

Drugosti u "ženskoj trilogiji" Slavenke Drakulić

Samardžija Marić, Tena

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:536253>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-26**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti

Književno-interkulturni smjer

DRUGOSTI U „ŽENSKOJ TRILOGIJI“ SLAVENKE DRAKULIĆ

MAGISTARSKI RAD

15 ECTS bodova

Studentica: Tena Samardžija Marić

Mentor: dr. sc. Zvonko Kovač, red. prof.

Zagreb, 2020.

SAŽETAK:

Rad se bavi analizom drugosti naslovnih junakinja jedne od najprominentnijih feminističkih, ali i međuknjiževnih autorica ovih prostora. Formom romansiranih biografija, Slavenka Drakulić dotiče se tema koje u njezinom romanesknom opusu zauzimaju kapitalno mjesto, a to su prvenstveno tijelo i žena. Žensko tijelo i ženski identitet pod pritiskom boli promatrani su na primjeru Fride Kahlo. Žena u sukobu s muškarcem na privatnom i karijernom planu prikazana je kroz Doru Maar. Svojevrsan zbroj prve dvije predstavlja Mileva Marić, hendikepirana fizički, a oštećena psihički u konstantnom ratu s muškarcem koji ju je nekada volio. Interkulturalna interpretacija književnosti nudi mogućnosti promatranja identiteta na više razina, počevši od one koja se tiče kulturne pripadnosti u najplastičnijem smislu, one nacionalne, preko stranosti koja se manifestira kroz psihičke i fizičke bolesti, rodne pripadnosti, ali i manevre kojima se prevladava trauma. Podijeljen u četiri cjeline, ovaj rad nudi kratak pregled pojmova i povijesti interkulture znanosti o književnosti i analize romana iz perspektive interkulture znanosti o književnosti, kognitivne stilistike, kao i feminističke kritike.

Ključne riječi: drugost, feminizam, identitet, interkulturalnost, tijelo, žena

SUMMARY:

The main topic of this thesis is the analysis of the otherness of the title characters of one of the most prominent feminist and intercultural authors of the Balkans. Taking a central place in her opus of novels, Slavenka Drakulić tackles topics such as primarily the body and the woman, in the form of embellished biographies. The body and identity of the woman, under the pressure of pain, is observed through the example of Frida Kahlo. The conflict of the woman with the man, both privately and professionally, is depicted through Dora Maar. A makeshift combination of the two is presented with Mileva Marić, a woman physically handicapped and psychologically damaged, who is in a constant conflict with the man that once loved her. An intercultural literature interpretation offers possibilities of multiple-level identity observation, from cultural belonging in the basest sense of nationality, to otherness manifested through various psychological and physical diseases, gender affiliation, as well as methods of overcoming trauma. Organized into four sections, this thesis offers a brief overview of the terms and the history of intercultural research in literary study and the analysis of novels from the point of view of the feminist tradition, cognitive stylistics, as well as intercultural research in literary study.

Key words: body, feminism, identity, intercultural, otherness, woman

Sadržaj:

1.	Uvod	4
2.	Slavenka Drakulić: interkulturalni aspekti	7
2.1.	Interkulturalna književnost	8
2.2.	Samo kratko: što je kultura, što je interkulturalnost?	10
2.3.	Kratak pregled pojmova	12
3.	<i>Frida ili o boli</i>	13
3.1.	<i>Demon boli</i> : disfunkcionalno tijelo, rascijepanost identiteta	14
3.1.1.	Invaliditet kao drugost	15
3.2.	Umjetnost kao zrcalo: kreiranje novoga identiteta	17
3.3.	Ponovno preuzimanje kontrole	20
3.4.	Žena kao Drugi. Frida koja nije žena?	22
4.	<i>Dora i Minotaur: moj život s Picassom</i>	26
4.1.	Feminizam (u) književnosti: kratak pregled	26
4.2.	Ženstvenost i senzualnost: tijelo	28
4.3.	Dora: ljubavnica ili muza?	30
4.3.1.	<i>Guernica</i>	33
4.4.	Dora Maar, Adora, Dorica...	36
5.	<i>Mileva Einstein, teorija tuge</i>	39
5.1.	Mileva Einstein kao strankinja	39
5.2.	<i>Šepava djevojčica</i> : drugost i tjelesnost	40
5.3.	Sukob karijere i majčinstva	43
5.3.1.	<i>Mit majčinstva</i>	43
5.4.	Depresija kao drugost	45
6.	Zaključak	47
7.	Popis literature:	52

1. Uvod

Analiza „ženske trilogije“ Slavenke Drakulić u ovome radu polazi od metoda interkulture interpretacije književnosti. Interkulturalna znanost o književnosti ne počiva samo na temeljima interkulture hermeneutike, odnosno shvaćanja teksta kao produkta druge ili strane kulture. Više od toga, interkulturalna znanost o književnosti književnost promatra kao društveni sustav, ali i kao estetski konstrukt (Usp. Leskovec, 2011:38), a cilj joj je konačno razumijevanje drugosti, drugačijosti i stranosti. To razumijevanje interkulturalna interpretacija širi sa tekstova strane kulture produkcije i na tekstove domaćih i međukulturalnih autora. (Usp. Kovač, 2016a:149)

Rad je koncipiran u četiri poglavlja. Prvo poglavlje funkcionira kao sažetiji pregled koji može poslužiti kao svojevrsan uvod u analizu romana, a nudi teorijski uvid u interkulture aspekte pisanja Slavenke Drakulić. Poblje će biti objašnjen sam pojam interkulture književnosti. Za potrebe rada bit će predstavljene neke osnovne definicije pojma kulture, a detaljnije će se razraditi pojam interkulturalnosti i interkulture književnosti. Pojam interkulturalnosti književnosti shvaćen je kao formalni i tematski aspekt nekog teksta. Romani Slavenke Drakulić pokazuju neke znakove formalnih aspekata, ali se interkulturalnost ovih tekstova najjasnije očituje na tematskome planu, što znači da se drugost pojavljuje kao tema ili motiv u romanu. Drugost opisuje nečiju osobinu stranosti ili nepoznatosti, a ogleda se na više razina. Od kulture (ne)pripadnosti, preko invaliditeta i hendikepa, psihičkih oboljenja, do problematike ženstvenosti u patrijarhalnom sustavu. Svaka od navedenih razina zastupljena je u jednom ili više romana ove trilogije.

Drugo poglavlje bavit će se romanom *Frida ili o boli*, prvome objavljenom romanu iz trilogije. Taj roman posebno je zanimljiv i zbog nekih paralela koje je moguće povući između biografija Slavenke Drakulić i Fride Kahlo. Poglavlje, kao i roman, svoj interes temelji na problematici tijela, koja je svojevrsna opsesija Slavenke Drakulić. U tom pogledu, kao prva drugost bit će predstavljen Fridin invaliditet koji za posljedicu ima kroničnu bol i rascijepanost identiteta pripovjedačice. S obzirom na to da se na njega nadovezuju njezine ostale drugosti, Fridin invaliditet predstavljen je kao njezina primarna drugost.

U pokušaju preuzimanja kontrole, Frida svojom umjetnošću liječi i ponovno gradi svoj identitet. Kada to postaje nemoguće, Fridina smrt predstavlja njezinu posljednju drugost, onu radikalnu. Na kraju, tema kojoj Slavenka Drakulić u ovoj trilogiji prilazi na različite načine je

ona žene i ženstvenosti. U Fridinom slučaju ženstvenost je povezana s majčinstvom i tjelesnom nemogućnošću čuvanja trudnoće, što ju ostavlja neispunjenom.

Treće poglavlje posvećeno je romanu *Dora i Minotaur: moj život s Picassom*, koji se također bavi umjetnicom 20. stoljeća. No, dok je Frida Kahlo u povijesti ostala zapamćena kao vrhunska slikarica, izvanredna nadrealistička fotografinja Dora Maar većini je poznatija kao Picassova muza i ljubavnica.

Upravo to je ono što pripovjedačicu u ovome romanu najviše izjeda, činjenica da u vezi s poznatim slikarom njezina umjetnost, ali ni ona kao osoba, ne dobiva priznanje koje želi i vjeruje da zaslužuje. Kao kratak uvod, sažeto je prikazan feminizam kao praksa pisanja i kritike u književnosti, s obzirom na to da ovaj tekst djeluje najkoncentriraniji na problematiku žene i ženstvenosti. Ta se problematika propitkuje na planu tijela i umjetnosti, doduše, na drugačiji način od onoga na koji je to izvedeno u slučaju Frida Kahlo. Sve su Dorine drugosti izravno ili neizravno povezane i obilježene njezinom vezom s Picassom. Također, s obzirom na to da je Dora Maar Francuskinja hrvatskih korijena, koja voli na španjolskom jeziku, nemoguće je ne promatrati je kroz prizmu i te njezine drugosti. Taj osjećaj iskorijenjenosti je u ovom romanu predstavljen kao uzork rascijepa u Dorinom identitetu, kao što je tijelo u Fridinom.

Završetak ove trilogije u sebi obuhvaća sve drugosti predstavljene u prva dva romana, ali ne na primjeru umjetnice, već znanstvenice. Drugosti Mileve Einstein mnogostruke su.

Problematika bolesnoga tijela i u ovome romanu predstavljena je na vrlo zanimljiv način. Njezina drugost je hendikep zbog kojega kroz život vodi konstantne bitke s kompleksima koji se tiču estetike tijela, kao i poimanja žene kao lijepe ili ružne. S time isprepletena, predstavljena je i kritika patrijarhata, koji nameće određene idealizacije ženskoga tijela, pa i žene same. To su ideali koje nitko, kao ni Mileva, ne može dostići.

S druge strane, roman se bavi problematikom žene u svijetu znanosti, koja je u romanu prikazana kroz prizmu neostvarenog potencijala i zapuštanja, a potom i konačnog napuštanja karijere. U ovome je tekstu karijera sukobljena s majčinstvom. Ideje iznesene u ovome romanu Drakulić analizira i u svojim esejima, posebno u eseju *Mit majčinstva* koji je zanimljivo povezati s problematikom Mileve.

Također, Mileva se bori s depresijom koja je u ovome radu analizirana kao njezina posljednja drugost. Ta depresija uzroke ima u mnogo ranijim ožiljcima, ali okidač za Milevino stanje predstavlja napuštanje karijere.

I posljednja drugost je ona u kojoj je protagonistica predstavljena kao strankinja, u ovom slučaju Srpkinja u Njemačkoj i Švicarskoj.

Za istraživanje, u ovom radu korištena je literatura s područja južnoslavenskih jezika i književnosti, germanistike, anglistike, psihologije i filozofije. Najzanimljiviji i najjasniji uvid u promatranje drugosti protagonistica ipak je pružila literatura s područja kognitivne stilistike, a posebno radovi s područja interkulture znanosti o književnosti.

2. Slavenka Drakulić: interkulturalni aspekti

Pitanje interkulturalnosti o djelu Slavenke Drakulić u kontekstu ovoga rada poprilično je važan i nadasve zanimljiv aspekt, koji valja promotriti u ovoj trilogiji. Slavenku Drakulić može se smatrati jednim od tzv. školskih primjera interkulturalnih autora, odnosno autora *nove svjetske književnosti*, koja je *dinamična, post-etnička i transnacionalna književnost, koju nije više moguće obuhvatiti kategorijama nacionalne književnosti* (Kovač, 2016:220), pri čemu Kovač upozorava kako ju ne treba površno definirati samo kao novu svjetsku književnost, odnosno postjugoslavensku ili jugoslavensku književnost, već predlaže pojam interkulturalne književnosti, gledajući kako je interkulturalnost ipak u središtu te nove konstelacije. (Usp. Ibid.) Pojam svjetske književnosti zbog svoje eurocentričnosti postaje predmetom kritike, nude se novi, diferenciraniji pojmovi, koji sadržavaju u sebi multinacionalnu i višejezičnu kompleksnost postnacionalnog pisanja (Usp. Leskovec, 2011:19), kao što su književnost svjetskoga društva (Wintersteiner), hibridna svjetska književnost (Bachmann-Medick), hibridna nova svjetska književnost (Sturm-Trigonakis) ili čak transkulturalna književnost (Iljassova-Morger).

Prema Leskovec, interkulturalnost književnosti, u okviru interkulturalne znanosti o književnosti, znači da je *s jedne strane, književnost ugrađena u određene kulturalne kontekste, a s druge strane, da te kontekste nadilazi*.¹ (Leskovec, 2011:45) Prvu definiciju interkulturalne znanosti o književnosti ponudio je 2008. godine Norbert Mecklenburg², a Leskovec navodi kako se *interkulturalnu znanost o književnosti uvijek moglo i još uvijek se može naći tamo gdje znanstvenici u svome radu promišljaju kulturalne razlike i razmišljaju izvan okvira granica kulture*. (Leskovec, 2011:9) Iz tradicije promatranja književnosti prema njezinoj kulturalnoj pripadnosti, prvenstveno književnosti na stranim jezicima, razvile su se interkulturalna germanistika, postkolonijalna književna teorija, posebno snažna i važna na anglofonom području, francuski diskurs *litterature décentrée* i komparatistika. (Usp. Leskovec, 2011:9)

Interkulturalna interpretacija književnosti tekstove promatra kao interkulturalne fenomene koji pomiču granice između razina jezika, kulturalnih sfera i estetika (Usp. Leskovec, 2011:12), a uključuje i važnost kulturalnih razlika za shvaćanje književnosti, ali i za shvaćanje njezina širenja.

¹ Sve je strane citate prevela autorica rada.

² Riječ je o knjizi *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft* izdavačke kuće Iudicium Verlag

Drakulić je kao hrvatska spisateljica vrlo popularna i u internetskim krugovima bivše Jugoslavije, ponajviše u Sloveniji i Srbiji, dok u hrvatskoj tradiciji donedavno nije jako cijenjena. Interes interneta za hrvatske međukulturne književnike ukazuje i na razliku u kvaliteti interesa. S druge strane, uz Miru Gavranu i Miljenka Jergovića, na čijoj se promociji radi i čiji se cjelokupni opusi predstavljaju i nude čitalaštvu, *politička angažiranost i osobna aktivna promocija uz međunarodne nagrade Slavenki Drakulić donosi gotovo podjednaku popularnost na internetskim stranicama svih istraživanjem³ obuhvaćenih zemalja, osim Slovačke*. (Kovač, 2016:265) Prema tome, Slavenka Drakulić, kao i mnogi drugi autori koji su se *stjecajem okolnosti našli u situaciji da pišu na svojem jeziku unutar druge nacionalne kulture* (Kovač, 2016:222), može se smatrati interkulturalnom autoricom. S druge strane, tzv. novoj svjetskoj književnosti pribraja ju intencija pisanja, točnije činjenica da ne piše kako bi promicala vlastitu nacionalnu književnost, već s primarnom svrhom stvaranja i promicanja vlastitoga imena. (Usp. Kovač, 2016:222)

2.1. Interkulturalna književnost

Danas književni tekstovi više nisu predmetom analize isključivo zbog njihove estetske kvalitete, već ponajviše iz razloga što kao produkti određenog kulturnog konteksta postaju, kako ih definira Becker, dijelom kulturne komunikacije i kulturnog djelovanja. Tekstovi tako postaju simboli, a znanost o književnosti također zanima na koji način poznavanje kulture u najširem smislu biva preneseno u tekst. (Usp. Leskovec, 2011:19/20)

Uzme li se u obzir kako je najveći dio interkulturalne književnosti zastupljen na poziciji čitatelja koji čitajući djelo na stranome jeziku istovremeno uči taj jezik i uči o toj kulturi, Leskovec nudi prošireniju definiciju interkulturalne književnosti. Prema njoj, interkulturalna književnost sadrži razne dimenzije i određuje se prema mnogim aspektima: prema predmetu svoga istraživanja, koji sadrži interkulturalni potencijal književnosti. Zatim, prema području svoga istraživanja, koje se prvenstveno odnosi na teoriju i praksu znanstvenoga istraživanja književnosti izvan disciplina proučavanja materinjeg jezika. Slijede ciljevi, odnosno usvajanje interkulturalnih kompetencija, potom metode širenja i analiziranja književnosti i njihovo pozicioniranje kao kulturološke znanosti o književnosti unutar kulturalnih znanosti. (Usp. Leskovec, 2011:13)

³ Riječ je o istraživanju u okviru doktorskoga rada Gordane Tkalec *Hrvatska književnost na internetu (Recepcija suvremene hrvatske književnosti na internetskim stranicama srednjoeuropskih zemalja)* iz 2009. godine, a istraživanjem obuhvaćene zemlje su Slovačka, Češka, Mađarska, Austrija, Italija, Slovenija i Srbija.

