

Ženski likovi u novelama Janka Polića Kamova

Borović, Andrea

Master's thesis / Diplomski rad

2015

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:307552>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-05**



Repository / Repozitorij:

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



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Andrea Borović

Ženski likovi u novelama Janka Polića Kamova

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2015.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Andrea Borović
Matični broj: 19562

Ženski likovi u novelama Janka Polića Kamova

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Jednopedmetni studij hrvatskoga jezika i književnosti
(nastavnički smjer)

Mentor: doc. dr. sc. Aleksandar Mijatović

Rijeka, prosinac 2015.

SADRŽAJ

Sažetak.....	1
Ključne riječi.....	1
Uvod.....	2
1. ŽIVOT I DJELO JANKA POLIĆA KAMOVA.....	4
2. NOVELE.....	10
3. FEMINISTIČKA KRITIKA.....	12
4. POČECI PATRIJARHATA.....	18
5. STATUS MAJKE – PATRIJARHALNA MOĆ OCA.....	23
5.1. Žalost.....	24
5.2. „Ecce homo!”.....	28
5.3. Sloboda.....	33
5.4. Čuška.....	38
6. STATUS PROSTITUTKE.....	42
6.1. Historijat jednog članka.....	42
6.2. Žena.....	50
7. ANDROGINOST DUŠE I TEKSTA.....	57
7.1. Brada, Odijelo, Stjenica.....	62
7.2. Potres i Bitanga.....	64
Zaključak.....	68
Popis literature.....	69

Sažetak

Rad se sastoji od tri dijela. U prvome dijelu izložene su najvažnije biografske odrednice Janka Polića Kamova i njegovo stvaralaštvo. U drugome dijelu naglasak je stavljen na kratki prikaz feminističke teorije, iznošenje teza feministkinje Judith Butler, sociološko gledište patrijarhata i psihoanalitičke analize odnosa unutar patrijarhalne zajednice. U posljednjem, trećem dijelu, analiziraju se novele Janka Polića Kamova. Sagledava se prikaz likova, naročito ženskih likova u ključu psihoanalitičke i feminističke teorije.

Ključne riječi

Janko Polić Kamov, novele, feminizam, psihoanaliza, spol i rod, androginiya, žensko tijelo, patrijarhat, identitet, seksualnost

Uvod

Ovaj rad temelji se na interpretaciji novela Janka Polića Kamova. Poseban naglasak bit će stavljen na analizu likova i njihovih međusobnih odnosa unutar književnoga teksta. Ženski likovi, koji su glavna problematika rada, sagledavat će se na temelju feminističke i psihoanalitičke teorije.

Rad je podijeljen na tri cjeline. Prva sadrži biografske podatke Janka Polića Kamova i njegovo književno stvaralaštvo u razdoblju hrvatske moderne. Dakle, predstavljen je društveni, politički i kulturni kontekst unutar kojega je Kamov stvarao svoja djela. U drugoj cjelini teorijski se izlažu osnovne teze feminističke kritike kao što su binarni odnosi roda i spola, diskriminacija, potiskivanje i podređenost žena u društvu, definiranje koncepta žene u književnosti, problem izvođenja heteroseksualne matrice i dr. Za glavno teorijsko polazište služe feministički koncepti rodne teoretičarke Judith Butler koji se nalaze u knjizi *Nevolje s rodom*. Nadalje, prikazuju se početci nastanka patrijarhata iz sociološke perspektive Vjerana Katunarića koji opisuje koncept agonalnoga društva kao preteču patrijarhalnog ustrojstva. Uz pomoć Sigmunda Freuda i njegovih psihoanalitičkih teza o razvoju ljudske psihe u članku *Ja i Ono*, analizira se djelovanje likova i njihovi odnosi unutar mikrozajednice, odnosno, obitelji. Treća cjelina sastoji se od same analize novela. Izdvojeni likovi i njihovo međusobno djelovanje analizira se uz pomoć feminističke i psihoanalitičke teorijske pozadine u kojima se ističu rodne teoretičarke Judith Butler, Virginia Woolf, psihoanalitičari Sigmund Freud, Jacques Lacan, Carl Gustav Jung, strukturalist Lévi-Strauss i ostali teoretičari čije će teorije poslužiti kao

polazište za analizu. Ženski likovi novela predstavljeni su u patrijarhalnome obrascu i kao takvi će biti analizirani. Odmak od njega čine žene prostitutke koje se nerijetko pojavljuju u pojedinim novelama. One će biti sagledane kroz psihoanalitičke postavke seksualnosti i žudnje. Posljednje poglavlje treće cjeline tvori prikaz koncepta androgine duše Virginije Woolf i analize androgina teksta Janka Polića Kamova.

1. ŽIVOT I DJELO JANKA POLIĆA KAMOVA

O Janku Poliću Kamovu (1886. – 1910.) postoji velik broj spisa koji se bavi njegovom biografijom i književnim stvaralaštvom. No, sve te stručne literature nisu dovoljne da istinski prikažu njegovu osobnu i umjetničku veličinu.

Rodio se u Rijeci, na Sušaku, a umro vrlo mlad, u dvadeset i četvrtoj godini života. Kako je u svojim zadnjim danima proputovao gotovo čitavu Europu, smrt ga je prestigla u Barceloni. U tome kratkome životnome vijeku napisao je zavidan broj književnih tekstova: roman *Isušenu kaljužu*; zbirke pjesama *Psovka* i *Ištipana hartija*; drame *Tragedija mozgova*, *Na rođenoj grudi*, *Orgije monaha*, *Djevica*, *Čovječanstvo*, *Mamino srce* (dvije drame, *Ah, žene, žene!* i *Lakrdija naše dobi* su izgubljene); lakrdije *Ispovijest*, *Brada*, *Selo*, *Žena*, *Katastrofa*, *Odijelo*, *Potres*, *Stjenica*; novele *Ćuška*, „*Ecce homo!*“, *Žalost*, *Sloboda*, *Bitanga* (novele *Skepsa*, *Šmrčanska trilogija* i *Ironija* također su izgubljene); brojne feljtone, članke, pisma, kritike i eseje.¹

Njegov prebogat književni opus, koji je stvorio u zadnjih nekoliko godina života, tematski zrcali vlastiti životni put. Živio je vrlo slobodno, neki bi rekli raspušteno, putovao mnogo po Europi, kretao se u različitim birokratskim krugovima, upijao kao spužva ondašnje društvene prilike i oblikovao ih u svojim tekstovima. Po njemu, jedino važno i najpotrebnije oružje bilo je znanje za kojim je u svakome trenutku težio. „Što više vidjeti, što više čuti, što više saznati“ (Polić Kamov, 2010: 218), napisao je jednom u pismu bratu Vladimiru. Životni poziv bila mu je književnost, stoga ne čudi

¹ Kamov je za života objavio samo dvije drame, dvije zbirke pjesama i novele „*Ecce homo!*“, *Ćuška*, *Selo*, *Odijelo*. Tek pedesetak godina kasnije, posthumno je ostale njegove književne tekstove sakupio Dragutin Tadijanović u sabranim djelima 1956. – 1958 (usp. Polić Kamov, 1997: 7). *Psovka* mu je prva štampana knjiga koju je napisao 1905. godine (usp. Polić Kamov, 2000: 10).

da se u drugim aspektima života pomalo gubio uzaludno pokušavajući pronaći sponu prema ostalim ljudima pa tako i prema ljubavima. U već spomenutom pismu dalje piše: „Ja ne općim u pravom smislu riječi ni s kime; ja sam sâm! I nije mi žao. Zaokupljen radom i svojim mislima, bez obzira, bez znanaca, bez brljarija, bez trica – osjećam svoj intelekt sve stalnijim, razboritijim i jačim“ (Polić Kamov, 2010: 218). Taj njegov životni stil u kojemu je vladalo namjerno unutarnje otuđenje, odrazio se na vanjsko djelovanje revolta, buntovnosti i anarhizma. Sa svojim gimnazijskim kolegama 1900. godine osnovao je ilegalnu revolucionarno–anarhističku organizaciju *Cefas* u Sušačkoj gimnaziji.² Cilj organizacije bio je glasno otkrivanje i prikazivanje nezadovoljstva tadašnjim malograđanskim načinom života i stvaranje slobodne i moderne Hrvatske koja neće biti omeđena nikakvim društvenim okovima (usp. Polić Kamov, 2010: 217). Mladen Urem u pogovoru ističe kako je ta organizacija bila prevratnička, odnosno, s programom rušenja Austro-Ugarske gdje će se oslobađanje Hrvatske od mađarske uprave najviše osjetiti u području jačanja modernijega nacionalnoga identiteta i nacionalne literature u kojoj je najvažnija, kaže Urem, „literarna i politička samosvojnost i duboka iskrenost, hrabrost da se na dnevni red stave sve tabu teme“ (Polić Kamov, 2010: 217).

S ovakvim viđenjem novijega, boljega svijeta, Kamov je pristupao svojoj literaturi kao buntovnik - pojedinac koji se sam bori protiv društvenog sistema i političke ograničenosti. On obične, svakodnevne teme izobličuje

² Zbog osnivanja organizacije *Cefas*, ali i zbog snažnih liberalnih stavova i ideja koji su se kosili s tadašnjim društvenim prilikama, Kamov je sustav školovanja gledao kao stranputicu. Nije uspio završiti obrazovanje u Sušačkoj gimnaziji jer je iz nje bio izbačen. Postoji nekoliko inačica razloga toga izbacivanja. Cvjetko Milanja u *Pobunjenom čovjeku* spominje da je Kamov „u trećem razredu gimnazije nastavniku grčkoga jezika pljunuo u lice jer mu je ovaj dao pozitivnu ocjenu, koju prema Jankovu mišljenju nije zaslužio, ali ju je dobio zato što je bio iz bogate obitelji“ (Polić Kamov, 1997: 312). Taj njegov anarhistički i buntovan prkos očito je bila „kap koja je prelila čašu“ i zbog kojeg Janko, narednih godina, nikada nije završio srednju školu.

do neobičnosti, koristeći se ironijom, paradoksom i groteskom, a čestim komentiranjem likova i situacija u kojima se nalaze, digresijama o svojim vlastitim životnim iskustvima, ubacivanjem novih radnji koje se međusobno isprepliću, odaje dojam kako su njegovi književni tekstovi vrlo složeni i kompleksni. Ne kaže se uzalud da je Kamov pisac koji je bio ispred svoga vremena jer su mu umjetnička ostvarenja idejno zaokupljena otuđenjem, egzistencijalnim strahom od kolektiva i duševnim nemirom koji se pojavljuju kao reakcija na nove društvene, kulturne, političke, socijalne promjene. Naime, umro je četiri godine prije Prvog svjetskog rata i kao da je intuitivno predosjećao rasap nadolazećeg čovječanstva. Svojim novim načinom uporabe drugačijih formalnih karakteristika u književnim djelima: korištenjem unutarnjih monologa, brojnih napomena, digresija, isprepletenih narativnih linija, a izrazom nekonvencionalan, brutalno iskren, sarkastičan, s ironijskim i kritičkim odmakom od društvene stvarnosti, ali i od svojih tekstova, uspio je negiranjem nacionalnih mitologija i malograđanskih društvenih konvencija uspostaviti novi pogled na književnost koji su kasnije slijedili svi drugi veliki hrvatski pisci poput Miroslava Krleže, Antuna Branka Šimića, Gustava Krkleca, Ulderika Donadinija i drugih (usp. Polić Kamov, 2010: 219). Skoro sva dijela prevedena su mu na engleski jezik, a kratke priče objavljene u značajnim američkim časopisima poput *Grand Streeta*, *Partisan Reviewa*, *Cornera* (usp. Polić Kamov, 2010: 220).

Kao što je već i spomenuto, umro je u Barceloni, u bolnici *Santa Cruz* 1910. godine. Uzrok smrti bila je tuberkuloza.

Ukoliko smjestimo Kamova u povijesni kontekst i činjenicu da je živio i djelovao u Hrvatskoj koja nije bila slobodna, već pod utjecajem mađarske vlasti, lako je pretpostaviti kako je Kamovljev bunt, prkos političkom sistemu i kasniji anarhizam crpljen iz neposredne stvarnosti i premješten u

njegovim djelima. U Hrvatskoj su, početkom 20. stoljeća, postojale neke političke stranke, no nisu imale jasan put i plan odljepljivanja od nametnute mađarizacije. Kulturna i politička scena bile su u statusu propadanja što je uvelike utjecalo na društvo i nacionalni identitet toga razdoblja. Takav nepodnošljivi režim uzrokovao je pobunu hrvatskoga naroda, prvo u obliku protumađarske demonstracije 1895. godine, kada su hrvatski studenti na glavnom zagrebačkom trgu u znak protesta spalili mađarsku zastavu, potom 1903. godine, kada je pao mađarski režim (usp. Polić Kamov, 2000: 16).

U Kamovljevim djelima prepoznaje se krik, kako tvrdi Uglješa Kisić u knjizi *Gorčine i katarze*, „probuđene ljudske savjesti u jednom sumornom vremenu“ (Kisić, 1985: 10). Cvjetko Milanja ističe da se u vrijeme nacionalne nestabilnosti i nezadovoljstva hrvatskoga naroda propitivao i status umjetnosti i kulture. Glavno pitanje odnosilo se na njihov položaj i svrhu. Kako su stavovi određenih umjetnika bili u opoziciji, nastale su dvije velike struje koje su predvodili, s jedne strane, Antun Gustav Matoš, s druge, Milan Marjanović. Ova prva, *artistička*, naglasak je stavljala na estetsku funkciju umjetnosti, dok je druga, *realistična*, u cilju imala prosvjeđivanje naroda, odnosno, društvenu i političku ulogu³ (usp. Polić Kamov, 1997: 5). Janko Polić Kamov nije pripadao tim skupinama. On je, kako tvrdi Milanja, „stajao kao iznimna, originalna i samosvojna osporavateljska osobnost unutar hrvatske moderne“ (Polić Kamov, 1997: 5). Zbog toga bi se mogao smjestiti u zasebnu, treću skupinu koju Milanja naziva *orgijastičkom* (usp. Polić Kamov, 1997: 5). On u svojim tekstovima postaje imun na

³ Njihovi gorući predstavnici, književnik Matoš i književni kritičar Marjanović, neprestano su se sukobljavali oko različitih književnih uvjerenja pa im se nezaobilazno činilo i procjenjivanje i ocjenjivanje Kamovljevih umjetničkih ostvaraja. Za razliku od Matoša, Marjanović je bio blagonaklon prema Kamovu kao čovjeku i Kamovu kao umjetniku. Matoš je pak njegovu poeziju nazvao „lirikom lizanja i poezijom pljuckanja“ (usp. Kisić, 1985: 17).

ugnjjetavanja književnih koncepcija ranijih epoha, dok mu predmet razmatranja gotovo uvijek zauzima protagonist u onoj prirodnoj iskustvenoj domeni, ogoljen od neshvatljive okrutne kulture i zaokrenut prema promatranju instinktivnih podražaja unutrašnjega bića. Milanja nadalje izriče važnu razliku između pojedinih reprezentativnih modernista i Kamova koji stoji nasuprot njih. Ovi prvi, među kojima je spomenut i Matoš, progovaraju iz kulture. Kamov je pisac koji progovara iz prirode (usp. Polić Kamov, 1997: 7). Njegov veristički pogled na ljudsku psihu i vanjštinu, temeljen na mimetičkom opisivanju svega što se nalazi u neposrednoj blizini, približava ga postupku *estetike ružnoće* preuzetog od Baudelairea. To će se najjasnije osjetiti u njegovoj poeziji (orgijastičnost u instinktu), dok će se u proznom diskursu oblikovati kao pisac koji mikroskopski promatra i analizira svijet oko sebe i jasnim, temeljitijim analitičkim pristupom naznačiti kulturu u kojoj je smješten (bunt protiv društvenih okova) koristeći se groteskom i ironijom. Ovdje valja nadodati razloge ubacivanja već spominjanih postupaka groteske i ironije kojima se često služi Kamov u svojim novelama, naročito lakrdijama. Darko Gašparović je u monografiji *Kamov* precizno objasnio korištenje tih književnih postupaka povijesnim slijedom na književnoteorijskom planu koji na kraju kulminiraju u, Gašparovićevim terminom, *anarhički kompleks*. Skraćeno, on govori kako je tek u devetnaestostoljetnome romantizmu književnost prihvaćala zbilju u književnim djelima (za razliku od npr. estetskog klasicizma) i taj „novi“ romantizam preoblikovao se i uklopio u cjelokupnu književnost 20. stoljeća. Kako su ironija i groteska bile vrlo izražajne u romantizmu, preživjele su i u kasnijim razdobljima. No, za razliku od romantizma, književnost 20. stoljeća koristi te umjetničke oblike u dokazivanju besmislenosti svijeta (usp. Gašparović, 2005: 35–42). Na kraju zaključuje da je to umjetnost koja,

„izašavši iz opreke klasično – romantično vrhunac i krajnji smisao postiže u dostignuću dionizijske ekstaze“ (Gašparović, 2005: 48).

Janko Polić Kamov je pisac koji u svojim djelima eksplicitno progovara o dvjema bitnim životnim temama. Prva je politički život, druga njegov osobni: obiteljski i ljubavni. U ovoj prvoj, na najjači mogući način, bori se za razotkrivanje političkih i društvenih klopki kojima se opire, ne samo književnim djelovanjem, već i društvenim aktivizmom. Cijeli kontekst nemirnog vremena prožet je intimnijom perspektivom njegove obitelji. Novele odišu tragedijom, smrću bliskih članova obitelji kao i neostvarenim ljubavima. U takvom okružju, umjetnik – pisac postaje otuđen, usamljen, u stalnome strahu od novih vanjskih promjena koje se neminovno događaju. No, ono što je bitno istaknuti jest da Kamov stavlja znak jednakosti između svoje obitelji i društva jer obitelj i jest društveni konstrukt i njezinim raspadom se raspadaju i cjelokupne društvene, političke, kulturne konvencije. To je ono i za čim Kamov teži i što priželjkuje, jer nestankom izvanjskih okova, nastaje apsolutna, ogoljena i čista sloboda. Individualni pojedinac samo je još jedno dijete (kopile) obitelji koja se naziva Hrvatska i koja na svijet donosi groteskne, apsurdne ljude koji su samo odraz i produkt te obitelji. On se bori protiv simbolične obitelji kao i one stvarne, gdje i jedna i druga trunu i umiru. Kamov je pisac koji teži prema, tvrdi Gašparović, „egzistencijalnim apsurdom kao misaonim polazištem, radikalnom anarhijom kao idejnim načelom i osobitom duševnom grotesknošću kao oblikovnim *spiritus movens*“ (Gašparović, 2005: 91). Zbog toga su likovi novela većinom autodestruktivni, iz njih navire borba za prirodnim nagonom i revolucijom.

