

"Sluškinjina priča" Margaret Atwood kao distopijski i feministički roman

Horvat, Tani

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

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:186:772391>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-07-28**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET

Tani Horvat

***Služkinjina priča* Margaret Atwood kao
distopijski i feministički roman**

(ZAVRŠNI RAD)

Rijeka, rujan 2018.

SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za kroatistiku

Tani Horvat

Matični broj: 0009067538

***Sluškinjina priča* Margaret Atwood kao
distopijski i feministički roman**

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: doc. dr. sc. Danijela Marot Kiš

Rijeka, rujan 2018.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam završni rad naslova “*Sluškinjina priča*“ *Margaret Atwood kao distopijski i feministički roman* izradio/la samostalno pod mentorstvom doc. dr. sc. Danijele Marot Kiš.

U radu sam primijenio/la metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristio/la literaturu koja je navedena na kraju završnoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući naveo/la u diplomskom radu na uobičajen način citirao/la sam i povezo/la s korištenim bibliografskim jedinicama.

Student/studentica

Tani Horvat

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. MARGARET ATWOOD.....	2
3. UTOPIJA I DISTOPIJA.....	6
3.1. ŽENE U UTOPIJI.....	11
4. SLUŠKINJINA PRIČA.....	18
5. BRISANJE IDENTITETA JEDNE SLUŠKINJE.....	24
6. ZAKLJUČAK.....	26

Sažetak, ključne riječi

Summary, key words

Izvori i literatura

1. UVOD

Kao glavno polazište svojeg istraživanja i završnog rada izabrala sam roman *Sluškinjina priča* kanadske autorice Margaret Atwood.

Atwood kao autorica djeluje i stvara već dugi niz godina i jedna je od najutjecajnijih spisateljica feminističke i postmoderne proze. Tako ću se u prvom djelu rada najprije osvrnuti i ukratko predstaviti njen stvaralački opus, koji raste još i dan danas. Opus joj je vrlo raznolik, i žanrovski i tematski, no tema koja je nekako zajednička većini djela, na ovaj ili onaj način, jest žena – žensko tijelo, seksualnost, identitet. Kako Atwood mnogi asociraju sa feminizmom, kroz analizu romana istražila sam koji se aspekti feminističke književnosti mogu u njemu pronaći i na koji ih je način autorica upotrijebila u romanu.

Ovaj se roman, osim u feministički, redovito svrstava i u distopijski književni žanr, pa sam tako veliki dio svog istraživanja posvetila upravo njemu. Distopija je nastala kao suprotno naličje utopije – pa sam, sukladno tome, nakon iščitavanja nekolicine teorijskih i filozofskih tekstova, objasnila i što je utopija, te kako i zašto je nastala. Posebno sam se fokusirala na položaj žene u utopiji, odnosno distopiji, te sam se dotakla i feminističke utopije kao književnog žanra.

Naposljetku, predstavljene sam teorije pokušala oprimjeriti na samoj *Sluškinjinoj priči*, kroz analizu radnje i likova u romanu, posebno se fokusirajući na glavnu protagonisticu Fredovu. *Sluškinjina priča* smještena je u fiktivnu totalitaristički uređenu republiku Gilead koja u potpunosti kontrolira i nadzire svoje stanovnike, a žene su u svakom smislu podređene i ovisne o muškarcima. Glavni problem Gileada bio je neplodnost i veliki pad nataliteta, pa oni tako uvode novi društveni poredak u kojem će glavnu ulogu imati Sluškinje – mlade, plodne žene koje su pretvorene u hodajuće maternice, a ljudska prava su im praktički u potpunosti oduzeta. Kako je to biti Sluškinja u Gileadu doznajemo iz prve ruke kroz ispovijest Fredove koja je dodijeljena domaćinstvu jednog od najutjecajnijih gileadskih muškaraca.

2. MARGARET ATWOOD

Margaret Atwood kanadska je spisateljica, rođena 1939. godine u Ottawi. Odrastala je u Ontariju, Quebecu i Torontu, u kojem je naposljetku i završila studij te magistrirala. U Torontu živi i djeluje i danas. Autorica je više od četrdeset knjiga i djela koja uključuju proznu fikciju, poeziju, te kritičke eseje.¹ Atwood se u svom opusu bavila raznolikim temama, no čini se da joj najbolje „leži“ bavljenje ženskim likovima i ženskom prirodom, tako da kritičari njenu prozu smatraju u velikoj mjeri feminističkom.

Počeci njenog literarnog stvaralaštva započinju 1961. godine kada je izdala svoju prvu zbirku poezije, *Double Persephone*. Nakon toga, uslijedile su zbirke *The Circle Game* (1964, kasnije prerađena 1966) i *The Animals in That Country* (1968).² Ukupan joj opus obuhvaća šesnaest zbirki poezije, šesnaest romana, osam zbirki pripovijetki, osam knjiga za djecu, te desetak nefikcijskih djela.³ Uz to, urednica je šest književnih antologija, koje uključuju i onu najzapaženiju, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* iz 1972. (Callaway 2008: 2)

Koliko je svestrana, osim ovakvog raznolikog opusa, pokazuju nam i teme kojima se bavila i koje su se prožimale kroz njena djela. Atwood je u svojim djelima promišljala o kanadskom nacionalnom identitetu, odnosima između Kanade i Sjedinjenih Američkih Država, odnosima između Kanade i Europe, ekološkim problemima, biotehnologiji, ljudskih pravima i pravima žena. Ova posljednja, tema je koja se u ovom mnoštvu ipak najviše ističe. Atwood tako propituje definicije ženstvenosti u društvu, prikaze ženskog tijela u umjetnosti, eksploataciju žena u ekonomiji i društvu, odnose muškaraca i žena, ali i odnose žena međusobno. (Callaway 2008: 1)

Prema Allani Callaway, Atwood je na idući način kategorizirala svoje romane: „The first trio (*The Edible Woman*, *Surfacing*, and *Lady Oracle*) has to do with women and men, last trio (*The Handmaid's Tale*, *Cat's Eye*, and *Robber Bride*) with women and women, and then (one) in between (*Life Before Man*) has to do with both...“ (Atwood prema Callaway 2008: 2)

¹ <http://margaretatwood.ca/biography/>

² <https://www.britannica.com/biography/Margaret-Atwood>

³ <http://margaretatwood.ca/full-bibliography-2/>

Njezin prvi roman, *The Edible Woman*, napisan je 1965., ali je objavljen 1969. u vrijeme kada je drugi val feminizma počeo jačati. (Tolan 2007: 9) U ovom romanu Atwood propituje teme rodni uloga i gubitka identiteta. Glavna se protagonistica bori sa zahtjevnim očekivanjima okoline (prvenstveno njene obitelji i muža), dok istovremeno pokušava naći načina da u tim okolnostima ne izgubi vlastitu osobnost i potpuno zanemari vlastite potrebe i užitke. (Callaway 2008: 2) S obzirom na tematiku, koja se bavila potrošnjom ženskog tijela, a i vrijeme u koje je roman objavljen (četiri godine nakon što je procvjetao feminizam u Sjevernoj Americi) mnogi su ga, kao i samu Atwood, povezivali direktno sa feminističkim pokretom toga doba. Atwood je na to odgovorila: „I don't consider it feminism; I just consider it social realism. That part of it is simply social reporting. It was written in 1965 and that's what things were like in 1965.“ (Atwood prema Tolan 2007: 2)

Također, 1979. u u predgovoru te iste knjige izjavila je: „*The Edible Woman* appeared finally in 1969, four years after it was written and just in time to coincide with the rise of feminism in North America. Some immediately assumed that it was the product of the movement. I myself see the book as profeminist rather than feminist: there was no women's movement in sight when I was composing the book in 1965, and I'm not gifted with clairvoyance...“ (Atwood prema Tolan 2007: 9), želeći reći da nije pisala roman sa svjesnom namjerom da on bude feministički, već je samo opisivala ono što je tada vidjela u društvu. Nadodala je i kako smatra da je feministička „etiketa“ primjenjiva samo na one autore koji su u to doba svjesno pisali i djelovali unutar okvira feminističkog pokreta. (Tolan 2007: 9)

Njezin drugi roman, *Surfacing*, iz 1972. godine, ponovno se bavi tematikom identiteta, no ovaj put, uz rodni identitet istražuje i nacionalan identitet. Glavna junakinja ovog romana doživljava sebe kao potpuno izoliranu i nepovezanu sa ostatkom svijeta i okolinom koja ju okružuje. Radnju pratimo kroz njezin kaotičan tok misli, u kojem se isprepliću stvarnost, sjećanja, bajke i mitologija. U velikoj mjeri, njezina otuđenost proizlazi iz nemogućnosti ostvarivanja vlastitog identiteta, što Atwood u romanu naglašava tako što glavnu protagonisticu ostavlja bezimenom. U Sluškinjinoj priči, kao što ćemo kasnije vidjeti, Atwood je opet preispitivala značaj imena, pogotovo imena ženskih likova. (Callaway 2008: 11) Ovaj roman smatra se djelom koje je tematikom i stilom najbliže njenoj ranoj poeziji (npr. *The Circle Game* iz 1966. i *Power Politics* iz 1971.), primjećuje Tolan. (Tolan 2007: 35)

1976. uslijedila je *Lady Oracle*, gdje se Atwood zadržala na tematici identiteta, no ovaj put istražuje njegovu dvojnost. Glavna protagonistica romana za sebe osmišlja višestruke identitete kao svojevrsni obrambeni mehanizam, kako bi si osigurala ljubav i prihvaćanje,

istovremeno izbjegavajući posljedice svojih postupaka. (Callaway 2008: 4) Tolan za *Lady Oracle* tvrdi da je na tragu postmodernističkog djela. (Tolan 2008: 59)