Glavni predmet istraživanja interkulture znanosti o književnosti je interkulturalni potencijal književnosti, odnosno aspekti interkulturalnosti književnosti. Ti se aspekti dijele na formalne i tematske. U trima analiziranim romanima Slavenke Drakulić moguće je iščitati formalne, kao i tematske aspekte interkulturalnosti književnosti. U potonjim poglavljima ovoga rada više će se pozornosti posvetiti onim tematskim aspektima, koji su analizi u kontekstu teme rada zanimljiviji.

Tematski aspekt interkulturalnosti književnosti je onaj u kojem problematika drugosti/stranoga (njem. *Fremdheit*) nastupa kao tema ili motiv u djelu. Kao tematska i estetska kategorija drugost ne može nastajati, jer djelo drugost tematizira, ali istovremeno se i kao drugo predstavlja.

Tu se, primjerice, ubrajaju drugosti između spolova, između generacija, društvenih slojeva ili između pojedinca i društva. Drugost kao tematski aspekt također može proizaći iz prikaza nesvakidašnje drugosti, čemu pripada tematizacija graničnih fenomena, kao što su iskustva egzistencijalnih drugosti kao smrti, ludila, erosa, intoksikacije, sna, nasilja ili bolesti, ali i drugost kao ekstatično ili duhovno iskustvo, kao fantastično, strašno ili kao prodor neočekivanoga. (Leskovec, 2011:13)

Formalni aspekt drugosti tiče se načina na koji je sam tekst koncipiran, posebice onih načina koji odstupaju od svakodnevne komunikacije. Upravo kroz odstupajući prikaz ili jezik mogu tekstovi iritirati, a upravo tada postaje drugost estetskom kvalitetom književnosti. (Usp. Leskovec, 2011:14) Samu drugost, odnosno sliku drugosti temeljimo na vlastitom identitetu, ona je *konstituirajući aspekt vlastitoga identiteta*. (Leskovec, 2011:15) Važno je naglasiti kako u ovom trenutku rad barata pojmom identiteta iz perspektive sociologije, odnosno identitet je u ovom slučaju definiran kao *skup značajki koje određuju posebnost pojedinca ili skupine u smislu različitosti ili pak pripadnosti u odnosu na druge pojedince ili skupine*. (Hrvatska enciklopedija, 2020.) Razlikuje se individualni, jedinstven i neponovljiv identitet, koji odgovara na pitanje *tko sam ja?*, od onog društvenog koji odgovara na pitanje *tko smo mi?*, a uključuje razne kategorije, od onih koje se tiču roda, spola, dobi pa do modernih, tradicionalnih, političkih ili vjerskih. (Usp. Hrvatska enciklopedija: 2020.)

Identitet je uvjetovan kulturom kao i povijesnim promjenama. Shvaćanje o osobi kao omeđenoj i jedinstvenoj cjelini, različitoj od drugih takvih cjelina, svojstveno je zapadnjačkoj kulturi i rijetko je u drugim svjetskim kulturama, iako se i u zapadnjačkoj kulturi naglašava da osobni identitet nije rezultat odvojenosti, nego neprestane interakcije s drugim osobama. (Hrvatska enciklopedija: 2020.)⁴

⁴ < www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26909 > (posljednji pristup 22.4.2020.)

Interkulturalna hermeneutika bavi se istraživanjem drugosti prvenstveno kao kulturne drugosti, pri čemu ona može biti predstavljena na različite načine, kao različitost između recipijenta i teksta, ali i kao formalni ili sadržajni aspekt teksta. Glavni cilj interkulturalne hermeneutike je shvaćanje drugoga/stranoga, odnosno shvaćanje tekstova drugih kultura. (Usp. Leskovec, 2011:17) Drugost nastaje kao rezultat samopromatranja, procesa koji je u definiranju drugosti nezaobilazan, obzirom da se drugost mjeri kriterijima vlastitoga sustava. Navedeni kriteriji stvoreni su svjesno, što kategoriju drugosti čini subjektivnim opisom, konstruktom, a ne objektivnom osobinom. (Usp. Leskovec, 2011:50) S time u vezi, drugost se manifestira u razinama, koje Bernhard Waldenfels definira kao svakodnevna, strukturna i radikalna, odnosno izvanredna drugost.

Da je pojam kulture u interkulturalnoj znanosti o književnosti važan, to je očito na prvi pogled. Postavi li se književnost kao dio kulture, što bi bila legitimna definicija, na isti se način može shvatiti i kao kulturna znanost, koja kulturne kontekste opisuje i razumije, pri čemu se interkulturalnu znanost o književnosti ne smije izjednačavati s kulturnoznanstvenom znanosti o književnosti (njem. *kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*), kao niti s kulturološkim znanostima (njem. *Kulturwissenschaften*, eng. *cultural studies*). Iako su im određene metode u istraživanju zajedničke, one imaju različite predmete istraživanja – književnost i kulturu. (Usp. Leskovec, 2011:32)

Interkulturalna znanost o književnosti književnost promatra kao društveni sustav i kao estetski konstrukt sa samo sebi svojstvenim estetskim kvalitetama, a istovremeno je i proizvod određene društvene stvarnosti. (Usp. Leskovec, 2011:38)

Književnost kao sustav zbog svoje estetske komponente ne mora, za razliku od drugih društvenih i/ili kulturnih sustava, biti koncentrirana isključivo na činjenice. Kao polivalentna nudi čitatelju različite mogućnosti recepcije kroz ponavljana čitanja. Jednostavnije rečeno: književnost kao društveni sustav relativizira perspektive, zaključke čitanja, modele stvarnosti, kao i vlastite interpretacije stvarnosti, odnosno same pojmove stvarnosti i istine kao takve.

2.2. Samo ukratko: što je kultura, što je interkulturalnost?

Pojam kulture, iako mnogoznačan i vrlo kompleksan, često se izjednačava s pojmom nacionalne kulture, pa Leskovec nudi razlikovanje između homogenizirajućeg (njem. *homogenisierender*) i heterogenizirajućeg (njem. *heterogenisierender*) pojma kulture.

Homogenizirajući pojam, korišten u ovom radu, polazi od *kulture, točnije kultura kao geografski i politički relativno zatvorenih formacija, kojima su određeni stavovi i mišljenja zajednička. Pri tome se kultura često izjednačava s nacijom ili etničkom skupinom.* (Leskovec, 2011:43) Kritika ovom pojmu zamjera neku vrstu zastarjelosti, s obzirom na to da o monokulturnim društvima, danas više nego ikada, nema mnogo riječi. Leskovec navodi kako bi se ideologija monokulturalizma trebala zamijeniti multikulturalizmom ili čak transkulturalizmom. (Usp. Leskovec, 2011:43) Ovome je radu ta rasprava posebno zanimljiva iz dva razloga. S jedne strane, protagonistice analiziranih romana još uvijek se može promatrati iz perspektive homogenizirajućeg pojma kulture, s obzirom na to da su sve tri živjele u vrijeme kada je taj pojam, kao i s njime povezano shvaćanje nacije i nacionalnog identiteta i dalje bio, više ili manje, aktualan. S druge strane, koncentriramo li se na samu autoricu romana, pojam multikulturalnosti, ali u većoj mjeri transkulturalnosti i više je nego prikladan, dok onaj homogenizirajući gotovo potpuno gubi na važnosti. Leskovec objašnjava kako je prema Welschu transkulturalnost koncept koji homogenost, odnosno svojevrsnu čistoću i jedinstvenost kulture zamjenjuje heterogenošću, točnije ispreplitanjem i različitošću. (Usp. Leskovec, 2011:43)

Transkulturalnost pritom implicira novu definiciju vrijednosti jer je miješanje kultura, njihovo ispreplitanje s Drugim prihvaćeno kao pozitivna vrijednost, kao prilika za nov način zajedničkog života u globaliziranom svijetu. (Leskovec, 2011:43)

S druge strane, heterogenizirajući pojam kulture podrazumijeva komunikacijske zajednice, odnosno grupe pojedinaca koje povezuje zajedničko znanje i slično ili jednako shvaćanje, djelovanje i slično. (Usp. Leskovec, 2011:43)

Pojam interkulturalnosti, jedan od centralnih pojmova interkulture znanosti o književnosti, prvenstveno označava komunikaciju između pojedinca i entiteta koji pojedinac prepoznaje kao Drugog, a koristi se u širem i užem shvaćanju. Šire shvaćena interkulturalnost podrazumijeva *normu ponašanja ljudi koji pripadaju različitim kulturnim kontekstima.* (Leskovec, 2011:44) Paradoksalno, uže shvaćanje interkulturalnosti podrazumijeva više praksi, a koje se sve svode na komunikaciju s Drugim i na prevazilaženje razlika. U kontekstu ovoga rada najprimjerenija je ona definicija koja interkulturalnost definira kao *kreativni milje* (Leskovec, 2011:44), odnosno kao interkulturalnost *koja se izvodi iz toga što je, s jedne strane upisana u određene kulturne kontekste, a s druge ih prevazilazi. Osim toga, književnost tematizira i inscenira iskustva s Drugim i interkulturalno djelovanje.* (Leskovec, 2011:45)

2.3. Kratak pregled pojmova

Pojam drugosti nudi različite definicije. U njemačkome jeziku razlikuju se tri vrste drugosti, prema rodovima, stran, strana ili strano (*der, die* ili *das Fremde*).

Stran, stranac (*der Fremde*) se izvodi od latinske riječi *peregrinus* (stranac, hodočasnik) i označava ljude koji dolaze ili potiču od drugog mjesta. U vezi s latinskom riječi *extraneus*, *stran* označava onoga koji nekamo, *ovamo*, ne pripada, koji s *nama* nije povezan. Povezan s latinskom riječi *alienus*, pojam stranoga označava drugoga kao stranog na temelju njegove pripadnosti drugome poretku, *alienus* je onaj koji drugome pripada i najčešće sadržava negativne, neprijateljske konotacije. (Usp. Leskovec, 2011:46) Pojam strana (*die Fremde*) je udaljena i nepregledna, nepoznata zemlja. Strano (*das Fremde*) opisuje nešto transcendentno i neodređeno, ono koje je zbog svoje stranosti nedodirljivo, neshvatljivo.

Pridjev stran (*fremd*) označava nekoga iz druge zemlje, grada, naroda ili obitelji, dakle stranca, onoga koji je nepoznat, nov, nepovjerljiv, na koga *mi* nismo naviknuti.

Pojam drugosti ili stranosti (njem. *die Fremdheit*) opisuje nečiju osobinu nepoznatosti, drugosti, nepovjerljivosti ili potpune različitosti. U ovom se kontekstu drugost može analizirati kao kulturnoznanstvena, filozofska, poetska i psihološka kategorija. (Usp. Leskovec, 2011:48)

Leskovec naglašava kako je pojam drugosti površno sveden samo na svoju kulturnu dimenziju, a književni tekst otkriva i više od svoje kulturne pozadine, koja je samo jedna od njegovih drugosti. (Usp. Leskovec, 2011:48) Tako će ovaj rad analizirati nekoliko aspekata drugosti, pri čemu će jedan od njih biti upravo onaj aspekt drugosti na temelju kulturne (ne)pripadnosti, u čijem je kontekstu zanimljivo promatrati njezin opus, ali svakako i samu Slavenku Drakulić.

Vlastita dinamika drugosti mora biti sagledana u samom pojmu drugosti, a tome se pridružuju sljedeće točke, kako ih navodi Leskovec: drugost kao iskustvo drugoga, višedimenzionalnost drugosti, ispreplitanje vlastitog i drugog. Prema teoriji interkulturne znanosti o književnosti drugost nastaje u kontaktu vlastitog i drugog. Iskustvo drugosti valja shvatiti kao proces koji se razvija, gradi i artikulira, to iskustvo nije dano. (Usp. Leskovec, 2011:49)

3. *Frida ili o boli*

Roman *Frida ili o boli* već u naslovu otkriva da govori o životu slavne meksičke slikarice prvenstveno, ako ne i isključivo, u kontekstu njezina života s konstantnom, ponekad i neizdrživom, boli. U tom je kontekstu ovaj roman vrlo zanimljiv interkulturnoj interpretaciji književnosti. Fridin invaliditet, posljedice koje je bol imala na njen život, umjetnost i konstrukciju identiteta bit će promatrani kao njezine drugosti, ono što ju suprotstavlja normama normalnosti, a što joj je istovremeno predstavljalo inspiraciju za neka od najvećih umjetničkih djela 20. stoljeća.

Roman fragmentarno prati životopis slikarice koncentrirajući se najviše na bol, on je svojevrsna kronologija boli Fride Kahlo, prije nego biografija života slikarice.⁵ (Usp. Pogačnik: 2007.) Takav pristup već i na formalnom planu ukazuje na drugosti Fride, s obzirom na to da se sve gleda iz perspektive tjelesne boli, a ne nekih konkretnih postupaka pojedinaca.

Marot Kiš navodi kako je tijelo izvorište osobnoga identiteta, ona ga naziva njegovim prvim utočištem. Tako definiran, identitet se gradi kroz neposredna iskustva pojedinca, kao i kroz reakcije tijela na ta iskustva, dakle radi se o *dvostruko usmjerenom procesu formiranja identiteta*. (Bujan, Marot Kiš, 2008:111) Na taj način, tijelo je definirano kao metaforičko uporište identiteta⁶, a doživljaj svijeta objašnjen je različitim metaforama, od kojih je u ovome romanu najzastupljenija ona *imati tijelo i biti tijelo*, o čemu će u nastavku biti više riječi. Slavenka Drakulić u svom opusu na više razina predstavlja svoju preokupaciju tijelom (Usp. Marot Kiš, 2010:658), no u romanu *Frida ili o boli* vrlo snažno iznosi problematiku tjelesne boli, *s mjerom i visokim stupnjem razumijevanja za traumatska stanja bolesti kojima se ova autorica bavi u čitavom svom proznom opusu, ali nažalost, kako je poznato, i u vlastitom životu*.⁷ (Pogačnik, 2007.)

U reprezentaciji tijela Fride Kahlo očituje se odnos tijela i bolesti kao drugosti, pri čemu bol cijepa i dekonstruira identitet, da bi ga umjetnica sama kasnije rekonstruirala u pokušaju uspostave kontrole i vraćanja samopouzdanja. Također, u prikazu bolesnoga tijela očita je

⁵ < <https://www.mvinfo.hr/clanak/slavenka-drakulic-frida-ili-o-boli> > (posljednji pristup, 23.4.2020)

⁶ Vidi Marot Kiš, 2010.

⁷ < <https://www.mvinfo.hr/clanak/slavenka-drakulic-frida-ili-o-boli> > (posljednji pristup, 23.4.2020)

ideja tijela podređenoga razumu, pri čemu ono zauzima subordiniranu poziciju Drugoga. (Usp. Bikić, 2013:4)

Zapadna znanost koja je pod utjecajem kartezijanskog naslijeđa konstruirala pretpostavku o raspolovljenom subjektu, izgrađenom na dvije suprotnosti uma i tijela, dovela je do razmišljanja u dihotomijama koja su ukazala na neminovnu hijerarhiju suprostavljenih [sic] termina. Podređeni termin (tijelo), okarakteriziran kao gubitak vrline primarnog termina (um), funkcionirao je samo u obliku legitimacije normativnosti potonjeg, [...]. (Bikić, 2013:4)

3.1. *Demon boli: disfunkcionalno tijelo, rascijepanost identiteta*

Topos *demon boli* u roman je uveden na samome početku romana, a svakim sljedećim pojavljivanjem može se konstatirati kako zauzima i mjesto jednog od likova. On je najveći Fridin neprijatelj i simbol dekonstrukcije njezina identiteta, najvjerniji suputnik, ali i izvor inspiracije njezina umjetničkog opusa.