2. NOVELE

Kamovljeve novele svrstavaju se u tri ciklusa, odnosno, tri tematske cjeline. U prvom ciklusu riječ je o novelama *Historijat jednog članka*, *Ćuška* i „*Ecce homo!*“. U drugi se ubrajaju njegove lakrdije koje on naziva *Knjigom lakrdija*. To su *Brada*, *Selo*, *Žena*, *Katastrofa*, *Odijelo*, *Potres*, *Stjenica* i *Ispovijest* (predgovor lakrdija). Za novele iz drugog tematskog kruga postoje mnogi nazivi. Kamov ih naziva lakrdijama, Kisić humoreskama s elementima ironije i autoironije, karikature, apsurda i groteske (Kisić, 1985: 118). Ti elementi ključ su za interpretaciju lakrdija.⁴ Lakrdije započinju predgovorom naziva *Ispovijest* u kojemu Kamov objašnjava razloge pisanja (novac) i ključ za čitanje i interpretiranje ostalih lakrdija. On im umanjuje umjetničku vrijednost smatrajući da je ono što je u njima napisano i opisano tek dio svakidašnjih običnih ljudskih radnji i malih dogodovština koje su „sitne kao materijalan fakt, velike kao psihološka činjenica“ (Polić Kamov, 2010: 5). Groteska, izobličavanje stvarnosti i ismijavanje iste, glavna su idejna okosnica njegovih lakrdija jer u takvom svijetu Kamov živi i ujedno mu se ruga. Treći tematski ciklus sastoji se od novela *Žalost*, *Sloboda* i *Bitanga*. *Sloboda* i *Žalost* dio su trilogije naslova *Naše duše u ogledalu smrti*. Treća novela, *Skepsa*, je izgubljena. U njima nailazimo na Kamovljeve crtice iz vlastita života gdje je progovorio o smrti članova svoje obitelji. U *Slobodi* je pisao o očevoj smrti, u *Žalosti* o sestrijoj, dok je u *Skepsi* opisao smrt brata Milutina (usp. Kamov, 2010: 219). Urem spominje još jednu izgubljenu novelu koja bi bila dio trilogije,

⁴ Razlika između lakrdije i groteske je ta, kako ističe Gašparović, što se u grotesci eksplicitno ne uvodi negativni osjećaj straha kao što je to slučaj u lakrdiji. No, i jedan i drugi književni postupak izobličuju zbiljsku stvarnost, ljudsku ozbiljnost i jezičnu logiku (usp. Gašparović, 2005: 88).

točnije, tetralogije *Naše duše u ogledalu smrti*. Riječ je o noveli *Ironija* koja je bila posvećena majci umrle od srčane kapi (usp. Urem, 2006: 161). Otac, majka, brat i sestra. Cjelokupna obitelj u raspadanju. U zadnjem ciklusu, Kamov više ne koristi grotesku kao misaonu cjelinu djela, nju ovdje zamjenjuje tragedija koja odzvanja u njegovome biću tvoreći glavnu problematiku novela. Također, Nikola Polić spominje još jednu novelu. Riječ je o *Šmrčanskoj trilogiji* čiji je rukopis, kao i za *Skepsu*, izgubljen (usp. Polić Kamov, 2000: 31).

3. FEMINISTIČKA KRITIKA

Feministička kritika svoje temelje postavlja još u prosvjetiteljstvu gdje su se razni autori i aktivisti počeli baviti tematikom žena, njihovoj podčinjenosti, stereotipiji u smislu oslabljenih bića koja se vode osjećajima i nagonima. Krajnji cilj bio je uspostaviti jednakost između žena i muškaraca na društvenoj, pravnoj i intelektualnoj osnovi. Feministička teorija nastala je u SAD-u i razvila se kao politički aktivizam. Američke feministkinje zagovarale su jednakost u politici i građanskim pravima. Potom se teorija proširila na područje Europe (Francuska i Velika Britanija) i tvorila je intelektualni pokret koji je za cilj imao priznavanje ženskoga spola i roda u odnosu na muški spol i rod. Problematika spola i roda zanimala je mnoge autore, teoretičare, feministkinje, psihoanalitičare, strukturaliste koji su pokušavali dokučiti identitete muškoga i ženskoga bića. Rodni studiji, koji su nastali na temeljima kulturnih, povijesnih, socioloških, psiholoških proučavanja, većinom su izvodili zaključke iz heteroseksualne matrice roda, spola i žudnje priklanjajući se nametnutoj tezi o binarnosti identiteta. Spol se označavao kao biološki determiniran, rod kao kulturno obilježen. Ta dva konstrukta bila su neodvojiva, rod je gotovo uvijek proizlazio iz spola. Međutim, takva „prirodna“ rodna razlika nailazila je na prepreke kod marginaliziranih predstavnika drugačijih seksualnih opredjeljenja. Shvatilo se da je znanstvena teorija biološkog determinizma politički nabijena i da se, u skladu s tim, čovjekov identitet razvija pod utjecajem društvene strukture moći. Društveni patrijarhat morao je opstati. Rodne teoretičarke osvjetljavale su takvo politički nabijeno društvo i sugerirale drugačije obrasce identiteta koji ne slijede tradicijsku definiciju spola i roda. Međutim,

nastao je drugi problem. Feministkinje nisu bile u suglasju kod definiranja spola i roda, njihova nastajanja i utjecaja na čovjeka. Zaključci su bili različiti: rod i spol su dva odvojiva konstrukta gdje se rod može razviti iz „drugog“ spola; rod i spol su međusobno uvjetovani; spol se mijenja ovisno o rodu (predstavnicom takvog mišljenja je Judith Butler). Virginia Woolf je pak govorila o androgenosti duše koja nije rodno obilježena. Jane Flax ističe da je feministička teorija na klimavim nogama jer smatra kako u današnje vrijeme prevladavaju tri teorije: psihoanalitička, feministička i postmoderna filozofija koje su se, s jedne strane, utemeljile još u prosvjetiteljstvu gdje je u središtu postavljen sud o univerzalnosti znanja, dok su se, s druge, pokušavale odmaknuti od prosvjetiteljskih uvjerenja o univerzalnom znanju, muškoj moći, pravoj istini. One, kako kaže Flax, pokušavaju dekonstruirati već postavljene obrasce, no takve postmodernističke teorije samo odmažu jer, protiveći se i razbijajući te starije obrasce, ne stvaraju ništa novo, zamjenljivo. Smatra kako rod ne obilježava samo spolnu različitost između muškarca i žene, on je također i kategorija društvenih procesa, određuje dominantnu moć. Ta dominantna moć muškarca već sadrži „potisnute aspekte društvenih odnosa“ (Flax, 1999: 52) gdje feministkinje imaju zadatak pronaći ih i preoblikovati. Govori o tome kako se poima žena, ne samo u svijetu, nego i u nekim feminističkim krugovima. Žensko tijelo je simbolizirano, ženski um stereotipan. Kritički se postavlja prema Freudovoj psihoanalitičkoj teoriji, pogotovo u analizi nagona, jer smatra da su njegovi koncepti „navodno rodno neutralni“ (usp. Flax, 1999: 39-52). I Nancy Hartsock dijeli slično mišljenje. Ona je, proučavajući Foucaultovu teoriju moći, došla do zaključka kako ona nije namijenjena za žene koje su podređene muškarčevoj moći. Smatra da se odnos moći mora i treba transformirati. Napadajući Foucaultovu teoriju, uspoređuje mušku

dominaciju nad ženama s odnosom kolonizatora i koloniziranog. „U portretu Drugoga kako ga opisuje kolonizator, kolonizirani se javlja kao slika svega što kolonizator nije“ (Hartsock, 1999: 141). Kako je kolonizator negativna projekcija koloniziranog, tako su i žene, ističe Hartsock, marginalizirane, podređene, stranci u svijetu muške dominantne vladavine. Foucault, po njoj, svijet gleda iz vladajuće perspektive i nije objektivan u definiranju rodni odnosa (usp. Hartsock, 1999: 139-149).

Cilj svake feminističke teorije su rodni odnosi, položaj žena u društvu, diskriminacija, ispitivanje moći i slično. Feministkinje pokušavaju stvoriti novi svijet, novu povijest i preispitati valjanost već postojećih rodno uređenih obrazaca. Flax smatra kako je feministička teorija samo dio većih koncepata kao što su postmoderna filozofija i analiza društvenih odnosa (usp. Flax, 1999: 40). Rodna teoretičarka Judith Butler bavi se performativnom koncepcijom rodnoga identiteta. Ona kritizira njegovo izvođenje iz heteroseksualne matrice spola, roda i žudnje. Jer, ukoliko se desi otklon od takve matrice, tvrdi Butler, dolazi do različitih oblika diskriminacije, ne samo žena, već i muškaraca. „Upravo zato što se određene vrste rodni identiteta ne prilagođavaju tim normama kulturalne spoznatljivosti, izgledaju samo kao razvojni neuspjesi ili logičke nemogućnosti“ (Butler, 2000: 31). Ona smatra kako je nametnuta heteroseksualna matrica zapravo kopija jer se podređuje zakonima biologije koji predstavljaju kulturnopolitički zakon moći (usp. Butler, 2000: 49). Unijela je velike pomutnje u feminističkim krugovima govoreći da je rod performativni učinak spola, odnosno, da se spol mijenja i prilagođava rodni identitet prema muškosti ili ženskosti. I ona, kao i prije navedene rodne teoretičarke, smatra da je definicija kategorije žene u feminističkim krugovima još uvijek nedorečena, stoga i vrlo upitna. Ističe trud i napor

feministkinja koje u teorijskim praksama pokušavaju rasvijetliti status žena u smislu integriranja u kulturu, povijest, politiku i nadasve društvo čiji je nositelj oduvijek muškarac. No, njezin je cilj u feminističkoj teoriji nešto drugačiji. Kritički se osvrćući na mnoge feminističke i psihoanalitičke teorije, pokušava rekonstruirati kategorije spola i roda unutar već postojeće heteroseksualne matrice. Uz pomoć svoje teorije o promjenljivosti spolnoga i rodnoga identiteta unijela je veliku pomutnju u već pomalo nedorečen feministički diskurs. U članku *Remećenje roda, feministička teorija i psihoanalitički diskurs* vraća se na već spomenutu kategoriju i smatra da nastaju brojne zavrzlake u njezinome predstavljanju. Čini se kako se feministkinje ne mogu dogovoriti niti oko početnoga i najvažnijega predmeta proučavanja. Butler upozorava kako je pojam žene višeznačan. On ne predstavlja samo društvenu kategoriju kao skup vrijednosti jer bi to značilo isključivanje individualnih identiteta žena razlikovnih obilježja kao što su dob, rasa, vjeroispovijest, nacionalnost, klasa, seksualnost (usp. Butler, 1999: 280). Drugim riječima, što je kategorija žene obuhvatnija, to se više zamagljuje njezin fokus istraživanja. Da bi situacija bila još zamršenija, mnoge feministkinje, tvrdi Butler, pokušavaju individualnom identitetu dati predznak nesvjesnog u smislu negiranja naizgled čvrsto postavljene kategorije identiteta za razliku od, na primjer, psihoanalitičke kritike koja je s naporom pokušavala pronaći i utvrditi čovjekov identitet kroz njegove razvojne etape odrastanja. Prema Freudu, rodni identitet postaje čvrst u trenutku prevladanoga tabua incesta i tabua homoseksualnosti. „Tabu incesta, koji pretpostavlja i uključuje tabu homoseksualnosti, sankcionira i stvara identitet istodobno ga potiskujući“ (Butler, 1999: 289). Butler objašnjava da, po psihoanalitičkom shvaćanju, primarna identifikacija čini rod nepromjenjivim sve dok se čovjekovim razvojem ne pojave sekundarne

identifikacije koje mijenjaju oblik roda. Tako nastaju rodni identiteti, a seksualne se želje pomiču i u igru ulaze različite identifikacije ovisno o dostupnosti „legitimirajućih kulturnih pravila i mogućnosti“ (Butler, 1999: 285). Po heteroseksualnoj matrici, subjekti su seksualno okrenuti ka suprotnome spolu, no u svakom od njih postoje „libidalne dispozicije“ u kojima se, osim žudnje za suprotnim spolom, javlja i identifikacija s istim spolom. Primarna biseksualnost se potiskuje i postaje heteroseksualna. Prema tome, „ili se poistovjećujemo sa spolom ili ga želimo“ (Butler, 1999: 287). Psihoanalitička teorija smatra poistovjećivanje nekom vrstom fantazije jer se subjekt poistovjećuje s fiktivnom osobom (majkom ili ocem). Butler zaključuje: „Ako se rod konstituira identifikacijom, a identifikacija je uvijek fantazija unutar fantazije, dupli obris, tada je rod fantazija koja se odigrava putem tjelesnih stilova koji sačinjavaju tjelesna označivanja“ (Butler, 1999: 288). Binarnost subjekta na dušu i tijelo tako se može analogno prepisati i binarnosti roda i spola koju nameću feministička i psihoanalitička teorija. Po takvom zaključku, rod proizlazi iz spola i određuje seksualnu žudnju pa su stoga rod i žudnja odrazi spola. No, Butler smatra da „suština identiteta postaje „izmišljotina“ proizvedena i održana putem tjelesnih znakova i drugih diskurzivnih sredstava“ (Butler, 1999: 290). Spominje termin *drag*⁵ i uz pomoć njega pokušava objasniti konstrukciju nestabilnoga rodnog identiteta, gdje se sada, uz spol i rod, pojavljuje treća kategorija, a to je rodna izvedba. Jedna osoba može imati drugačiji spol od roda pa tako i rod od rodne izvedbe koja predstavlja najviši stupanj performacije složenoga identiteta (usp. Butler, 1999: 280-291). U objašnjenju performativnosti roda, i s posebnim naglaskom na njega, iscrpno se bavila u knjizi *Nevolje s rodom*.

⁵ Termin *drag*, koji potječe iz engleskog govornog područja, odnosi se na osobe koje su preuzele stil odijevanja od suprotnoga spola. Dakle, muškarci se odijevaju kao žene i obratno. Termin ukazuje na kulturološku promjenljivost rodnoga identiteta.

Smatra kako svoje teze može potvrditi jedino ako se politički sustav dominacije promatra kao fiktivna struktura koju postavlja fiktivni muški identitet. U skladu s tim, patrijarhat nije univerzalna kategorija. Zahtijeva ponovno vraćanje u ontološko propitkivanje identiteta i preoblikovanje cjelokupne feminističke teorije. „Možda će se, paradoksalno, pokazati da za feminizam predstavljanje ima smisla jedino kada se subjekt žena nigdje ne pretpostavlja“ (Butler, 2000: 21). Sumnjivo propitkuje razdiobu identiteta smatrajući je produktom znanstvenih diskursa koji su „u službi političkih i društvenih interesa?“ (Butler, 2000: 22). U iznošenju svojih konstatacija o performativnosti roda, polazi od glasovite tvrdnje Simone de Beauvoir da se *ženom ne rađa nego postaje*. De Beauvoir izjavom sugerira da je rodni identitet feminističkog subjekta konstruiran, u izgradnji i da ne ovisi o spolu. Dakle, spol i rod nisu samo odjeljivi, već i različiti. Rod se razvija, ali pod prisilom. Butler smatra da takva prisila sigurno ne proizlazi iz spola, već iz sustava heteroseksualne moći, dakle, koncept identiteta se razvija sukladno s različitim oblicima moći (usp. Butler, 2000: 22-26). Oslanjajući se na Foucaultovu *Povijest seksualnosti*, govori da je spolnost konstruirala oblik spola, a ne da je spol oblik spolnosti. Za primjer se poslužuje osobom Herculine Barbin iz Foucaultove spomenute knjige u kojoj on govori da je Herculine, hermafrodit, osoba koja nema identitet, prikazana kao „spolna nemogućnost identiteta“ (Butler, 2000: 37). Ističe kako na primjeru hermafroditizma nije problem u muškome i ženskome spolnom identitetu koji se javljaju istovremeno, već je problem u jezičnim konvencijama koje nisu u mogućnosti označiti drugačijeg „označenoga“. Kategorije spolnosti (spol, rod, žudnja) bivaju reorganizirane u prisilnoj heteroseksualnoj matrici (usp. Butler, 2000: 36-39).

4. POČECI PATRIJARHATA

Prije analize novela, teorijski će se pokušati pronaći temelj nastanka patrijarhata iz sociološke perspektive, a potom će se s psihoanalitičkoga stajališta promatrati međusobni odnosi unutar te zajednice.

