nikad vlasnici.

Kad si bolesna čitavog života, osjećaš se poput zatvorenice koja služi doživotnu kaznu u samici (Drakulić 2007: 58).

Kraj ovoga rada će se također zaključiti rečenicom Andree Zlatar, koja nam je dala objašnjenje kakvu je to priču pisalo tijelo u romanima Slavenke Drakulić:

Poetički mogli bismo reći, posebno za tekstove u kojima se eksplicite tematizira tijelo, da autobiografija sagledana kao ispovijest predstavlja otisak života u tekstu. (...) Svi tragovi na našem tijelu (ožiljci, bore, tamne mrlje, madeži, ispucani kapilari...) jedna su vrsta geografske karte na kojoj su zapisani tragovi naših osobnih povijesti. to u potpunosti vrijedi kao mogući ključ čitanja proze Slavenke Drakulić (Zlatar 2004: 105).

Sažetak

U radu se promatra odnos tjelesnoga i duhovnoga u odabranim romanima Slavenke Drakulić (*Hologrami straha*, *Mramorna koža*, *Kao da me nema*, *Frida ili o boli*) u kojima se tijelo promatra kao *stroj* koji nam se može pokvariti, biti nepoznat ili *stroj* kojega nam mogu oduzeti. Jedinstvo koje čine tijelo i *Ja* je narušeno. Romani *Hologrami straha* te *Frida ili o boli* govore o bolesti koja je tijelo *oduzela*, odnosno *stroj* pokvarila te se, u takvoj narušenoj zbilji, ono duhovno izdignulo iznad bolesnoga tijela. Tijelo je ostalo samo *mrtav stroj* na površini, dok je duhovno ono iznad koje promišlja. Bijeg duhom iz tijela je bio jedini način opstanka, kao i u romanu *Kao da me nema* – kao da nisi tu! U romanu *Kao da me nema* tijelo je *stroj* koji nam je nasilno oduzet, njime upravlja netko drugi, čime nam je autorica pokazala kako, pored bolesti, postoji još načina kako se ljudima može oduzeti ono što im pripada, a to je njihovo tijelo. U romanu *Mramorna koža*, odnos tjelesnoga i duhovnoga je prikazan na drugačiji način, odnosno, ovdje govorimo o tijelu kao *stroju* koji nam je nepoznat. Obitavamo u njemu, ali ga ne poznajemo te se identificiramo s nekim drugim smatrajući kako ćemo tako doprijeti do sebe, ne shvaćajući kako se tako od sebe odvajamo.

Ključne riječi

Slavenka Drakulić, duhovno, tijelo, tjelesno, identitet, identificiranje, bol.

Popis literature

Izvori:

1. Drakulić, Slavenka (1988), *Hologrami straha*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
2. Drakulić, Slavenka (1989), *Mramorna koža*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
3. Drakulić, Slavenka (1999), *Kao da me nema*, Feral Tribune, Split.
4. Drakulić, Slavenka (2007), *Frida ili o boli*, Profil, Zagreb.

Literatura:

1. Anić, Vladimir (1994), *Rječnik hrvatskoga jezika*, Novi liber, Zagreb.
2. Bećirbašić, Belma (2011), *Tijelo, ženskost i moć: upisivanje patrijarhalnog diskursa u tijelo*, Synopsis, Zagreb, Sarajevo.
3. Biti, Marina, Marot Kiš, Danijela (2008), *Poetika uma: osvajanje, propitivanje i spašavanje značenja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Izdavački centar Rijeka; Zagreb,.
4. Culler, Jonathan (2001), *Književna teorija: vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb.
5. Damasio, Antonio (2005), *Osjećaj zbivanja: tijelo, emocije i postanak svijesti*, Algoritam, Zagreb.
6. Eagleton, Terry (1987), *Književna teorija*, SNL, Zagreb.
7. Eliacheff, Caroline, Heinich, Nathalie (2004), *Majke-kćeri: odnos utroje*, Prometej, Zagreb.
8. Giddens, Anthony (2007), *Sociologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb.

9. Korljan, Josipa (2012), *Ka(k)o da me nema? Silovanje kao dokumentaristička i književna tema*, Croatica et Slavica ladertina, Vol.7/2 No.7., str. 413-422.
10. Kos, Suzana (2012), *Žene i ideologija(e). Feministička poetika Aleksandre Berkove*, Umjetnost riječi: Časopis za znanost o književnosti, Vol.55. No.3-4, str. 221-241, Zagreb.
11. Klobučar, Natko (2009), *Humanistički orijentirana anatomija*, Čemu, Vol. VIII No.16/17, str. 217-223, Zagreb.
12. Lakoff, George, Johnson, Mark (2015), *Metafore koje život znače*, Disput, Zagreb.
13. Marot Kiš, Danijela (2011), *Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta: na primjerima romana Slavenke Drakulić*, Vol.30 No.4, str. 655-670, Rijeka.
14. Pećnjak, Davor (2006), *Aspekti osobnog identiteta*, Hrvatski studiji – Studia Croatica, Zagreb.
15. Primorac, Strahimir (2005), *Prozor u prozu*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb.
16. Sablić Tomić, Helena (2005), *Gola u snu: o ženskom književnom identitetu*, Znanje, Zagreb.
17. Sablić Tomić, Helena (2002), *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb.
18. Stanojević, Mateusz-Milan (2013), *Konceptualna metafora: temeljni pojmovi, teorijski pristupi i metode*, Srednja Europa, Zagreb.
19. Uremović, Petra (2013), *Reprezentacija tijela u Mramornoj koži*, Jat: časopis studenata kroatistike, Vol.1 No.1, str. 172-183, Zagreb.
20. Zlatar, Andrea (2010), *Rječnik tijela : dodiri, otpor, žene*, Naklada Ljevak, Zagreb.
21. Zlatar, Andrea (2004), *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb.

Prilozi:

1. http://artinbulk.com/image/famous%20artist/Frida%20Judy/Frida-Judy_002.jpg (slika), posjet 14.7.2016. u 15:29.