Što se tiče romana *Life Before Man*, koji je uslijedio nakon *Lady Oracle*, Tolan za njega tvrdi da za razliku od svojeg prethodnika djeluje bezlično i impersonalno, te da napušta postmodernističke tendencije s kojima je Atwood krenula eksperimentirati u *Lady Oracle*. Atwood se, kako tvrdi Tolan, u ovom romanu služila pomalo dosadnim kataloškim prikazom likova, te kronološkim razvojem događaja, onemogućavajući tako bilo kakvo remećenje toga reda koji vlada u fabuli romana. Za takvo radikalno vrijeme u koje je roman nastao, on djeluje prilično konvencionalno, pa čak i konzervativno, a likovi kao da su usvojili svojevrni repetitivni obrazac ponašanja koji pridonosi monotonom tonu romana. (Tolan 2008: 88)

Atwood se vraća svojem prepoznatljivom stilu u romanu *Bodily Harm* iz 1981. Kao i u *Lady Oracle*, Atwood se poigrava žanrovima i stilovima, a i samim likovima, tako da glavna protagonistica, koja boluje od raka dojke, u romanu na neki način ismijava samu sebe. Zaljubljuje se u doktora koji ju je operirao, te svjesna klišeja u kojem se našla, sama sebe uspoređuje sa glavnim junakinjama sapunica ili kakvih sladunjavih ljubavnih romana. (Tolan 2008: 118) Autorica u ovom romanu ponovno propituje i proučava društvene mitove vezane za ženstvenost kroz oči nesigurne i nezadovoljne žene čije je tijelo „oštećeno“ rakom i mastektomijom. (Callaway 2007: 4)

U šestom po redu romanu, *Sluškinjinoj priči*, koji je i tema ovog rada, Atwood se nastavila baviti tematikom roda i identiteta, uz dodatak politike. Smješten u fiktivnu totalitarističku državu Gilead (nekadašnje Sjedinjene Američke Države), u kojoj vlada patrijarhalni režim, Sluškinjina priča ispovijed je jedne žene čiji je identitet i postojanje svedeno na jednu jedinu funkciju – rađanje djece bogatim obiteljima u kojima su žene neplodne. Lišena je vlastite slobode i budućnosti, kako bi ju omogućila onim imućnijima od sebe. U ovome svijetu ona vrijedi koliko i njeni jajnici i maternica. Ukoliko oni dobro obavljaju svoju zadaću, ona je sigurna. Žene se u ovom distopijski oslikanom svijetu moraju pokoriti zadaćama koje su im nametnute od strane društva ili će snositi nezamislive posljedice, i u očima društva biti će viđene kao „demoni“. (Callaway 2007: 5) Atwood se u ovom romanu poigrala i sa biblijskim motivima i likovima. U predgovoru novog izdanja *Sluškinjine priče* objašnjava kako joj je kao inspiracija poslužila biblijska priča o Jakovu i njegovim dvjema ženama, Raheli i Lei, te njihovim sluškinjama. Sluškinje su im rađale sinove, no nisu ih smjele zvati svojim – oni su pripadali suprugama. (Atwood 2017: 6)

Nakon Sluškinjine priče, Atwood piše romane *Cat's Eye* (1988), *The Robber Bride* (1993) i zapaženi *Alias Grace* (1996), koji donekle podsjeća na Sluškinjinu priču, ali radi se o drugoj vremenskoj dimenziji. Autorica je u ovom romanu pokušala rekonstruirati stvarne povijesne događaje, ubacujući fiktivne elemente. *Alias Grace* napisan je kao fiktivni iskaz Grace Marx – Kanađanke koja je bila osuđena za dva ubojstva u senzacionalističkoj sudskoj parnici iz 1843.

U romanu *Gazela i kosac* iz 2003. Atwood opisuje postapokaliptični svijet nakon epidemije kuge koji je prikazan kroz promatranja i *flashbackove* protagonista koji je, čini se, jedini preživio katastrofu. Uslijedili su *Penelopiad: The Myth of Penelope and Odysseus* (2005), koji je bio inspiriran Homerovom Odisejom, zatim *Godina potopa* (2009), te *Ludi Adam* (2013), u kojem se Atwood ponovno poigrava biblijskim motivima. Roman *The Heart Goes Last*, iz 2015., opet oslikava distopijsku sliku Amerike u kojoj je jedan par prisiljen prikloniti se zajednici koja funkcionira kao zatvor. Djelo je originalno bilo objavljeno kao *e-knjiga* koja je izlazila u nastavcima. Do sada posljednji Atwoodin roman, *Hag-Seed* iz 2016. njezina je vlastita preoblikovana verzija Shakespearove drame *Oluja*.⁴

⁴ <https://www.britannica.com/biography/Margaret-Atwood>

3. UTOPIJA I DISTOPIJA

Što je distopija i odakle potječe taj naziv?

Krenimo od onoga što je bilo prvo: utopija. U rječničkoj bazi hrvatskoga jezika stoji ovako: **utopija**: 1) *idealna zamišljena zemlja ili zajednica u kojoj vladaju savršeni društveni odnosi, blagostanje i sreća; rjeđe, u literaturi ironično ili satirički tretirana* 2) *neostvariva zamisao, zamisao bez podloge, idealno stanje koje se ne može ostvariti*⁵

Riječ *utopija* nastala je 1515. Osmislio ju je Sir Thomas More u svojoj knjizi *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*, odnosno *O najboljem uređenju države i o novom otoku Utopiji*. Knjiga je objavljena 1516., a danas je poznatija samo kao *Utopija*. More je u njoj opisao jedan idealan zamišljeni otok gdje u blagostanju i miru žive sretni ljudi, i nazvao ga je Utopijom. (Maskalan 2015: 18)

Kao svojevrsnog prethodnika utopijske književnosti Ana Maskalan navodi Platona i njegov spis *Politej*, koji nije utopija, ali je bez sumnje izvršio veliki utjecaj na buduću utopijsku tradiciju. (Maskalan 2015: 13)

Sama riječ utopija je dakle prvenstveno bila toponim. Etimološka analiza nalaže da ju je More skovao tako što je povezoao dvije riječi iz starogrčkog jezika. Prva je diftong *ou* koji označava rječcu *ne*, a na njega se zatim naslanja *topia*, što znači mjesto. U doslovnom prijevodu utopija tako označava nemjesto ili mjesto kojega nema. (Maskalan 2015: 18)

Na tu Moreovu definiciju nadovezuje se i Hrvoje Jurić koji utopiju definira kao budućnosnu viziju jednog drugačijeg društva, odnosno jednog drugačijeg uređenja društvenih odnosa.

Jurić unutar utopije razlikuje dvije vrste: pasivnu i aktivnu. Pasivna se utopija odnosi na dovršene, zaokružene utopijske koncepcije koje pružaju viziju budućnosti, ali ne sugeriraju načine prelaska jaza između zbilje i utopije. One same sebe implicitno unaprijed određuju kao utopije, odnosno ne-mjesta. Pasivne su utopije najčešće opisane u knjigama, pa pod pasivnu utopiju Jurić svrstava i onu Moreovu. S druge strane, kod aktivne utopije radi se o suprotnom – ona sebe poima kao moguću, ostvarivu, i usmjerena je na akciju – što znači da je više usmjerena na djelovanje i prevladavanje nekog postojećeg stanja u društvu kako bi se doista prešlo iz zbilje u utopiju. Ovu utopiju Karl Mannheim smatra jedinom pravom utopijskom

⁵ <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>

orijentacijom i u svome djelu *Ideologija i utopija* definirao ju je kao onu koja „transcendira stvarnost“ i, prelazeći u djelovanje, u isti mah djelomično ili potpuno razara postojeći egzistencijalni poredak.⁶

Nadalje, Krishan Kumar, britanski sociolog, dotiče se utopije sa književnog aspekta. On iznosi tezu da najveća snaga utopije leži upravo u njezinom književnom obliku. Razni drugi utopijski oblici kao što su utopijska društvena teorija, milenarijanizam ili eksperimentalna zajednica mogu na neko vrijeme nadomjestiti književnu utopiju, ali ako književni oblik počne blijedjeti, blijedjet će i utopija. Kumar tako navodi kako je u Europi u 18. stoljeću došlo do bujanja utopijske književnosti, koja je bila inspirirana upravo Moreovom *Utopijom*. Tada je, u 19. stoljeću, procvatom tehnologije i znanosti, o čemu se prije moglo samo sanjati, pisana utopija pala u drugi plan. Zamijenile su ju utopijska socijalna teorija i eksperimentalna utopijska zajednica⁷. Povod tim mijenama u svijetu književne utopije bile su i povijesne prilike. Naime, nešto ranije, krajem 18. stoljeća dvije su revolucije promijenile povijest – francuska revolucija i revolucija u američkim kolonijama. Njihovi uspjesi potvrđivali su stav da utopijski ideali (u ovom slučaju ideali demokracije i ravnopravnosti) mogu imati veliki utjecaj na društvo i da mogu izazvati promjene. Nakon toga uslijedila je i industrijska revolucija koja je sugerirala da razvojem znanosti i tehnologije, te povećanjem masovne proizvodnje većina naroda može biti nahranjena, odjevena i zbrinuta. Ipak, industrijska je revolucija uz veliko bogatstvo, stvarala i veliko siromaštvo. O tome su progovorili Karl Marx i Friedrich Engels u *Komunističkom manifestu* iz 1848., te su tako nanovo poljuljali vjeru u razvoj. (Maskalan 2015: 51)