Vjeran Katunarić u knjizi *Ženski eros i civilizacija smrti* obrazlaže širu društvenu sliku u kojoj se u samome središtu, privatnoj sferi društva, nalazi obitelj. Naravno, riječ je o tradicionalno prihvaćenoj zajednici muškarca i žene. U takvoj zajednici, vidljiva nejednakost između muškarca i žene objašnjavala se prirodnom, a ne društvenom razlikom. Ti argumenti potječu još od Marxa i Comtea koji su u svojim djelima analizirali i interpretirali društvene paradigme gdje su žene jedino imale izbor izdvojiti se iz takvoga nametnutog sistema i „osamostaliti se u mišljenju i akciji“ (Katunarić, 2009: 16). Budući da je nastanak civilizacije, počevši od religijske pa sve do građanske kulture, u sebi nosio gen nejednakosti između muškarca i žene, izdvajanje iz čvrsto postavljenog društvenog koncepta iziskivao je opasnu borbu. Ukratko, taj gen nejednakosti očitovao se u vjerovanju kako se ljudska bit sastoji od tjelesne osjetilnosti i duhovne racionalnosti (usp. Katunarić 2009: 19) u kojima je glavnu ulogu potiskivanja osjetilnosti žena imao, dakako, razum muškarca. Potiskivanje u društvu prenosilo se na zatvoreni prostor, dom, gdje se žena protjerala (usp. Katunarić, 2009: 19). Takav društveni poredak kasnije se razvio i u klasni, kulturni, politički gdje je binarna opozicija muškarca i žene najjasnije dolazila do izražaja u dominantnome muškom sistemu. Zbog toga se izrodila tzv. „treća snaga“ kao „emancipacijski subjekt“ (Katunarić, 2009: 37) u smislu kreiranja

drugačijega društvenog poretka.⁶ Usporedo s tim treba promatrati i nastanak feminizma koji je u kapitalističkom društvu, koji je učvrstio diskriminacijske probleme, doprinio stvaranje aktivističkih feminističkih pokreta koji su se, ističe Katunarić, prvotno pojavili u kapitalističkim zemljama i to u krugovima srednje klase pa tek onda u područjima akademskih zajednica (usp. Katunarić 2009: 57-61). Najžešća borba vodila se oko jezgre društvene strukture što ju je činio patrijarhat. On predstavlja, po riječima Kate Millett, „sveobuhvatnu kategoriju muške dominacije“ (Katunarić, 2009: 70) u kojemu je žena nositelj patrijarhalne obitelji zbog čega je protjerana iz vanjskoga svijeta, tj. društva. Dodjeljuje joj se uloga kućanice. U zatvorenoj strukturi, koju Katunarić naziva *agonalnim društvom* (usp. Katunarić, 2009: 85), muškarac i žena moraju se strogo pridržavati svojih uloga. Žena postaje majka, a dijete, koje joj je privrženo, postaje *libidinozni objekt* koji stoji nasuprot majke i oca. Prema takvome razvoju situacije, emocionalni obiteljski prostor guši oca i on biva istjeran iz zajednice majke i djeteta. On izlazi iz *agonalnog društva* i stvara novu aktivnost koja se sastoji u radu (usp. Katunarić 2009: 96-97).⁷ Agonalnost žene se pak izražava potisnutim nezadovoljstvom koje se sublimira u osjećaj krivnje ili prebacivanjem frustracije na drugoga, odnosno, drugu ženu, što dovodi do „onemogućavanja sučeljavanja s muškim spolom“ (Katunarić, 2009: 107) i još izraženijih razlika unutar spolova. Katunarić nadalje postavlja načela Freudove psihoanalitičke teorije u objašnjenju vremenskoga postanka

⁶ Ovdje treba napomenuti da se Katunarić u objašnjavanju građanskoga društva oslanjao na Marxa i njegova viđenja društvene emancipacije. Radi se o emancipaciji u smislu pobune radničke klase i ukidanja svih društvenih razlika osim ekonomskih, koja se u današnjem društvu pokazala kao loš scenarij. U središtu društvene emancipacije stoji pojedinac, neovisno o tome radi li se o muškarcu ili ženi. Tek kasnije će se u takvoj unutarklasnom prostoru pojaviti hijerarhija nejednakosti između žene i muškarca jer je u takvoj društvenoj emancipaciji žena ponovno izvukla deblji kraj (usp. Katunarić, 2009: 43-53).

⁷ U primitivnim društvima, aktivnost rada bila je istovjetna s lovom na životinje. Sada se lov izjednačuje s radom pa tvori ekonomsku, vojnu, političku društvenu aktivnost koju preuzima samo muškarac (usp. Katunarić, 2009: 97).

agonalnog društva i potiskivanja statusa majke u njemu. Riječ je o sagledavanju Freudove teorije iz sociološkoga gledišta u kojemu je pojam potiskivanja nagona u muškarcu istovjetan sa značenjem i razlozima potiskivanja žena iz društva. Psihoanalitička teorija, proučavajući obitelj kao mikrostrukturu društva, dobivala je rezultate i širih društvenih dimenzija nego što ih je prvotno odredila. Razlučivanjem čovjekove psihe na *Id*, *Ego* i *Super – ego* mogu se utvrditi počeci nastanka *agonalnog društva*. Kao što tumači Katunarić, nagoni se stvaraju i oslobađaju unutar obitelji. Muškarac ih zadovoljava uz pomoć žene koja predstavlja pomagalo za njihovo oslobađanje. Prema tome, sve ono što muškarac čini izvan obitelji zahtijeva potiskivanje nagona u nesvjesno.⁸ Kod Edipova kompleksa dolazi do obrnute situacije. Dijete od majke objekta zahtijeva zadovoljavanje erotskih nagona koji se ne mogu ostvariti zbog čega dolazi do prisilnoga potiskivanja i prijelaza nagona na druge objekte koji djetetu omogućuju oslobađanje seksualnih apetita. Djetetovi nagoni će prema tome proizaći izvan obiteljske zajednice, za razliku od očevih koji su dopušteni samo unutar obitelji. Poštivanjem takvih pravila, *agonalno društvo* se učvršćuje i postaje tradicijskim simbolom patrijarhalne zajednice. (usp. Katunarić, 2009: 126-163)

Freud u članku *Ja i Ono* iz 1923. godine, u kojemu nastavlja s analizom započetom u *S one strane načela ugode*, pokušava objasniti odnos *Ja* naspram *Onoga*. Svoje izlaganje temelji na već ranije utvrđenoj činjenici o ljudskoj psihi koja se sastoji od svjesnog i nesvjesnog djela. Svijest je „površina duševnog aparata koji je prostorno postavljen odmah do vanjskog

⁸ Katunarić se, u objašnjavanju nastanka *agonalnog društva*, ovdje referira na kršćansko poimanje obiteljske zajednice u kojoj se simboli Oca i Sina, za razliku od majke kao zemaljskoga bića, utjelovljuju kao božanski ljudi. Takav kršćanski koncept istovjetan je s hijerarhijskom organizacijom *agonalnog društva*. Ističe da je Freudov koncept obitelji zapravo stvoren na predlošku kršćanske koncepcije obitelji (usp. Katunarić, 2009: 131).

svijeta“ (Freud, 1986: 275). U njoj postoje dvije vrste opažaja: vanjska (osjetilni opažaji) i unutrašnja (osjetila i osjećaji ugone i neugode). Nesvjesni dio tvori se od latentno – predsvjesnog (koje se može vratiti u stanje svijesti) i od potisnutog (koje trajno ostaje u nesvjesnom). U predsvjesnom stanju nalaze se predodžbe riječi (sjećanja) koje su zaslužne za put prema svjesnom. To su unutrašnji opažaji iz kojih proizlazi biće koje Freud naziva terminom *Ja*. Za organiziranje psihičkih procesa čovjeka zaslužno je njegovo *Ja* koje kontrolira nagonске unutrašnje procese i koje se „oslanja na ostatke sjećanja“ (Freud, 1986: 279). No, postoji i biće koje naziva *Ono*, a koje preuzima ulogu nesvjesnog. „Opažanje igra za *Ja* onu ulogu koja u *Onome* pripada nagonu. *Ja* predstavlja ono što se može nazvati umom i razboritošću, nasuprot *Onome* koje sadrži strasti“ (Freud, 1986: 281). Novi termin, *Nad-Ja* ili *Ja-Ideal* predstavlja ono više u čovjeku, njegovu savjest, moralnost, ali i osjećaj krivnje. *Ono* se nameće *Nad-Ja*. Freud je to pojasnio vraćajući se u oralnu fazu čovjekova razvoja i na neizbježnom Edipovom kompleksu koji je u sferi nesvjesnog. U primitivnoj oralnoj fazi djetetovo *Ja*, koje je još slabo i neizgrađeno, susreće se s *objektnim zaposjednućima* koje stvara *Ono*. *Ja* se može njima prepustiti, poistovjetiti se ili ih pak potisnuti, a može i preuzeti sve osobine objekta u smislu ljubavnoga objekta i tako se nametnuti *Onome*. Ukoliko se ostvari posljednja navedena pretpostavka, dolazi do nastanka *narcističkog libida* koji zamjenjuje *objektni libido* što pretpostavlja sublimaciju, odnosno, redukciju seksualnih ciljeva. Nastanak *narcističkog libida* može dovesti i do mnogostrukih osobnosti čovjeka. Međutim, *Ja* nikada do kraja ne može reducirati *objektna zaposjednuća* koje nudi *Ono* zbog prvotnoga, prastaroga poistovjećivanja. Freud to objašnjava ovako: „koliko god se kasnije mogla razviti otpornost karaktera prema utjecajima napuštenih objektnih

zaposjednuća, učinci prvih poistovjećenja do kojih je došlo u najranijoj dobi bit će opći i trajni“ (Freud, 1986: 286). Radi se, dakako, o Edipovom kompleksu i poistovjećivanju s ocem. „Povijest nastanka *Nad-Ja* objašnjava kako je došlo do toga da se rani sukobi između *Ja* i *objektnih zaposjednuća Onoga* mogu nastaviti u sukobima s njihovim nasljednikom, s *Nad-Ja*“ (Freud, 1986: 293). Na navedenu Freudovu teoriju oslanjat ću se u analizi Kamovljevih novela.

5. STATUS MAJKE – PATRIJARHALNA MOĆ OCA

Ovo poglavlje će biti usmjereno na analizu Kamovljevih novela u kojima protagonist djeluje u maloj patrijarhalnoj zajednici. U novelama *Žalost*, „*Ecce homo!*“ i *Slobodi* radnja je smještena u skućenim obiteljskim prostorima u kojima je vidljivo pripovjedačevo nesnalaženje i pokušaj bijega iz takvoga društveno uređenog sustava. U fokusu analize bit će majka, sin i otac kao glavni simboli obitelji koji predstavljaju jedan mali kolektiv. U tim novelama obitelj je prikazana kao jedini oslonac, a ipak, pripovjedač u nju unosi nemir u obliku smrti, raspadanja i nestajanja vlastitih članova. U noveli *Ćuška* uočava se odmak od obiteljske zajednice i pokušaj preslikavanja i identifikacije njezina sustava prema van i prenošenja *Očeva zakona* na nove generacije. Žene se pojavljuju unutar dominantne političke moći. One su, s jedne strane, prostitutke koje nose obilježje tijela kao simbola muške seksualne žudnje, dok je s druge strane riječ o majkama i sestrama koje predstavljaju kamen temeljac patrijarhata. Te dvije različite pozicije u kojima se nalaze isprepliću se u simboličkome prostoru. Jedne žive u obiteljskome domu, druge u javnoj kući. I jedan i drugi prostor za protagonista predstavljaju simbol utočišta. U novelama ne postoji ženski protagonist, a ženski likovi nemaju duboku psihološku karakterizaciju jer se u priči ne pojavljuju ravnopravno s muškim likovima, već se opisuju iz njihove perspektive kao svojevrсни *alter ego* muškaraca. One žive u ideološkom muškom svijetu kao prostitutke ili kao nositeljice kulta majčinstva.

5.1. Žalost

Žalost predstavlja Kamovljevu autobiografiju u kojoj opisuje sestrično umiranje od tuberkuloze i njezinu konačnu smrt. Kroz cijelu novelu isprepliće se motiv plača koji upućuje na žalost zbog smrti bliske osobe. *Žalost* započinje *in medias res*, radnja je smještena u sobi obiteljske kuće u kojoj sin i majka bdiju nad umirućom sestrom, odnosno, kćeri. Soba je u kontrastnom odnosu s prirodom što pripovjedača jako zbunjuje. U njoj su naglašeni tmurni, mračni, surovi tonovi, no prirodu smrt ne pogađa. U vanjskome svijetu opažaju se nasmijana lica prolaznika u lijepome sunčanom danu. Pripovjedač se prisjeća drugih, tuđih smrti, prvoga susreta s beživotnim tijelom u lijesu i ozračja toga dana. Tada je priroda bila u suglasju sa smrću. Prisjeća se i smrti oca jednoga školskog kolege koji je, kad mu je otac umro, opazio kako dječak uopće nije pustio suzu za voljenim ocem. Takvo reagiranje na smrt pripovjedača je strašno začudilo i pomislio je kako njegov školski kolega nije zavrijedio da bude u centru zbivanja: “Ne, ti nisi zavrijedio da ti umre – otac!” (Polić Kamov, 2010: 148). Jer, pripovjedač na oca gleda kao na snažnu patrijarhalnu figuru koja predstavlja najjaču kariku obitelji. U sobi majka plače, sin gleda u majku i pokušava je oponašati, no bezuspješno – on ne može plakati. U njemu se pojavljuje strahovita zbunjenost: „A majka me gleda. Da me sad vidi! A možda je već primijetila da ne plačem...Šta će ona misliti o meni?“ (Polić Kamov, 2010: 149). Na ovome citatu jasno je da se radi o pripovjedaču djetetu, odnosno, dvanaestogodišnjem dječaku koji svijet oko sebe gradi na vanjskim podražajima iz okoline. Postavlja se pitanje zašto je Kamov odabrao upravo dvanaestogodišnjega pripovjedača? Možda zato jer je njegova perspektiva ipak najobjektivnija, najiskrenija. U noveli je on taj koji razotkriva lažna lica

ljudi u procesu žaljenja za beživotnim tijelom. Sestrina smrt nije u prvome planu, u prvome planu su osjećaji dječaka i ostalih ukućana u trenutku sestrina umiranja i kasnije smrti. On mrzi samoga sebe jer ne može ući u ulogu osobe koja žali za umirućim članom obitelji. Kroz cijelu novelu propitkuje vlastiti identitet i reagiranje u žalosti.

Dječak – pripovjedač nalazi se u patrijarhalnoj zajednici u kojoj je introvertiran, ne ukazuju se znakovi pokušaja bijega. Ti znakovi prikazat će se u sljedećim novelama, *Ecce homo!* i *Slobodi*, gdje će sin pokušati pobjeći iz okova majke, odnosno, oca, koji ga sprječavaju u formiranju vlastitoga identiteta. U *Žalosti* on traži upravo suprotno. Ne želi da itko „vanjski“ uđe u njegovu malu obiteljsku zajednicu ukoliko joj ne pripada. Zbog toga se uočava veliki prezir i mržnja prema sluškinji „Paprici“ koja je u očima promatrača predstavljena kao ružna žena s osobinama svojstvenim muškarcima: „Oduvijek je ona bila takova – srdita i nestrpljiva. Kad nije bilo u blizini majke, psovala bi nam mater. (...) Ona je koščata. Kao muškarac. (...) Ne, nitko je nije nikada volio; ni ona nas“ (Polić Kamov, 2010: 150). Pripovjedač jedino uvažava i voli članove svoje male zajednice koja se, zbog prisustva smrti, polako ruši. Središnja ideja *Žalosti* je prikaz konvencionalne slike odnosa članova obitelji iz dječjega opažaja. Njegovo ponašanje svedeno je na lažnu žalost za sestrom: „Prisiljen cjelov na ledenom licu mrtvaca – eto, to smo mi svi i to je ona. – To je naša žalost i to je naša ljubav!“ (Polić Kamov, 2010: 164). U noveli se perspektiva dječaka razara na temelju onoga što vidi u melankoličnoj, sumornoj obiteljskoj sredini koja je reducirana na veristički prikaz raspadanja sestrina tijela i surove, mračne atmosfere. On budno promatra rasap vlastite obitelji, no ubrzo primjećuje da je sam, da nitko ne mari za njega i njegove osjećaje. U ulozi je oponašatelja zbilje koju ne shvaća, ali koju slijepo prati bez obzira što postupno otkriva

kako je bezrazložno marginaliziran. Pripovjedaču se može dijagnosticirati osjećaj melankolije koji se, kako tvrdi Butler, očituje u stalnome samooptuživanju. Kod optuživanja samoga sebe dolazi do, prema Freudu, negativnog narcizma (usp. Butler, 2000: 109). Taj osjećaj suvišnosti i decentraliziranoga Ja u njemu rađa bunt i prijekor. No, mržnja i neshvaćanje ostalih ukućana mijenja se u trenutku kada sestra umre. Njezina smrt približava majku i sina i tada on postaje potpun i sretan: „Kako mi je ugodno na majčinim grudima. Ja sam zadovoljan sa samim sobom, majkom i „paprikom“ i sa mrtvom sestrom...Tako sam sretan!“ (Polić Kamov, 2010: 151). Sestra mu je prvotno lažno predstavljala smetnju u ostvarivanju ljubavnoga odnosa s majkom. Majka je prikazana kao *objektno zaposjednuće* svoga sina. Njegova ljubav prema majci može se analizirati kroz Edipov kompleks koji je zaslužan za nastanak karaktera. Dječakov karakter razvija se u prisnom odnosu s majkom. U članku *Ja i Ono* Freud prikazuje izvornu biseksualnost djeteta, no za razliku od njegove analize u kojoj otac sinu predstavlja prijetnju u ostvarivanju incestne želje s majkom, u ovoj noveli je to sestra. Dijete prema majci razvija *objektno zaposjednuće*, dok se s ocem poistovjećuje. Freud naglašava da se u trenutku raspada Edipova kompleksa dijete mora poistovjetiti ili s majkom (dakle, ukloniti seksualnu želju prema njoj) ili se ponovno poistovjetiti s ocem, ovaj put mnogo čvršće. Poistovjećivanje s majkom tipično je za muško dijete, poistovjećivanje s ocem za žensko. Tako se razvija muškost ili ženskost kod djece (usp. Freud, 1986: 284-288). Freud naglašava: „Da li će Edipova situacija poprimiti ishod poistovjećenja s ocem ili pak poistovjećenja s majkom čini se dakle da kod oba spola ovisi o relativnoj jačini muških odnosno ženskih spolnih sklonosti. To je jedan od načina na koji se biseksualnost upleće u sudbine Edipovog kompleksa“ (Freud, 1986: 287).