I zaista, bol je trenutačno bila ublažena, tijelo je malaksalo. Dijete je utonulo u blaženstvo koje donosi prestanak boli. No, trenutak kasnije zauralo bi još jače jer grčenje u nozi nije posustajalo. Demon je zario zube i nije popuštao. Kao da je odlučio iščupati joj nogu, oteti je, pojesti. (Drakulić, 2007:9)

I dok je čovjekov osobni identitet *oblikovan interakcijom tijela s okolinom isto kao i samim funkcioniranjem tijela, što ga doista čini primarno tjelesnim proizvodom* (Marot Kiš, 2010:656), Frida Kahlo u Drakulićkinom romanu svoj identitet od malena sama gradi dok ga bol dijeli i dekonstruira. To se može iščitati iz postupka u kojem, nakon preboljene dečje paralize, Frida, živahno dijete primorano na devet mjeseci mirovanja, rekonstruira vlastiti identitet, stvara svoj alter ego u obliku djevojčice koju nitko ne vidi osim nje, a s kojom ona odlazi u drugi svijet i pleše, smije se i priča priče. *Kad već nije mogla izaći iz sobe, pronašla je način da izađe iz sebe: [...].* (Drakulić, 2007:9) Na taj način, Frida pomiče granice kojima je njezino tijelo definirano i unutar kojih se njezin život odvija (Usp. Damasio, 2005:138), a istovremeno i one granice koje definira bol, na kojima tijelo isključuje mehanizme *mentalne kontrole* i dominira nad umom. (Usp. Biti, Marot Kiš, 2008:138)

Vodeći se definicijom identiteta i identifikacije u smislu određivanja spram drugoga (Usp. Biti, Marot Kiš, 2008:155), moglo bi se zaključiti kako je taj *drugi*, ili barem jedan od tih drugih, spram kojeg se Frida identificira, upravo njezino tijelo. Na taj način, Frida se odupire pukom svođenju sebe na gotovo beskorisno tijelo⁸ i to čini cijeli svoj život suprotstavljena

⁸ Beskorisno se u ovom smislu smatra kao beskorisno Fridi samoj, s obzirom na to da ga ne može koristiti na načine na koje bi željela, kao ni za ciljeve koje bi njima htjela postići.

drugim, zdravim ljudima. U tom se procesu identifikacije njezin identitet cijepa, ona živi između metafora *biti* i *imati tijelo*.

Bujan i Marot Kiš donose Gibbsovu podjelu iskustava kojima pojedinac na jedinstven način doživljava vlastito tijelo. Svako od tri navedena iskustva sastoji se od dva odnosa. Iskustvo uključenosti ili angažiranosti uključuje odnos vitalnosti i aktivnosti tijela. Ono se ostvaruje kada je tijelo uključeno, *angažirano* u neku aktivnost vanjskoga svijeta, *pri čemu se vitalnost odnosi na iskustva potpune uključenosti u svijet bez fizičkog osjeta tijela, a aktivnost upućuje na svijest o tijelu/osjećaju tijela kao središta iskustva*. (Bujan, Marot Kiš, 2008:116) Nadalje, iskustvo tjelesnosti uključuje osjet tijela kao instrumenta i osjet tijela kao objekta. Ono se ostvaruje u svjesnosti da se tijelo koristi kao instrument za postizanje određenog cilja, dok svjesnost o tijelu kao objektu nastupa uslijed prizivanja tjelesnih ograničenja kao što su invaliditet ili hendikep. Posljednje, iskustvo interpersonalnih značenja priziva osjet tijela kao pojavnosti i osjet tijela kao izraza sebe. Ono uključuje razumijevanje tijela u njegovim simboličkim i socijalnim značenjima. Kada je riječ o osjetu tijela kao pojavnosti, govori se o razlikama i sličnostima između procjene vlastita tijela i procjene okoline, dok se osjet tijela kao izraza sebe odnosi na isticanje tijela kao nositelja identiteta. (Usp. Gibbs, prema Bujan i Marot Kiš, 2008:116) Navedena iskustva uvijek su posljedica uključenosti u socijalne interakcije iz čijih povratnih informacija pojedinac iščitava vrijednost tijela, kojom zatim posredno oblikuje stavove, sustave vrijednosti ili stereotipe uključene u identifikacijski konstrukt osobe. (Usp. Bujan, Marot Kiš, 2008:116)

3.1.1. Invaliditet kao drugost

Invaliditet je po svojoj definiciji drugost, ono što Leskovec naziva *egzistencijalnom drugošću*, a Biti i Marot Kiš definiraju kao stanja koja ne proizlaze iz bioloških procesa starenja, već pozicioniraju subjekt *u trajni i nepomirljiv konflikt spram uvriježenih medicinskih, a time i društvenih i funkcionalnih standarda „normalnosti“*. (Biti, Marot Kiš, 2008:274)

Prema tome, invaliditet je definiran kao:

[...] nedostatak ili ograničenje sposobnosti izvođenja ljudskih aktivnosti s učincima koji tvore odstupanje od društveno proizvedene norme te pripadaju realnosti svakodnevnoga življenja subjekata opterećenih takvim funkcionalnim ograničenjima.

[...]

stanje tijela i svijesti sučeljenih stvarnosti u kojoj individua ne može ravnopravno participirati bilo po osnovici svoje svjesnosti, komunikacijskih vještina (govora, slušanja, gledanja, pisanja), sposobnosti povezanih s osobnom njegom (ekskrecijom, higijenom, odijevanjem,

hranjenjem) ili lokomotornih aktivnosti (hodanja, prelaženja, uspinjanja, penjanja, trčanja, premještanja, podizanja i dr.). (Biti, Marot Kiš, 2008:275)

Drugost kao ono nepoznato ili čak ružno i nepoželjno za sobom, logično, ponekad povlači stigmatu⁹, a s obzirom na to da je drugost definirana u odnosu *sa drugima*, subjekt može podlijegati procesu stigmatizacije. Stigma se u ovom kontekstu definira kao:

Anatomska ili fiziološka pojedinost koja obilježava osobu. To je prirođena ili stečena deformacija lica, glave, udova, ili neki drugi nedostatak (npr. tikovi, grčevi, mucanje, škiljavost), koji se katkad smatra znakom degeneracije ili bolesti. Osobe sa stigmom okolina lošije prihvata te mogu biti izolirane ili odbačene od društva.¹⁰ (Hrvatska enciklopedija: 2020.)

Erving Goffman preispituje dvostruku perspektivu stigme i dolazi do zaključka da ona, kao i procesi identifikacije, ali i osvješćivanja drugosti, ide u dva smjera. U prvom slučaju, koji naziva pozicijom diskreditirajućeg, stigmatizirana osoba pretpostavlja da je njegova ili njezina različitost uočljiva na prvi pogled. S druge strane, na poziciji stanja koje diskreditira, osoba pretpostavlja kako ta različitost nije evidentna. (Usp. Bikić, 2013:8/9) Također, Goffman definira tri tipa stigme: onaj označen deformacijom tijela, onaj označen slabošću karaktera i onaj koji naziva plemenskom, nacionalnom, odnosno vjerskom stigmom.

U analizi protagonistice romana primjetna je stigmatska pozicija diskreditirajućeg, odnosno prvi tip stigme. Frida, bolno svjesna svoje pozicije različitosti, svoju drugost prikriva dugim suknjama i šalovima, onime što i sama naziva maskama, a u samoj krajnosti i svojom umjetnošću. Ona slika samu sebe onakvu kakvom se *želi* vidjeti jer se usprkos svim manevrima ne može sakriti, *kako ni pogledu drugog, tako ni vlastitom pogledu u svoju izmijenjenost koja stvara novi osjećaj, osjećaj neprilagođenosti u vlastitom tijelu*. (Bikić, 2013:9)

Baveći se ovim romanom, Bikić jasno potvrđuje tezu o drugosti invaliditeta, koje se svaki put iznova oživljuje u svijesti subjekta mehanizmom boli. Upravo njime drugačije tijelo uspostavlja puninu svoje funkcije.

Možemo reći kako bol uprizoruje tijelo u svojoj čudovišnosti – bol *daje značenje* disfunkcionalnom tijelu. Ukoliko postoji funkcija po kojoj određujemo stupanj oštećenosti ili disfunkcionalnosti tijela, onda je zasigurno prvi znak – učestalost njezinih (performansa) objavljivanja unutar tijela. Disfunkcionalno tijelo nema značenje bez prisutnosti boli, jer ga

⁹ Moguće bi bilo konstatirati kako je i stigma sama po sebi jedno od obilježja drugosti.

¹⁰ <<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58088>> (posljednji pristup, 23.4.2020.)

ona oživljava, a tek združeni, zahvaćeni jedno u drugom, tvore glasan i snažan krik raspolovljenog subjekta. (Bikić, 2013:17/18)

Navedeni alarmi boli upućuju na svedenost subjekta *samo na tijelo*, a tijelo prikazuju kao objekt, odnosno kao prepreku kojom potvrđuju izoliranost invalida, a time i njegovu drugost. (Usp. Bikić, 2013:10) Drakulić, kroz misli Fride, takvo tijelo opisuje kao sarkofag iz kojeg nema izlaza. (Usp. Drakulić, 2007:87)

U takvoj situaciji, ovisno o karakteru, svaka osoba može drugačije reagirati. Te reakcije opet se mogu povezati s tipovima stigme, točnije, drugim tipom koji se tiče snage karaktera pojedinca. Neki se pod pritiskom slamaju, podliježu različitim vrstama ovisnosti, zatvaraju se u sebe, skrivaju, dok se drugi, kao Frida Kahlo, ali i Slavenka Drakulić, svome hendikepu odupiru i svoju bol pretaju u umjetnost, stvarajući na taj način sliku sebe koju žele predstaviti svijetu, ali i onu sliku koju žele vidjeti u zrcalu. Ovdje se može dotaknuti i Lacanova ideja o disfunkcionalnom tijelu, odnosno disfunkcionalnom subjektu pred zrcalom. Kada se govori o *zrcalnoj fazi*, uglavnom je riječ o razvojnoj psihologiji djeteta. Dijete u tom razvojnom stadiju razvija svijest o sebi i počinje graditi identitet upravo kroz igru, spajajući fragmente tijela, odnosno odraza u zrcalu u jednu cjelovitu sliku.

Zbog izraženog vizualnog opažaja koji prednjači nad motoričkim osjetom, zaveden u repetitivnoj igri ponavljanja pokušava da ustali svoju predodžbu. Zrcaljenje mu omogućuje osjećaj cjelovitosti i uspostave identiteta. (Bikić, 2013:12)

U slučaju rastrganog subjekta, slika u zrcalu predstavlja halucinaciju, proizvod fragmentiranog tijela, subjekt gleda fragmentiranu sliku sebe i slama se pod nepomirljivim neskladom tijela i duha. (Usp. Bikić, 2013:13) Frida Kahlo tu sliku preslaguje i stvara novu sebe, onakvu kakvu želi vidjeti i koja odgovara njezinom duhu. Jedan od poticaja za preživljavanje pomoću maski i umjetnosti nesvjesno joj je ponudio njezin otac, fotograf koji je patio od epilepsije, ali koji je dopustio da ga njegova bolest onemogućući u življenju života.

Različiti smo po tome što sam ja imala više snage od njega. Borila sam se sa svojim demonom tako što sam ga ogolila, pokazala, prokazala. Bila sam nemilosrdna. Izmorila sam svoju bolest, isisavala je i iskorištavala. Žilavo sam joj se odupirala. Živjela sam u stanju stalne unutrašnje napetosti, podijeljena na dva dijela koji se bore na život i smrt. Izvlačila sam iz dubine na površinu, a zatim je izložila svjetlu i pogledima, a demon to mrzi. (Drakulić, 2007:97)

3.2. Umjetnost kao zrcalo: kreiranje novoga identiteta

Frida Kahlo je u tijeku ovoga rada bila predstavljena u kontekstu tjelesne boli i invaliditeta koji su je postavili u subordiniranu poziciju Drugog. Sljedeća njezina drugost jest ona koja se tiče maskiranja, odnosno rekonstrukcije identiteta u svrhu ponovnog uspostavljanja kontrole

nad vlastitim tijelom, odnosno životom. Uspoređujući biografije Fride Kahlo i Slavenke Drakulić jasno je izražena terapijska funkcija umjetnosti. Frida svoju bol razotkriva i zahvaća slikanjem, Drakulić to radi pisanjem. Obje inspiraciju nalaze u vlastitom bolesnom tijelu, primarnom utočištu osobnoga identiteta, kako ga naziva Marot Kiš.

Prizivano ili negirano, zaogruto pozitivnom ili negativnom simbolikom, tijelo je sidrište postojanja, o čemu svjedoči jezik s obzirom da je u njemu pohranjeno iskustvo tijela koje određuje naše razumijevanje svijeta kojega smo dio. (Marot Kiš, 2010:669)

S obzirom na to da je *sidrište* Fridina *postojanja* razlomljeno, metaforički i doslovno, ona ga ponovno sastavlja, boja i vješa na zidove galerija, pokušavajući na taj način sastaviti i tijelo i um te smoći snage pogledati se u zrcalo.

Zapleteni o svoje oskvrnute, izmaknute fragmente, koji se bezuspješno pokušavaju inkorporirati u cjelinu, u potrazi smo za prikladnom maskom koja će zaštititi te dokaze neuspjelosti, oštećenosti, te vidljive znakove nepripadanja. Maska postaje predmet za konstituiranje lažne cjeline, neodvojivi dio nas, baš poput one bolesti koja je rascijepila tijelo. (Bikić, 2013:19)

U pogledu maskiranja vrlo je zanimljivo sociološko istraživanje Ervinga Goffmana *The Presentation of Self in Everyday Life* prvi puta objavljeno 1959. godine, u kojem Goffmann predstavljanje sebe u svakodnevici naziva glumom, odnosno nastupom. Pri tome je ta maska koju subjekt stavlja ono ja koje on ili ona želi biti, kako kaže Goffman *naše istinitije ja*, koje postaje dio osobnoga identiteta ukoliko je uvjerljivo drugima i ukoliko je subjekt u svom postupku ozbiljan. (Usp. Bikić, 2013:19) U jednom opisu Fridinih jutarnjih rituala, primjenjiv je koncept svakodnevnog kazališta, Drakulić ga potvrđuje i spominjanjem kostima, koji je, uz šminku, svakako neizostavni alat svakog glumca.

Svakoga jutra oblačila se kao da se priprema za nastup na pozornici. Poput profesionalnog glumca, svako je jutro pažljivo birala kostim koji će najbolje odgovarati ulozi zbog koje je spremno potiskivala vlastitu ličnost. Svaki je detalj bio u skladu s njenom percepcijom te uloge. (Drakulić, 2013:43)

Važno je naglasiti da je ta maskerada počela zbog ljubavi, zbog Maestra. Frida je *ponajprije željela zadržati njegovu pažnju, fascinirati ga*, zbog toga se ona preobražava u *seljanku iz Tehuane*. (Drakulić, 2008:42) Tek kasnije tu istu egzotiku Frida prisvaja kao dio vlastitoga osobnog identiteta. Iz tog se postupka lako može izvesti zaključak kako je naprosto riječ o krhkom identitetu, ženi, kao i svakoj drugoj, koja se, ogoljena pred muškarcem, za čijom pažnjom ili ljubavi čezne, osjeća ružnom i nesigurnom. U Fridinom slučaju, invaliditet taj osjećaj samo potencira. Njezino tijelo pod jačim je svjetlom kada je riječ o estetskoj procjeni umjetnika. Ovdje se Fridino tijelo kao objekt estetske procjene ponovno pojavljuje kao

njezina drugost. Ipak, Marot Kiš navodi kako svako tijelo pretvoreno u objekt, bilo ono ocijenjeno kao savršeno ili kao ružno svejedno zadobiva negativne konotacije nepristupačnosti i izoliranosti. Kao takvo, objektivizirano, ono postaje simbolom prolaznosti i kvarljivosti. (Usp. Marot Kiš, 2010:662)

S druge strane, Frida u ovome romanu ipak pokazuje nesvakidašnju snagu, koja ju je možda i natjerala da započne nositi svoje metaforične maske kako bi izdržala bol i život u tijelu koje ne može pratiti njezin duh. U sceni prvog ljubavnog sastanka Frida odlučuje biti snažna i pokazuje se Maestru u svoj svojoj ranjivosti, ona tek kasnije oblači duge suknje i obavlja se šalovima. *Skinut ću se, neka me gleda, neka odmah sve vidi! [...] Rekla sam, izvoli, dobro me pogledaj. Prvo pogledaj moja leđa puna ožiljaka od operacija, moju tanju nogu i iskrivljeno stopalo, pa mi priđi, ako se usuđuješ, ako me još želiš.* (Drakulić, 2008:34)

Maskerada je prvi stupanj u Fridinom preuzimanju kontrole, ona sljedeća je njezina umjetnost. Maskerada, kao savršena kamuflaža njezina identiteta, prividnost cjelovitosti (Usp. Bikić, 2013:23), a umjetnost kao ogoljavanje boli koja cijepa sve što ona pokušava sastaviti.