U 19. stoljeću uslijedio je veliki uspon socijalizma, a uslijed njega i renesansa književne utopije. Usprkos striktnosti njegovih utemeljitelja, kasniji su socijalisti postajali sve više svjesni potrebe za pružanjem „rječitih slika“ socijalističke budućnosti, kako bi socijalizam dobio priliku za probijanje izvan krugova intelektualaca i prilaženje običnim ljudima, a idealan način za to pronašli su u socijalističkoj utopiji. (Kumar 2011: 75) Utopijski socijalizam, međutim, nije našao prihvaćanje Marxa i Engelsa, a onda i mnogih drugih marksističkih teoretičara. (Maskalan 2015: 51) Unatoč tome, od 1880.-ih do početka 20. stoljeća nastao je cijeli niz radova, uglavnom socijalističkog karaktera, koji su obnovili književnu utopiju i održali na

⁶ <https://www.stocitas.org/hrvoje%20o%20utopiji.htm>

⁷ Pojam eksperimentalnih zajednica odnosi se na pokusne gradove izgrađene u cilju da se u njima postigne savršen spoj arhitekture, ekologije, te općenito kvalitetnog življenja – nalik utopiji. (<https://matrixworldhr.com/2013/03/02/eksperimentalni-gradovi-i-zajednice/>)

životu nadu u socijalističku budućnost. Kao ključno djelo iz tog perioda Kumar ističe *Osvrt unazad* Amerikanca Edwarda Bellamya iz 1888. Nakon njega uslijedili su *Slobodna zemlja* Theodora Hertzkea (1890), *Vijesti iz Nedođije* Williama Morrisa (1890) te *Suvremena utopija* H.G. Wellsa (1905). Ta su djela osigurala novi procvat i prelazak utopijske književnosti u 20. stoljeće. (Kumar 2011: 76) Maskalan također navodi, kako prema Nicole Pohl postoje dvije vrste utopije: anarhistička i arhistička. Među svim utopijama mogu se prepoznati dvije paradigme: u onoj arhističkoj sve aspekte ljudskog života i društva u utopiji regulira država odnosno vlada, a anarhistička utopija, s druge strane, predstavlja utopiju utemeljenu na ideji slobode i vlasti nad samom sobom. (Pohl prema Maskalan 2015: 49)

Postavlja se pitanje što je to što čini književnu utopiju tako moćnom i privlačnom naspram ostalih načina opisivanja i promicanja valjanog društva? Ana Maskalan tvrdi da je ono najprivlačnije kod utopije njezina priča i detaljan opis drugačije ljudske svakodnevnice koja se čini toliko živom da samim time osnažuje i potiče želju da se takav imaginarni svijet i ostvari. (Maskalan 2015: 46) Kumar ima slične stavove. On tvrdi da je, za razliku od apstraktnih teoretičara koji traže da im se vjeruje na riječ kada pretpostavljaju ostvarenje nekih poželjnih situacija, moć utopijskog pisca u tome što je primoran predstaviti potpuno razvijenu i razrađenu sliku sretnog svijeta za koji se očekuje da će nastupiti primjenom određenih načela. Oni prikazuju ljude na poslu, u zabavi, kod kuće i na društvenim mjestima, u njihovim privatnim i javnim životima. Uživljavanjem u likove i događaje, kao i kroz opise prizora i ambijenta svakodnevnog života, čitatelj i sam proživljava „dobar dan“ u novom društvu. Tako i sam poželji živjeti u svijetu predstavljenom na taj način. (Kumar 2011: 76)

Tako u prvoj polovici 19. stoljeća utopijske vizije boljega svijeta uzmiču pred onima koje na taj isti svijet gledaju sumnjičavo i prestrašeno. U to vrijeme u književnosti se rađa novi žanr – distopija. Riječ distopija pripada Johnu Stuartu Millu koji ju je 1868. upotrijebio u govoru pred britanskim parlamentom kako bi opisao najgoru zamislivu vladu. Elemente distopijskog žanra možemo pronaći već i u Bibliji, primjerice u priči o Sodomi i Gomori. (Božić 2013: 7) Što se tiče naziva distopija, uz njega se još vežu i nazivi kakotopija, koji je osmislio britanski filozof Jeremy Bentham, te antiutopija. Antiutopiju mnogi smatraju sinonimom distopije, iako postoje tendencije da se ta dva pojma razdvoje. Tako npr. Lyman Power Sargent distopiju objašnjava kao nepostojeće društvo detaljno opisano i smješteno u prostor i vrijeme koje autor želi predstaviti značajno gorim od društva u kojem živi, dok antiutopiju opisuje kao nepostojeće

društvo detaljno opisano i smješteno u prostor i vrijeme kojeg autor želi predstaviti kao kritiku utopijskog mišljenja ili neke određene utopije (Sargent prema Maskalan 2005: 52).

Kumar tvrdi da se utopija i antiutopija, odnosno distopija (on ne pravi razliku između ta dva pojma), međusobno podržavaju. Jedna ocrta budućnost u žarkim tonovima, a druga je boji u crno. Ali obilježja koja su im zajednička su zamišljanje cjelina društava i tehnika njihova predstavljanja u svim potankostima. Obje djeluju u usavršenim društvima, a jedina razlika je što jedna pred njih stavlja pozitivan, a druga negativan predznak. (Kumar 2001: 77)

Distopija kao žanr svoj je procvat doživjela u 20. stoljeću. Distopije toga doba oslikale su zabrinutost koja je polako prožimala sve aspekte zapadnjačkih društava. Ta je zabrinutost, potaknuta dotad neviđenim razaranjima prvog, a onda i drugog svjetskog rata, s vremenom prerasla u ono što danas možemo definirati kulturom straha. To je ujedno bilo i vrijeme kada raniji optimizam i povjerenje u napredak uma i znanosti pomalo, ali sigurno slabi pred evidentnim dokazima ljudske nesposobnosti u ovladavanju vlastitim destruktivnim silama. Tematike ratova, siromaštva, represivnog političkog sustava, nepravde, bolesti, umiranja i zagađenja zavladaše distopijskim književnim djelima no ovoga puta inspiraciju za njih nije bilo potrebno tražiti u mašti, već u stvarnosti. Imena distopijskih pisaca mnogobrojna su: Herbert George Wells, Karel Čapek, Jevgenij Zamjatin, Aldous Huxley, George Orwell, Ray Bradbury, Franz Kafka, Vladimir Nabokov, Arthur C. Clarke i mnogi drugi. Distopije su uživale neizmjernu popularnost koja raste još i dan danas, te je njihova popularnost često i nadmašivala onu utopijsku. Razlog tome je ponovno skiciranje slika svakodnevnog života, koji u distopijama dobiva zastrašujuće naličje. Dok je čitanje utopija predstavljalo bijeg od depresivne svakodnevnice, distopija je čitatelje vraćala toj svakodnevnici, često ju čineći još grozomornijom. Distopije barataju strahom i grozom, upozorenjima a ponekad i prijetnjama, a njihova uvjerljivost raste što su njihovi zastrašujući svjetovi sličniji onom stvarnom. (Maskalan 2015: 54) Prema Kumaru, moć distopije je u tome što se nijedna teorija totalitarizma ili svjesno upozorenje na znanstvenu oholost ili tehnološku opasnost, nije utisnulo u maštu 20. stoljeća kao npr. Orwellova *1984.* ili Huxleyev *Vrli novi svijet.* (Kumar 2001: 77) Distopije posjeduju sve utopijske elemente: kritiku, nadu i maštu. Međutim, distopije naglasak stavljaju na kritiku, a nada je prisutna samo implicitno. Maskalan tvrdi da distopija lišena nade postaje zapravo, jednim od svojih najvećih neprijatelja – postaje ideologijom. (Maskalan 2015: 55)

Na kraju treba obratiti pažnju i na činjenicu da utopiju i distopiju često smatraju podskupom žanra znanstvene fantastike. Znanstvena se fantastika u vrijeme svog procvata u

40.-im godinama prošloga stoljeća jasno razlikovala od utopije jer su se opisi alternativnih svjetova na nekim drugim planetima uglavnom fokusirali na znanstvene i tehničke inovacije i nisu pridavale mnogo pažnje sociopolitičkim faktorima. Poslijeratna znanstvena fantastika bitno je promijenila svoj ton, skretanjem pažnje na društvene i humanističke znanosti te opreznijim stavom prema posljedicama znanstvenog i tehnološkog razvoja. Raymond Williams ističe se svojim radom *Utopija i znanstvena fantastika*, u kojem dolazi do zaključka da je ono što povezuje utopiju i znanstvenu fantastiku činjenica da i jedan i drugi književni oblik snagu svojih poruka ostvaruju putem prikaza svijeta bitno drugačijeg od postojećeg, stvarajući kod čitatelja reakcije koje potiču odmak i kritički odnos naspram postojećega. (Williams prema Maskalan 2015: 56) Koristeći tako Williamsovu analizu utopijskih/distopijskih i znanstvenofantastičnih književnih formi moguće je izdvojiti i neke razlike između tih žanrova. Prva se tiče diskontinuiteta između opisanog i postojećeg svijeta. Dok utopija implicira vezu između njih, uglavnom u obliku neke kritike, a ponekad i opisujući preobrazbu iz jednoga u drugi, znanstvena fantastika tu vezu ne podrazumijeva.