Dakle, ukoliko se radi o biseksualnosti djeteta, dječak ne osjeća samo privrženost prema majci i odbojnost prema ocu, nego se može ponašati i kao žensko dijete, pa će pokazati i „nježan stav prema ocu i ljubomorno – neprijateljski prema majci“ (Freud, 1986: 288). No, odnos sina i oca u ovoj noveli je ponešto drugačiji, stoga se može zaključiti kako je Edipov kompleks uspješno savladan. Otac je prikazan kao stroga patrijarhalna figura koju sin poštuje i koje se boji, no u ključnome trenutku kada otac pokaže slabost i zaplače, sin ga počinje manje poštivati, a više voljeti. On se pokušava poistovjetiti s ocem i zaključujemo da je njihov odnos „zdrav“. Međutim, odnos dječaka sa svojom kumom predstavlja prvu zamjenu *objektnih zaposjednuća*. U njemu se po prvi puta počinje rađati seksualna privrženost prema drugoj ženi koja nije majka. Prisutan je pomak s jednoga seksualnog objekta na drugi: „I kako bih bio sretan, kad bih mogao imati za majku – moju kumu...“ (Polić Kamov, 2010: 157). On opaža svoju kumu na erotski način, sagledava njezinu tjelesnost, miris i u njemu se počinju buditi seksualni nagoni: „Ja sam se zarumenio i zbunio“ (Polić Kamov, 2010: 156). U noveli se mogu iščitati određena društvena pravila koja su u ono vrijeme bila aktualna, a odnose se na položaj žena, točnije, njihovu zabranu odlaska na pogrebna okupljanja. Naime, poslije sestrine smrti u obiteljsku kuću su dolazile samo žene bez svojih muževa, a za vrijeme sprovoda društvene konvencije nalagale su da je zabranjeno plakanje, stoga na sprovod nisu odlazili djeca i žene jer oni ne mogu kontrolirati svoje osjećaje. Zbog toga je majka bila prisiljena ostati kod kuće za vrijeme djetetova sprovoda.

Završetak novele tumači se kao simbolično nedovršen i postoje njegove različite interpretacije. Priča se okončava dijalogom majke i sina u kojemu je naglašena velika povezanost i ljubav: „Ona je toliko ljubila pokojnu sestru i – mene. I – ja...“ (Polić Kamov: 2010: 170). Marija Brida smatra kako bi

završetak rečenice mogao glasiti: „I ja... (sam toliko ljubio pokojnu sestru)“ (Brida, 1993: 95). Darko Gašparović pak ima drugačije mišljenje. Zaključuje ovakav hipotetički završetak: (Sestra je umrla) I – ja – (ću umrijeti). Smatra da je Kamov, u trenutku pisanja novele, bio obuzet idejom smrti koja ga je slijedila mnogo vremena dok je bolovao (usp. Gašparović, 2005: 203).

5.2. „Ecce homo!“

„*Ecce homo!*“ (evo čovjeka!) novela je simboličnoga naziva koja predstavlja intimni razvoj ljudske jedinice. Kamov je taj naslov, govori Krajač, preuzeo iz Svetoga pisma u priči u kojoj Pilat predstavlja Isusa: „I iziđe tada Isus s trnovitim vijencem u grimiznom plaštu. A Pilat im kaže: - Evo čovjeka! – I kad ga ugledaše glavari svećenički i sluge, povikaše: - Raspni, raspni!“ (Krajač, 2006: 31)⁹. Takvu simboliku Isusa kao biblijskoga lika Kamov preuzima na sebe (ili na protagonista novele) pa on postaje ovozemaljski čovjek koji prolazi kroz životni pakao. No, za razliku od Isusa koji nosi križ i rane, Kamov se otima od istoga (usp. Krajač, 2006: 32). Njegov križ i njegove rane simbolično predstavlja majka koja mu je glavna prepreka u postizanju apsolutne (seksualne) slobode pa time i individualnoga maskulinog identiteta. Heterodijegetski pripovjedač uvodi čitatelja u svijet glavnoga protagonista Mije koji vodi jedan običan, rutinski, nezanimljiv život s majkom. U fokus promatranja stavljena je psiha lika i njegov odnos prema obitelji i ljubavnome odabiru. Majka i sin su psihološki vrlo cjelovito

⁹ preuzeto od: Evanđelje po Ivanu, 19,5.6. (Biblija, ibid).

i uvjerljivo prikazani iako dijaloga gotovo da ni nema, iskače jedino u rijetkim trenucima između Mije i majke i to u trenucima sukoba i netrpeljivosti. „Gdje si bio zaboga? – Bio sam“ (Polić Kamov, 2010: 141), najčešći je njihov razgovor. Majka je u noveli predstavljena kao noseća snaga patrijarhata, zamjena za neprisutnoga oca i u sebi nosi sve kodove maskulinoga identiteta. Ona je zaštitnica sina, „anđeo“ čiji je jedini životni zadatak držati svoje dijete pod staklenim zvonom jer on još uvijek nije (i nikad neće biti) spreman za borbu s okrutnim vanjskim svijetom. Mijo njezinu diktaturu prihvaća i ne opire joj se. On je zadovoljan s nametnutom simbiozom življenja i njih dvoje predstavljaju tipičan Edipov kompleks u kojemu je majka sinu izvor incestne zabranjene strasti, dok je očeva figura sasvim potisnuta. Pokojni otac više ne predstavlja izvor zabrane, a zbog nemogućnosti identifikacije s ocem, sinovljev zabranjen odnos s majkom se još više pojačava. Majka je svedena na arhetip muškarca koji guši sina prema samoostvarenju. Prema Lacanu, „ženski položaj označava točku u kojoj se obznanjuje slabost i greška maskuline logike“ (Čale; Tomljenović, 2012: 218). No, situacija se brzo izvrće u trenutku kada Mijo upoznaje mladu djevojku Micu i zaljubljuje se. Tako u njegov mali svijet ulazi još jedna presudna ženska ličnost. Mijo tada „bijaše nalik na brodolomca, što se bori za život ne pitajući ni što je bilo ni što će biti u tome životu (...) i zaboravi na majku (Polić Kamov, 2010: 136). Sastanak sa ženom postao je presudan za njegovo daljnje djelovanje i mijenjanje kao lika. Nastaje ljubavni trokut naziva Mijo – Majka – Mica (MMM). Lik žene i lik majke dvije su najvažnije osobe u njegovome životu, no ubrzo shvaća da će morati odabrati samo jednu. Nakon formiranoga trokuta, majka se mijenja, odnosno, postaje „majka krokodil“ koja sebično i ljubomorno pokušava oteti svoje jedino blago, sina Miju. Ona se iz pozicije „anđela“ smješta u poziciju

antagonista novele. Ubrzo se počinje miješati u njihov ljubavni odnos, odnosno, u njegovu slobodu. Majčina patološka ljubav prema sinu raste, ali njegovi osjećaji prema majci se postupno prelijevaju u mržnju. Takva promjena raspoloženja najjasnije dolazi do izražaja kada se Mijo svim silama pokušava istrgnuti iz majčinih ralja jer shvaća da živi u svijetu koji nije izabran. Kada napušta majčin dom, postaje slobodniji: „On se je udaljavao od jedne luke i što se je više primicao drugoj, ona je prva postajala dalja i manja, a ova veća i bliža“ (Polić Kamov, 2010: 139). Uočava se kontrastan odnos između Mice i majke: Mica simbolizira mladost, smijeh, zanos, ljubav, a majka dugačku, tmurnu, mlaku starost. Mica je vanzemaljska žena, njegova velika ljubav: „I imajući ženu u svojim rukama, njezin posmijeh, suze i riječi – osjeti da je ogroman, jak i vrijedan“ (Polić Kamov, 2010: 140) i predstavlja motivirajući okidač za njegovu psihološku promjenu. Ona se u noveli pojavljuje kao nadnaravna i fatalna žena, kao „obezličeni ideal ili prazan zaslon, kao žena bez svojstava“ (Čale; Tomljenović, 2012: 215). Mijo u njoj prividno pronalazi cjelovitost svoga identiteta i, prema Lacanu, „njezin lik funkcionira isključivo kao veo koji prikriva prazno ili napuknuto jezično središte“ (Čale; Tomljenović, 2012: 215). Mica predstavlja sublimirani objekt majke. Nakon što se Mijo upustio u intiman odnos s drugom ženom, majka se, iz pripovjedačeve perspektive, fizički mijenja, točnije, izobličuje i postaje ružna. Ona je „žderačica“ sinovljeve sreće, mrzi sve žene, za nju su one vragovi i spominje da su čak i njegova mrtvoga oca upropastile žene. „I „sveta uspomena očeva“ bila je zablacena“ (Polić Kamov, 2010: 141). No, zaboravlja da je i sama žena. Majčina uloga gospodara i propovjednika vrlo je jasna. Njoj sin predstavlja objekt seksualne žudnje, odnosno, žudnju za odsutnim pokojnim mužem. Ona je nagon za seksualnim objektom premjestila na vlastita sina kojega

polako gubi pa postaje „degradirana do ranga bludnice“ (Čale; Tomljenović, 2012: 234). Mijo shvaća da se ne može lako riješiti majke i počinje joj lagati pa kad ga ona upozorava: „Čuvaj se žena!“, on joj odgovara: „Ma kakih žena! Ja sam bio s Nikolom“ (Polić Kamov, 2010: 141). U tome trenutku počinje njihova igra zavaravanja. Međusobno si ugađaju pod velom laži. Kulminacija se odvija kada on namjerno prolazi s Micom ispod majčina prozora kako bi ih ova vidjela. Počinje borba oko Mice i svađa s majkom. Majka govori kako je Mica laka morala, obična „djevojčura“, dok on za majku ispušta riječ „Nakazo“. Majčin svijet se raspada u trenutku kada Mijo odabire svoju životnu družicu, a ne nju, odnosno, kada odabire drugi život, život dostojna odrasla mladoga čovjeka. On u kontrastima život – smrt i budućnost – prošlost odabire život i budućnost. „Mica je tu bila kao jedno s njim, a majka se je borila za – njega. On je njoj bio život, Mica smrt – a Mica njemu život i majci smrt! On je dakle bio majci život i p o s t a j a š e smrt!“ (Polić Kamov, 2010: 146). Maknuvši se od prve obitelji i prešavši na drugu, Mijo osjeti olakšanje u vidu slobode, ali i tugu zbog simbolične majčine smrti. „Mijo je ridao“ (Polić Kamov, 2010: 146) jer je shvatio kako je teško odvojiti se od rođene majke. Simbolična smrt i osjećaj duboke boli objasnio je Gašparović: „Ali izlazak je u slobodu, uza sav trenutani osjećaj trijumfa, duboko bolan – kao granica između ništavila i egzistencije koju prelazimo u času rađanja. Mit rođenja odvajkada se, arhetipski, izražava plačem“ (Gašparović, 2005: 181). Miji je majka, po Freudu, „prvi libidinozni objekt, a sve poslije toga predstavlja bezuspješnu zamjenu“ (Katunarić, 2009: 165). U trećem poglavlju knjige *Nevolje s rodom*, Butler zaključuje svoju tezu o spolnome identitetu koji je uvijek kulturno uvjetovan. U fokus je stavljeno političko označeno tijelo koje se mijenja sukladno s mijenom razvoja sustava moći. Na primjeru Julije Kristeve, koja

pokušava semiotički označiti tijelo, Butler učvršćuje svoju teoriju o kulturnosti spola, iako se kritički osvrće na neke njezine teze. Kristeva objašnjava svoju teoriju referirajući se na Lacana i njegov zakon *Oca* koji tvori cijeli sustav *Simboličkoga*. Smatra da na temelju majčinoga tijela nastaje *semiotičko*. Za nju su *Simboličko* i *semiotičko* dva sustava jezika u kojima je *Simboličko*, koji tvori *Očev zakon*, nadređeno *semiotičkom*. Butler kaže da se *semiotičko*, prema Kristevi, nalazi „unutar same kulture, točnije, unutar *poetičkog jezika* u kojemu prevladavaju mnogostruka značenja i semantička otvorenost. Zapravo, *poetički je jezik* (sustav semiotičkog) oživljavanje majčinoga tijela u jeziku, koje ima potencijal razlomiti, srušiti i istisnuti očinski zakon“ (Butler, 2000: 86). Majčino tijelo sastoji se od znakova koji nose određena značenja. Takav jezik indicira nagone, za razliku od *Simboličkoga* koji ih potiskuje, zbog čega *semiotičko* osvaja majčino tijelo i uz pomoć njega dijete se približava majci (usp. Butler, 2000: 86-93). U trenutku kada dijete zamijeni objekt majke, u njemu se javlja osjećaj tuge. Gubitkom voljene osobe, tvrdi Butler referirajući se na Freudov članak *Ja i Ono*, *Ja* se poistovjećuje s novim objektom i na taj način nastaje nova struktura identiteta. Zabranjena incestna veza s majkom je prekinuta, no želja se ne gubi, već se premješta na drugi objekt. Uvodi razliku između tuge i melankolije u smislu da se melankolija javlja kao rezultat odbijanja tuge, odbijanja gubitka izgubljenoga objekta, dok se u tugovanju izgubljeni objekt premješta na drugi. Freud govori o obilježju „normalne“ žalosti kada se žudnja premješta s primarnoga na sekundarni objekt zbog čega dolazi do uspostavljanja heteroseksualne muškosti. Zabrana incesta s majkom uspostavlja heteroseksualni identitet djeteta, ali nastaje oblik melankolije koji se upisuje u tijelo. Tek nakon pomicanja libida na drugi objekt rađa se spolni identitet djeteta jer se ono oslobađa melankolije uzrokovane gubitkom

primarnoga objekta. (usp. Butler, 2000: 67-72). „Gubitak majčinog tijela kao objekta ljubavi otvara prazan prostor iz kojeg nastaju riječi (Butler, 2000: 76) i na taj način *Simboličko* označuje muškarca. U trenutku odbijanja od majke pojavljuje se *konsolidacija* roda, ili se poistovjećuje s njom ili „pomiče svoju heteroseksualnu vezanost, čime utvrđuje vezanost za oca i *konsolidira* svoju muškost“ (Butler, 2000: 69). Mijo je pomaknuo svoju heteroseksualnu želju s majke na drugu ženu učvrstivši vezanost s pokojnim ocem.

5.3. Sloboda

„Osamnaest se je godina šuljala jedna strašna misao kroz moju narav, zamisli i čuvstva. Prije sam pred njom zamirao, blijedio i klecao od straha. Danas blijedim, klecam i zamirem od strasti“ (Polić Kamov, 2010: 171). Ovako započinje novela *Sloboda*. U njoj Kamov pokušava razrezati pore društvene laži i u njima pronaći istinu te tako osloboditi svoj nemiran duh. Homodijegetski pripovjedač opisuje smrt oca. Ta smrt i cjelokupna situacija ima dodirnih točaka i s Kamovljevim vlastitim životom. Naime, otac mu je umro 1905. godine od raka koji mu se nalazio na usni, postupno se širio na vrat (grlo) i metastazirao u mozak i pluća (usp. Urem, 2006: 51). U sumornim i teškim danima, Kamov se, kako govori Nikola Polić u *Iskopinama*, cijelo vrijeme brinuo za umirućeg oca (usp. Polić Kamov, 2000: 20). Međutim, za razliku od autobiografske crte, u fikcijskom prostoru pripovjedač iz osjećaja mržnje pokušava odstraniti oca iz vlastita života priželjkujući mu smrt. Već na početku novele, pripovjedač određuje razlog

takvoga stava prema ocu. Razlog je pubertet kad: „Sve u meni traži izlaz, hoće izraz i nalazi ga“ (Polić Kamov, 2010: 171). U noveli je vidljivo izražajno negiranje figure oca koja je predstavljena kao glava patrijarhalnoga ustrojstva i koju on, kao sin, ne shvaća. Postoje različiti stavovi i uvjerenja između njega i oca koji ih razdvajaju. Otac sputava sinovljevu slobodu i predstavlja zid njegovih čuvstava. Zbog toga je jedini pravi i mogući izlaz u slobodu – očeva smrt. Prema Freudu, radi se o frustraciji zbog nemogućnosti oslobađanja seksualnoga užitka prema majci (Edipov kompleks). Obostrano pružanje užitka između djeteta i majke, ističe Katunarić, „pouzdan je znak erozije očeva identiteta“ (Katunarić, 2009: 159). I zaista, majka je u noveli prikazana kao brižna osoba puna ljubavi prema sinu: „Majka me je povukla za rukav, onda me je poljubila. Meni zasuziše oči“ (Polić Kamov, 2010: 184). Ona se strahovito boji umiranja i muževe smrti jer joj je jedini životni cilj zadržati obitelj na okupu. Smrt njezina muža koristi kako bi svoje voljene sinove držala na okupu. No, što se tiče oca, pretpostavljalo bi se da je sinovljeva želja za slobodom produkt autoritarnoga odgojnog stila, ali otac je blage naravi, vrlo pažljiv, liberalan i osjećajan. Međutim, sin se ne želi poistovjetiti s njim jer priželjkuje drugačiji život. On želi živjeti boemski, rastrošno, preljubnički. I Marija Brida ovu novelu provlači kroz freudovski psihoanalitički ključ gdje uspoređuje Edipov kompleks s tzv. Kamovim kompleksom. Sličnosti ima, no za razliku od Edipova kompleksa, tvrdi Brida, u Kamovom ne postoji suparništvo s ocem radi naklonosti majke. Status majke ne dolazi do izražaja u mijeni sinovljevog unutarnjeg Ja. U ovome slučaju, sinovljevo nesvjesno u danima djetinjstva (strah) pretvara se u svjesno u mladenačkoj dobi (strast). Sin oblikuje ideju očeve smrti na način da ju potiskuje, odnosno, ponovno vraća u nesvjesno pa mu ta strašna osamnaestogodišnja zamisao stalno izmiče. Potiskivanje se događa jer odnos