Sliku disfunkcionalnog tijela bi svi najradije zaboravili, a Frida Kahlo je bila upravo to – slika/disfunkcionalno(g) tijelo(a), istovremeno izlagajući svoje najintimnije, neprikazivo, nepredstavljivo. (Bikić, 2013:31)

Onako kako Frida svoju bol slika, tako Drakulić svoju bol piše. *Slavenku Drakulić i Fridu Kahlo povezuje činjenica da obje koriste umjetnost i njene alate u obliku terapijskog postupka, u pokušaju da preuzmu kontrolu nad vlastitom slikom.* (Bikić, 2013:37) U tom smislu važno je razlikovati Fridu Kahlo kao simbol unutar masovne kulture od one koja je otjelovljena u romanu Slavenke Drakulić. Može se zaključiti kako je Frida na neki način i glas same autorice, koja na ovaj način progovara i o vlastitoj boli. (Usp. Bikić, 2013:34)

Ogolivši se u svojoj umjetnosti, obje autorice prelaze iz privatnog prostora u onaj javni, a istovremeno potvrđuju još jedan aspekt svoje drugosti. S obzirom na to da su izolirane od ostalih, a tu izoliranost javno prezentiraju, one, kao disfunkcionalni subjekti, onemogućene ostati samo u javnom ili samo u privatnom prostoru smještaju se u oba, tako što ostaju *između* njih. (Usp. Bikić, 2013:38) Vješajući svoje slike u galerijama, Frida svoju drugost, ali i sebe samu izlaže, istovremeno prezentirajući masku kojom stvara cjeloviti identitet. I maska i umjetnost predmet su procjene drugih, što nju stavlja u poziciju Drugoga. Time ona potencira prikaz sebe kao nečega stranoga (njem. *fremd*), u čemu se potvrđuje njezina drugost (njem. *die Fremdheit*).

Da bi se napisano/naslikano vidjelo, potrebni su drugi. Svaki prostor izvan našeg privatnog – javni je prostor. U prostoru bolnice ili galerije, tijelo/bol je prezentirano za druge, izlaže se u svojoj ogoljenosti, nagosti, bespomoćnosti. Galerija postaje mjestom spajanja pogleda, onog umjetničkog i onog promatračkog. Kada umjetnik izlaže svoje privatno, on se neminovno *izlaže*. (Bikić, 2013:39)

U tom se procesu može primijetiti ono što Leskovec naziva *vlastitom dinamikom drugosti*, koja se sagledava u samom pojmu drugosti. Frida je u ovom slučaju iskusila sve tzv. točke drugosti. Shvaća svoju drugost kao iskustvo drugoga, stavljanjem maske sa svrhom uspostave kontrole i ponovnog sastavljanja cjelovitog identiteta razumije višedimenzionalnost drugosti, a izlaganjem svoje boli u umjetnosti, dok stoji kraj svojih slika maskirana u cjelovitost, ona utjelovljuje ispreplitanje vlastitog i drugog.

3.3. Ponovno preuzimanje kontrole

Još je jedna Fridina drugost zastupljena u romanu *Frida ili o boli* Slavenke Drakulić. Ona se manifestira u njezinoj smrti, točnije njezinoj odluci da sama sebi oduzme život i na taj način prekine torturu boli koja kontrolira njezin život. Kako je umjetnošću povratila osjećaj kontrole nad svojom različitosti i svojom boli, u onom trenutku u kojem shvaća da bol tu kontrolu ponovno uzima, Frida se odlučuje na zadnji udarac. *Ljudsko biće ima pravo na takvu vrstu odluke kad nad svojim tijelom i nad svojim životom izgubi svaku kontrolu*. (Drakulić, 2018:140)

U strahu da ju njezini bližnji neće razumjeti, odnosno da će im dosaditi njezino sporo umiranje, Frida se boji poniženja koje sve jače osjeća kada vidi da su ljudi oko nje nestrpljivi i ravnodušni prema njezinoj agoniji. (Usp. Drakulić, 2018:140) Pokušavajući "prevesti" ovu drugost, Biti i Marot Kiš govore o jeziku zarobljenom u jeziku svakodnevice, izdanku svijesti uvjetovanom nepokretnošću tijela koji od slušatelja zahtijeva i više od osnovne jezične kompetencije:

Učitan u leksičke i sintaktičke okvire općeporabnoga sustava razumijevanja u zajednici, to je jezik za čije *poimanje* ne dostaje tek jezična kompetencija slušatelja, koji od svojih sugovornika potražuje i empatijsku sposobnost mentalnoga i tjelesnoga interioriziranja iskustava drugosti iz kojih sam poniče. U kontekstu u kojem razumijevanje ne dostaje, poimanje – kao etički oplodeno razumijevanje; kao dohvaćanje, mentalno dozivanje i tjelesno reinkarniranje iskustava drugosti; kao spoznajni proces etički promovirane svijesti, tj. *savjesti* – mogući je put za prevladavanje granica jezika i tijela, izveden iz samoga tijela kao empatijski aktivirana, racionalnoj svijesti pridružena medija. (Biti, Marot Kiš 2008:278)

U tim trenucima Frida još jedva da se miče, leži u krevetu i osluškuje dane i osobe koje prolaze kroz njenu sobu, omamljena od lijekova. *U sobi koja bilježi odsustvo događanja*

pojam vremena sustavno zagubljuje svoj smisao, utapajući se u statičkome pojmu mjesta. (Biti, Marot Kiš 2008:284) Upravo zbog ravnodušnosti Kity i Maestra, ali ponajviše kako bi zadržala svoje jastvo u svojim rukama, ona posljednji put odlučuje preduhitriti svoga demona i umrijeti, kao što se uvijek trudila živjeti, pod svojim uvjetima.

Znala je, mnogi će pomisliti da osoba koja toliko voli život ne može dići ruku na sebe, ne uviđajući da je baš to njen razlog: osoba koja diže ruku na sebe želi preduhitriti trenutak koji je odabrala smrt. (Drakulić, 2008:145)

U kontekstu gubitka ovlasti nad tijelom, kako to naziva Marot Kiš, opet je moguće iščitati tezu o tijelu kao utočištu osobnog identiteta koje spaja um i tijelo, a koje supstancijalni dualizam razdvaja. Marot Kiš navodi kako potiskivanje tijela uzrokuje osjećaj podvojenosti jastva, a ta podvojenost djeluje na relaciji tijelo – objekt, koja je temeljena na razlici između pretpostavki *imati tijelo* i *biti tijelo*. (Usp. Marot Kiš, 2010:665)

Iz perspektive interkulturene interpretacije književnosti smrt je jedan od tzv. hiperfenomena radikalne stranosti (njem. *radikale Fremdheit*) kojima je konstitutivna ambivalentnost. Oni su tu, ali istovremeno su i veoma daleko, što ih čini stranima.

Primjerna za to je smrt, koja pogledu, mišljenju, znanju i osjećajima ostaje principijelno izvan dosega i kojoj je radikalna stranost kao principijelna nedostižnost imanentna. Smrt nam je pristupačna, utoliko što stalno prati naš život. S druge strane, ostaje nam strana jer je odsutna i ne možemo ju direktno „proživjeti“ ili iskusiti. (Leskovec, 2011:53)

I zaključno, ponovnim preuzimanjem kontrole nad svojim tijelom, Frida se vraća u svoj privatni prostor. Na taj način, ona zatvara krug koji je otvorila predstavljajući svoju bol javnom prostoru i tamo nju i sebe izlažući, tako što se smrću vraća u privatne prostore osobnog identiteta. Sličan primjer navode i Biti i Marot Kiš, analizirajući slučaj predstavljen u filmu *Život je more*. Riječ je o nagrađivanom filmu *Mar adentro* Alejandra Amenábara, koji prati Ramóna Sampedra, kvadriplegičara koji već 27 godina vodi pravnu bitku kako bi dobio dopuštenje za potpomognuto samoubojstvo. Vrlo poetično, film propitkuje problematiku eutanazije iz nekoliko perspektiva, od kojih je svakako najupečatljivija ona glavnoga lika.

Koncept smrti tiče se povlačenja u vlastiti prostor i ta vizija predstavlja njegovu kompenzaciju za sve ono što život bez tijela ne može biti. Kao takva, ona postaje i svojevrsnom utjehom, ali i osnovicom svih njegovih relacija, spram sebe i spram drugih, [...]. Smrt je ta koju ona zahtijeva da bi se, oslobođen potrebe od proteza, vlastitom voljom a ne tuđim tijelima suprotstavio svojoj nemoći, a ta mu vizija – kao zamjena za tijelo koja u njemu spašava značenja života – omogućuje da si podari i ona prava koja mu samo tijelo uskraćuje, poput prava na ljubav i onoga na izbor. (Biti, Marot Kiš 2008:286)

Kao i Ramon, Frida osjeća kako život u tijelu koji ne može pratiti njezin živ duh nije život vrijedan življenja, ako je uopće i život. Svedeni na lutke u potpunosti ovisne o drugima, Ramon i Frida preuzimaju kontrolu nad svojim tijelima organizirajući samoubojstvo u kojem nitko od njihovih najbližih ne može biti okrivljen za njegovu, odnosno njezinu smrt. Na taj način, oni se povlače u *more u sebi*, odnosno vraćaju se u privatne prostore svojih osobnih identiteta.

3.4. Žena kao Drugi. Frida koja nije žena?

Ovaj roman nudi još jednu drugost Fride Kahlo, onu koja zahtijeva da se ovaj tekst promotri i iz vizure feminističke kritike, odnosno feminističkoga pisanja. Koncentriran na tijelo, pričajući žensku priču, ženskim glasom za žensku publiku (prvenstveno, iako ne isključivo), ovaj roman postavlja ženski subjekt na poziciju Drugoga, što ga opet čini zanimljivim materijalom za interkulturnu književnu interpretaciju.

Ako prelistamo samo nekoliko starijih tekstova, vidjet ćemo kako je fenomen tijela odavno prisutan u literaturi, a gotovo uvijek tijelo je opisano kao objekt. Govorimo li o golom ili odjevenom, žensko je tijelo predstavljano prvenstveno tjelesnim atributima. Koncept dualizma tako se prenio na odnos muškarac/žena. Opisujući ih isključivo na temelju vanjskog izgleda, ženama se priznavala samo tjelesna strana identiteta. A sve nesigurnosti i slabosti, ako ih je bilo, također su prikazivane, ali samo kako bi se istaknule kao nepoželjne, neprihvatljive i ugrožavajuće. Dakle, žena je bila samo komad mesa. [...] Muškarac je bio mozak operacije. Budući da je prema kartezijskom dualizmu um/duša nadređena forma, analogno tome, muškarac je imao nadmoć, a žena je zauzela poziciju Drugog. (Mlivić, 2017:18)

Iako i sama propitkuje granice ženstvenosti, što je oslikano u simpatičnoj uspomeni na fotografiranje s ocem, na nekoliko mjesta Frida je oslikana kao nesretna, nepotpuna zbog svoje nemogućnosti da ima djecu. Ta se nemogućnost može dovesti u vezu s njezinom primarnom drugošću¹¹, no ovoj će analizi biti zanimljiva i iz nekoliko drugih aspekata. Kao dijete, Frida se igra s rodnim stereotipima svoga vremena, uz podršku oca koji se *nasmijao njenom muškom odijelu, njejoj pozi arogantnog mladića izazovnog pogleda*. (Drakulić, 2008:80) Frida svojom umjetnošću i maskeradom, kako je već navedeno, preuzima kontrolu nad svojim tijelom, svojom boli i svojim identitetom. Jedino nad čime ona nema niti može uspostaviti kontrolu jest mogućnost da rodi dijete. I u tom ključnom trenutku utjehu pronalazi u svojoj umjetnosti. *Naslikala je sebe s lutkom, žalovanje za djetetom koje nikad neće imati*. (Drakulić, 2008:49)

¹¹ Invaliditet bi u ovom slučaju mogao biti promatran kao primarna, a nemogućnost zadržavanja trudnoće kao sekundarna drugost, isključivo iz razloga što Fridina nemogućnost rađanja proizlazi iz činjenice da je njezino tijelo devastirano nesrećom koja ju je ostavila u stanju invaliditeta.

U ovom je kontekstu zanimljivo promotriti njezine borbe s idejom ženstvenosti, kao i kritiku same autorice upisanu u tekst, a koja se tiče definicije žene i njezine uloge u društvu i povijesti. Slavenka Drakulić u maniri prave feministkinje drugoga vala¹² propitkuje mit majčinstva¹³, odnosno ideju da je jedina svrha žene roditi i odgojiti dijete, a ostati neostvarena na drugim poljima. Zanimljivo je, stoga, promatrati lik Frida Kahlo u ovome romanu, dok se bori s prazninom uzrokovanom upravo nemogućnošću da rodi dijete. Dijete je predstavljalo neku vrstu utjehe, Frida u ovom romanu vjeruje da *žene koje imaju djecu nikada nisu tako očajnički osamljene, i ona bi se s djetetom osjećala manje sama*. (Drakulić, 2008:49) Na taj način, filozofija feminizma upisana u ovaj roman, ali i u ovaj lik mogla bi se približiti idejama najnovijih¹⁴ feministkinja koje se zalažu za povratak temeljnim vrijednostima, onima prema kojima žena ne ispunjava svoj prirodni potencijal, ukoliko aktivno i eksplicitno odbija potomstvo.

Gore navedeni aspekt ženskoga lika, onaj koji se tiče ženstvenosti topos je koji se pojavljuje u sva tri romana, no svaku od protagonistica on pogađa na drugačiji način, pod pritiskom različitih životnih okolnosti, ali i kao rezultat različitih karaktera. U slučaju Frida, očita je nemogućnost potvrde vlastite ženstvenosti i potpune pobjede nad invaliditetom, s obzirom na to da Frida ne može zadržati trudnoću. I u ovom se kontekstu može primijetiti Fridin raspad identiteta, s obzirom na to da *individualnom djelatnom biću treba tijelo koje djeluje u vremenu i prostoru i bez kojega je taj pojam besmislen*. (Damasio, 2005:147)

S druge strane, kako iznosi u romanu, Frida želi *Maestru* roditi dijete. Na taj način, moglo bi se zaključiti, Drakulić upisuje kritiku o ideji žene kao potpunoga, do kraja ostvarenoga bića tek sa djetetom u naručju i muškarcem kraj uzglavlja. U većini romana iz opusa Slavenke Drakulić, a posebno u ovoj, „ženskoj trilogiji“, ženski subjekti govore o traumi i boli koje ih onemogućuju da se ostvare kao žene i majke. (Usp. Mlivić, 2017:16)

Željela je Maestru roditi dijete, iako je on prema toj ideji bio prilično ravnodušan. Imao je već dvoje djece i nije mu bilo osobito stalo da dobije još jedno. Bila je dovoljno neiskusna da vjeruje kako će ga tako još više vezati uz sebe. (Drakulić, 2008:48)

¹² Prema podjeli Žimbrek, 2014.

< voxfeminae.net/pravednost/vodic-kroz-pravce-i-valove-u-feminizmu-za-pocetnice-ke/> (posljednji pristup, 6.5.2020.)

¹³ Ova se referenca odnosi na esej *Majčinska ljubav* o kojemu će više riječi biti u poglavlju koje se bavi posljednjim romanom iz trilogije, *Mileva Einstein, teorija tuge*

¹⁴ U svojoj podjeli, Ivana Mihaela Žimbrek ovaj pokret nije navela kao pripadajući jednome od četiri vala feminizma. Ipak, kronološki gledano, ovaj bi se pokret mogao svrstati u tzv. četvrti val feminizma koji smještamo od 2010. godine do danas.