Druga razlika tiče se elementa voljne transformacije postojećega. Dok utopija podrazumijeva utjecaj ljudske namjere, znanstveno fantastični svjetovi nisu nužno rezultat ljudske volje ili plana. Na kraju krajeva, znanstvena se fantastika često niti ne bavi opisima boljih društava, već se fokusira na dva aspekta alternativnih društava – tehnički i znanstveni. Znanost i tehnika pri tome često imaju samo instrumentalnu ulogu. Znanstvena fantastika zapravo stavlja privatnu dramu u središte radnje, a svemirski brodovi i udaljeni svjetovi služe samo kao kulise za neki romantični zaplet ili avanturistička nastojanja glavnih junaka. Zaključno, formalno gledajući znanstvena fantastika proizlazi iz druge vrste književnosti i zapravo nije prirodni nastavak utopije. Ona čak često i zanemaruje povijesno nasljeđe utopija, vraćajući se svojim društvenim i političkim rješenjima unatrag. (Maskalan 2015: 56)

Zaključno, dotaknimo se i toga kako je došlo do „umiranja“ utopije. U suvremeno doba utopija je postala mrska, dok popularnost distopije nastavlja rasti. S jedne strane utopija ima oznake naivnog nadanja i eskapizma, a s druge strane ona se povezuje sa svim idejama koje su dovele do užasa totalitarnih režima 20. stoljeća. Na teorijskoj je razini utopija dakle beskorisna, dok je na praktičnoj opasna. (Maskalan 2015: 58) Hrvoje Jurić zaključio je tako da je početak kraja utopije bio naznačen kada je došlo do povezivanja utopijskog mišljenja i post-revolucionarnih državnih tvorevina, koje se vežu uz Lenjina, Staljina i ostale „prevoditelje i

provoditelje“ utopijskog ideala. Cijenu tog fatalnog povezivanja platila je tako sama utopija, ma koliko bila kritična prema tim istim režimima.⁸

3.1. ŽENE U UTOPIJI

U ovom dijelu rada istražiti ću suodnos feminizma i utopije kroz povijest, načine na koje je žena u utopiji bila prikazana, te ću iz toga pokušati povući poveznice sa *Sluškinjinom pričom*.

Maskalan tvrdi da je feminizam jedan od najdalekosežnijih društvenih pokreta dvadesetog stoljeća, te da se snaga njegova utjecaja ogleda gotovo u svim sferama društvenog, političkog i kulturnog života. Potencijal feminizma leži u detektiranju društvenih nepravdi i pozivu na promjenu, (Maskalan 2015: 148) što možemo povezati i sa samim potencijalom distopijske književnosti. Slika bolje ženske budućnosti osnovna je slika feminizma, zbog čega ga proglašavamo temeljno utopijskim. Utopijsko je mišljenje, tvrdi Maskalan, prisutno u feminizmu od njegovih začetaka, pošto je težilo nadilaženju zbilje, napretku i promjeni, kao i sam feminizam. Feministice su oduvijek težile društvu koje nije postojalo, odnosno društvu u kojem će žene biti ravnopravne s muškarcima, te imati prava, slobodu, samostalnost i mogućnost razvoja svojih sposobnosti. Težile su svijetu u kojem odrednica ženskosti neće utjecati na njihov status ljudskih bića. (Maskalan 2015: 148)

Maskalan navodi Virginiju Woolf kao jednu od prvih začetnica feminizma, u smislu da je među prvima istaknula potrebu „nadopunjavanja povijesti“ sa informacijama o ženskim doprinosima, kao i općenito sa informacijama o životima žena kroz povijest uopće. (Maskalan 2015: 150) Nepoznavanje povijesti žena i njihovih života mnoge je navelo na izjave o tome kako su žene kroz povijest prolazile netaknute, neopterećene i bezbrižne. To je dovelo i do osuđivanja feminističkih napora, te označavanja istih kao irelevantnih i malicioznih. Maskalan navodi tezu Jasenke Kodrnje o tome kako žene nisu mogle sudjelovati u konstrukciji linearnog vremena, pošto je linearno vrijeme vid moći koji predstavlja upisivanje konstruktora u vrijeme putem simbola koji će ga učiniti prepoznatljivim. Budući da nisu sudjelovale u samoj konstrukciji linearnog vremena, one se u njega nisu niti upisivale, ili su se upisivale samo marginalno. Svoju je tezu Kodrnja testirala analizom *Hrvatskog općeg leksikona* iz kojeg je vidljivo kako je povijest opisana u enciklopedijama bila isključivo muška povijest. (Kodrnja prema Maskalan 2015: 151) Moć govora ženama nije bila dana – one su bile šutljive „rađalice“, zatvorene u

⁸ <https://www.stocitas.org/hrvoje%20o%20utopiji.htm> (posjećeno 6.9. 2018)

privatnu sferu domova, dok su muškarci dominirali poviješću i bili nositelji apsolutne ili ograničene moći. Svoju su moć iskazivali tako što su imali pravo opisivati „istinsko“ ljudsko iskustvo i svijet koji ih okružuje. (Maskalan 2015: 151)

U vrijeme nastanka prvih književnih utopija ženski je položaj u društvu bio daleko od zadovoljavajućeg. 16. i 17. stoljeće bilo je obilježeno vladavinom stava o ženi kao moralnom, intelektualnom i fizički inferiornom biću naspram muškaraca. Taj stav vukao je korijene još iz antičkih, točnije Aristotelovih, kršćanskih i medicinskih učenja o spolovima i njihovim međusobnim odnosima. (Maskalan 2015: 115) Aristotel je žene smatrao bićima između muškaraca i robova koje, poput djece, treba odgajati i vladati njima, a svoja uvjerenja branio je neznanstvenim tezama o ženama kao polovičnim i neuspjelim muškarcima. (Aristotel prema Maskalan 2015: 115)

Žene 16. i 17. stoljeća su tako imale ograničen pristup obrazovanju, osobito onom visokom. Iako je njihova pismenost rasla i dalje su između spolova vladale velike razlike u kvaliteti obrazovanja te u raspoloživim obrazovnim mogućnostima. (Maskalan 2015: 115) Dok su se muškarci npr. obrazovali na vrsnim sveučilištima kao što su Oxford ili Cambridge, žene su se smjele obrazovati isključivo za „ženske vještine“ koje su se odnosile prvenstveno na kućanske poslove i majčinstvo. Čitati su smjele, no ženska je literatura bila selektirana i pojednostavljena – kako bi ju „žene mogle lakše razumjeti“. Literatura je uglavnom bila religijske tematike ili su pak to bile kuharice, vodiči za pletenje, uzgoj cvijeća, bonton i sl. Obitelj i dom bili su određeni kao prirodne ženske domene.

Udane žene toga doba nisu imale prave na posjed. Gotovo je sva obiteljska imovina pripadala njihovim supruzima, a u slučaju razvoda one bi gubile ne samo egzistencijalnu sigurnost već i djecu.

Od strane sekularnih i crkvenih sudova žene su nerijetko bile optuživane za vraćanje ili neke druge moralne ili religijske prijestupe. Sudski su tretirane mnogo strože od muškaraca. Za čedomorstvo, što je u to doba često bila praksa zbog velikog broja izvanbračne djece, dobivale su smrtnu kaznu. Često su ju dobivale i majke mrtvorođene djece. Muškarci su na nju mogli biti osuđeni u slučajevima silovanja, no vrlo malo takvih slučajeva je bilo prijavljivano, iako se naravno događalo. Ukoliko je žena nakon silovanja ostala trudna, društvo je odbijalo taj čin definirati kao silovanje, jer se smatralo kako začće djeteta podrazumijeva seksualni užitak, odnosno pristanak žene. (Maskalan 2015: 116) Iako crkva nije odobravalala fizičko nasilje nad ženama tj. suprugama, ono je redovito bilo minimalno kažnjavano pošto je predstavljalo

prihvatljivu praksu discipliniranja „neposlušne žene“. Toga se razdoblja povijesti dotaknula i Virginia Woolf u svome djelu *Vlastita soba*. (Maskalan 2015: 117)

Dotaknimo se sada nekih prvih klasičnih utopija i na koji su način prikazale položaj žene u svojim utopijskim svjetovima. Valja istaknuti činjenicu da su autori prvih utopija mahom bili muškarci. Vizije muških utopista su, tvrdi Maskalan, izokretale svijet naglavce, ali žene i njihove društvene statuse ostavljali su fiksiranima na bezvremenskom pijedestalu. Većina je muških utopija za žene u najgorem slučaju bila distopija, a u najboljem je bila repriza otužne svakodnevnice. (Maskalan 2015: 156)

Problem kod većine autora klasičnih utopija bio je taj, primjećuje Maskalan, što je kod njih izostalo prepoznavanje potrebe za promjenom društvenog položaja žena. U njihovim je svjetovima sve bilo idilično, pa tako nisu niti zamjećivali ništa problematično ili nepravedno vezano za ženu i njen položaj u društvu. Posljedično, nisu niti osjećali potrebu predlagati neke promjene ili poboljšanja. (Maskalan 2015: 118)

Klasične utopije često su počivale na strogo kontroliranim heteroseksualnim reproduktivnim ekonomijama izgrađenima na patrijarhalnim paradigmama braka, obitelji i države. U njima se ženskost i ženski društveni položaj rijetko propituju. Žena je ustvari u mnogim utopijama zapravo bila nevidljiva, što se opet može povezati sa činjenicom da je većina utopijskih autora toga doba bila muška, pa se nisu previše zanimali za intimnu sferu kućanstva i odnosa koji se ondje uspostavljaju. Maskalan primjećuje kako je u većini klasičnih utopija žena najčešće predmet seksualnih maštarija muških autora, čija se sloboda zapravo svodi na seksualnu slobodu, odnosno na otvorenost prema svim muškim seksualnim željama. One su tako bivale sredstvom utopije koju same nikada ne uživaju. Maskalan zaključuje kako su žene u klasičnoj utopiji najčešće bile projekcije muških žudnji, te nisu imale funkciju mijenjanja svijeta već su onima koji su ga mijenjali služile kao lijepe slike i nadahnuće. (Maskalan 2015: 119) Maskalan navodi i tvrdnju Angelike Bammer koja sugerira da je prepreka ženskom pisanju utopije zapravo strah od zahtjeva i želja suprotnog spola, pošto se kroz povijest ženina potreba da govori i zahtjeva nešto za sebe doživljavala kao prijetnja. (Bammer prema Maskalan 2015: 119)