oca i sina ne kulminira, ne događa se potencijalni sukob među njima jer je otac predstavljen kao netipičan patrijarhalni arhetip. Potiskivanje u nesvjesno u sinu izobličava racionalni vanjski svijet i njegovo ponašanje i težnje bivaju okrenute prema erotskom (usp. Brida, 1993: 96-100). Izobličavanje vanjskoga svijeta uočava se u melankoličnim i kataklizmičkim opisima prirode koja je predstavljena kao raskorak između tamnice – obiteljske kuće gdje mu otac umire i vanjskoga svijeta gdje ga dočekuje seksualna sloboda u obliku djevojke Anke: „Noć se ruši niz strminu. Naša je zemlja ambis. Cijeli osvjetljeni grad priliči zjalu u kojem leprše mušice i milje crvi. I nebo je zvjezdano ovakovo zjalo. I gdje obrnem oči, vidim jame. I moji uzdasi leprše tako oko rupe koja je vlažna, mračna i beskonačna“ (Polić Kamov, 2010: 181). Gašparovića pridjevi vlažna, mračna i beskonačna asociraju na ženski spolni organ: „atribucijske naznake nedvoumno upućuju da se u njoj, sukladno svekoliku Kamovljevu biću i svjetonazoru, na planu mikrokozmosa prepozna tvarno središte ženstva i seksusa – vagina“ (Gašparović, 2005: 207). Za razliku od okoline, obiteljska tamnica predstavljena je kao utočište smrti. Uočljiva je gradacija verističkoga opisivanja samoga umiranja koja klimaks doživljava u sceni kada njihov kućni pas liže očevu krv s poda. Gašparović zaključuje da pas zapravo simbolizira pripovjedača (usp. Gašparović, 2005: 206). Njega straši životna dvojba: obitelj ili on, otac ili Anka te stalno korespondira između dva suprotna svijeta. Prema Anki osjeća seksualnu žudnju, ali ona se izdvaja samo prividno, njezinu ulogu mogla je preuzeti bilo koja druga djevojka. Anka ne predstavlja fatalnu ženu, već objekt pomoću kojega se oslobađa erotski užitak. Motiv tjelesnosti postavlja se u kontrastnom položaju i to u dvije faze. Prva faza prikazuje oca u nesuglasju sa sinom. Otac predstavlja staro, raspadnuto, patrijarhalno tijelo, a sin mlado tijelo u kojem plamti

plamen erosa, seksualnosti. U drugoj fazi suprotstavljaju se tijela oca i djevojke Anke. Otac predstavlja realnu tjelesnu raspadnutost koja korespondira sa simboličkom tjelesnom raspadnutosti Anke (gubitak djevičanstva). „Otac će umrijeti – Anka će izgubiti nevinost...“ (Polić Kamov, 2010: 176). Motiv tjelesnosti usko je povezan i s motivom smrti, odnosno, tjelesna smrt oca naspram simbolične smrti djevojke. No, na kraju se ne ostvaruje tjelesna povezanost s Ankom jer se u sinu javlja kompleks krivnje koji se sublimira u mržnju prema ocu, ali i prema Anki. U trenutku kada ga ona odbija jer je preneražena što ovaj nije u kući s umirućim ocem, u njemu se javlja želja za njezinom smrću. „Zamrzih je strastveno. Zašto nijesam ubio Anku? Moje su riječi ispile moju krv!“ (Polić Kamov, 2010: 180-181). Očeva figura progoni ga i u snu i on ga sanja neposredno prije smrti: „Danas po objedu napala me neodređena tuga i zadrijemah na stolici. U polusnu vidio sam oca, kako me tajanstveno zove da ga slijedim. Smiješio se žalosno i porugljivo i pokazivao na more, otoke i sumrak. Onda se udaljio pozdravivši me kretom ruke“ (Polić Kamov, 2010: 182). Brida tvrdi da je otac njegovo predsvjesno koje se potiskuje u zaborav uz pomoć žena i javnih kuća. No, kada on umire, potiskivanje želje za smrću mijenja se u novo potiskivanje same očeve smrti. Novela odiše apsurdom jer smrt oca, kao kraj jedne ere, predstavlja sinu slobodu, početak života. Očev život onemogućavao je oblikovanje sinovljeva identiteta. Otac je tako postao Drugi koji je u trenutku nestajanja podario sinu onaj segment sebstva (duše i tijela) koji mu je nedostajao u upotpunjavanju vlastitoga Ja. Predstavljao je kompenzaciju za muškost koja se nije ostvarila tijekom njegova života. Zbog toga se sloboda prikazuje u onom ontološkom smislu. Očeva smrt sinu nije donijela slobodu i on shvaća da je sve to bila samo iluzija koja zahtijeva traženje promjena (i problema) u temeljima unutrašnjega Ja. Misao o smrti

se očevom smrću istrijebila iz nesvjesnoga i izgubila smisao (usp. Brida, 1993: 95 – 98). Jer, u trenutku kada je otac zauvijek nestao iz njegova života, pripovjedač se počinje s njim identificirati, odnosno, preuzimati njegovu ulogu i životna uvjerenja. On postaje svoj otac. Zbog toga se počinje i prema vlastitoj braći odnositi kao njihov otac, glava obitelji. Ovdje se može provući Freudova teorija o *Ja-Idealu*. Jednom kada je Edipov kompleks potisnut, ističe Freud, *Ja-Ideal* proizlazi kao savjest i osjećaj krivnje. Freud kaže: „Još kao mala djeca upoznali smo ove više biti, divili im se i bojali ih se da bi ih kasnije preuzeli u sebe“ (Freud, 1986: 290). *Ja-Ideal* je preuzeo na sebe očev karakter. Osjećaj krivnje se javlja jer su vanjski utjecali (razni autoriteti) imali moć u *Ja-Idealu*. „Napetost između zahtjeva savjesti i onoga što *Ja* uspijeva učiniti doživljava se kao osjećaj krivnje“ (Freud, 1986: 291). Sinovljev kompleks krivnje pojavljuje se u djetinjstvu. Kako bi ostvario s ocem „zdravi“ odnos, sin treba potisnuti kompleks i prihvatiti figuru oca. No, u ovoj noveli razvoj situacije bio je ponešto drugačiji. I sva ta silna propitkivanja vlastita identiteta: „Zašto sam počeo analizirati sam sebe? Zašto proučavati? Zašto iznašati svoj ja?“ (Polić Kamov, 2010: 193), samo su odraz narušavajućega identiteta. Mrzeći oca zapravo je mrzio samoga sebe. Na kraju dolazi do spoznaje „o praznini svijeta i apsurdnoj egzistenciji“ (Gašparović, 2005: 205) i odlučuje se na preuzimanje očeve figure. Sin postaje očev sljedbenik.

5.4. Čuška

Novela *Čuška*, s podnaslovom *Upadice i opaske*, kompozicijski je sastavljena od pet poglavlja. Heterodijegetski pripovjedač u predgovoru objašnjava uporabu upadica i opaski koje se nepovezano nalaze u noveli, ali svaka ima svoje značenje. U noveli su vidljive razlike u obrazovanju muškaraca i žena. Dok su muški likovi novinari, pravnici, studenti, ženama je predznak: učiteljica (ukoliko je vrlo uspješna), kućanica, majka, zaručnica. Ono što im je zaista jedino važno, kako zaključuju Dikić i Matija, jest: „Tim prokletim ženama imponira položaj, ne čovjek“ (Polić Kamov, 2010: 87). Na statusu ženskih likova uočava se Lacanov *Očev zakon* koji je nositelj patrijarhalnih konvencija. Prema Lacanovoj figuri Oca i univerzalnog poimanju patrijarhalnog svijeta, ističe Butler, muškarac je subjekt koji je prikazan kao nositelj kulturnoga ključa negirajući subjekt žene sve do njezinoga potpunog nestajanja i isključivanja iz muškoga svijeta. Žene postaju Drugo, reducirane na znakove i puku tjelesnost. „Žensko je znak nedostatka označenog Simboličkim, nizom razlikujućih jezičnih pravila koja djelotvorno stvaraju spolnu razliku“ (Butler, 2000: 40). Muški subjekt u ime *zakona Oca* primarno prolazi kroz tabu incesta i uspješno ga se rješava, što dovodi do „zdravog“ razvoja subjekta. Kod žena je situacija ponešto drugačija. Njezin zakon sastoji se u tome da ona mora preuzeti ulogu majke kako bi se uspješno „otrgnula“ od želje za majkom ili ocem tako da sama postane majka (usp. Butler, 2000: 40). Ti zakoni kulturno su upisani u muški sustav označivanja identiteta. Univerzalnost zakona predstavlja fiksni dominantni okvir, tvrdi Butler (Butler, 2000: 83). Zbog toga se muški likovi u noveli pokušavaju pronaći u maskulinom identitetu i učvrstiti status koji im, po kulturi, pripada. U ovoj noveli

najeksplicitnije se prikazuje status jednodimenzionalne žene, sagledane jedino kroz prizmu tradicionalnih shvaćanja njezine uloge. Lik Milke je tako obojen u tradicionalnom ruhu, kao i lik njezine majke. One su snažne patrijarhalne žene koje su, takvim načinom života, potisnule svoju seksualnost. „Možda je potrebovala cjelova i muškaračke ljubavi, ali ona je imala kuću, polje i djecu i vidjela da se tek na to dospijeva, pa postala upokojena i smirena zahvalivši bogu da je i tako“ (Polić Kamov, 2010: 105). Lišene seksualnosti, sagledane su kao objekti koji se razlikuju samo na temelju tjelesne ljepote ili ružnoće. Takva crno-bijela karakterizacija tjelesnosti izražena je na opisu Anke: „Susjeda je uistinu bila ružna; njezina je neljepota djelovala kao duvan: prva je cigareta neugodna, a ostale sve ugodnije, dok najedamput ne primijetiš da su ti prsti ispaljeni, usne razbojane i probava poremećena“ (Polić Kamov, 2010: 74). Lik Darinke je pak prikazan ovako: „(,,,) bila je lijepa ko svaka djevojka koja je tek navukla duge svite i zastajkuje preko mjere kod ogledala“ (Polić Kamov, 2010: 79). Ukoliko se definicija seksualnih objekata izmijeni, odnosno, kada jednadžba subjekta (muškarca) prema objektu (ženi) postane obrnuta, umeće se ironijski prikaz ženine zaljubljenosti prema muškarcu. Takvo opisivanje zaljubljenosti postaje patetično i neuvjerljivo. Primjer je Darinka koja se zaljubljuje u poetu Antunovića i njezini osjećaji postaju izvor smijeha za ostale likove u noveli. Njezina ljubav, Antunović, također je sentimentalno, osjećajno biće koje nije ostvareno kao muškarac jer žene ne sagledava u smislu seksualnih objekata. On kod žene vidi ideju, obožavanje, muzu, platonsku ljubav koja je potrebna za njegovo pjesničko stvaranje. Žene za njega nisu tjelesna, živa bića, kamoli seksualna. Njihov ne-odnos pokreće „ljubav“ uz pomoć odgođenih susreta, zbog toga se nikad ne ostvaruje. Ako se dogodi da određena žena pokuša izaći iz patrijarhalne matrice slobodnim

biranjem seksualnih partnera, biva ismijana i nerijetko označena s predznakom prostitutke. Lik Amalije predstavlja pokušaj bijega iz takvoga sustava moći jer je prikazana kao suvremenija žena od ostalih. Također, pojavljuje se i lik Anite koja se, uz pomoć obrazovanja, želi odmaknuti od patrijarhalnoga statusa žene, no u toj zamisli prepreku predstavlja njezina majka. Anita je prikazana kao „ne bijaše brbljava ko žena, ali bijaše razgovorljiva ko muškarac“ (Polić Kamov, 2010: 81), ali ne iskorištava do kraja svoju inteligenciju i zanimanje za umjetničkim znanjem. Ona je podređena u društvu i obitelji, i majka, koja se prezaštitnički odnosi prema kćeri, zabranjuje joj daljnje školovanje. Dakle, Amalija i Anita ulaze u ulogu feministkinja, odnosno, one predstavljaju drugačije pristupe o statusu žene. Integrirane u patrijarhat, ipak teže za nečim višim i na taj način razotkrivaju svoju podređenu ulogu. Zbog toga je, ističe Butler, suvremena feministička kritika tražila drugačiji ustroj odnosa unutar obitelji s naglaskom na restrukturiranje objekta majke kao odgojiteljice. Ona zahtijeva rješenje androgina odnosa u smislu da se muškarcu prisvoji uloga odgoja djeteta, a majci se dade svojevrsna autonomija. Neke teoretičarke ističu kako je ženski subjekt mnogo jači i organiziraniji od muškoga zbog primarne identifikacije s majkom koja nije, za razliku od razvoja muškoga identiteta, povezana s razvojem stanja straha od ovisnosti (usp. Butler, 1999, 281-283). No, zbog prečvrste moći muškoga univerzalnog zakona, željeni razvoj identiteta Amalije i Anite trajno je ostao neostvariv.

U noveli se ističe motiv seksualnosti koji se najčešće pojavljuje u liku Dikića. Zanimljiv je njegov stav o seksualnim činovima koji objašnjava u domeni obrazovanja. On se, dakle, osim prave naobrazbe, naslanja i na onu seksualnu. Ironično opisuje stupnjeve obrazovanja u kojima se kreće muška karijera i gdje je glavni cilj svakoga muškarca doći do ženidbe: „Polazna je

točka ove karijere bila javna kuća: neke vrsti obligatne, opće, pučke škole; sluškinje bijahu viši stepen: srednja učilišta, a kelnerice univerza. Kroz te se dakako miješahu razne strukovne škole kao udovice, gazdarice itd. I prošav kroz to bijahu zreli, s maturom i doktoratom – za ženidbu“ (Polić Kamov, 2010: 113). Na ovome citatu jasno je izrečena Kamovljeva misao o značenju i potrebi suprotnoga spola koja je ključna za individualni rast i razvoj muškoga karaktera. I dok se seksualna tradicionalna matrica provlači kroz čitavu novelu, vidljive su neke nove političke i društvene ideje te ironijski prikaz hrvatske književne tradicije, ali i okretanje ka novome dobu: „Gledajte zapad!“ (Polić Kamov, 2010: 110), ali to su samo ideje u naznakama: „Nitko nije riskirao, nitko poduzimao, nitko nije išao novim putem i zato nije nitko dolazio do – Amerike“ (Polić Kamov, 2010: 115). Na ovoj zamisli možemo odrediti i motiv *Ćuške*: to je ćuška ljudima, antagonizam prema njihovim malograđanskim tradicionalnim konvencijama.

6. STATUS PROSTITUTKE

U ovome poglavlju analizirat će se novele *Historijat jednog članka* i *Žena*. U njima će pripovjedač (protagonist), za razliku od prethodno analiziranih novela, napokon prekoračiti obiteljski prag i „istrgati“ se iz patrijarhalnoga kolektiva. Oslobodit će svoj individualni identitet što će se pokazati kao nesretno pronalaženje svoga Ja u obliku dokazivanja maskuliniteta. Objekt majke zamijenit će žene prostitutke kao sekundarni objekti koji će protagonista voditi prema drugačijem, slobodnijem načinu života. Javne kuće zamijenit će obiteljski dom i predstavljati svojevrsno utočište, a pripovjedačeva odvojenost od majke sublimirat će se u oslobađanju seksualnih nagona prema Drugome.

6.1. Historijat jednog članka

U noveli *Historijat jednog članka* najočitije se provlači motiv seksualnosti. Radi se o nedovršenoj noveli jer joj je završetak izgubljen.¹⁰ U sadržaj priče uvodi heterodijegetski pripovjedač koji prikazuje nekoliko mladih intelektualaca u vođenju jednoličnoga studentskog života bez većih životnih ciljeva. Taj pripovjedač kasnije gubi svoju funkciju sveznajućega

¹⁰ Gašparović smatra da je riječ o romanu, a ne noveli kojoj je završetak izgubljen. Hipotetički zaključuje da završetak nije niti napisan, već se njegov nastavak pretapa u romanu *Isušena kaljuža* kao novi romaneskni mogući svijet (usp. Gašparović, 2005: 174).

glasa i svako toliko ju stavlja u određene likove pa se odnos prema drugima i okolini neprestano mijenja, neovisno iz čije perspektive progovara. Takav studentski kolektiv, prikazan kao glavni lik pa onda ujedno i kao pripovjedač, životari i utjehu pronalazi ponajviše u piću i odlascima u javne kuće ispunjavajući površne nagonске potrebe. Dakle, likovi žive jednim slobodnim životom bez prisustva obitelji i pokušavaju izgraditi i učvrstiti svoj maskulini identitet. Promiskuitetni način ponašanja otvara im vrata pristupačnom zadovoljavanju seksualnih nagona. Oni su maskirani u muškarca, točnije, na njima se uočava maskulina maska koja služi za učvršćivanje pravoga muškog identiteta. Takvo maskiranje „prepoznamo u potrebi muškaraca da svijetu javno potvrde da ih muškost doista krase, da su dorasli onome što maskulinitet pretpostavlja“ (Čale; Tomljenović, 2012: 217). Dokazivanje je vidljivo u obliku odlaska u javne kuće i seksualnih činova s prostitutkama. Na početku novele, pripovjedač opisuje dva karakterno vrlo različita prijatelja, Lovra i Maria. Implicitno saznajemo da je Mario potajno zaljubljen u Lovrinu sestru Karlu, no zaljubljenost je prikazana kao platonska, zauvijek neostvariva. U jednome trenutku ona priznaje da ponekad voli zapušiti cigaretu na što Lovro odgovara: „To je prvi korak k emancipaciji i – zadnji!“ (Polić Kamov, 2000: 170). On koristi riječ emancipacija (taj pojam se pojavljuje samo u ovoj noveli) koju Mario ne razumije jer je, za razliku od njega, Lovro načitan. Netipična radnja (ponašanje) za žene kao što je pušenje cigareta za Lovru predstavlja pojam emancipacije, stoga svaki put kada upoznaje djevojku svojih prijatelja, zanima se za njihovu „emancipaciju“. Ovaj uvodni, pomalo naivni odnos između dvojice muškaraca i žene, sugerira ironijski pristup prema ženi objektu koji će kasnije kulminirati u seksualnim odnosima s prostitutkama.