Uz problematiku ženstvenosti u ovom je romanu usko povezana i ona seksualnosti, točnije ženske seksualnosti i senzualnosti. Iako invalid, Frida svoje tijelo ne osjeća samo na razini boli, ona je prvenstveno mlada i kreativna žena. Njezino je samopouzdanje povezano s njezinom umjetnošću, a osjećaj vrijednosti pojačava se u trenutku u kojem počinje shvaćati da nije samo žena umjetnika, već je i sama umjetnica. *Napokon je bila sama, uspješna i – činilo joj se – oslobođena Maestra.* (Drakulić, 2008:77) Paradoksalno, i u tom je kontekstu ovisna o Maestru, odnosno o muškarcu, u čemu se potvrđuje njezina drugost kao žene.

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

Potpuno razočarana nakon Maestrove i Cristinine afere, Frida pronalazi ljubavnike i ljubavnice s kojima će zalizati rane i vratiti narušeno samopouzdanje, ali i kompenzirati nedostatak seksualnog aspekta u bračnom odnosu. Prvi od njih je Nick, mladi fotograf, lijep muškarac kojega je gledala s čežnjom. (Usp. Drakulić, 2008:80) Nakon prekida s njim, Frida se vraća Maestru, ali njihova veza nikada više neće biti ono što je nekada bila. Ona ga je *prezirala, jer nije mogao svladati svoju seksualnu pohlepu, i to je bio novi element u njihovom odnosu.* A usprkos tome, njihov je odnos *ušao u novu, gotovo uzvišenu fazu.* (Drakulić, 2008:84) Sada, njihov odnos poprima oblike odnosa majke i djeteta, što ona i oslikava u slici „Ljubavni zagrljaj univerzuma“. Slab muškarac u vezi sa snažnom ženom postaje malen kao dijete u njezinim rukama, a Frida u tom odnosu nalazi kompenzaciju za majčinstvo. *Tako se dogodilo da se njen muž, odrastao muškarac stariji od nje dvadeset godina, postupno pretvorio u sina kojeg nikad nije imala.* (Drakulić, 2008:83) S obzirom na to da Fridi njezin invaliditet uskraćuje mogućnost fizičke veze s Maestrom, ona se odriče svoje ženstvenosti, ali nalazi kompenzaciju za neostvarenost na planu majčinstva. *Ranilo me to odricanje od vlastite ženstvenosti. Dobila sam dijete, ali sam izgubila muškarca.* (Drakulić, 2008:88)

Dotičući se problematike ženstvenosti i pozicije žene kao Drugoga, Slavenka Drakulić ovim se romanom potvrđuje kao autorica feminilnih tekstova. Frida Kahlo, jedna od najvećih umjetnica 20. stoljeća, istupa iz sjene velikoga supruga i slika svoju bol i svoje tijelo, vješa sve svoje demone na zidove galerija. Oslobođena ideje da stvara u sjeni velikoga supruga, izlazi u središte pozornosti slikama koje su male i nevažne samo kad ih se suprotstavi njezinim životnim traumama, ali ne i Maestrovom slikarstvu. (Usp. Drakulić, 2008:116)

Neostvarena kao majka, potvrđuje se kao umjetnica, ali i kao moderna žena. Na taj način kontrolira, barem površno, bol koja vlada njezinom svakodnevicom, a istovremeno razbija okvire i granice privatnoga i javnoga prostora. Istovremeno, ovim se romanom Slavenka Drakulić potvrđuje ne samo kao feministička autorica, pišući za žene iz ženske perspektive i o ženskom iskustvu, već i kao autorica tijela, spajajući tijelo s traumom i užitkom i pišući tijelo kao predmet i subjekt umjetničkog izraza. (Usp. Zlatar, 2010:109)

4. *Dora i Minotaur: moj život s Picassom*

U usporedbi s druga dva romana u trilogiji, *Dora i Minotaur* na planu drugosti djeluje kao najjednostavniji. Razlog tome može biti taj što se ovaj roman ne bavi toliko tijelom, koliko, moglo bi se reći, filozofijom žene kao takve. Dora Maar nije obilježena svojim tijelom, kao što su to druge dvije protagonistice, niti je istrošena neutaživom željom da se ostvari, što na obiteljskom, što na profesionalnom planu. Ona traži priznanje. Na prvi pogled, moglo bi se zaključiti kako Doru kroz cijeli roman proganja pitanje: *jesam li umjetnica ili sam samo muza?* S druge strane, detaljnijom analizom teksta postaje jasnije kako se retrospekcijama i introspekcijama pripovjedačice u prvom licu provlači još jedan lajtmotiv: *jesam li ljubavnica ili sam samo muza?* Činjenica jest da je Dora Maar, nadrealistička fotografkinja i slikarica, u povijesti ipak ostala poznatija kao muza i ljubavnica Pabla Picassa. Nažalost, manje je poznata činjenica, kako je ona sudjelovala, vrlo aktivno, kreativno i konstruktivno u stvaranju jedne od Picassovih najpoznatijih, ako ne i najpoznatije slike, *Guernice*.

Drakulić se i u ovom romanu dotiče problematike stranosti kultura, ali i ženskoga tijela, ženske senzualnosti, ponajviše u kontekstu ograničenosti tradicionalnim razmišljanjem koje to isto tijelo i njegovu senzualnost ugnjetava, pokušava ugasiti te na taj način postavlja na poziciju Drugoga. Iz tih razloga, u kontekstu ovoga romana valja se približiti feminizmu u ili o književnosti.

4.1. Feminizam (u) književnosti: kratak pregled

Kao već ustaljen, uređen i definiran društveni pokret, feminizam, a samim time i feminizam u književnosti, ima svoje podjele i pravce. Kako je već navedeno, najjednostavnije je feminističke tekstove prepoznati kao tekstove koje pišu žene, za žensku publiku, a u kojima progovaraju o ženskome iskustvu iz ženske perspektive. Tako Lukić iznosi sada već ustaljenu podjelu na ženske, feminilne i feminističke tekstove u odnosu na njihovu formu i sadržaj. Navedene je pojmove u angloameričkoj feminističkoj kritici najjasnije iznijela Toril Moi u tekstu *Feministička književna kritika*.

Moi spomenutu razliku utemeljuje u političkoj poruci tekstova o kojima je riječ, pa su tako za nju ženski tekstovi jednostavno tekstovi koje pišu žene, ali oni ne moraju imati nikakvu političku poruku, odnosno, ne mora ih karakterizirati nikakav oblik ženske samosvijesti, niti otpor dominantnom patrijarhalnom društvenom poretku. „Feminilni“ tekstovi u dominantnom se značenjskom sloju oblikuju u relaciji spram normi modela ženstvenosti kakav je u danom vremenu uobičajen kao prihvaćeni kulturni konstrukt. Konačno, „feministički“ tekstovi nose u sebi jasnu političku poziciju, osviješteni otpor patrijarhatu. (Lukić, prema Moi, 2001:238/239)

Polazeći od gore navedene podjele, tekstove Slavenke Drakulić moglo bi se smjestiti u kategoriju feminističkih tekstova, odluči li se čitatelj fokusirati na poruku ženske samosvijesti koju njezini tekstovi nedvojbeno sadrže, iako je zahvalnije smjestiti ih u kategoriju ženskih tekstova, s obzirom na to da Drakulić piše o ženskom iskustvu iz ženske vizure, najsnažnije koncentrirana na samo iskustvo ženstvenosti, a ne toliko na aktivan i eksplicitan „otpor patrijarhatu“. Na taj način, ona slijedi ideju same Virginije Woolf, prema kojoj posebnost ženskog iskustva *valja artikulirati i posebnim, ženskim glasom, iz ženske vizure, a upravo je ta vizura bila stoljećima lišena legitimiteta u povijesti književnosti*. (Lukić, 2001:247)

Ovaj je roman feminističkom pismu zanimljiv i na formalnom planu. Cijeli je roman inspiriran zapisima nađenima u stanu Dore Maar, nekoj vrsti dnevnika, na kojima je dalje oblikovano djelo. Jedna od pretpostavki je ta da su bilješke zapravo početak autobiografije koja nikad nije objavljena, ali ni završena. U predgovoru sama autorica, potpisana kao S.D., navodi:

Bez obzira na činjenicu što je riječ o fragmentarnom i vjerojatno nedovršenom tekstu, on predstavlja dragocjeni uvid u stvaralačke ličnosti i Dore Maar i Pabla Picassa i svakako zaslužuje da bude objavljen. Donosimo ga uz lektorske ispravke i uredničke opaske. (Drakulić, 2017:5)

Autobiografija kao žanr, feminizmu je vrlo bliska. I na tom se planu, kao i u romanu *Frida ili o boli* može promatrati ispreplitanje privatnoga i javnoga. Bilješke Dore Maar mogu se promatrati kao autobiografski tekst, kao prostor privatnoga, neka vrsta sredstva zadržavanja kontrole nad emotivnom boli pod pritiskom raspada ljubavne veze. Pišući o ljubavi i odnosu s Picassom, Dora lokalizira njihovu intimnost, njihovu ljubav u svome tekstu i slikama koje čuva u stanu. Važno je naglasiti kako u ovom slučaju ne može biti riječ o klasičnoj autobiografiji, s obzirom na to da je Dora Maar u trenutku u kojem ovaj tekst nastaje mrtva već 18 godina, tako da je prefiks *auto-* korišten uvjetno. U svrhu ovoga rada, može se govoriti o fikcionaliziranoj autobiografiji.¹⁵

Dori pisanje bilježaka djeluje terapijski, kao način da se neke uspomene i scene zadrže i očuvaju. *Vjerujem da će mi pisanje pomoći da se saberem*. (Drakulić, 2017:7) S druge strane, prema Zlatar, one ne nude nikakvu pomoć u rješavanju prošlosti. Nude jedino zanimanje čitatelj(ic)a upravo za onim intimnim što autorica pokušava sačuvati.

¹⁵ Pojam fikcionalizirane ili romansirane autobiografije ovdje se koristi kao analogija fikcionalizirane, romansirane biografije kako su opisani romani *Frida ili o boli* i *Mileva Einstein, teorija tuge*.

U osnovi autobiografsko je pisanje diskurzivna praksa kao i sve druge, nema nikakvo nadmoćno oruđe za pristup privatnom i intimnom. Zavodljivost autobiografskih tekstova sastoji se u stupnju njihove eksplicitnosti u izražavanju napora da se privatno i intimno, osobno, uobliče u tekstu, izgovore kroz tekst. (Zlata, 2004:70)

Za razliku od druga dva romana u trilogiji, tekst je organiziran više ili manje kronološki s pripovjedačicom u prvom licu, što tekstu daje dojam monofoničnosti. Na taj način, kao i svaka autobiografija, ovaj tekst je također priča o identitetu, odnosno njegovom razvijanju. Time se ovaj tekst približio suvremenim autobiografskim praksama, čiji je, objašnjava Zlata, inherentni element procesualnost i nedovršenost, naravno autorefleksivnost, kao i propitkivanje pretpostavki o koherentnom identitetu. (Usp. Zlata, 2004:70) Identitet postmodernog feminilnog subjekta u sebi sukobljava, isprepliće i prepoznaje različite diskurzivne prakse i konstruira, ali ne rekonstruira, svoj život kroz priču. (Usp. Zlata, 2004:105) Također, formom dnevnika, autobiografije, Drakulić se opet potvrđuje kao autorica *Drugoga*.

U ovim se dnevnicima razotkriva prividnost njihove monologičnosti i monofoničnosti. Ne samo da svaki dnevnik pretpostavlja *Drugoga*, ili se u sebi udvaja u intimni [sec] dijalošku situaciju Ja/Ti, već rastvara svoje Ja kao mrežu diskursa u koje smo upleteni. Njegov je nedosegljivi cilj: kroz mrežu diskursa – isplesti, ispreplesti sebe. (Zlata, 2004:73)

Kao svojevrsan zaključak ovom kratkom pregledu vrijedi promotriti i rodne klišeje u književnosti. Muškome rodu općenito se pripisuju osobine racionalnosti, intelektualnosti, kultiviranosti, muško je povezano s duhom, ono je apolonsko i aktivno. S druge strane, žensko je iracionalno, emotivno, povezano s prirodom i tijelom, ono je dionizijsko, zaigrano, ali i pasivno. Muško se veže uz djelo, žensko uz tekst. Muško je označeno logosom, žensko mitom. (Usp. Jakšić, prema Oraić Tolić, 2009:69) Na primjeru Dore Maar u romanu *Slavenke* Drakulić primjetni su gotovo svi klišeji koji se pripisuju ženskome principu. Prvi od njih je onaj povezan s tijelom.

4.2. Ženstvenost i senzualnost: tijelo

Kako je već navedeno, tijelo je neizostavan dio opusa *Slavenke* Drakulić, stoga ne čudi da i u ovome romanu ono igra važnu ulogu, iako možda manju nego u njezinim prijašnjim romanima. Promotri li se roman iz perspektive ženskog teksta, logično je da će se baviti tijelom i seksualnošću, s obzirom na to da su to nezaobilazni dijelovi ženskoga subjekta. Na taj način, spol autora, ali i čitatelja obilježava tekst i njegovu produkciju, ali ih ne mora nužno politički pozicionirati (Usp. Lukić, 2001:241), što je vidljivo i u romanu *Dora i Minotaur*. Naravno, upisana je i scena u kojoj se analizira problematika ženskoga tijela i s njime

povezane ženske senzualnosti, to je *tijelo koje je izloženo pogledu izvana, vanjskom oku [...]*. (Zlatar, 2004:108) Takvo tijelo, izloženo, bolje rečeno, predano vanjskom oku propitkuje pojmove ženstvenosti i onoga što se kao ženstveno smatra prikladnim.

Drakulić ovdje likovima Dore i njezine majke Julie pomiče granice ideje kako žena ne bi smjela biti javno putena niti senzualna, kako ne bi bila stigmatizirana kao raspuštena. Dora ovdje predstavlja modernu, feminističku struju koja se zalaže za otpuštanje kočnica, a Julie, katolkinja, ustrašena majka, predstavlja tradiciju sa svojim jasnim okvirima i granicama. U sceni strastvenog, zabranjenog plesanja tanga, prvi se puta spominje Dorina senzualnost, erotskim rječnikom nazvana putenost, koju Zlatar definira kao ono više od kože, ključ funkcioniranja kada se izgubi granica između svijeta i tijela. (Usp. Zlatar, 2010:29)

Je li moja tango groznica bila povod da smo se *maman* i ja jedne noći iznenada ukrcale na prekooceanski brod? Možda. Možda me je *maman* vidjela kako okretno i strastveno plešem s tim dječakom kao prava *francesa*. Možda je shvatila da više nema vremena, da me mora izvući iz te opasne sredine, dati u francusku školu koja će me civilizirati, napraviti od mene pravu gospođicu, pristojnu, suzdržanu. (Drakulić, 2017:18)

Ovdje je opet moguće potvrditi tezu o ženi kao Drugom, koja svoj identitet afirmira kroz uspostavu s muškim tijelom, polazeći od razlika spola u pristupanju tjelesnosti. (Usp. Mlivić, 2017:19) S druge strane, u ovom je slučaju moguće iščitati i kulturne razlike. Pođe li se od rodne razlike, vraćamo se na rodne klišeje, u ovom slučaju na tezu kako je žensko ono zaigrano, nasuprot muškom kulturnome. U toj se zaigranosti, plesu, seksualnost potvrđuje kao objedinjavanje igre i zadovoljstva, tako *seksualnost postaje dijelom igre, a igra dijelom seksualnosti*. (Jakšić, 2009:75) Iz perspektive kulturno utemeljenih razlika, ono što Dorinoj majci najviše smeta u Argentini je ono što ona prepoznaje kao divljaštvo, muškarci koji zure u žene, tržnice na kojima se roba prostire po podu. U ovom se pristupu stranoj kulturi može prepoznati i kolonijalni diskurs u kojem kolonijalna sila upisana u Francuskinji Julie u nepoznatome, stranome, Argentincima, vidi divljaka kojega valja kultivirati. S druge strane, argentinski muškarci prostitutke nazivaju *francesa* zbog mnogih siromašnih Francuskinja koje se prostituiraju, što opet može biti promotreno iz vizure postkolonijalne kritike.