Nadalje, promotrimo malo kako izgleda svijet žene u prvoj svijetu poznatoj utopiji, onoj Thomasa Morea. U Moreovoj Utopiji čovjek je svoj društveni status stjecao na osnovu svojih radnih zasluga, što znači da nijedan čovjek u Utopiji nije bio oslobođen od rada. Zanatske su se dužnosti ženskih stanovnica Moreove Utopije odnosile na bavljenje tkaninama i pletenjem, navodno zbog urođenih slabosti. Unatoč njihovom pravu na obrazovanje, ono je ponovno bilo

ograničeno na sfere domaćinstva i podređeno njihovim ulogama supruga i majki. Njihovo je obrazovanje također bilo usmjereno na dostizanje ženskih kršćanskih vrlina koje su podrazumijevale skromnost, pobožnost, šutljivost i poniznost. Cilj je bio oblikovati ih kao savršene bračne družice koje ni u kojem trenutku neće u pitanje dovesti bračnu harmoniju. (Maskalan 2015: 122) More uvodi i jedan zanimljiv detalj: žene su naime u njegovoj utopiji imale pravo biti svećenice, no samo pod iznimkom da su bile starije i udovice. Osim toga, žene nisu imale nikakvo pravo djelovati u nekoj drugoj sferi javnosti. To pravilo možemo povezati sa Atwoodinim Tetkama u *Sluškinjinoj priči* koje ću kasnije detaljnije predstaviti u analizi samog djela. Zaključno, možemo utvrditi da je More slabo promišljao o položaju i statusu žena u svojoj Utopiji. One su zamišljene kao šutljive i pobožne bračne družice podređene muškarcu, od kojeg se očekivalo da njome upravlja. Ukoliko je žena bilo kako zgriješila, bila je primorana skrušeno klečati pred svojim suprugom i priznati svoje grijeh. Obrnutu mogućnost, u slučaju suprugovog grijeha, More nije predvidio. (Maskalan 2015: 122) naposljetku, Maskalan dolazi do zaključka kako žene u Moreovom svijetu, gledajući sa suvremenog stajališta, ustvari žive u distopiji. (Maskalan 2015: 123)

Još jedna utopija koju je zanimljivo prokomentirati ona je francuskog utopista Etienne Cabeta, naziva *Putovanja i dogodovštine lorda Williama Carisdalla u Ikariji* ili skraćeno *Put u Ikariju*. Cabetova Ikarija bila je imaginarna komunistička republika u kojoj je glavni oblik organizacije društva bilo bratstvo. Kod Cabeta se ističe što se očito zalagao za promjenu ženskog položaja tako što je zastupao ideju da su žene jednako sposobne i inteligentne kao i muškarci, te da trebaju imati istu mogućnost zapošljavanja i obrazovanja. On je čak isticao da su zahvaljujući urođenoj nježnosti i strpljivosti često i bolje u nekim poslovima od muškaraca. (Maskalan 2015: 136) Međutim, niti kod njega nije sve bilo idealno pa su tako njegovi stavovi o braku i seksualnosti bili vrlo puritanski i konzervativni. Naglašavao je važnost braka te je strogo osuđivao preljub, zavođenje tuđih partnera pa i celibat. U Cabetovom djelu vrlo je istaknuta spolna segregacija – žene i muškarci, iako se oboje obrazuju i rade, to rade odvojeno. U bolnicama npr. pacijentice moraju imati doktora ženskog spola, a pacijenti muškog i sl. Oba spola moraju se držati strogog koda ponašanja na svim javnim i privatnim mjestima pa je tako u Ikariji bila zabranjena prostitucija, pornografija, javna golotinja, a nije bilo niti kavana i kockarnica. (Maskalan 2015: 137) Tim se pravilima tako poigrala i Margaret Atwood i primijenila ih u svom Gileadu.

Dotaknimo se sada pojma feminističke utopije. Kako i zašto je nastala?

Maskalan tvrdi da feminističke utopije predstavljaju prodor izvan okvira klasične književne utopije u kojoj su žene rijetko bile relevantne sudionice ili pak autorice. Žene su počele pisati utopiju jer do tada za njih ona nije postojala. Unatoč tome što su ih mnogi autori utopija uvjerovali da one zapravo žive u utopiji, one su imale potrebu tome se suprotstaviti i pružiti svoju vlastitu viziju utopije. Kao što sam već ranije navela, utopije muških autora za žene su bile prilično nepogodne i više su ličile na distopiju nego na neki idealan život. (Maskalan 2015: 156) Ženske utopije javljaju se prvi put krajem 17. stoljeća, najvjerojatnije izdavanjem *Opisa novog svijeta* Margaret Cavendish 1666. godine., 18 godina prije pogubljenja posljednje britanske vještice. Ono što ih je obilježavalo bilo je jačanje ženskog pokreta i samosvijesti žena kao povijesnih subjekata. Iako se početak samog feminističkog pokreta smješta u 19. stoljeće, zbog čega se logički pridjev *feministički* ne bi trebao vezivati uz djela koja su izašla prije toga, Maskalan objašnjava zbog čega se ipak odlučila nekim ranijim utopijama pridružiti tu oznaku. Utopija naime predstavlja neko zamišljanje i priželjkivanje određene vizije budućnosti, odnosno priziva ono što tek treba doći. Slijedeći tu logiku, s potpunim pravom se pridjev *feministički* može dodijeliti i nekim utopijama objavljenim prije samog početka feminističkog pokreta. (Maskalan 2015: 158)

Prvom feminističkom utopijom i artikulacijom feminizma uopće smatra se *Knjiga o gradu žena* ili *Grad žena* francuske autorice Christine de Pizan iz 1405. U ovom romanu pojavljuju se mnogi elementi koji će kasnije biti karakteristični za feminističke utopije kao što su kritike mizoginije i ženske podređenosti te ustanovljenje idealnog grada kojim vladaju samo žene. Kasnije će to biti česti motiv u feminističkim separatističkim utopijama. Direktni utopijski duh vidi se i kroz autoričino zagovaranje ženske zajednice koja će braniti ženski rod od osuda i boriti se protiv predrasuda i mržnje. Zbog toga se Christine de Pizan smatra jednim od prvih svjetskih feministica, i često zauzima prvo mjesto u mnogim antologijama feminizma. (Maskalan 2015: 159)

Iako *Grad žena* ima neke utopijske naznake, ne može se smatrati utopijom u pravom smislu riječi iz razloga što u ovom slučaju de Pizanin idealan grad nije ljudski već Božji proizvod, a njena intencija nije bila opisati idealno ili bolje društvo, već prvenstveno obraniti žene od mizoginih napada svojih suvremenika i prethodnika. De Pizan se na početku svog romana osvrnula na biblijsku sliku postanka čovjeka koja je najčešće služila kao opravdanje podređenog statusa žene. (Maskalan 2015: 160) Atwood se također u prvom poglavlju *Sluškinjine priče* referira na Bibliju i citira ju, postavljajući time temelje za samu politiku Gileada koji se želio približiti toj biblijskoj zamisli žene koja je podređena muškarcu.

De Pizanina knjiga ujedno je bitna i jer je kroz nju pobila niz kritika koje su ženama bile upućene kroz povijest: proždrljivost, oholost, taština, djetinjastost, brbljavost, plačljivost, glupost. De Pizan se služila metodom pitanja i odgovora: svaka je negativna tvrdnja dobila protuodgovor u obliku primjera koji tu istu tvrdnju opovrgavaju. Pozivala se na mnoštvo povijesnih i mitoloških primjera žena koje su bile poznate po svojim vrlinama primjerice Sapfo, Medeja, Ivana Orleanska, Amazonke, Sabinjanke i mnoge druge. Stvarni i fikcionalni primjeri tih žena autorici su poslužili za podupiranje svojih teza, a istovremeno je iznoseći njihove biografije predstavila jedan od prvih pokušaja bilježenja ženske povijesti. (Maskalan 2015: 161)

Nažalost, De Pizan ipak nije uspjela potpuno pobjeći od patrijarhalnih obrazaca i stereotipizacija. Njima se naime i sama pokatkad koristila, u pokušaju obrane žena od raznih napada. Tako se kroz čitavo djelo primjećuje njeno inzistiranje na veličanju djevičanstva, čestitosti, skromnosti i čistoće, pa su tako djevice i udovice činile najveći postotak stanovništva u njezinom ženskom gradu. De Pizan je, navodi Maskalan, čak i zagovarala podređenost žene u braku jer „nije uvijek dobro za ljude da budu slobodni“ (De Pizan prema Maskalan 2015: 162) Također se i oštro protivila razvodu, čak i u slučajevima gdje je žena bila očigledna žrtva, tvrdeći kako će „njena duša primiti nagradu za tu hrabru istrajnost“ (De Pizan prema Maskalan 2015: 162).

U 19. stoljeću stvari se mijenjaju. To je stoljeće kada se žene masovno počinju okupljati u borbi za ženska prava. Feministički pokret bio je u punom jeku, a kao svoje primarne zahtjeve isticao je žensko stjecanje prava na obrazovanje, političku participaciju, rad izvan kućanstva i sudjelovanje u javnom životu društvene zajednice. Bilo je to doba prvog feminističkog vala kojim su dominirale sufražetkinje, koje su se prvenstveno zalagale za jednako pravo glasa muškaraca i žena. (Maskalan 2015: 166) U tom su razdoblju u jednakoj mjeri bili zastupljeni i politički programatski tekstovi i tipična književna utopija. (Maskalan 2015: 167) Za 19. stoljeće veže se i kult ženskosti, odnosno kult kućanice. On je podrazumijevao niz osobina kojima se opisivao poželjan identitet žene te njezina uloga u društvu. Kult ženskosti, smatra Maskalan, posljedica je industrijske revolucije te odvajanja rada na privatni, javni i kućanski. Društveni je rascjep između privatne i javne sfere muškarce smjestio u javnu sferu, a žene je osudio na brigu za kućanstvo i djecu. (Maskalan 2015: 169) Da se zaključiti da je kult kućanice zapravo u utopiji, ali i društvu, bio prisutan od samih početaka, a u 19. je stoljeću dobio i prigodno ime.