Sve žene u noveli sagledane su kroz mušku perspektivu. One su predmet žudnje i služe za zadovoljavanje osnovnih seksualnih potreba. Uz pomoć njih, likovi izgrađuju svoj muški identitet, oni u društvu vrijede onoliko koliko imaju seksualnoga iskustva, stoga je prisutno neprestano međusobno nadmetanje. Lovro je vođa muškoga klana. Vodi se za umom, naukom, znanjem. Predstavljen je kao nositelj univerzalnoga znanja/moći koji mrzi cjelokupni ženski svijet i pogrdno se osvrće na njihovo osamostaljenje: „On je oduvijek gledao s prezirom na vaskoliki ženski svijet...I njihova emancipacija izgledala mu ko nova meka koja će baš novošću namamiti...On ih je prezirao...I ples i smijeh i sjedenje kraj prozora i zanimanje za literaturu i nove haljine i demonstracije...A tetice i mamice gledao je ko izvrsne suflere po kojima će i neznalica dostojno odigrati ulogu. (...) One traže muža i – više ništa. Da dobiju muža, s njime položaj i kruh, i obratno, prostituiraju se uzajamno“ (Polić Kamov, 2000: 191). Njegova mržnja prema svim ženama predstavlja obrazac muške moći u kojemu je eksplicitno vidljiva snaga nadmoći nad podređenim i diskriminirajućim ženskim objektima. Međutim, on njih nastavlja iskorištavati u seksualne svrhe. Mržnja prema ženama može označavati i svojevrsni strah prema njima. One su, po Carlu Gustavu Jungu, *anime*. U objašnjenju termina *anime* poslužit ćemo se njegovom teorijom u kojoj postoje tri ključna shvaćanja žena: shvaćanje nesvjesnoga, shvaćanje mita i eksplicitno shvaćanje žene (Katunarić, 2009: 175). Što se tiče nesvjesnoga, Jung, kao i Freud, binarno postavlja ljudsku psihu na *svjesno* i *nesvjesno* i smatra da sve ono što ulazi u *nesvjesno* (snovi, mitovi) pozitivno je za onaj svjesni aspekt u pojedincu jer mu omogućuje kreativan razvoj života. Smatra da bi se snovi i mitovi neprestano trebali i morali tumačiti kako bi pojedinac, ulazeći u skriveno *nesvjesno*, bolje oblikovao i nadopunio *svjesni* dio psihe. No, on dijeli nesvjesno na

individualno nesvjesno i kolektivno nesvjesno. Kolektivno nesvjesno se manifestira kao energetska cjelina koju čini libido i ono je između nagona i potreba. Libido se razvija usporedo s psihičkim stanjima čovjeka. Takva nagonska energija, koja se kreće prema sublimaciji, pretvara se u slike i simbole, odnosno, arhetipove. Postoje dvije vrste arhetipova po spolnosti, ženski anima i muški animus. U animusu se ispoljava kompleks krivnje prema animi jer animus predstavlja simbol, tj. mitsku sliku koja je izgrađena u muškome svijetu reduciranom od žena (usp. Katunarić, 2009: 176-178). Anima se ne pojavljuje kao majka niti kao bračna družica, već kao treća žena koja je agresivna i prema kojoj muškarac osjeća odbojnost i strah. Za razliku od obrnutoga poretka u agonalnim društvima gdje je žena osjećala strah od strašnoga muškarca zbog racionalnih strahova (verbalni i tjelesni napadi), sada dolazi do te, po Jungu, ravnopravnosti psihe obaju spolova. Tu se rađa novo gledište na ženski objekt. Te treće žene, prostitutke, ulaze u područje zabrane i predstavljaju seksualni užitak muškarcima. Kada prevladaju strah od strašne anime, ona se njima pokorava, postaje roba, odnosno, objekt koji muškarac kontrolira i usvaja sebi. Ona je istovjetna s potrošačkom robom koja se kupuje i koristi. Ona je „uslužno ropstvo“ (Katunarić, 2009: 239). Dakle, muškarčeva libidinozna energija projektira se na ženu animu koja se pretvara, nakon reduciranoga osjećaja straha, u posjedovani objekt. Najvidljiviji primjer za pretvorbu anime u vlasništvo muškarca je sfera prostitucije. Smatra se da je nastala kada je u društvu potpuno prevladao društveni patrijarhat temeljen na monogamiji (usp. Katunarić, 2009: 175-242).

Lovri javne kuće predstavljaju zamjenu za obiteljski patrijarhat. Nakon mnoštvo životnih (seksualnih) iskustava, umoran i istrošen, utočište na kraju pronalazi u prostitutki: „ Sam eto kroz toliko dana, pun ruga i mržnje i tu eto

jedna bludnica, bludnica budi u meni dobroćudnu, mirnu i tihu samilost“ (Polić Kamov, 2000: 220). One su u potpunosti zamijenile objekt majke, a njihovi domovi, javne kuće, postale su Lovrin prvi dom u kojima se osjeća sigurnim. Javne kuće nude mu sve priželjkivane potrebe. Katunarić ističe kako „dobro organizirana prostitucija uz žene nudi piće, hranu i sobe s udobnim namještajem. Ona psihološki funkcionira po istom načelu kao i suvremena ekonomska reklama: tamo gdje je žena, mora svega biti u izobilju. Idealno organizirana prostitucija pokazuje u čemu je krajnji cilj kupovanja prostitutke, koji je to motiv što pokreće užitak. To je sama usluga“ (Katunarić, 2009: 239). Javne kuće su u noveli prikazane kao vrlo organizirane društvene institucije pod vlasništvom muškoga sustava moći. Posjećenije od svih drugih javnih ustanova, prodaju žensko tijelo i time ulaze u ekonomsku razmjenu dobara i sustav kapitalističkih moći. Katunarić ističe kako su razvojem industrijalizacije i nastankom drugačijega društvenog poretka, gdje je na čelu bila proizvodnja i potrošnja robe, žene napustile posao kućanice i polako ulazile u muški svijet društvene ekonomije. U tome razdoblju najočitija je bila seksualna proizvodnja i potrošnja koja je „naravno, postojala izvan obitelji i koja je stvorila liberalni moral na temelju seksualnosti. Užitak se počeo granjati na pravi i kupljeni koji se ne razlikuju (usp. Katunarić, 2009: 202-211). Postoje različite vrste prostituiranja žena zbog njezina podređena položaja, no seksualna prostitucija je njezin najgori oblik jer u njoj žena prodaje svoju duboku intimu. Definiciju prostitucije dao je Katunarić: „Prostitucija je elementarni uzor pružanja usluge i dokaz da usluga počiva na ženi“ (Katunarić, 2009: 238).

Mario, Lovrin prijatelj, naivno slijedi te svakodnevne rituale odlaska u javnu kuću i zbog toga je ironijski prikazan: „Mario nije bio ženskar. U društvu je

pio, i ne bijaše pijanica; bludio je, i ne bijaše bludnik“ (Polić Kamov, 2000: 223). Žene je, kao i Lovro, birao samo radi zadovoljenja osnovnih seksualnih potreba, ali je ponekad nailazio i na neodobravanje. Na jednome mjestu u noveli spominje se možebitni pokušaj silovanja sluškinje Milke koja ga odbija od sebe i Mario, u trenutku suprotstavljanja, dobiva ćušku. Takav ishod događaja je nenadan jer je izokrenuta uloga žene i muškarca. U trenutku svađe, Milka, radi kazne, „zaslužuje“ udarac od strane Maria. Njegovi osjećaji kulminiraju na kraju novele uz pomoć ženskoga lika Ade kada ponovno osjeti potrebu za posjedovanjem ljudskoga bića. Zaljubljenost i kasnija strast prema Adi najjasnije se uočava u trenutku kada se drugi muškarac zainteresira za nju. Ta požudna želja za natjecanjem i konačnom pobjedom otkriva se u njegovim uzdasima: „Ona je moja! Gledajte, divljaci, ona je moja!“ (Polić Kamov, 2000: 223)

Jedna od mnogih narativnih linija opisuje situaciju lika Markuša. On se nalazi u zatvoru i nakon analepse saznajemo razloge bivanja među rešetkama. Naime, silovao je ženu, gazdaričinu kćer, koja ga je prijavila i zbog koje je morao na sud. Analepsa nam potajno otkriva zbog čega je taj čin silovanja učinjen. Bio je rastrgan između dva svijeta, moralnoga i nemoralnoga. Razlike između ta dva svijeta mogao je pronaći samo u znanju, odnosno, knjigama koje čine mušku povijest, knjigama u kojima su žene ili reducirane ili prikazane kao aspekt bezumne tjelesnosti. U prvoj literaturi koju je čitao, otkrivao je nemoralni svijet: „Počeo da čita. U svemu iskakivaše „prostitucija“, i ova popljuvana riječ počela da zaokuplja njegove misli.“ (Polić Kamov, 2000: 182). U drugoj, novijih pogleda, otkrivao je lažnost moralnoga svijeta i njegova svijest o ženama postupno se razotkrivala u obliku samilosti. „Zašto su one tu? Ko ih treba? Muškarac. Zašto ih treba? Radi nagona koji je raniji od sakramenta“ (Polić Kamov,

2000: 183). Međutim, moralnost se u njegovome slučaju pokazala prividnom i na kraju je ipak svjesno potisnuti nagon nadjačao um u obliku silovanja. Ova sekvenca može se iščitati i na način da je čin silovanja žene simbolika silovanja nemoralne sredine u kojoj se nalazi. U trenutku suđenja ne spominje se silovana žena koja čak nije ni bila u sudnici, a o njegovoj krivici i daljnjoj sudbini odlučivao je narod koji se sastojao od muških studenata. Kroz novelu se provlači i status diskriminirane žene zločinke koja, boraveći u zatvoru, implicitno otkriva muško ophođenje prema njoj. Markuš je boravio u miješanom zatvoru u kojem su, dakle, bile smještene i žene. Njihov podređeni položaj u zatvoru pokazuje se na rutinskim svakodnevnim šetnjama zatvorskim dvorištem. Naime, zatvorska pravila nalagala su da muškarci imaju dozvolu za šetnju, dok je ženama to bilo zabranjeno. Takva slika zatvorske zločinke pokazuje se posve prirodnim ponašajnim činom na koji nitko ne obraća posebnu pozornost.

U noveli se ističe lik Joze koji je godinama stariji od svojih prijatelja, ali s još uvijek očuvanim djevičanstvom. Njegov karakter i postupci izdvajaju se od muškoga klana kojemu pripada. Gašparović smatra kako je lik Joze jedini Kamovljev kontrapunkt (Gašparović, 2005: 162). On ne iskorištava žene, samo mašta o njima, podiže ih na jednu nadnaravnu poziciju i u mislima im se divi na romantičan, sentimentalna način. Prikazan je kao žena što ju kroz život vode osjećaji i takva zamjena rodnoga identiteta zadaje mu društvene okove i moguće izbacivanje iz muškoga klana svojih prijatelja. Zbog toga se kod njega javlja neizdržljivi jad: „On je osjećao ogroman stid pred cijelom tom prošlosti i nešto teško i porazno svijaše sve njegove misli. Stidio se svoje nevinosti; on ju osjećao ko neku starinsku, glupu predsudu koja istupa pred mladim i novim pogledima. (...) Mislio je: kako ovi zakoračiše već u život, kako ga proniknuše, a on stoji tako dalek, naivan i glup (Polić Kamov,

2000: 172). Njemu, ali i ostalim muškarcima, udaljavanje od nevinosti i sakupljanje iskustava na seksualnome planu ujedno predstavlja i životno iskustvo. Jozo takvo iskustvo neće početi stjecati sve dok ne izgubi djevičanstvo i ponosno postane ravnopravan član maskulinoga klana. On shvaća da oblik čiste ljubavi jednostavno nije dovoljan u svijetu u kojemu se nalazi i postaje nepotpun, izigran, nesretan jer nije obuhvatio život kakav mu se nudi. Lovro mu u jednome trenutku govori: „Ne budi glup u vijeku umnosti!“ (Polić Kamov, 2000: 175). On je, do kraja novele, ipak ostao „glup“ i strah od seksualnoga čina manifestirao se u neoblikovani muški rodni identitet. Prostitutke koje ga nisu zanimale, nisu mu omogućile izgradnju prave muške osobnosti.

Žene prostitutke prikazuju nemoralni svijet koji su navodno same izabrale. Različito poimanje žene i muškarca očituje se u moralnoj razlici. I dok pojedini muški likovi imaju osviještenu pretpostavku o položaju žena, one kao da su bez borbe prihvatile svoju sudbinu ili je pak ne shvaćaju. Lovro, koji je prikazan kao najomraženiji, najnemoralniji, ujedno je i najiskreniji lik novele jer eksplicitno progovara o dva, muška i ženska, suprotna svijeta. Nakon seksualnoga čina s jednom prostitutkom izjavljuje: „Eto, ja sam sada za jedan grijeh lakši, a ti teža. Sve su se nasmijale. A njihov je smijeh bio naivan i glup i čist ko nasmijana usna djevojčice“ (Polić Kamov, 2000: 200). Tema seksualnosti pojavljuje se na početku novele na selu, nastavlja se na ulicama Zagreba i ključna je za Markušev počinjeni zločin, naprosto se prelijeva iz jednoga lika u drugi i čini svojevrsni okidač njihova djelovanja. Zbog toga žene, iako pasivni likovi, grade narativnu priču. Ono što je Mario započeo (pokušaj silovanja Milke), Markuš je izveo do kraja (silovanje gazdaričine kćeri).

6.2. Žena

U svim Kamovljevim novelama žene su prikazane kao pasivna bića u vlasništvu muškaraca. Muškarci su subjekti koji u trokutu prema ženi objektu stoje u suodnosu 2:1 (muškarac – žena – muškarac) i bore se za „žrtvu“, nerijetko prostitutku. Žene su dar, prema Lévi-Straussu, „bez koje nema reprodukcije ljudi i srodnštva između grupa koje bi inače zaratile“ (Čale; Tomljenović, 2012: 46). Njezina uloga je, dakle, prijenos uz pomoć kojega funkcionira društvo. Muškarčev zadatak je da ušutka ženu i ukroti njezinu „divlju“ prirodu. Radi se o tipičnoj tzv. muškoj tradiciji.

Najbolji primjer za navedeno prikazuje novela *Žena* koja također ulazi u problematiku seksualne žudnje. I u ovoj noveli muškarac i žena prikazani su odvojeno, kao dva potpuno različita i suprotna svijeta. Ono što ih razdvaja je kažnjavanje s jedne i potreba za kaznom s druge strane.

Homodijegetski pripovjedač, ulazeći u naizgled skladni bračni krug muškarca i žene, oblikuje ljubavni trokut u kojemu on stoji na poziciji nesvjesnoga u ženi, ali i u muškarcu. On sebe naziva umjetnikom koji vidi sve ono što drugi ne vide i njegove unutarnje misli se uvijek oslobode na površinu u mračnim, tmurnim, sirovim, melankoličnim noćima kada „dolaze uspomene i san. I ja otkrivam“ (Polić Kamov, 2010: 27). Ono što on otkriva su potisnuti osjećaji drugih ljudi, ali i vlastiti. U opisu prirode, koji je nalik poetičnoj estetici ružnoće, sve emocije dolaze na vidjelo. On kao da ima nadmoć nad ostalim ljudima, pokušava objasniti ono što je u nutrini svakoga živog bića, ali je ostalo potisnuto i stoga, njima nejasno. Pripovjedač ulazi u ljubavni trokut svojega najboljega prijatelja i njegove žene. Takvo

djelovanje može se protumačiti iz razloga što je on samac, a Katunarić tvrdi: „Potreba za ženom se javlja ili pojačava tamo gdje je nema“ (Katunarić, 2009: 206). Ulaskom u naizgled idealni odnos najboljega prijatelja i njegove žene, stvari se počinju kristalizirati. On nju može zaista upoznati jedino u trenucima njezine simbolične ogoljenosti: „Ujutro zna pokadšto začudo biti vrlo lijepa – ako baneš iznenada, ako je zatečeš, ako nema bluze, ako se zasrami, ako su joj kose bez frizure, zubi neisprani, ako vonja po krevetu; ako zna da je nedolična – ako je zatečeš naime u prilici – nedopuštenoj. Eno, onda je ona lijepa“ (Polić Kamov, 2010: 27). Uz pomoć takvoga viđenja žene koja se pokazuje u oku muškarca potpuno gola, bez maski, on može osjetiti njezine duboke potrebe i čežnje. Razlog zbog kojega žena mora igrati ulogu maskiranoga objekta, prikazala je Judith Butler oslanjajući se na Lévi-Strausovu i Lacanovu teoriju o prisutnoj početnoj incestnoj želji prema majci koja se sublimira na drugi objekt uz pomoć jezika. Takav Drugi (žena) mora navući masku ženstvenosti koja upotpunjuje muškarčev identitet. Prema navodima strukturalista, žena ne može biti upisana u obrazac moći bez jezika, odnosno, jezik je taj koji uvodi oznaku roda. U skladu s tim, žena se integrira u dio muškoga društva. Jezik postavlja ženu u podređeni položaj jer moć jezika također proizlazi iz heteroseksualne muške moći. Kategorija spola se, uz pomoć jezičnih označitelja, proizvodi u skladu s heteroseksualnom matricom i na taj način onemogućuje razvoj identiteta. Lévi-Strauss gradi teoriju o nemogućnosti označivanja ženina identiteta. Ona je u zakonu muškaraca prikazana kao predmet razmjene među muškim klanovima posredstvom patrijarhalnoga braka. Po njemu su odnosi srodstva među muškarcima univerzalni (ozakonjeni), a prvotno se javljaju kao potisnute homoseksualne želje koje se, kako se zakon ne bi prekršio, pomiču prema heteroseksualnoj preraspodjeli žena. „Ta zabrana proizvodi