Kako je već navedeno, ženski se princip povezuje s mitom, s iracionalnim, onim dionizijskim. Takva je postavka upisana i u odnos Dore i Picassa, na njemu je temeljen i sam roman. *Dora i Minotaur*, crtež koji, prema pripovjedačici Dori savršeno opisuje njihov odnos.

Crtež je brutalan. Mrzim ga. Obožavam ga. Nikada se od njega neću rastati.

Na njemu iz crveno obojene pozadine izranja raskrečeno žensko tijelo u neprirodnom položaju, prostrto ispod prijetećeg crnog tijela ogromne glave. Bik silom odguruje njene noge i još ih više širi ne bi li posve razotkrio njezino spolovilo, dok je drugom rukom posegnuo prema grudima. (Drakulić, 2017:45)

Otvarajući tekst eksplicitnijim opisima tjelesnoga, ovaj roman može se svrstati u ono što Camille Paglia naziva poetikom ktnoskoga. *Poetika ktnoskoga jest poetika seksualnog tijela, koje prihvaća neumitnost prirode i njezino bespoštedno cirkuliranje te time stavlja u pitanje postojeći poredak simbola.* (Jakšić, 2009:68) Ktnosko je svojevrsan pandan dionizijskome, a ono je opisano u analogiji veze Dore i Picassa s crtežom *Dora i Minotaur*, s obzirom na to da je Dioniz *užitak-bol, mučno ropstvo življenja u tijelu.* (Jakšić, prema Paglia, 2009:68) U ovom je kontekstu zanimljivo upisana problematika muško-ženskih odnosa koju Dora pokušava dešifrirati od najranije dobi.

4.3. Dora: ljubavnica ili muza?

Iščitavanjem i minucioznom analizom odnosa u ovome romanu jasno je kako je imenica muza korištena u pejorativnom značenju, barem iz perspektive pripovjedačice. *Postala je Nusch, odana i zahvalna poput psića i posve zadovoljna statusom muze i svojom ulogom podčinjene žene.* (Drakulić, 2017:35) Opisi muško-ženskih odnosa vrve borbom za moći i traženjem ravnopravnosti. Žena kao majka je *samo majka*, više nije umjetnica, a ne može biti ni muza jer postaje previše stvarna. Postaje teret, netko za koga valja skrbiti.

Problematika iskrivljenih muško-ženskih odnosa u Dorinu je svijest vrlo rano usađena. Jasno je kako Dora vrlo rano počinje shvaćati dinamiku odnosa svojih roditelja, koja joj na nekoj podsvjesnoj razini ostaje upisana kao primjer odnosa ljubavne veze. *Nisu mislili na to da dijete raste i počinje razumijevati njihov šifrirani jezik u kojem su se – tek sada to razumijem – izmjenjivali strast, odbojnost, ravnodušnost.* (Drakulić, 2017:10) Iz tog razloga, lako je razumjeti probleme koji ju muče u njenom odnosu s Picassom. Iako, jasno je, a na nekoliko mjesta u romanu i eksplicitno navedeno, kako se u tom odnosu radi o taštini dvoje umjetnika, dviju snažnih ličnosti. O muškarcu koji ne voli nikoga kao što voli vlastiti ego i o ženi koja po svaku cijenu traži potvrdu svoje vrijednosti, a koju nikada ne dobiva. Kako obješnjava Fromm, nema *gotovo nijedne aktivnosti ili pothvata, koji, kao ljubav, započinju s tako velikim nadama i očekivanjima, a koji se ipak tako redovito izjalovljuju.* (Fromm, 1984:12)

Odnos Dore i Picassa ne može se opisati kao ljubav. To je svakako bila ljubavna veza, afera ili romansa, turbulentna i nezaboravna, ali malo je tu mjesta za ljubav. Baveći se tom problematikom, Fromm iznosi dva viđenja ljubavne veze, utemeljena na psihološkoj simbiozi.

Psihičkom simbiotskom vezom naziva onu u kojoj su sudionici nezavisni, ali među kojima psihički postoji ista vrsta povezanosti. (Usp. Fromm, 1984:23) Odnos Dore i Picassa, iz Dorine pozicije, najbolje odgovara pojmu mazohizma, odnosno pasivnoj formi psihičke simbioze. *Mazohistička se osoba spasava od neizdrživog osjećaja samoće i odvojenosti time što postaje sastavnim dijelom druge osobe koja njome upravlja, vodi je, zaštićuje.* (Fromm, 1984:24) Picasso je prema tome sadist, pri čemu je sadizam aktivni oblik simbiotskog sjedinjenja, on uveličava i diže sebe, zapovijeda. Oboma, i mazohistu i sadistu, zajedničko je sjedinjenje bez integriteta. (Usp. Fromm, 1984:25)

U Dorinom ponašanju u prošlosti, kao i u percepciji same sebe u njezinim bilješkama, očit je nedostatak ljubavi prema sebi. Fromm razrađuje i pobija teze Johanna Calvina i Sigmunda Freuda kako je ljubav prema sebi izjednačena sa sebičnošću, odnosno da je ona porok, narcizam, okretanje libida prema samome sebi. Navodi kako ljubav prema sebi i ljubav prema drugima jedna drugu ne može isključivati. Također, zaključuje kako sebična osoba ne voli druge i upravo zbog te nesposobnosti da voli druge, ne može voljeti niti sebe samu. Princip sebične ljubavi Fromm ocrta na primjeru previše brižne majke, koja je uvjerena kako voli objekt svoje ljubavi. Fromm, naprotiv, navodi kako takva majka kompenzira svoj nedostatak sposobnosti da voli uopće. (Usp. Fromm, 1984:58) Jednako tako, sebične osobe kompenziraju prazninu u sebi koja nastaje upravo iz nemogućnosti da vole same sebe. Na taj način, naizgled nesebična majka, zapravo je sebična, a njezina se sebičnost i prijezir prema životu očitava u njezinu nezadovoljstvu. Isti taj prijezir prenosi i na svoju djecu, u čijim očima ona, nesebična majka, nema mane. Prema Frommu, istinska nesebičnost majke, one koja voli sebe kao i sve druge, očituje se u sretnoj djeci. Prema tome, slijedi li se Frommovo izvođenje, nezadovoljni, nesretni pojedinci nesposobni da vole sebe i druge zapravo su produkt vlastite nezadovoljne majke, koja manjak ljubavi prema sebi i okolini kompenzira pretjeranom ljubavi prema svojoj djeci. Ova se teza potvrđuje u odnosu Julie i Dore koji je poprilično disfunkcionalan, Dora je oduvijek sklonija ocu nego majci. *Urlala sam na nju, vikala sam da me pusti na miru, ali nisam je mogla ostaviti samu.* (Drakulić, 2017:31) Preko oca Dora otkriva ljubav prema likovnoj umjetnosti. S druge strane, ona ipak u sjećanjima na majku opisuje kako baš preko nje počinje razvijati ljubav prema ekscentričnim šeširima. Može se zaključiti kako u tom trenutku počinje modelirati svoj identitet, graditi svojevrsan kult vlastite ličnosti, čiji je ona jedini član, koji tako pomno i estetski njeguje u Parizu kasnije.

Kad mi je *maman* dopustila da ga isprobam, stojeći pred ogledalom odlučila sam da ću, kad odrastem, nositi baš takve šešire. I još luđe! Možda je to jedini put da sam na nju bila ponosna.

Jer otac je taj kome se divim. Julie tih godina uglavnom prezirem. Kasnije je sažalijevam i prema njoj osjećam uglavnom krivnju. (Drakulić, 2017:14)

Tajna čovjeka, navodi Fromm, može se spoznati, biva otkrivena na dva načina. Prvi smješta u ekstreme sadizma, a koji se očituje i želji čovjeka da drugome nametne patnju i na taj način pronikne u dubinu tajne čovjeka. Sadizam Fromm primjećuje i kod dječjeg spoznavanja svijeta, koja nepoznate stvari i bića rastavljaju sa svrhom upoznavanja istih. Drugi put je ljubav.

Ljubav je aktivno prodiranje u drugu osobu, pri čemu je moja želja da upoznam zadovoljena sjedinjenjem. U činu spajanja spoznajem vas, spoznajem sebe, spoznajem svakoga – i ništa – „ne znam“. Spoznajem na jedini način na koji je moguće čovjeku spoznati nešto živo – doživljajem jedinstva – a nikakvom spoznajom koju nam može dati naša misao. (Fromm, 1984:33)

Svojevrsan uvod u vezu s Picassom je Dorina veza s piscem Georgesom Batailleom. Ta je veza Dori omogućila da samu sebe bolje upozna, a istovremeno joj je donijela određeni status u tadašnjem društvu i mogućnost da propita vlastitu seksualnost i njezino prikazivanje. *Nakon veze s Batailleom poigravala sam se s ulogom* francese. (Drakulić, 2017:31) Sam odnos Dore i Picassa svakako je sado-mazohističan, započinje njezinim divljenjem njemu i željom da ga osvoji, što je očito i u činjenici kako ga cijelo vrijeme oslovljava isključivo s Picasso, njihov odnos nikada ne dostiže onu razinu intimnosti u kojoj ona njemu može ili želi reći Pablo. Cijeli odnos diktira i određuje prvenstveno njezina taština. Na početku ga želi zaintrigirati, zavesti, a zatim ga natjerati da ju prizna kao sebi ravnu umjetnicu i na kraju zavoli. Picasso, s druge strane, želi osvojiti ljepoticu sa fotografije Mana Raya. Dora je uvjerena kako je upravo zbog te fotografije njihova veza utemeljena na krivim postavkama.

Stvarna osoba – ja, Dora Maar – bila je netko drugi, a ne model privlačnog lica. Tu je osobu Picasso susreo nekoliko mjeseci kasnije u kavani *Deux Magots*, a slučaj u tome nije igrao nikakvu ulogu. Glavnu je ulogu i dalje igrala njegova slava koja mi je bila neizmjereno privlačna. Željela sam da mi se Picasso divi. (Drakulić, 2017:37)

Kako je već navedeno, crtež *Dora i Minotaur* pruža nevjerojatan uvid u njihov odnos, a zbog toga on predstavlja lajtmotiv kojem se pripovjedačica uvijek vraća kada detaljnije ulazi u problematiku raspada veze. Taj crtež ujedno simbolizira i vezu, a možda i protagonisticu, koja je od početka osuđena na propast. *Dok me crtao, kao da je već znao što će se sa mnom dogoditi, i to ga je činilo genijalnim slikarom.* (Drakulić, 2017:48)

Svedena na status muze ili čak *službene ljubavnice*, Dora želi više. Želi potvrdu kako nije *samo muza*, već da je shvaćena i, što je i važnije, prihvaćena kao umjetnica ravnopravna

muškarcima u društvu. *Bila sam umjetnica i intelektualka, uz to i politički angažirana. Zarađivala sam sama za život. Željela sam da mi Picasso to prizna i da se prema meni odnosi s poštovanjem.* (Drakulić, 2017:49)

Problem s kojim se suočavaju žene tog vremena lijepo je opisan u jednom od Dorinih kontemplacija. Dora razmišlja o tome kako je problem žene koja u to vrijeme pokušava iskoračiti iz zadanih okvira, taj da one nisu imale uzore, nikakve prethodnice čijim bi stopama mogle krenuti. Možda je upravo to i bio korijen licemjerja koje je okruživalo njihove „moderne“ ideje o životu. Kao primjer za to navodi shvaćanje institucije braka.

Ali, zanimljivo, te su se moje prijateljice – Sylvia, Jacqueline, Nusch – ipak udavale, kao da ti moderni i avangardni parovi ipak nisu željeli živjeti zajedno bez papirnatih potvrda! I često su se, kao Sylvia, zaljubljivale i udavale za jednog, a zatim za drugog muškarca iz naše grupe. (Drakulić, 2017:28)

Kritiku tadašnjeg društva koje avangardom maskira svoje licemjerje i tradicijom ukorijenjeno poimanje žene kao podčinjene, Drakulić upisuje u jedno sjećanje na scenu ručka sa svojim prijateljima, povijesti poznatim velikanima umjetnosti 20. stoljeća. Ova kritika ne dodiruje samo muški rod, već i njemu ravnopravan, ženski. Muškarcu se zamjera podčinjavanje žene, a ženi se zamjera slabost i svojevrsna izdaja vlastita roda.

Bretonu je bilo stalo do moći, do dominacije. Često sam svjedočila odnosu Bretona i Jacqueline za vrijeme zajedničkih ručkova, kad bi joj André jednostavno oduzeo riječ. Sjećam se jedne scene kad se obrecnuo: Ma daj ušuti, odi tamo dojiti! Muškarci – Paul, René i još nekoliko njih – nasmijali su se bez nelagode. Nusch, Lise i ja smješkale smo se kao da se nas to ne tiče. Ponijele smo se upravo poput glupača za kakve su nas držali. Jacqueline je ustala od stola. Bijesna i uplakana, s malom u naručju, izašla je iz restorana. Nijedna od nas nekoliko žena za stolom nije joj se pridružila. (Drakulić, 2017:35)

Potvrdu svoje vrijednosti Dora kratko dobiva u vrijeme stvaranja *Guernice*, kada ona i Picasso od ljubavnika postaju partneri. (Usp. Drakulić, 2017:55) Vrhunac njihove veze ujedno je i početak kraja.

4.3.1. *Guernica*

Definira li se muško-ženski odnos u ovome radu kao svojevrsan interkulturni dijalog, ovo poglavlje bavi se problemom koji njihov interkulturni dijalog onemogućava. Ono za čime Dora cijelo vrijeme žudi, ostvaruje se za kratko vrijeme kada Picasso, a kako doznajemo, i Dora, stvara svoje remek-djelo *Guernicu*. To vrijeme, točnije opis toga vremena zajedničkog stvaranja, ocrtava sve mane njihova odnosa i iznosi na svjetlost sve disfunkcionalnosti zbog kojih takva i ta veza nikako ne može uspjeti. Radi se o sukobu dvije tašte ličnosti, dviju

kultura, od kojih jedna (Dora) traži priznanje svoje ravnopravnosti u vezi, dok druga strana (Picasso) odbija priznati bilo čiju ravnopravnost u usporedbi sa svojim genijem. U toj se vezi sukobljava prvenstveno žena s muškarcem, a na te dvije kulture nadograđuju se kultura Picassa i njegove umjetnosti naspram kulture fotografije kao manje vrijedne umjetnosti.

Kako je na nekoliko mjesta u romanu navedeno, Dora je u većini svojih odluka vođena svojom taštinom. Ta se njezina crta vidi i u opisu situacije koja prethodi stvaranju *Guernice*. Zgrožena fotografijom objavljenom u novinama *Ce soir*, Dora se gorljivo zalaže za bilo kakav oblik protesta protiv fašizma kojim bi ona i njezini prijatelji intelektualci zauzeli stav prema ubojstvu civila u Baskiji. Frustrirana je Picassovom apolitičnošću, ali još više i ravnodušnošću jer Picasso u ratu ne vidi nikakav problem sve dok mu on izravno ne škodi, odnosno dok ga ne ometa u slikanju (Usp. Drakulić, 2017:55), Dora izbezumljeno hoda po sobi primjećujući kako mrzi Picassovu apolitičnost, njegovo licemjerstvo vidljivo u činjenici da svoju suzdržanost naziva drugačijim političkim angažmanom, a zapravo ništa ne poduzima. *Moje uvjerenje da svatko, pa i umjetnik, politička uvjerenja treba izražavati jasno i javno se angažirati nazivao je naivnom ideologijom.* (Drakulić, 2017:56) U takvoj situaciji, u kojoj zapravo pojedinac prestaje biti važan, a opće dobro, pogotovo onih potlačenih, postaje prioritet, Dora opet razmišlja o *sebi* i *svome* mjestu u Picassovom svemiru. Ona u činjenici kako je Picassa na akciju potaknula upravo fotografija, njezino područje stvaranja, a koju on posprdno degradira, vidi znak. Tom događaju pripisuje neko značenje, koje Picasso, naravno ne vidi.

Povod *Guernici* bila je jedna – fotografija! S obzirom na njegovo mišljenje o fotografiji kao „nižoj“ umjetnosti, Picasso u tome nije vidio znak. Nevjerojatno, ali uopće nije osvijestio tu činjenicu!

[...]