U 20. stoljeću javlja se radikalniji zaokret u feminističkoj utopiji. Feministice drugog vala fokusiraju se na ono više intimno i osobno. Tako se dotiču tema seksualnosti, rađanja i odgoja

djece, obiteljskog i partnerskog nasilja, silovanja, pornografije, prostitucije i mnogih drugih problematika.

U 70-im godinama 20. stoljeća javlja se i pojam feminističke separatističke utopije. Mnoge američke radikalne feministice utopijski ideal pronašle su u separatizmu. On je predstavljao isključivo suživot sa drugim ženama, pri čemu je njihova interakcija povremeno bila i seksualne prirode. Neke feministice su smatrale da su lezbijke jedine prave feministice i slobodne žene, a lezbijska su tijela za njih predstavljala ideal koji razbija sve kalupe ženske prirode određene svojom navodnom primarnom orijentacijom prema muškom spolu. (Maskalan 2015: 187) Maskalan smatra da separatizam nije dobar feministički odgovor, ako na muškarce gleda kao na izvor zla, a na žene kao isključive nositeljice pozitivnih vrijednosti. Takve generalizacije brišu sve razlike između muškaraca i žena, a zanemaruju specifična iskustva jedinki unutar skupina koja ih čini međusobno različitima. (Maskalan 2015: 188)

Kritiku separatizma iznijela je i Margaret Atwood u *Sluškinjinoj priči*, uskraćujući ženama pravo na individualnost, što je u direktnoj vezi sa ukidanjem slobodne volje i prepuštanjem apsolutnoj kontroli Gileadskog (totalitarnog) režima. (Maskalan 2015: 189)

Kroz pregled i analize ovih utopija možemo zaključiti da je Margaret Atwood mnogo inspiracije crpila iz njih i da položaj žena u Gileadu po mnogočemu nalikuje na onaj iz istih tih utopija, a u daljnjoj analizi romana vidjet ćemo koje su to sličnosti. Atwood je ipak „prekršila“ neka od tih pravila tako što je glavnu riječ i moć govora ipak dala ženi, koja, kao što smo vidjeli, u pravilu u takvim djelima nije imala pravo glasa niti pravo pripovijedanja vlastite povijesti.

4. SLUŠKINJINA PRIČA

Sluškinjina priča ispovijed je žene koja je postala robom totalitarnog režima fiktivne države Gilead koja je nekoć bila SAD. Njezino ime je Fredova (engl. Offred), a ona je u Gileadu Sluškinja. Razlozi za osnivanje Gileada proizašli su iz demokratskih, političkih i ekonomskih problema. U bivšoj je državi došlo do velikih epidemija raznih bolesti, kao što je AIDS, što je dovelo do znatnog pada plodnosti i nataliteta, a naposljetku i do uvođenja totalitarnog režima, odnosno osnivanja Gileada. (Gottlieb 2001: 105) Pozivajući se na Bibliju, te pod parolom vraćanja tradicionalnim vrijednostima i obiteljskom poretku, gdje su muškarci glave kuće i drže svu moć u svojim rukama, Gilead je uveo novo državno ustrojstvo u kojemu su žene kategorizirali prema njihovom statusu i ulogama u društvu. Niti jedna „kategorija“ žena nije se smjela baviti nekim socijalnim aktivnostima ili imati karijere i poslove, već su sve na ovaj ili onaj način vezane uz kućanstvo. Najvažniju ulogu u tom cijelome poretku zapravo imaju Sluškinje. Njihova je zadaća bila nositi i rađati djecu elitnim obiteljima kojima su dodijeljene – Zapovjednicima i njihovim suprugama. U slučaju Fredove bili su to Zapovjednik imena Fred (od tuda njezino „ime“ Fredova) i njegova supruga Serena Joy. Zapovjednikove supruge bile su imućne i povlaštene, naizgled su imale sve, no mahom su bile neplodne, što je značilo da se morao osmisliti način kako bi uz sve povlastice mogle imati i djecu. Tu nastupaju Sluškinje – mlade žene koje su bile zdrave, plodne i prisiljene pristati na ulogu surogat majki kako ne bi bile kažnjene i izopćene iz društva (takve žene u Gileadu nazivale su se Neženama i kažnjavane su teškim fizičkim radom i čišćenjem toksičnog otpada u tzv. Kolonijama, a neke „sretnije“ su pak dobivale pravo odabira da umjesto toga budu prostitutke).

Sluškinje su u Gileadu svedene samo na svoju funkciju u društvu – rađanje djece. U ovom svijetu one su zapravo bile tretirane kao strojevi za rađanje. „Mi smo dvonožne maternice, i gotovo: svete posude, pokretni kaleži.“ (Atwood 2017: 143) Vlastitu slobodu i pravo na osnivanje vlastitih obitelji nemaju. Prvo su im oduzeti poslovi, bankovne kartice, dokumenti, sva imovina koju su posjedovale, čime su one postale ovisne o muškarcima (koji još uvijek ta prava imaju). Nakon toga ostaju i bez obitelji, prijatelja i poznanstva pa čak i imena. Jednom riječju, oduzet im je identitet. U Gileadu nemaju gotovo nikakvu slobodu: kuću mogu napustiti samo kada odlaze u kupnju namirnica, i to redovito uz pratnju Čuvara i još jedne Sluškinje, koja im je dodijeljena kao partnerica za kupovinu. Nije im dozvoljeno čitati, vrata njihovih soba uvijek moraju biti napola otvorena, a Oči – Gileadski Veliki brat, odnosno tajna policija, bile su uprte u njih i promatrale gotovo svaki njihov pokret.

Žene koje su bile u braku prije Gileada, ovisno o njihovom ekonomskom statusu, postajale su Ekonosupruge (supruge koje su imale „čisti“ brak, ali su bile slabog imovinskog stanja), ili im je, u suprotnom, obitelj bila oduzeta. Tako je bilo u slučaju Fredove. Fredova je imala muža Lukea i malu kćer, međutim od njih je bila odvojena u pokušaju bijega iz Gileada. Razlog tome bio je što se njezin brak u Gileadu smatrao „nečistim“ tj. Luke je prije nje već bio oženjen, a razlog njegovoj rastavi bila je upravo Fredova, s kojom je imao ljubavnu aferu. Nakon pokušaja bijega i odvajanja od Lukea i kćerkice, Fredova je poslana u Obrazovni centar „Leah i Rachel“ ili Crveni centar, kako su ga nazivale djevojke koje su u njemu boravile. To je bio centar u kojem su dobivale obuku za buduću ulogu Sluškinja. Ono što se tamo zapravo zbivalo jest ispiranje mozгова – djevojke su morale slijediti pravila koja su im bila nametnuta, prihvatiti i ponavljati sve što im je bilo rečeno i naređeno, ili su bile brutalno kažnjavane od strane Tetki.

Tetke su bile starije neudate žene, koje su izbjegavale odlazak u Kolonije tako što su pristajale voditi obuku budućih Sluškinja i nadzirati ih za vrijeme boravka u Centru. Tetke u *Sluškinjinoj priči* imaju veliki značaj zbog činjenice da, za razliku od ostalih žena u Gileadu, imaju pravo na veliki broj privilegija koje druge žene ne uživaju. Tetke u Gileadu na neki način imaju vrstu moći koju osim njih imaju samo muškarci. U Crvenom centru one imaju vlastitu slobodu i provode vlastitu politiku, koja više nalikuje teroru nego edukaciji. Prvi cilj im je izbrisati žene iz povijesti, pošto se službeni podaci o svim Sluškinjama uništavaju njihovim dolaskom u Centar. Drugi cilj im je urotiti Sluškinje jedne protiv drugih. Često su im govorile da su prijateljstva među njima nepotrebna i nagovarale ih da se međusobno izdaju i prijavljuju. Posljednji, i vrlo bitan cilj, bio im je da Sluškinje nauče da je silovanje prihvatljivo. U jednom trenutku, Sluškinje su u Centru bile prisiljene optuživati svoju kolegicu Janine da je sama kriva što je bila silovana od nekolicine muškaraca. Značaj ovog posljednjeg cilja vrlo je važan, pošto je Sluškinje pripremao na obavezan jednomjesečni seksualni odnos sa Zapovjednikom, koji se može protumačiti kao ritualno silovanje. (Johnson 2004: 72) Uz to, Tetke su imale pravo fizički kažnjavati Sluškinje na iznimno brutalne načine ukoliko su činile nešto što nije bilo po njihovim pravilima, i to su radile vrlo često. (Johnson 2004: 73) Fredova je bila svjesna i činjenice da su ih Tetke vrlo vjerojatno i drogirale: „Mislim da su nas kljukali nekakvim pilulama ili drogom, stavljali ih u hranu da nas smire.“ (Atwood 2017: 80)

Kroz cijelo se djelo provlači pomalo kafkijanska atmosfera – ova zastrašujuća situacija u kojoj se našla Fredova prikazana je kao potpuno normalna i moguća, a radnja se razvija polagano, usporeno. Svi djeluju rezignirano i pomireno sa svojim strašnim sudbinama. Svijet u

kojem se Fredova nalazi i koji opisuje, radnje koje je prisiljena činiti svakodnevno, ljudi koji ju okružuju – sve je ispriповijedano tonom koji bi nas, da ne znamo okolnosti situacije, mogao uvjeriti da ona i svi oko nje ne osjećaju nikakvu nelagodu ili potrebu da se pobune.