egzogamnu heteroseksualnost, koju Lévi-Strauss razumije kao umjetno djelo neincestuoze heteroseksualnosti izvučeno kroz zabranu iz prirodnije i neograničene spolnosti“ (Butler, 2000: 52). Takvi klanovi, dakle, pribjegavali su univerzalnim zakonima kako se ne bi ostvarila, kako Lévi-Strauss ističe, kulturna fantazija. Za njega su „zabrana čina heteroseksualnog rodoskvrnuća između sina i majke kao i incestuoza fantazija postavljene kao univerzalne istine kulture“ (Butler, 2000: 54). Točka incesta ovdje povezuje dvije znanosti: strukturalnu antropologiju i psihoanalizu. Zbog toga se Lacan oslonio na Lévi-Strausovu teoriju o incestnoj zabrani koja započinje od strukture srodstva. Za Lacana se takva struktura dešava u jeziku kada se na mjesto incestnog potiskivanja pojavljuje znak koji putem govora pokušava povratiti primarnu incestnu želju. Strukture jezika su predstavljene kao univerzalne istine označivanja. One su uvele zakon spolne razlike (zakon Oca) pa tako jezik određuje dvije suprotne pozicije: *Bivanje Falusom* i *Imanje Falusa* (Butler, 2000: 55). *Biti Falusom* znači biti „označiteljem“ žudnje Drugoga i *izgledati* kao taj označitelj. Drugim riječima, znači biti objekt, Drugo (heteroseksualizirane) muške želje, ali također predstavljati i održavati tu želju“ (Butler, 2000: 55). Muškarac predstavlja *Imanje Falusa*, on ga posjeduje, ali samo uz pomoć žene koja ima moć potvrđivanja. U jeziku se tako potvrđuje, točnije, jezik razotkriva muškarčevo incestno potiskivanje koje je povezano s majčinim odnosom „jer žena kao potvrđujući znak *jest* zamijenjeno majčino tijelo“ (Butler, 2000: 56). Žene ulogu *Bivanja Falusa* odrađuju uz pomoć maskiranja (usp. Butler, 2000: 50-57). Mnoge su teorije proizašle o maskiranosti žene. Butler spominje Luce Irigaray koja smatra da se žene maskiraju kako bi omogućile oslobađanje muške želje po cijenu potiskivanja vlastite (usp. Butler, 2000: 58). Bezimena žena u noveli, po kojoj je novela i dobila ime, gotovo uvijek

na sebi ima masku potvrđivanja maskulinoga identiteta svoga muža. Za razliku od njega, pripovjedač od žene zahtijeva da se pokaže ogoljenom od kulturnih konvencija i tako prikaže u onoj prirodnoj, istinskoj domeni. Ušavši u ljubavni trokut, spoznao je za čim teži njezino unutarnje prirodno stanje. To je grijeh nakon kojega slijedi kazna. Ona se upušta u platonsku igru ljubavi s pripovjedačem pred mužem na jednoj večeri. „Ona zna da činimo nešto – nedopušteno! Zato joj se oči smiju i plaču(...)“ (Polić Kamov, 2010: 28). Međutim, pripovjedač ne želi s njom prijeći granicu, tj. spolno općiti, on samo želi otkriti i razotkriti što se skriva u ženinoj srži. Zato joj piše poetična sentimentalna pisma u kojima joj otkriva svoje osjećaje, ali – želi da se taj njihov bezbrižni odnos dalje ne razvija jer: „kad biste Vi ušli u moju sobu onako sjetna i živahna najedamput, kad bi se moj dah sudario s Vašim, moje usne srele s Vašima, moj pogled utonuo u Vaš – onda bi došao život koji u prasku – ne samo baruta! – ubija umjetnost...Ostanite daleko plava ljubavi“ (Polić Kamov, 2010: 30). Osjećaj krivnje koji se sublimira u njoj čini ju ljepšom, isto tako, nagon ju proljepšava, a kultura poružnjuje. Ona shvaća svoju ulogu u društvu koja je simbolično ubija, dok joj nedopušteni grijeh daje tračak života. „Ona je u svojoj naturi potpuna, prava kulturna žena i to svojoj naravi ne može udovoljiti, kako bi htjela i kako to naša kultura zahtijeva. Tako gubi čar, ženskost: degenerira se, i bogzna neće li postati stup feminizma, ako za vremena ne postane majka, pa će ljubiti djecu tako ludo, izgubljeno i strastveno, da će se osjećati krivom bar pred svojim mužem. Moj prijatelj mora to shvatiti i dati svojoj ženi ili dijete ili ljubavnika“ (Polić Kamov, 2010: 30). Nakon što je razotkrio ženine potisnute seksualne potrebe prema drugome muškarcu, tj. njemu, pokušava ih razjasniti i njezinome mužu pišući mu pismo u kojem objašnjava zaljubljenost u njegovu ženu i razloge zbog kojih ovaj nipošto ne smije biti

ljubomorani: „Znam da ona strepi od pomisli na ljubavnika: njezin odgoj i egzistencija to brani“ (Polić Kamov, 2010: 31). No, napisavši pismo kao da je prerekao budućnost. Odlazi u bordel i poistovjećuje se sa svojim prijateljem, mužem „grešne“ žene. U trenutku dok davi prostitutku, muž „mlati“ svoju ženu kod kuće. Ovdje se pojavljuje na vidjelo Freudov drugi seksualni nagon nazvan *nagon smrti*. Radi se o nagonu za kojem one žude jer žele biti kažnjene. Naime, Freud u članku *Ja i Ono* govori o dvjema vrstama nagona koji se neprekidno bore u *Onome*. To su *seksualni nagoni* ili *eros* i *nagoni smrti*. U seksualni nagon ulazi i nagon za životom, dok se nagon smrti bori za beživotno stanje. No, ta dva nagona nisu neodvojiva, jedan služi drugome, oni su, kako kaže Freud, dualistički. On to objašnjava kao što je objašnjena i definicija života: „Život sam je borba i kompromis između ovih dviju težnji“ (Freud, 1986: 294). Nadalje, poistovjećuje dvije vrste nagona s osjećajima ljubavi i mržnje ukazujući na tanku granicu među njima. „Mržnja nije samo neočekivano redovit pratilac ljubavi, nije samo u ljudskim odnosima često njen prethodnik, već i to da se mržnja u mnogim odnosima pretvara u ljubav i ljubav u mržnju“ (Freud, 1986: 296). Dalje objašnjava djelovanje nagona. Između *Ja* i *Onoga* postoji pokretna energija koja u sebi može imati jedan ili drugi nagon i naziva se *libido*. *Libido* se u početku pojavljuje u *Onome*. *Ja* sublimira *libido Onoga* i on se iz *erotskog libida* pretvara u *deseksualizirani libido*, odnosno, *narcistički Ja libido* koji potiskuje nagonске potrebe. Ukoliko *Ja* popusti erotskom libidu, nagon će se zadovoljiti prema van, tj. doći će do oslobađanja seksualnih potreba. Sukladno tome, ako *nagon smrti* prevlada nad *Ja*, dolazi do samoubojstva. Freud dalje objašnjava: „*Ono* je u potpunosti amoralno, *Ja* se trudi da bude moralno, *Nad-Ja* može postati hipermoralno a time i okrutno onako kako to može biti samo *Ono*. Čovjek, što više ograničava svoju agresiju prema van,

tim stroži, agresivniji postaje u svom *Ja-Idealu*“ (Freud, 1986: 307). Zbog toga ne čudi što povećani osjećaj krivnje u *Ja-Idealu* može tražiti oslobađajući izlaz u obliku zločina (usp. Freud, 1986: 293-311). Primjer su žene u novelama, prostitutka i bračna družica pripovjedačeva najboljega prijatelja koje žude za zločinom, odnosno, žude za fizičkim ozljedama od strane muškaraca. Pripovjedač prostitutku doslovno pokušava zadaviti: „zadaviti je, dok se smije, u šali...“ (Polić Kamov, 2010: 32). Njih dvoje u tom trenutku postaju glumci, dvorske lude, fiktivne sjene događaja koji se paralelno odvija na drugome mjestu, u obiteljskome domu supružnika, dok prisutna masa u bordelu postaje publika. Jer, tanka je granica između glume i života, kao i između ljubavi i mržnje (potrebe za ubijanjem). Prostitutka se smije jer ona kao žena očajnički traži kaznu za svoje grijehе i osjećaje krivnje. „Naš je život nasilje – njihov umiljavanje, mi smo krvnici – one lašci; mi grijeh – one pokora...“ (Polić Kamov, 2010: 34). Kao što je prostitutki osjećaj davljenja u njoj otkrivao ženski ideal, tako je i žena od njegova najboljega prijatelja, nakon što je sadistički nagon iz njezina muža proizašao, „dobila boju i formu; postaje, vele, sve ljepša, punija i – pikantnija...“ (Polić Kamov, 2010: 34). Pripovjedač spominje i svoju majku u kojoj je također prepoznao osjećaj krivnje radi potisnutih seksualnih užitaka. Vidljivo je da on ne rabi razlike među ženama, sve su mu jednake, bilo da se radi o prostitutki ili majci. Majka mu je, dakle, osjećala grižnju savjesti koja se oslobađala u obliku izražajne rasipnosti muževa novca.

Struktura teksta može se prikazati po Lévi-Straussovoj jednadžbi žena kao znakova koje su u ulozi razmijene darova (dobara) unutar muških klanova. Francuski strukturalisti su sedamdesetih godina tu jednadžbu prikazali kao logički četverokut suprotnosti i kontradikcija (usp. Čale; Tomljenović, 2012: 175). Logički četverokut tvori se od dviju kontrastnih strana, s jedne postoji

propisano i nezabranjeno, s druge nepropisano i zabranjeno. Te društvene norme tvore sustav moći u kojemu se nalaze muškarci i žene. U propisani sustav ulazi bračna ljubav, no ukoliko žena počini preljub, ulazi u suprotnu sferu nepropisanoga. Muški preljub zbiva se u području nezabranjenoga i ono što mu je zabranjeno samo su dvije stvari: incest i homoseksualnost. Ovakva uvjetovana matrica koristila je brojnim autorima u stvaranju. U tim rodno tradicionalnim pričama žena je potvrđivala fiksni status patrijarhata.

7. ANDROGINOST DUŠE I TEKSTA

U posljednjem poglavlju propitkuje se status androgina pisca. Uz pomoć čuvenoga trokuta autor – djelo – čitatelj (Čale; Tomljenović, 2012: 79), koji se jednostavno ne može odvojiti od svojih triju segmenata koji ga sačinjavaju, Kamovljeve novele će se pokušati uklopiti u termin androgenije teksta koji feminističke teoretičarke rado zagovaraju. Činjenica je da se „znanje o autorovoj spolnoj pripadnosti uvijek na neki način upleće u percepciju, smještaj i vrednovanje djela“ (Čale; Tomljenović, 2012: 89). Znamo da je autor novela muškarac i znamo da je njegovo umjetničko stvaralaštvo introvertirano u doba patrijarhalne moći kada promatramo privatnu obiteljsku atmosferu, dok je iz šire perspektive vidljiva politička, kulturna, društveno fragmentirana, necjelovita situacija. Feministička kritika je u vrijeme modernizma bila vrlo izražajna. Pokušavala je ukazati na ženinu nevidljivost u književnim tekstovima i njezino nepostojanje kao glavnoga aktera. Hrvatski pisci u razdoblju modernizma većinom su naglašavali pozitivističku stranu književnosti i nerijetko su njihovi glavni protagonisti obilježeni kao „autorski *alter ego*“ (usp. Čale; Tomljenović, 2012: 82). Funkcija autora bila je nadasve ideološka. „Rod modernizma – presuda o tome je li on „ženski“ ili „muški“ – uvelike se određivao shodno tome tko je i kako sudio o tadašnjem vehementnom nastupu ženske emancipacije, o progresivnim ili pak degenerativnim aspektima epohe, kao i je li junak te civilizacijske pri – povijesti neustrašivi Prometej ili dekadentna, histerična, ubojita Saloma“ (Čale; Tomljenović, 2012: 111).

U Kamovljevim novelama jasno se umeće rodna ideologija, naročito pitanje o seksualnosti i svjesnoj spolnoj dominaciji. Dominacija muškoga autora

eksplicitno je prikazana u njegovom književnom tekstu, no iz perspektive rodno osviještena pisca. Ukoliko ove novele protegnemo kroz definiciju ženskoga pisma, uočit će se vidljiva sličnost. Francuska feministička teorija definirala je žensko pismo u kojemu se nalaze ova obilježja: „otvorenost, nelinearnost, nezavršenost, simultanost, fluidnost, fragmentarnost, polisemija, žanrovska hibridnost“ (Čale; Tomljenović, 2012: 95). Sve ove odlike ženskoga pisma pronaći ćemo i u novelama muškoga autora. Što se tiče čitatelja, treba li se ovaj tekst čitati iz perspektive žene ili muškarca, ulazimo u klopku poistovjećivanja s književnim tekstom, točnije s likovima gdje se „u svakome ljudskom biću odvija neko vrludanje od jednog do drugog spola“ (Čale; Tomljenović, 2012: 98). Čitanje bi trebalo biti, kao što bi trebao biti i književni tekst, androgin, po Virginiji Woolf. No, najbolja je opcija preuzeti status idealnoga čitatelja, odnosno, čitatelja koji je kritički odmaknut od teksta koji čita.

Feministička kritika je propitkivala status muške i ženske dominacije autora koji stvara svoj tekst, analogno s glavnom problematikom njezina područja: spolnoga i rodnoga identiteta. Kako su se ta dva konstrukta različito poimala u povijesti feminističke kritike i s vremenom prikazala kao promjenljiva, tako je i pojam fiksnog muškoga autora gubio na svojoj snazi. Monique Wittig je pokušala izbrisati binarne razlike između spola i roda smatrajući kako su one produkt prisilne heteroseksualne matrice moći. Promiče tezu uspostavljanja trećega roda kojega bi sačinjavale lezbijke. Ona smatra da „lezbijka nije žena“ (Butler, 2000: 116) jer se ne uklapa u binarni sustav rodova. Ističe da je jedinstveno određivanje spola „čin dominacije i prisile“ (Butler, 2000: 117) i ograničavanje marginaliziranih pojedinaca. Po njoj, moć jezika, koji utvrđuje i ponavlja obrasce moći, predstavljaju *govorni subjekti*. Oni se nalaze na autoritarnom položaju naspram *partikularnih*

subjekata. Žene, lezbijke i homoseksualci su *partikularni subjekti* koji trpe spolno tlačenje, dominaciju i prisilu. Na drugoj strani, govorni subjekti, heteroseksualni muškarci, u jezičnome sustavu tvore univerzalni sustav moći koji djeluje na tijela. Wittig predlaže i napominje žene da one moraju ući u poziciju govornoga subjekta jer je ona „njihovo ontološki utemeljeno *pravo* – te da sruše i kategoriju spola i sustav prisilne heteroseksualnosti koja mu je izvorom“ (Butler, 2000: 118). Daje primjer kako žene, kao partikularni subjekti, nikada ne rabe zamjenicu „ja“, no ako se izbere za poziciju govornoga subjekta i počinju koristiti tu povlasticu, one će rušiti spol i predstavljat će univerzalno, opće, cjelovito (usp. Butler, 2000: 116-127).

Identično govori i Virginia Woolf u *Vlastitoj sobi*. Pretražujući vrijedna muška književna djela, protagonistica je neprekidno nailazila na zamjenicu „ja“ koja je prevladavala u tekstu muških autora. Ističe kako se na taj način vidljivo naglašava nadmoć i prosvjed protiv ženskoga spola (usp. Woolf, 2003: 102). Ukoliko muška nadmoć nestane, stvorit će se univerzalni jezik koji će istisnuti kategoriju spola. Butler daje primjere iz književnosti autora koji su stajali izvan kategorije spola. Jedan od njih je i Marcel Proust koji se u svojim književnim djelima koristi neodređenim spolnim jezikom. Takav univerzalni stav i razmišljanje autora, neovisno o njihovome rodu i spolu, uspostavlja jedinstvo jezika. Zbog toga Wittig ističe da je prijeko potrebno uništiti heteroseksualnu binarnost i stvoriti univerzalni svijet, odnosno, *lezbijanizirati* svijet (usp. Butler, 2000: 122). Virginia Woolf slično razmišlja kada govori o androgenosti duše koja se nalazi u oba spola. U knjizi *Vlastita soba* smješta žensku protagonisticu u prostor muškoga svijeta u kojemu stalno nailazi na različite zabrane. U jednom trenutku govori: „Osjetih se sama pred nerazumljivim društvom“ (Woolf, 2003: 27). Njezin zadatak je na temelju književnosti (jer drugih izvora nema) prikazati status

žena u muškoj povijesti. Vrlo brzo shvaća da su žene sagledane kao objekti, papirnati stvorovi koji nemaju istinski karakter. U starijoj književnosti su hvaljene i uzdizane do nadnaravnoga savršenstva, no s vremenom ih je muško pero spustilo na status patrijarhalne majke, beskarakternoga bića koji služi muškarcima u produljivanju vrste. No, bez njih, muškarac nije mogao razviti svoj spolni identitet jer „žene su svih ovih stoljeća služile kao ogledala što su posjedovala magičnu i dražesnu moć da muški lik odražavaju u dvostrukoj veličini“ (Woolf, 2003: 39). Njihova podređenost i status koji je bio na margini društva, rezultirao je neimanjem vlastite povijesti. Protagonistica objašnjava razloge anonimnosti žena. Osim što su bile siromašne i nisu imale svoj stvaralački kutak (vlastitu sobu), drugi razlog je mnogo važniji. Ovdje se ponovno vraćamo na teoriju androginije, odnosno, jedinstva duha. To je duh koji obuhvaća mnoge perspektive i ne potiskuje ništa. Takvo jedinstvo ne pokušava prevladati binarnu opoziciju spolova, ono ih sjedinjuje. Protagonistica ističe: „Prirodno i udobno stanje postojanja jest kada to dvoje živi zajedno u skladu, surađuje u duhu. Ako je netko muškarac, ipak mora biti djelatan i ženski dio mozga, a žena također mora razgovarati s muškarcem u sebi“ (Woolf, 2003: 99). Tek kada se veliki duh spoji i oslobodi, nastaju antologijski vrijedna djela lišena svake nadmoći jednoga i podređenosti drugoga spola. Smatra da se pravi pisci, u procesu pisanja, moraju osloboditi svoje spolne određenosti.