Picasso me pogledao, začuđen mojim izljevom emocija. Ali bila sam tako ponosna. Kao da sam upravo ja bila u *Guernici* i snimila tu fotografiju – samo zato da bi je on vidio. Jer sam, gledajući ga, shvatila da je odluku donio upravo zbog fotografije, od koje nije mogao odvojiti pogled. (Drakulić, 2017:57)

U ovome je poglavlju već ustanovljeno kako Dora od Picassa traži priznanje ravnopravnosti, prvenstveno kao umjetnice, a tek onda kao ljubavnice. Njezine kategorije identiteta u toj vezi, ona umjetnice i intelektualke i ona Picassove ljubavnice se u tom pogledu međusobno nadopunjuju i povezuju. Dora vjeruje da baš zato što je umjetnica polaže na Picassa veća prava kao njegova ljubavnica. Kao njegova ljubavnica vjeruje da će ju on više voljeti i poštovati od svoje žene i drugih ljubavnica baš zato što je umjetnica. Zbog toga je stvaranje

Guernice za nju vrhunac njihove veze. Zato što u to vrijeme Picasso nije bio Minotaur, a ona mu nije bila podčinjena jer je i sama stvarala. (Usp. Drakulić, 2017:60) Kako i sama kaže, svoj život dijeli na vrijeme prije i poslije *Guernice*, a ne na vrijeme prije i poslije Picassa. (Usp. Drakulić, 2017:55)

Nikada nisam bila tako zadovoljna kao tih nekoliko tjedana. [...] U ateljeu je bilo ugodno tiho i ja sam možda prvi put otkako smo zajedno bila spokojna i zadovoljna. [...] Teško mi je sada opisati tu vrstu zajedništva, taj osjećaj pripadanja istoj stvarnosti, istom trenutku. Prije svega, bio je to osjećaj harmonije koja ne proizlazi iz fizičke bliskosti nego iz razumijevanja dvoje ljudi koji zajedno stvaraju. (Drakulić, 2017:59)

S druge strane, *Guernica* je ujedno i prekretnica u njihovom odnosu, Dora postaje fizički bolno svjesna kako nije jedina žena koja polaže prava na Picassa, koja vjeruje da je posebnija i važnija od drugih ljubavnica. Njihova veza početak kraja doživljava kada u atelje dolazi Picassova mlada ljubavnica, majka njegova djeteta, Marie-Thérèse. U toj sceni žena koja u Dorinoj stvarnosti postoji samo kao neka apstrakcija, postaje stvarna, štoviše, ona stupa na *njen teritorij*. I ovdje Doru njezina taština oslabljuje. U početku se prema Marie-Thérèse odnosi s visoka, uspoređuje ju s djevojčicom, a njezinu vezu s Picassom opisuje kao odnos oca i razmaženog djeteta. Mlada, plavokosa ljepotica nema razumijevanje za Picassovo stvaralaštvo, sve ono za što Dora živi, slika u kojoj ostavlja dio sebe i na kojoj njezina ljubav prema Picassu, kao i njihova veza ostaje na neki način ovjekovječena, Marie-Thérèse ne znači ništa. U toj sceni također postaje jasno da Picassu Dora kao umjetnica nije ništa važnija od bilo koje druge njegove ljubavnice. Upravo tu sliku koja Dori toliko znači, on Marie-Thérèse nudi kao poklon. Ono što Doru do kraja izbezumljuje je činjenica kako Picasso dopušta, ali i uživa u fizičkom obračunu *svojih* žena. Dora ovdje, kako sama zaključuje, gubi svoje dostojanstvo i svoju hladnokrvnost koju je uvijek njegovala kao dio svoga nastupa.

Mene, međutim, nije toliko povrijedio sam napad izbezumljene Marie-Thérèse, čak sam je, kad sam se sabrala mogla razumjeti. Uvrijedila me Picassova reakcija. Nije se želio odlučiti. Nije mogao odabrati. Bile smo mu potrebne obje. Zapravo mu je bilo svejedno koja će od nas dvije pobijediti jer „pobjeda“ nije imala nikakvog smisla. [...] Osjećala sam se poniženom zbog činjenice što sam u toj borbi bila svedena *na jednu od* njegovih žena, da me se nije udostojio izdvojiti zbog toga što sam drugačija, što sam umjetnica, bliža njemu. (Drakulić, 2017:61)

Dora, koja je zaposlena da fotografira proces nastajanja *Guernice* sebi pripisuje važnost u tom događaju, u jednom trenu izjednačavajući se sa samim Picassom. Kaže: *Istina je, moja ruka, moj potez kistom ostavio je traga i na samoj slici Guernici*. (Drakulić, 2017:55) Vođena taštinom, ona opet dopušta svojim deluzijama da uzmu maha i počinje vjerovati kako u Picassovom životu ipak prerasta okvire obične ljubavnice ili muze, kako ju on počinje

doživljavati kao sebi ravnu, kao svoju partnericu. To, naravno, nije istina. Dora je znakove za to vidjela i u svojim bilješkama opisala i puno prije stvaranja *Guernice*, ali u sceni koja se odvija u vrijeme njihova zajedničkog stvaranja, činjenicu da njih dvoje nisu u ravnopravnom ljubavnom odnosu Dora više ne može ignorirati. Jakšić navodi kako rušenjem binarnih, muško-ženskih opozicija, žena više nije samo muza i inspiracija, već je i stvaralački i/ili rušilački element. (Usp. Jakšić, 2009:69) Dora nije došla do razine na kojoj bi ju se moglo opisati kao rušilački element, ona je stvarala, ali nije rušila. Dopustila je da ju se sruši.

4.4. Dora Maar, Adora, Dorica...

I u ovome se romanu Slavenka Drakulić dotiče problematike interkulturalnosti iz perspektive nacionalne pripadnosti. Od najranijeg djetinjstva Dora je podijeljena između francuskog jezika, koji povezuje s majkom, između hrvatskog, koji predstavlja vezu s ocem i novog, španjolskog. Ta rascijepanost identiteta ostaje prisutna i u starijoj dobi. *Uvijek sam se tako osjećala. I sada se tako osjećáš? – pitao me Jacques. Da. U meni se miješaju Theodora, Dora, Dorica, Dorita, Adora, Dorissima.* (Drakulić, 2017:13) Svako od navedenih imena predstavlja jednu kategoriju Dorinog identiteta. Theodora je njezino krsno ime, francusko, majčino. Dorica je nadimak njezina oca kojim joj je tepao i koji priziva osjećaj djevojčice zarobljene u sobi sa staklenim vratima koja osluškuje roditelje i umjesto osjećaja sigurnosti snažnije osjeća da je promatrana. Dorita, Adora, Dorissima su nadimci koje joj je davao Picasso, a Dora je ime koje je, kao i identitet misteriozne i hladne fotografkinje, sama stvorila.

Osjećala sam se dobro u novoj koži, kao Dora Maar, a ne više Theodora Markovitch, jer je Dora bila ličnost po mojoj mjeri, sama sam je skrojila. Činilo mi se da sam napokon, umjesto da budem ono što mi je dano rođenjem, kreirala onakvu sebe kakva želim biti. (Drakulić, 2017:25)

Problematika drugosti Dori je također vrlo zanimljiva, a prema njoj osjećaj stranosti najsnažnije se osjeća u jeziku. Tako i sama opisuje svoje aspekte drugosti kada govori o jezicima kojima barata. Prema tome je hrvatski misteriozan zbog njegove povezanosti s očevom tajnom prošlošću i prećima o kojima ne zna ništa, sa zemljom za koju i sama kaže da joj je gotovo potpuno strana. Francuski je jezik njezine nesigurnosti, to je jezik u kojem se njezino nepripadanje i njezina drugost najsnažnije osjeća, možda je to i zato jezik njezine ljutnje. (Usp. Drakulić, 2017:41) Ta je opaska zanimljiva jer govori u prilog tezi da je materinji jezik onaj na kojem brojimo, mislimo i psujemo. Na jednome mjestu, Dora upravo francuski definira kao svoj materinji jezik. *Meni je francuski bio materinji jezik i bilo mi je lakše čitati na glas.* (Drakulić, 2017:56) Na kraju, tu je i španjolski koji je višestruko

obilježen. S jedne strane, to je jezik koji ju podsjeća na strast, tijelo i zabrane, a s druge, španjolski opisuje kao jezik njezine propasti, a u tom je kontekstu on povezan s Picassom. (Usp. Drakulić, 2017:41)

Aspekt drugosti povezan je, kao i u romanu o Fridi Kahlo, i s umjetničkim stvaranjem. Dora Maar svoju drugost izražava kroz svoje fotografije, u kojima, kao i sa stvaranjem novoga imena, ona pokušava *kreirati drugačiji svijet služeći se slikama iz svojih košmarnih snova*. (Drakulić, 2017:34) Analizirajući taj aspekt pripovjedačice Dore, do izražaja dolazi osobina zajednička svima trima pripovjedačicama iz ove trilogije – duboka usamljenost. U Dorinom slučaju, a povezano s feminističkim pisanjem, u ovom tekstu nastupaju čudovišta, utjelovljena na njezinim nadrealnim fotografijama.

Prema Gallop, ženski tekst često se definira kao čudovišan. U razmišljanju o čudovištima kojima daje život na svojim fotografijama, Dora razmišlja i o svojoj majci, ali i o sebi samoj. *Je li majka mrtvog fetusa koji sam nazvala Ubu, Julie iz Rue d'Astrog? Ili sam to ja? Čudovište koje rađa malo, u sebe uvučeno, mrtvo čudovište*. (Drakulić, 2017:34)

U eseju „Čudovište u zrcalu“ („The Monster in the Mirror“), o kojem raspravlja o tematskom broju časopisa Yale French Studies iz 1981. godine, posvećenom feminizmu, Gallop ustvrđuje da monstroznost proizlazi iz nedostatka individualnosti, a čudovišno iz neuspješne separacije majke i kćeri. (Curti, 2001:214)

Svojim fotografijama Dora piše svoju bol, kao što to Frida čini svojim slikama, a Slavenka svojim tekstovima. U Dorinom slučaju riječ je o emotivnoj boli čiji uzrok leži u njezinom osjećaju samoće, kako ona kaže, iskorijenjenosti, a radi se o osjećaju nepripadanja primarno na nacionalnoj, jezičnoj razini. *Nisam bila ni Theodora, ni Dora. Ni Markovitch, ni Maar. Ni Francuskinja, ni Argentinka*. (Drakulić, 2017:34) Na taj način, potvrđuje se i teza Lidiје Curti o čudovišnome, histeričnom ženskom tijelu, koje je u feminističkoj teoriji usvojeno kao simbol kroz koji autorski ego žene izlazi na vidjelo. (Usp. Curti, 2001:217) *Nisam imala djece. Ali dala sam život tim monstruoznim bićima, ona su proizašla iz moje najdublje unutrašnjosti*. (Drakulić, 2017:34)

Kako Frida svojim slikama stvara drugu sebe, Fridu koju ne boli, tako Dora svojim fotografijama hrani svoju potrebu da živi tuđi život. (Usp. Drakulić, 2017:34) Može se zaključiti kako zbog osjećaja nepripadnosti i drugosti na kulturnoj bazi, Dora cijeli život traga za potvrdom vlastita sebstva. Upravo je taj osjećaj drugosti i nepripadanja razlog zbog kojeg u vezi s Picassom ostaje podčinjena, zbog kojeg dopušta da ju se svede na učenicu i *samo*

ljubavnicu. Zapravo, u ovome tekstu, ona postaje slobodna tek kada dobije vijest o njegovoj smrti.

Napustio si nas. Da mi je netko rekao da će taj dan biti ovako običan, da ću kad čujem tu vijest stajati pokraj prozora, a ništa, baš ništa se u mojoj okolini neće promijeniti, razbjesnila bih se. Sada ne osjećam ništa osim blage melankolije. Umorna sam. Postala sam ravnodušna starica. (Drakulić, 2017:125)

Dora stvara, kao i Frida, svoj alter ego koji pažljivo zamata u auru misterija i egzotike i kojega, opet kao i Frida, nesvakidašnje odijeva kako bi se začahurila i zaštitila od pogleda. S druge strane, ona se otvara svojom umjetnošću i svojim fotografijama progovara o svemu što vidi, što voli, za čime čezne i o svemu onome što ona zapravo jest.

5. *Mileva Einstein, teorija tuge*

Analizi romana *Mileva Einstein, teorija tuge* namjera je prikazati protagonisticu i pripovjedačicu romana kroz sve njezine drugosti i dovesti ih u vezu s njezinom identifikacijom i samoidentifikacijom. Ona je provedena u tri cjeline od kojih svaka predstavlja i tematizira jednu Milevinu drugost, odnosno bavi se jednom od problematika predstavljenih u romanu.

5.1. Mileva Einstein kao strankinja

Problematika interkulturalnosti u ovom djelu ne dolazi do izražaja u tolikoj mjeri kao druge dvije drugosti analizirane u prethodnim poglavljima ovoga rada. Problematika kulturne nepripadnosti u ovome tekstu ne zaokuplja Milevu koliko Doru u *Dori i Minotauru*. Ipak, na nekoliko je mjesta u romanu moguće iščitati probleme s kojima se Mileva suočava ne samo kao žena ili majka, već i kao *strana* žena. U ovom se kontekstu analiza koncentrira na interkulturalnu interpretaciju koja književnost prepoznaje kao dio kulture, no u središtu njezina istraživanja ipak ostaje književni tekst, koji se ostvaruje dvojako: kao estetski produkt i kao poveznica s društvenom stvarnošću. (Usp. Leskovec, 2011:32)

Valja ponoviti kako, s obzirom na to da u središtu interesa ovoga rada nije problematika kulture, neće biti detaljnijih osvrti na problem samog pojma kulture i njegovih brojnih definicija. Također, važno je istaknuti kako se u ovom dijelu rada polazi od pojma koji Leskovec naziva *homogenizirajući pojam kulture* (njem. *homogenisierender Kulturbegriff*), koji polazi od kulture, *točnije kultura kao geografski i politički relativno zatvorenih formacija, kojima su određeni stavovi i mišljenja zajednička. Pri tome se kultura često izjednačava s nacijom ili etničkom skupinom.* (Leskovec, 2011:43)

Pitanje interkulturalnosti zanimljivo je iz dva razloga. S jedne strane, ono otvara pitanja o interkulturalnosti u djelu, odnosno, u ovom konkretnom slučaju, motivi kojima je izražena drugost Mileve kao strankinje. S druge strane, postavlja se pitanje interkulturalnosti o djelu, odnosno već ranije predstavljena problematika Slavenke Drakulić kao interkulturalne autorice.

Ranije je bilo govora o širem i užem shvaćanju pojma interkulturalnosti. Iščitavanjem teksta i njegovom detaljnijom analizom uočava se prepoznavanje interkulturalnosti iz šire definicije, odnosno *norme ponašanja ljudi koji pripadaju različitim kulturalnim kontekstima. Navedena norma temeljena je na konsenzusu ponašanja i za cilj ima harmoniju međusobnog bivanja i postojanja* (Leskovec, 2011:44), ali i iz one uže, koja interkulturalnost predstavlja kao *kreativni milje* (Leskovec, 2011:44). U ovom kontekstu, interkulturalnost može se povezati i s

pojmom stranca (njem. *der Fremde*), ali i drugosti, stranosti (njem. *die Fremdheit*). Leskovec navodi kako je pojam stranoga konstrukt, s obzirom na to da nastaje u procesu samopromatranja. (Usp. Leskovec, 2011:47) Ta introspekcija može se definirati u dva smjera: promatrajući sebe suprotstavljenog drugome, zaključujem da sam stran, ali i promatrajući sebe suprotstavljenog drugome, zaključujem da je drugi stran.

Mileva kao strankinja definirana je na nekoliko mjesta u romanu, osobito kada se govori o njezinoj podobnosti, odnosno nepodobnosti da bude Albertova žena. Tu se prvenstveno radi o stereotipima koje potencira Albertova majka Paulina.

Alberta je majka odgovarala od braka s Milevom. Ona je starija od tebe, invalid je, Srpkinja, i uz to ružna – rekla mu je u lice.

[...]