Osjećaje i stanja ljudi oko nje možemo, međutim, samo nagađati i nadati se da će se netko pobuniti, da će se nešto promijeniti i da ćemo dočekati sretan završetak. Roman je ispriповijedan u prvom licu, pripovjedač je autodijegetski, a glavna pripovjedačica i protagonistica jest upravo Fredova. Sve događaje u Sluškinjinoj priči promatramo iz njene perspektive, ona je fokalizator romana i govori nam ono što zna i vidi. Čitatelj putem unutarnjeg monologa, koji prevladava kao narativna tehnika, dobiva uvid u njezin svakodnevni život, misli, osjećaje, sjećanja, psihička stanja, dileme. Tako saznajemo da je Fredova često u iskušenju da se pobuni, da izgubi kontrolu, da učini nešto što ne smije. Zato si ponekad dopušta fantazirati: o seksu, zavođenju, bijegu, pa i o nasilju, osveti.

Tako nam jednom prilikom pripovijeda „rekonstrukciju“ jednog susreta sa Zapovjednikom: „Razmišljam kako bih rastavila kotačić u zahodu, kotlić u kupaonici, na večer kupanja, brzo i tiho, tako da me Cora na stolici pred vratima ne čuje. Mogla bih izvaditi šiljatu polugu i sakriti je u rukav, pa je prokrijumčariti u Zapovjednikovu radnu sobu, sljedeći put, jer poslije takvog zahtjeva uvijek slijedi sljedeći put, pristala ili ne pristala. Zamišljam sebe kako prilazim Zapovjedniku, ljubim ga, ovdje, nasamo, skidam mu jaknu kao da mu dopuštam nešto više ili ga na to pozivam, kao da mu prilazim iz prave ljubavi, grlim ga i polako izvlačim polugu iz rukava i naglo mu zabijam oštricu među rebra. Zamišljam krv kako šiklja iz njega, vrela poput juhe, putena, i slijeva se preko mojih ruku.“ (Atwood 2017: 146)

Jedan element koji svako toliko prekida linearno kronološku radnju jesu analepse tj. *flashbackovi* koje Fredova svakodnevno doživljava i koji nas vraćaju u prošlost i pružaju uvid u to kako je njen život izgledao prije Gileada. Prisjeća se Lukea, kćeri, majke, života na fakultetu i druženja sa svojom najboljom prijateljicom Moirom, s kojom se kasnije ponovno susreće u Crvenom centru. Analepse u Sluškinjinoj priči imaju funkciju dodatnog usporavanja radnje kako bi nam se još bolje dočarala ta tjeskobna atmosfera i sporo prolaženje vremena. Ali uz to, čitatelju omogućuju uvid u događaje koji su prethodili prvom poglavlju romana u kojem se već susrećemo sa retrospekcijom, iako je tada još nismo svjesni – naime, roman ne sadrži nikakav uvod koji nam objašnjava okolnosti radnje, već započinje opisom Crvenog centra.

Samoj Fredovoj ova vraćanja u prošlost služe kao kakvo sredstvo kraćenja vremena ili odvlačenja pažnje od turobne svakodnevnice. Njene retrospekcije obično su u romanu

najavljene podnaslovom „Noć“, što nam sugerira da se Fredova najčešće razmišljanju i prisjećanju prošlosti i prijašnjeg života prepušta noću. Noć za nju zapravo predstavlja neku vrstu slobode - jedino doba dana kada ima vremena za sebe, kada nije prisiljena odrađivati nikakve obaveze i kada se može pokušati opustiti najbolje što zna. U tim trenucima ona bira prisjećati se vremena u kojima je bila slobodna. Počesto ih i idealizira, tako se često prisjeća nekih događaja koji se nama možda čine normalni i banalni, no za nju su, u usporedbi sa životom koji sada živi, oni nešto posebno, značajno, lijepo, nešto što možda više nikada neće moći proživjeti. Oni joj omogućavaju da se nastavi dalje boriti za opstanak i možda naposljetku i slobodu.

Njezina sjećanja uz to, predstavljaju i svojevrsno odupiranje totalitarnom režimu Gileada. Naime, totalitarne države imaju u cilju polako izbrisati svu povijest koja se dogodila prije osnivanja države. U cilju im je da se ljudi što manje sjećaju toga „kako je bilo prije“ i uspoređuju situaciju koju proživljavaju s prijašnjom. (Gottlieb 2001: 104) Gilead u njihovim mislima mora biti jedino što postoji. U tom smislu Fredova, sjećajući se prošlosti, čini neku vrstu revolta. Rafaela Božić također navodi da je u distopijama jedno od općih mjesta zadiranje u intimu građana, odnosno gubitak iste. Jedini intimni aspekt koja se ljudima zapravo ne može oduzeti, ma koliko se god vlasti to trudile postići, jest intima njihovih vlastitih misli. (Božić 2013: 17) Kontrolu se u totalitarističkim država nalik Gileadu može pokušati postići putem manipuliranja jezikom, no u same misli nitko ne može prodrijeti, tako da one jedine pružaju ljudima neku vrstu intime i iz tog je razloga Fredova toliko vezana za svoja sjećanja.

Ona prvu polovicu romana provodi u svojevrsnom stanju statičnosti, resignacije ali i straha. Prva se polovica romana uglavnom fokusira na njezina sjećanja, a uz to nas upoznaje sa svakodnevnim životom koji vodi i radnjama koje mora izvršavati – kao što su odlazak u trgovinu, boravak u kući, šetnje sa kolegicom Glenovom ili pak bizaran Obred – obavezni jednomjesečni seksualni odnos sa Zapovjednikom koji bi trebao rezultirati njenom trudnoćom, odrađen tako što joj Zapovjednikova supruga čitavo vrijeme leži iznad glave i drži ju za zapešća. Tu je opisan i obavezan ritual čitanja Biblije prije Obreda. Kao glava kuće, naravno, čita ju Zapovjednik dok žene oko njega sjede i slušaju.

U drugoj polovici romana Fredova pomalo sve više počinje pokazivati svojevrsni otpor prema sustavu i činiti stvari koje bi je mogle dovesti u opasnost, stvari koje su zabranjene. Tako se prvo počinje nalaziti nasamo sa Zapovjednikom (doduše, na njegov zahtjev, što podrazumijeva da i nije imala previše izbora), koji joj dopušta da čita ženske časopise i s njim igra *Scrabble* – igru slaganja riječi. Tako krši i pravilo o zabrani čitanja. Nakon toga započinje

ljubavnu aferu s Nickom – Zapovjednikovim vozačem. Prvi put spavaju skupa na nagovor Serene, zbog veće vjerojatnosti da će Fredova tako zatrudnjeti, no ona se kasnije nastavlja nalaziti s njim bez ičija znanja. Produbljuje se i njen odnos sa Glenovom – nakon što je zaključila da joj može vjerovati i da su na istoj strani, Glenova joj otkriva postojanje tajnog pokreta otpora nazvanog *Mayday*, što u Fredovoj pobuđuje još veću želju za pobunom. Činjenica da nije jedina koja tako razmišlja, činjenica da ima saveznice među Sluškinjama, ohrabruje je. Svjesna je opasnosti u koje se upušta, ali želja za opstankom gura ju dalje. Pred kraj romana doznajemo da se Glenova objesila nakon što se saznalo da je sudionica *Maydaya*, što je Fredovu ponovno vratilo u stanje zabrinutosti i opreza: „Bože dragi, razmišljam, učinit ću sve što hoćeš. Sada, kada si mi oprostio, satr ću se, ako to zaista želiš; ispraznit ću se, doista, postati kalež. Odreći ću se Nicka. Zaboravit ću ostale, prestat ću se tužiti. Prihvatit ću svoju sudbinu. Žrtvovat ću se. Pokajat ću se. Odreći ću se. Odustat ću. ... ne želim biti anđeo bez krila. Želim i dalje živjeti, u bilo kojem obliku. Prepuštam svoje tijelo na korištenje na korištenje drugima. Neka rade sa mnom što žele. S jadnicom. Osjećam, prvi put, njihovu stvarnu moć.“ (Atwood 2017: 276)

Čini se da je za dlaku i sama izmaknula svojem razotkrivanju i uhićenju. Ili nije?

U završnom poglavlju romana, doznajemo da su po Fredovu ipak došla kola tajne policije. Nick ju pri izlasku iz kuće ohrabruje da uđe u kombi: „Sve je u redu, *Mayday*, pođi s njima.“ (Atwood 2017: 283) Znači li to da je Nick dobar ili loš? Prethodno smo saznali da je Nick član Očiju, no ovime se sugerira da zna za *Mayday* i na kraju krajeva ipak se upušta s Fredovom u aferu, te se čini da mu je stalo do nje, koliko je to bilo moguće. Njezina ispovijest ulaskom u kombi završava, a gdje je odvedena i što se s njom kasnije dogodilo u romanu nismo imali prilike saznati: „I ulazim unutra, u tamu; ili možda u svjetlo.“ (Atwood 2017: 284)

Posebno je zanimljivo i posljednje poglavlje romana, koje nam sugerira metatekstualnost *Sluškinjine priče* i služi kao svojstveni epilog, ali možemo ga promatrati i iz feminističke perspektive. Naime, velika važnost romana je ta što je ženi bio dan glas da sama ispriča svoju priču, odnosno svoju povijest, što je u distopijama bila rijetkost. Ali, u posljednjem poglavlju, naslovljenom *Povijesne bilješke o Sluškinjinoj priči*, doznajemo da je ispovijest Fredove zapravo ispričana od strane muškaraca, odnosno sveučilišnih profesora koji su pronašli tridesetak kaset sa snimljenom Sluškinjinom ispoviješću. Kasete su bile naslovljene kao glazbene, što je bila kamuflaža kako se ne bi otkrilo što je zapravo na njima. Profesori su napravili transkripciju kasete i pokušali ih poredati kronološki – pošto su bile složene nasumičnim redoslijedom kada su pronađene. Možemo zamijetiti i kako profesori u jednom

trenutku čak i ismijavaju Fredovu: „...bila je obrazovana u onoj mjeri u kojoj se taj atribut može primijeniti na osobe koje su diplomirale na bilo kojem sjevernoameričkom sveučilištu.“ (Atwood 2017: 292) Posebno su se zanimali i za Zapovjednika te im je bilo žao što o njemu nemaju više podataka. Sve nam to sugerira da je na kraju i sama Sluškinjina priča zapravo bila u rukama muškaraca, te su oni s njome mogli činiti što god su htjeli, kao što je to bio slučaj i u samom Gileadu, u kojem su muškarci bili na vrhu, a žene su ovisile o njima.