I psihoanaliza je krenula u smjeru istraživanja androgine čovjekove duše. Carl Gustav Jung postavio je teoriju o *androgenosti* čovjekove psihe u kojoj se uviđaju jednakosti spolova. Njegova stajališta preuzeli su mladi ljudi pedesetih i šezdesetih godina na Zapadu koji su predstavljali tzv. *kontrakulturu*. Katunarić ističe da su se u njima „čudnovati pogledi jungovske psihologije osjećali na izravan i posredan način. Ne samo da je u

njihovim zajednicama androgina ravnoteža došla do izražaja – i to više u stilu individualnog ponašanja nego u podjeli društvenih uloga među spolovima – nego su *kontrakulturalisti* bili, kao i Jung, otvoreniji prema istočnjačkim naučavanjima i usvojili neke njihove filozofske i mistične elemente“ (Katunarić, 2009: 174).

Sada dolazimo do pitanja je li Kamov androgin pisac? I predstavljaju li njegove novele odraz androgina duha? Na pitanja ćemo pokušati odgovoriti uz pomoć analize novela *Odijelo, Brada, Stjenica, Potres i Bitanga*. U ovim novelama prisutna je svjesna muška dominacija, međutim, dominacija koja se nije uspjela ostvariti. Naime, protagonist novela svim silama pokušava stvoriti čvrst temelj svoje muške osobnosti, ali zbog mnogobrojnih vanjskih utjecaja (siromaštva, osjećaja otuđenosti zbog drugačijih uvjerenja) pluta u prostorima androginije. On živi u mitu koji je „dopuna između čovjekove trenutačne točke življenja, koju nikad ne smatra svojom i neispunjenih očekivanja“ (Katunarić, 2009: 185). Neispunjena očekivanja kočit će ga u pokušajima ostvarivanja željenoga maskuliniteta koji će mu zauvijek odmicati. Nesvjesna sfera psihe izrazit će se kroz nepotpunost protagonista koji prolazi kroz egzistencijalnu i duševnu krizu i na kraju gubi status ljudskoga bića.

Psihoanalitička i feministička književna kritika sumnjaju, tvrdi Butler, u narativnost teksta zbog provlačenja nesvjesnog u sam tekst. „Ono nužno isključeno ili potisnuto u očitovanom tekstu ozbiljno narušava mogućnost naracije, a ozbiljan napor da se u tekstu uvaži nesvjesno, bilo da ga se promatra kao potisnuti skup nagona ili kao isključeno polje metonimijskih asocijacija, izvrće i uznemiruje linearne pretpostavke koherentne naracije. Tekst u ovom smislu prekoračuje naraciju; kao polje isključenih značenja vraća se da bi izazvao i izokrenuo eksplicitno namjeravanu naraciju

koherenciju teksta“ (Butler, 1999: 286). Zbog toga nestabilnost protagonista spomenutih novela zrcali narativni tekst koji postaje analogan izrazom umnog sadržaja.

7.1. Brada, Odielo, Stjenica

U lakrdiji Brada glavni lik (Kamov) pokušava pronaći svoj individualni identitet. On je anarhist i ateist, protiv vjere i religije, vjeruje samo u moralno ljudsko biće. Neshvaćen kao pojedinac, odbačen od sredine, povukao se u knjige. „Ne. Ja nijesam bio normalan“ (Polić Kamov, 2010: 12). On se zbog svoje brade izdvajao od ostalih, no, obrijavši je, postaje prihvaćen, ali gubi cinizam. Razlozi za brijanje brade proizlaze iz bunta protiv malograđanskoga društva. Brada mu predstavlja simbol maskuliniteta, a njen gubitak postaje gubitak muškoga identiteta. Paradoksalno, bez nje postaje privlačan i ženskome spolu kojega gleda očima životinje, primjećuje na njima samo fizička svojstva, one su objekti koje mu nadražuju osjetila. Detalji brade i naočala su presudni u oblikovanju muškoga identiteta. Njegova psihička nestabilnost pojačana je kroz viđenje sebe očima drugih gdje se uspostavlja da je jedina presudna moć „vanjskoga“. „Tako je moj odnos prema svijetu uopće, odnos kako ostaje na ulici, u kazalištu, u javnosti – bio sav u mojoj bradi i očalima. Ljudi su prema tome mene prosuđivali i cijenili, i ja sam prema tome prosuđivao i cijenio – ljude“ (Polić Kamov 2010, 12). Međusobna i uzajamna odbojnost rezultirala je neprilagođenošću u društvu i negiranju vlastitoga identiteta. „Onda bih se možda zamislio u to;

gdje je moj ja – u ozbiljnosti ili obijesti, cinizmu ili temperamentnosti, posmijehu ili preziru, ljubavi ili hladnoći?“ (Polić Kamov 2010: 18).

Nepotpunost muškoga karaktera uočljiva je i u lakrdiji *Odiijelo*. Ovdje je, umjesto brade i naočala, odijelo to koje čini čovjeka (muškarca). No, protagonist se ni u ovoj priči ne uspijeva izgraditi kao potpuni muškarac. Naime, zbog siromaštva nosi raskidano odijelo koje u drugima izaziva podsmijeh. Odiijelo čini čovjeka – bila je tadašnja (i današnja?) fraza koja je bitno unosila razdiobu u društvu i međuljudskim odnosima. Ovdje se pojavljuje motiv odijela kao odraza muškoga identiteta. Svoje staro zakrpano odijelo zamjenjuje novim koje je kao poklon dobio od rođaka te mu je tako omogućilo ulazak u bogatije društvo, ali samo prividno jer mu nije pristajalo, kao ni ono staro, kojega je već imao. Niti odnos prema ženama nije bio uspješan: „Ali ja nisam mogao ući u pristojno žensko društvo, gdje su cjelovi gimnastika: moje odijelo bila je jedina zapreka. „Bijednik!“ eto što bi pomislile (...)“ (Polić Kamov, 2010: 47). On svoju mušku dužnost nije uspio ispuniti, potraga za identitetom i u ovoj priči je iskliznula.

U *Stjenici*, siromašnoga i bijednoga protagonista društvo pokušava izbaciti iz svojih okvira jer ga nepravedno poistovjećuju s tom životinjom zbog siromaštva. Stjenica, kao ogavna, smrdljiva, prljava neman zapravo je simbolika truloga društva i pokretač cijele narativne strukture. Međutim, on, kao novinar u uspinjanju, zadaje sebi zadatak koji podrazumijeva „uvjeriti sve da sam užasno dalek po svom položaju, odgoju i osjećaju od stjenica“ (Polić Kamov, 2010: 68). Međutim, uvjeravanje nije bilo uspješno.

J. Riviere smatra da homoseksualne osobe (muške i ženske) navlače maske kako bi izbjegli društvenu kaznu pa tako „preuveličavaju“ oblik heteroseksualnosti; žene se ženstvenije odijevaju, a muškarci glume

stereotipe tipično maskulinih identiteta (usp. Butler, 2000: 61). Je li protagonist ovih novela homoseksualna osoba koja žudi za heteroseksualnom maskom može se samo pretpostaviti, ali činjenica jest da on pokušava biti arhetip muškarca, no takva zamisao lako mu izmiče.

7.2. Potres i Bitanga

I lakrdija *Potres* i novela *Bitanga* tvore se od istoga motiva, straha, koji nagrizava već oronuli individualni identitet protagonista. Pripovjedač obje priče više ne stavlja naglasak na izgradnju vlastitoga identiteta, već je u fokusu njegovo raspadanje. U *Potresu* su prisutni elementi tragikomedije koji naznačuju egzistencijalni strah od smrti. Lakrdija počinje potresom zbog kojega su svi u strahu, naročito majka i sestra: „žena i majka sluti više od muškarca i brata“ (Polić Kamov, 2010: 57) jer je strah koji se javlja u žena posve drugačiji od straha muškaraca. No, na kraju se njegov strah odražava na ostale (pa tako i žene) i obratno. Ubrzo shvaća da su strahovi svih ljudi jednaki, i da on, kao strašljivi čovjek, gubi status neustrašivoga heroja. Pokušava potisnuti strah zbog čega mu na površinu izbija erotski nagon i spava sa sluškinjom koja zatrudni. Tu sluškinju uspoređuje s vlastitom sestrom: „Sluškinja je bila žena i seljakinja, dakle još primitivnija od moje sestre“ (Polić Kamov, 2010: 61). Ovdje se uočava „uska sveza straha i strasti, užasa i seksa.“ (Gašparović, 2005: 192). Dijete se prelama kao produkt njegovoga straha i strasti. Protagonista počinju proganjati i drugi strahovi, strah od života i smrti, strah od potresa i čak svojega djeteta. Freud u članku *Ja i Ono* govori kako se u psihi *Ja* konstantno nalazi strah

koji može razviti fobiju, i to fobiju od savjesti, smrti, poraza. Tvrdi da je prvi strah nastao u trenutku odvajanja djeteta od majke, dakle, u trenutku rođenja. To bi mogao biti strah od života (erosa). Iz njega kasnije nastaju ostali strahovi (usp. Freud, 1986: 311). Bježeći od ostalih, bježao je od samoga sebe. Na kraju lakrdije, sve svoje strahove ulijeva u svoga psa koji cviljenjem pokazuje da se plaši. Dakle, on se počinje identificirati s psom, on je taj koji zapravo cvili. Sadističkim mlaćenjem psa on mlati sebe, mlati strah u sebi (usp. Gašparović, 2005: 193). Psihički raspadnut, protagonist se iz obličja čovjeka pretvara u životinju.

U noveli *Bitanga*, s podnaslovom *Slika iz zagrebačkog života*, heterodijegetski pripovjedač umeće komentare u 1. licu pa je eksplicitnije prikazano podvojeno stanje svijesti protagonista. Kao i u *Potresu*, seksualno iskorištava jednu ženu, sada udovicu, koja također zatrudni, ali dijete uskoro umire. On je i budući muž koji je ostavio svoju patrijarhalnu zaručnicu Ružicu i svoga oca na selu kako bi nesmetano mogao plandovati Zagrebom izgrađujući svoj maskulini identitet. I u ovoj priči nastaje potres koji označuje svojevrsni okidač novele. Prvi potres trese Zagreb i u njemu se budi osjećaj straha. Drugi potres počinje tresti njegovu psihu. Strah se pretvara u ludilo, a unutarnji nemir subjekta odražava se na vanjsko stanje pa tako i svijet postaje nemirnim mjestom, pomalo ekspresionističkim. Junak novele preko osjećaja straha dolazi do psihičkoga rastrojstva koji vodi u ludilo, ali ludilo s licem i naličjem. Naime, stvarno, racionalno ludilo shvaćamo i kao simbolično, odnosno, izlaz prema slobodi. On se stidi svojih prirodnih osjećaja straha, panike, što proizlaze iz njegovoga podsvjesnoga u obliku noćne more. Sve počinje prvim potresom zbog kojega se u njemu pojavio osjećaj panike i straha zbog upitne egzistencije. Tada luta Zagrebom i naviru mu sjećanja o svim ljudima iz svojega života koje je ostavio (oca i

zaručnicu na selu), bivšu udovicu i njihovo mrtvo dijete. Prema Freudu, djelovanje čovjeka određuje se sukobom između *Ida* i *Ega*, tj. potiskivanje nagona ili njihovo pražnjenje u obliku sublimacije tvori zdravoga pojedinca. Ukoliko nastane nedostatak komunikacije između ta dva područja, stvara se bolest u obliku neuroze. Neurotična psiha stvara strah od smrti. Ako se ne dogodi sublimacija, pojedinac izlaz vidi u maštanjima i snu te tako stvarnost postaje iluzija (usp. Katunarić, 2009: 138). Takva iluzija stvarnosti najbolje se može vidjeti u djelima nadrealističke umjetnosti, točnije, slikarstva gdje „iz noći, ili na drugoj nejasnoj podlozi izranjaju dijelovi ženskog tijela“ (Katunarić, 2009,138). Psihički rastrojen i u neprestanome strahu od smrti, u područje svjesnoga mu počinju proizlaziti slike mrtvoga djeteta. Problem nastaje kada mu se ne može sjetiti imena. Riječ je o grotesknoj situaciji jer je sin dobio ime po ocu. Njegov osjećaj krivnje potisnuo je sina u stanje predsvjesnog. Freud smatra da se radi o psihičkoj traumi koja, u trenutku razotkrivanja, u čovjeku budi histeriju. „Prvotna trauma histerika pokazuje se tako traumom početka: ranom koja se otvara rođenjem u jeziku“ (Čale; Tomljenović, 2012: 63). Na kraju novele protagonista pogađa teško duševno rastrojstvo i doslovno ogoljen trči po Zagrebu. Stanje ludila nudilo mu je izlaz u slobodu.

Nakon analize, pokušat ćemo odgovoriti na postavljena pitanja na početku poglavlja. Janko Polić Kamov u svjesnoj sferi predstavlja maskulinoga autora, no nesvjesno on jest androgin autor. U ovim novelama glavni junak nije neustrašivi Prometej iako on to zahtijeva i želi biti. Dapače, on je psihički podvojen između onoga što želi biti i onoga što na kraju postaje. Možda razlog leži u činjenici da nije pronašao svoj pravi odraz u obliku Drugoga, točnije Druge, Žene, i zbog toga ne može postati potpun. Njegovo realno i simbolično psihološko lutanje predstavlja potragu za vlastitim

jedinstvenim identitetom. Gašparović kaže: „I ako u Kamovljevu djelu postoji neki čvrst mitologem, onda je to onaj što ishodi iz grčkoga mita o rascijepljenosti jedinstvena ljudskog bića na muško i žensko, koji se otad neprestance traže“ (Gašparović, 2005: 170).

Zaključak

Pristupi feminističke kritike pripadaju definiraju i objašnjavanju roda, spola i seksualnosti u umjetničkom, ali i izvanumjetničkom prostoru. Ono što se najviše očituje u koncepciji feminističke kritike je pokušaj odmicanja od društvenoga patrijarhata. U književnosti, feministička kritika pronalazi simbole kulturološke i društvene nejednakosti u različitim motivima, opažajima, perspektivama i nadasve prikazima ženskih likova. One se u ovim novelama pojavljuju iz same muške perspektive i percepcije koja je „androcentrična nesvjesna“ (usp. Čale; Tomljenović: 34) i u kojoj se nalaze kao bića u ulozi pokretača radnje. Njihova sankcioniranost u muškome svijetu rezultira gubitkom identiteta, javljaju se kao mjesta (toposi) koja upotpunjuju mušku dodijeljenu ulogu vođe. Zbog toga su marginalizirane, svedene samo na figuru spolnosti i zadovoljavanja muških seksualnih nagona. Glavni protagonist, pripovjedač novela izbacuje na vidjelo svoju seksualnost i ne potiskuje ju. Zapravo, on kroz različite objekte u vidu prostitutke traži odsutnu majku. Svoju naraciju gradi na temelju ontološke misli o svrsi svijeta i života uz pomoć traženja odsutnoga majčinog tijela i nagonskih seksualnih reakcija što ih pronalazi u javnim kućama. Potraga za spoznajom vlastitoga sebstva nerijetko završava tragično ili bez završetka jer se očituje kao vrsta kastracije.

Popis literature

Izvori:

Polić Kamov, Janko (2010.): *Ispovijest heroja naših dana*. Šareni Dućan, Koprivnica

Polić Kamov, Janko (2000.): *Pjesme, novele i lakrdije*. Izdavački centar Rijeka, Rijeka

Stručna literatura:

Brida, Marija (1993.): *Misaonost Janka Polića Kamova*. Izdavački centar Rijeka, Rijeka

Butler, Judith (2000.): *Nevolje s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*. Ženska infoteka, Zagreb

Butler, Judith (1999.): *Remećenje roda, feministička teorija i psihoanalitički diskurs* u: *Feminizam/Postmodernizam*. Liberata; Centar za ženske studije, Zagreb

Čale – Feldman, Lada; Tomljenović, Ana (2012.): *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Leykam international, Zagreb

Flax, Jane (1999.): *Postmodernizam i rodni odnosi u feminističkoj teoriji* u: *Feminizam/Postmodernizam*. Liberata; Centar za ženske studije, Zagreb

Freud, Sigmund (1986.): *Ja i Ono* u: *Budućnost jedne iluzije*. Naprijed, Zagreb

Hartsock, Nancy (1999.): *Foucault o moći: teorija za žene?* u: *Feminizam/Postmodernizam*. Liberata; Centar za ženske studije, Zagreb

Gašparović, Darko (2005.): *Kamov*. Adamić, Rijeka

Katunarić, Vjeran (2009.): *Ženski eros i civilizacija smrti*. Naklada Jesenski i Turk, Zagreb

Kisić, Uglješa (1985.): *Gorčine i katarze*. SOUR Veselin Masleša, Sarajevo

Krajač, Josip (2006.): *Na putovanju (Ogledi i rasprave)*. Katedra Čakavskog sabora Opatija; Adamić, Opatija – Rijeka

Polić Kamov, Janko (1997.): *Pobunjeni pjesnik*. Konzor, Zagreb

Urem, Mladen (2006.): *Janko Polić Kamov, Dora Maar i hrvatska avangarda*. Rival, Rijeka