5. BRISANJE IDENTITETA JEDNE SLUŠKINJE

Problematika dehumaniziranja likova u *Sluškinjinoj priči* naglašena je na mnogo načina. U ovom slučaju naglasak je na dehumanizaciji žena i to prvenstveno Sluškinja. Republika Gilead oduzima im slobodu kretanja, raspolaganje imovinom, pravo na čitanje i bilo kakvo informiranje, pravo na odabir partnera, odgoj djece, pa čak i pravo na posjedovanje vlastitog imena. Sve to čine pod parolom da ih se treba zaštititi od raznih oblika nasilja, jer su one kao plodne žene Gileadu bilo vrlo vrijedne. No bez obzira na njihovu „vrijednost“ one su svedene na nijeme maternice, i trenirane su kao stvari, umjesto kao ljudska bića. Kao što sam već ranije navela, ukidanje individualnih identiteta članova društva bila je česta praksa u distopijama i dovodilo se u direktnu vezu sa ukidanjem slobodne volje pojedinca i njihovim potpunim prepuštanjem kontroli režima. (Maskalan 2015: 189)

U *Sluškinjinoj priči* metode dehumanizacije i brisanja individualnih razlika među Sluškinjama bile su zabrana korištenja njihovih osobnih imena te uniformiranje. Atwood u predgovoru knjige i sama objašnjava kako je došla do ideje za ime glavne protagonistice: „Kad sam tek počela pisati *Sluškinjinu priču*, bila je naslovljena *Offred*, a tako se zove i glavna junakinja. Njezino je ime sastavljeno od muškog imena Fred i prefiksa *of* koji označava pripadnost (...) No ime skriva još jedno značenje – riječ *offered* u kontekstu obreda označava žrtvu koja će biti prinesena ili osobu koja će biti žrtvovana.“ (Atwood 2017: 6) U hrvatskom prijevodu Sluškinja Offred se zove Fredova. Dakle, Sluškinje su svoja imena dobivale prema nazivima svojih Zapovjednika, odnosno njihova su imena označavala pripadnost kućanstvu u kojem su boravile. Njezino pravo ime tokom cijelog romana nismo doznali. Fredova često i sama razmišlja o svom imenu, odnosno o gubitku istoga: „Nisam Fredova. Zovem se drugačije, ali me tako sada nitko ne zove jer je to zabranjeno. Uvjeravam samu sebe da nije važno, tvoje je ime kao i telefonski broj, koristi samo drugima; no, pogrešno je ono u što uvjeravam samu sebe, ime je ipak važno. Čuvam to ime poput nečeg skrivenog, poput blaga što ću ga jednoga dana, kad se vratim, iskopati. Razmišljam o tom imenu kao da je pokopano.“ (Atwood 2017: 93)

Uskrata njihove individualnosti vidljiva je i u odjeći koju su primorane nositi. U mnogim distopijama uniformiranje se provodilo na različite načine, kao simbol društvene pravednosti. Žene se u Gileadu, prema socijalnom statusu i plodnosti, dijele na Supruge, Sluškinje, Marte, Ekonosupruge, Tetke i Nežene. Svima osim Nežena dodijeljena je uniforma u određenoj boji koju moraju nositi: Supruge imaju plave, Sluškinje crvene, Marte zelene, Ekosupruge prugaste,

a Tetke smeđe uniforme. Nežene su uglavnom bile prostitutke pa nisu bile primorane nositi određenu vrstu uniforme. Sluškinje su u javnosti također morale nositi i neku vrstu šešira, koje su one nazivale krilima, a funkcija im je bila sakriti njihova lica i smanjiti im vidno polje.

6. ZAKLJUČAK

Sluškinjina priča se trideset i dvije godine nakon objave ponovno našla na ljestvici najčitanijih knjiga. S obzirom na događaje u svijetu, ali i Hrvatskoj, porast popularnosti distopijskih romana, uključujući i ovaj, uopće ne čudi. Što je tome razlog?

Napad na ženino pravo pobačaja, jačanje političke desnice u Hrvatskoj i republikanske stranke u SAD-u, konstantan problem seksizma i mizoginije, sve češće optužbe javnih i poznatih osoba (muškaraca) za silovanje... sve su to pojave i događaji koje sve češće viđamo na vijestima u proteklih nekoliko godina. Gotovo svaki događaj takve i slične prirode bio je popraćen i nekim oblikom prosvjeda, a na njima su se nerijetko mogle zateći prosvjednice odjevene u crvene kostime Atwoodinih *Sluškinja*. Tome je vjerojatno pridonijela i nova televizijska serija snimljena prema predlošku *Sluškinjine priče*, koja se već neko vrijeme emitira i iznimno je popularna. Uz sve navedeno, možemo samo nagađati kako će situacija u svijetu izgledati u budućnosti i nadati se da će se stvari početi kretati u nekom boljem smjeru te da ćemo stvaran svijet sa Gileadom moći uspoređivati sve manje. Ono što možemo zasigurno zaključiti jest činjenica da su se žene poistovjetile sa nekim aspektima *Sluškinjine priče*, te da su se počele osjećati neugodno i ugroženo u svojoj svakodnevnoj okolini i odlučile su na to reagirati.

Čini li to *Sluškinjinu priču* feminističkim romanom? Evo kako Margaret Atwood sama odgovara na to pitanje: „Ako mislite na propagandno štivo u kojem su sve žene anđeli i/ili takve mučenice da više nisu u stanju donijeti moralnu odluku, odgovor je ne. Ako pak mislite na roman u kojem su žene ljudska bića – svih mogućih karaktera i, posljedično, ponašanja – roman u kojem su žene zanimljive i važne, a okosnicu teme, strukture i radnje čini ono što im se događa, onda da.“ (Atwood 2017: 8)

Iz ovog citata, ali i prethodne analize romana, možemo zaključiti da se Atwood zapravo poigrala klasičnim obilježjima i tendencijama feminističke utopije, i to u svrhu kritike, pošto nije željela oslikati nikakvo separatističko društvo. Iako ovaj roman ima mnogo elemenata distopije, Atwood ga očito nije pisala s ciljem da stvori feminističku utopiju ili distopiju, već je kreirala svojevrsni mozaik žanrova kako bi nam što bolje dočarala Gilead i njihovu teokratski i totalitaristički nastrojenu politiku.

SAŽETAK

Ovaj završni rad prvenstveno se bavi analizom romana *Služkinjina priča* Margaret Atwood. Uz analizu samog romana, ukratko je predstavljen opus i djelovanje autorice romana, a u glavnom dijelu pružena je definicija distopije i distopijskog romana te povijesni pregled utopije s naglaskom na feminističku utopiju. Predstavljene pojmovi zatim su oprimjereni na samom romanu.

KLJUČNE RIJEČI

Distopija, utopija, feminizam, društvo, identitet

SUMMARY

The main subject of this final paper is the analysis of *the Handmaid's Tale* by the author Margaret Atwood. With the analysis of the novel itself, the opus and the work of the author were also briefly presented. The paper also researches definitions of dystopia and dystopian novel, along with the history of utopia with emphasis on the feminist utopia. Presented terms are then depicted on the novel itself.

KEYWORDS

Dystopia, utopia, feminism, society, identity

IZVORI

1. Margaret Atwood, *Sluškinjina priča*, Lumen, Zagreb, 2017.

LITERATURA

1. Božić, Rafaela: *Distopija i jezik*, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2013.
2. Callaway, Allana A.: *Women disunited: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale as a critique of feminism*, San Jose State University (Master Theses), 2008.
3. Gottlieb, Erika: *Dystopian Fiction East and West: A Universe of Terror and Trial*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2001.
4. Maskalan, Ana: *Budućnost žene: filozofska rasprava o utopiji i feminizmu*, Plejada d.o.o. i Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, Zagreb, 2015.
5. Tolan, Fiona: *Feminism and Fiction*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2007.

ČLANCI

1. Kumar, Krishan: *Utopija i antiutopija u dvadesetom stoljeću*, Diskrepancija, sv. 2, broj 4, 2001., str 75-94.
2. Johnson, Tara J.: *The Aunts as an Analysis of Feminine Power in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*, Nebula 1.2, 2004., str. 68-79.

INTERNETSKI IZVORI

<http://margaretatwood.ca/biography/> (posjet 4.8. 2018.)

<https://www.britannica.com/biography/Margaret-Atwood> (posjet 4.8. 2018.)

<http://margaretatwood.ca/full-bibliography-2/> (posjet 6.8. 2018.)

<http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (posjet 15. 8. 2018)

<https://www.stocitas.org/hrvoje%20o%20utopiji.htm> (posjet 6. 9. 2018)

<https://matrixworldhr.com/2013/03/02/eksperimentalni-gradovi-i-zajednice/> (posjet 25. 8. 2018)