No u jednome je Paulina ipak pobijedila, napustio je Milevu i oženio se Židovkom Elsom. Bila je to njezina osobna zasluga. (Drakulić, 2016:188)

Također, u ovom se kontekstu može primijetiti i Albertova drugost, poprilično važno pitanje 20. st. *Osobno se nije tako izjašnjavao, ali za druge je ipak bio Židov.* (Drakulić, 2016:151)

5.2. Šepava djevojčica: drugost i tjelesnost

Mileva Einstein, teorija tuge predstavlja svojevrsni završetak trilogije *autoričine preokupacije fikcionalizacijom intimnih veza ljudi koji su obilježili svjetsku povijest, s naglaskom na ženski identitet i krhkost ženske pozicije u odnosima s tzv. „velikim muškarcima“*.¹⁶ (PolitikaPlus, 2016.) Ova cjelina bavi se aspektom tjelesnosti, motivom koji i u drugim Drakulićinim djelima, osobito u romanu *Frida ili o boli* zauzima kapitalno mjesto. Poetika Slavenke Drakulić tijelo doživljava i predstavlja kao osnovni komunikacijski model (Usp. Dujić, 2011:143), a u ovom romanu ta se problematika može iščitati na planu invaliditeta i tjelesnosti, a na to nadovezano i estetike tijela, pri čemu će Milevin invaliditet biti predstavljen kao jedna od drugosti, još jedan kamen spoticanja u njezinoj borbi sa samom sobom i s okolinom.

[...] jezik književnosti kao artifičijelan konstrukt deautomatizira, odnosno intenzivira metaforička uporišta ljudskog doživljaja stvarnosti u kojima ključna uloga pripada upravo tijelu kao pokretaču i izvoru velikog dijela takva metaforičkog posredovanja. U tom je smislu i tematsko-motivacijsko uporište književnog opusa Slavenke Drakulić predstavljeno preokupacijom tijelom koja se predstavlja u više značenjskih slojeva. (Marot Kiš, 2010:658)

¹⁶ <www.politikaplus.com/novost/147624/slavenka-drakulic-predstavila-knjigu-mileva-einstein-teorija-tuge> (posljednji pristup, 22.4.2020.)

Na samom početku romana, autorica nas uvodi u problematiku Milevina hendikepa i invaliditeta¹⁷ kroz njezinu reminiscenciju:

Kao da je ponovo šepava djevojčica koja se vraća kući u zemljom uprljanoj haljinici. Sutradan oblači čistu haljinicu i ide u školu među istu djecu koja su joj se rugala i tukla je, sjedi u istom razredu među njima, kao da se ništa nije dogodilo. (Drakulić, 2016:13)

Sintagma *šepava djevojčica*, *šepavica* pojavljuje se na više mjesta u romanu, čime se osjećaj drugosti i isključenosti subjekta intenzivira, s obzirom na to da Milevin invaliditet, odnosno njezina nemogućnost ravnopravnog sudjelovanja u „normalnim“ društvenim aktivnostima, nju stavlja u *trajni i nepomirljiv konflikt spram uvriježenih medicinskih, a time i društvenih i funkcionalnih standarda „normalnosti“*. (Biti, Marot Kiš, 2008:274) Prateći odnos Alberta i Mileve u njezinim reminiscencijama, točnije sjećanjima na sretna razdoblja, vrlo lako se može zaključiti kako Alberta njezin hendikep ni na koji način nije od nje odbijao, možda ga je u neku ruku i privlačio. I sam neprihvaćen, neshvaćen, ali i neprilagođen, u Milevi je našao sugovornicu i prijateljicu s kojom ga je povezivao taj osjećaj drugosti, on je *u njoj pronašao zaštitnicu. Nitko mu nikada nije bio bliži od nje. Ni sestra Maja, ni majka Paulina*. (Drakulić, 2016:18) U tom odnosu i u to vrijeme, Milevi njezin hendikep nije predstavljao toliko velik problem, traume iz djetinjstva na trenutak su zatomljene. Dakako, kompleksi koji su iz invaliditeta proizašli, a koji su potencirani maltretiranjem u ranoj dobi, nisu u potpunosti nestali. Kako se odnos Mileve i Alberta pogoršava, oni sve više i brže isplivavaju na površinu.

Biti i Marot Kiš navode kako *pojam razlike ne prethodi tijelu, već iz njega slijedi kao logički izvod određen pozicijom umjetnoga središta koju smo sami sebi dodijelili izdvajajući se iz prirode* (Biti, Marot Kiš, 2008:122), ali u slučaju Milevina invaliditeta, a s time povezano i hendikepa, iščitavajući iz reminiscencija i razmišljanja protagonistice, osjećaj različitosti je ipak nametnulo društvo, vođeno kartezijanskom idejom o grešnosti nesavršenoga tijela, koje, *obilježeno terminima niže vrijednosti, prije svega pojmom grešnosti i nagona*, zauzima *poziciju Drugog*. (Mlivić, 2017:5):

Već kao djevojčica osjetila se izdvojenom od društva, manje vrijednom. I sama je iskusila prezirne poglede, ljubaznu snishodljivost i zle primjedbe koje su šaptali iza njenih leđa. Ispričala je Friedi kako su djeca za njom šepala, imitirajući njezin hod. (Drakulić, 2016:190)

Kako je već navedeno, prema Biti i Marot Kiš, invaliditet, a kako je socijalna kategorija, puno jače hendikep, kao svojevrsna anomalija, trajno stanje koje nije posljedica prirodnog procesa

¹⁷ Ovaj rad prema definicijama Biti i Marot Kiš pojmove invaliditeta i hendikepa koristi kao bliskoznačne, pri čemu je hendikep socijalna, a invaliditet tjelesna kategorija. (v. Biti, Marot Kiš, 2008.)

starenja, subjekt stavlja u poziciju drugoga spram „normalnih ljudi“. *Hendikepirani, kao manjina nedovoljno jake pozicije u diskursu da bi nametnuli i uopćili svijet svojih značenja, osuđeni su stoga živjeti u prijevodu.* (Biti, Marot Kiš, 2008:276)

Iako intelektualka, Mileva, kao i svaka žena, svoje tijelo i tjelesne attribute ne može odvojiti od osjećaja ljepote. Ti osjećaji su usko povezani s Albertom i njegovim ponašanjem spram Mileve:

Prije nego što se zbližila s Albertom svoje je tijelo doživljavala kao teret. Postojala je ona i postojalo je njezino tijelo. Ponekad u manjoj, ponekad u većoj mjeri stalno je osjećala tu podvojenost. On joj je svojim dodirima vratio osjećaj cjeline i to mu ne može zaboraviti. Za Milevu nitko drugi nije mogao imati takvu iscjeliteljsku moć. (Drakulić, 2016: 94)

U navedenom citatu zanimljivo je primijetiti još jednu praksu za koju se može konstatirati kako je snažno ukorijenjena u pisanje Slavenke Drakulić, a radi se o poimanju, u ovom slučajanju eksplicitnom definiranju tijela kao tereta, metafori *tijela kao objekta* koja se se prema Bujan i Marot Kiš vrlo često koristi u svakodnevnoj komunikaciji.¹⁸

Suprotstavljena Albertovoj novoj ženi, Elsi, zbog koje Albert u biti i ostavlja Milevu, ona se osjeća manje vrijednom, ružnom. *Odjednom je zbog Else postala bolno svjesna svog izgleda, svoga šepavog hoda i tamnosive haljine od popelina na točkice, zakopčane do vrata.* (Drakulić, 2016:62) Taj osjećaj potencira saznanje da Albert u društvu o njoj govori kao o fizički i psihički inferiornoj osobi. (Usp. Drakulić, 2016:123) Elsa ovdje, između ostalog, predstavlja kulminaciju problema koje su Albert i Mileva imali, s obzirom na to da je Albert nevjeran i koketan, no Mileva dugo vremena odlučuje ignorirati tu činjenicu. *Ako bi ga s njima suočila, vjerojatno bi joj lagao, kao što je lagao o Elsi. Ali do sada ni jedan njegov flert nije ugrozio njihov brak.* (Drakulić, 2016:34) Pitanje estetske vrijednosti povezane sa samodostatnošću ženskog subjekta u muškom svijetu, odnosno patrijarhalnom društvu tema je koja Slavenku Drakulić zanima i u ranijim djelima.¹⁹ Elsa je *plavokosa, prsata, širokog osmijeha* (Drakulić, 2016:62), što bi bio nekakav ideal ljepote, ali ne samo u ono vrijeme. *Dugonoga, vitka, plavokosa Venera gotovo da predstavlja univerzalni obrazac ženske ljepote u pet posljednjih stoljeća.* (Drakulić, 2005:65) U toj analizi ženska ljepota, kao vječni ideal, feministički je predstavljena kao oruđe sputavanja žene. Žena, ljepotica ovjekovječena na platnima i fotografijama, uvijek je anonimna (za razliku od muškarca koji uvijek ima ime i prezime, on je ličnost [Usp. Drakulić, 2005:67]), bezvremenska i bez povijesti. *Ona je vječno,*

¹⁸ V. Bujan, Marot Kiš, 2008.

¹⁹ Ovdje se autorica referira na esej *Dugi rat nage Venere* iz 1980. godine, ponovno objavljen u zbirci *Sabrani eseji* 2005. godine.

univerzalno načelo. [...] ona je prirodni element. Slikarstvo je povijest muških borba i dostignuća i – ženske ljepote. (Drakulić, 2005:68)

Osim fizičke drugosti, kod Mileve se manifestira i ona uzrokovana psihičkom bolesti. I sama, tokom jedne od brojnih kontemplacija, navodi kako je svaka *bolest tijela podnošljivija od psihičke bolesti, [...] psihički poremećaj stvara kaos i beznađe u čovjeku i oko njega.* (Drakulić, 2016:127) Mileva se bori s depresijom, za koju se u to vrijeme tek počinje razvijati interes na polju psihijatrije, ponajviše potaknut radovima Sigmunda Freuda koji je u to vrijeme, kao relativno nepoznat znanstvenik s novim i često kontroverznim teorijama, još uvijek prilično marginaliziran. Uzroci te depresije pomnije će biti analizirani u sljedećem poglavlju ovoga rada.

5.3. Sukob karijere i majčinstva

Glavna problematika u ovome djelu, može se reći i cijeloj trilogiji, je ona žene i ženstvenosti. Kao strastvena feministica, Drakulić ovoj temi na različite načine i iz različitih uglova pristupa u cijelom svom romanesknom opusu i u nekim od svojih eseja. Ovaj roman Milevu Einstein predstavlja kao ličnost uništenu grižnjom savjesti i razapetu između majčinskih obaveza i želje za nekadašnjim karijernim aspiracijama i neostvarenim mogućnostima. Dekonstrukcija njezina identiteta vidljiva je i na formalnom planu romana. Roman je, kao i *Frida ili o boli*, pisan u *sie*-formi²⁰ s ekskurzima pisanim u *ich*-formi, što mu daje određenu protočnost, ali nudi i uvid u nesređeni tok misli protagonistice. Zanimljivu opasku donosi i Nađa Bobičić, a koja se tiče identiteta protagonistice: *Mileva jedina ni u naslovu nije oslobođena prezimena Einstein – od svih triju, ona je najviše usmjerena na svog supruga i u potpunosti zaklonjena njegovom sjenkom.*²¹ (Bobičić, 2017.)

5.3.1. Mit majčinstva

U eseju *Majčinska ljubav* prvi puta objavljenom 1982. godine, Drakulić analizira problematiku majčinstva, koje se dotiče i na primjeru Mileve Einstein, u okviru mikroperspektive njezina iskustva. Mileva je nesumnjivo najjače obilježena iskustvom majčinstva, točnije gubitkom prvoga djeteta, djevojčice Lieserl, čije su postojanje biografi potvrdili tek krajem 20. stoljeća otkrićem pisama Alberta i Mileve u kojima se djevojčica spominje. *Sjećanje na trenutak kada je izašla kroz vrata sobe u kojoj je bila kolijevka s Lieserl izaziva u njoj bol od koje se nikada nije oporavila.* (Drakulić, 2016:21) Očito je kako

²⁰ Iako je ustaljeni naziv za pripovijedanje u 3.1.jd. *er*-forma, autorica rada smatra kako je primjereno, obzirom na tematiku, protagonisticu i autoricu romana, ovaj oblik pripovijedanja, iznimno, nazvati *sie*-formom.

²¹ <www.books.hr/kolumne/kritike/zena-majka-nesretnica> (posljednji pristup, 22.4.2020.)

je ovo događaj koji je snažno obilježio Milevu i koji je postavio temelje za Milevino kasnije psihičko oboljenje. Ovdje se problematizira pitanje koje Drakulić postavlja u eseju *Majčinska ljubav*, odnosno je li majčinstvo nagonska potreba ili prirodna sposobnost žene. (Usp. Drakulić, 2005:136) Detaljnim iščitavanjem eseja i romana, može se doći do zaključka kako je Drakulić u roman upisala kritiku mitologizacije žene-majke kao produkta patrijarhalnog kapitalističkog sistema, navodeći:

Vezana za dijete i kuću, žena zauzvrat dobiva slavljenje svoje „prirodne“ kreativnosti u djelima pisaca, slikara i društvenih teoretičara. [...] Povijesne i kulturne analize Elisabeth Badinter jasno pokazuju da je majčinski instinkt imao (i ima) funkciju mistifikacije, da je porijeklo mita majčinstva posve ideološke prirode, a to znači da je sredstvo pritiska na ženu. (Drakulić, 2005:138)

Ovaj rad majčinstvo, odnosno Milevinu borbu s majčinskim osjećajima, analizira kao njezinu drugost, nešto što nju odvaja od ostatka društva, od onoga što se smatra „normalnim“, osobito napuštanje djeteta, postupak koji Milevu dovodi do depresije. I na tom se aspektu može primijetiti kritika Slavenke Drakulić, koja navodi kako je vrednovanje žene u odnosu na majčinstvo ukorijenjeno duboko u kolektivnoj psihologiji, običajima i moralu (Usp. Drakulić, 2005:138), dok *sve ostalo, bez obzira o čemu se u određenim povijesnim prilikama radi, jest njezina „drugost“*. (Drakulić, 2005:138) Grižnju savjesti koju osjeća, Mileva sama sebi nameće, kako zaključuje u jednom od svojih razmišljanja. *Lieserl je bila moja [...] Milevi je posve jasno da je upravo taj njezin osjećaj razlog što je kasnije preuzela na sebe svu odgovornost za Lieserl. Pa i za njezinu smrt.* (Drakulić, 2016:133) Jasno se vidi kako uzrok Milevine depresije leži u grižnji savjesti zbog napuštenog djeteta, ali i nemoći da bude dovoljno dobra, dovoljno snažna majka djeci koja su pogođena rastavom roditelja.

Dok gleda usnulu djecu, muči je neizvjesnost od koje nema kamo pobjeći. Boji se sebe. Boji se da je ne obuzme još gora nemoć. Ponekad joj se to događa, preplavi je težina, nepomičnost koja joj onemogućava kretanje. Tada ne može ustati iz kreveta, kamoli hodati, iako je fizički posve zdrava. (Drakulić, 2016:21)

Mileva kao znanstvenica, jedna od prvih žena koja studira fiziku, predstavljena je kao snažna, moderna žena, sjajan primjer feminizma i ženske borbe za ravnopravnost. Ta joj sjećanja ponekad daju snagu da se dalje bori s Albertom, ali već u sljedećim trenucima ipak popušta osjećaju malodušnosti zbog odustajanja. Kad razmišlja o odustajanju, zna da je odustala zbog obitelji, no ne može, a da se ne osjeća manje vrijednom. *Jesu li djeca postala njezina izlika da propusti šansu da završi studij i zaposli se? Da, jesu, znala je da jesu.* (Drakulić, 2016:16)

Milevin odnos s Albertom temeljen je na intelektualnoj kompatibilnosti, njih dvoje su bili prijatelji sa studija, kolege koji su se zaljubili. *Njihova je veza započela zanimanjem za znanost, ideje i razmjenu mišljenja, no uskoro je taj odnos prerastao u osjećaj uzajamne pripadnosti.* (Drakulić, 2016:38)

Milevino odustajanje nije bilo dobrovoljno, ne u pravom smislu te riječi. Ona je sama odlučila odustati jer nije mogla naći drugo rješenje. Tim činom, ona je prestala cijeniti sebe, tim više što je kao mlada studentica odbacivala ideju udaje, želeći se posvetiti samo studiju i znanosti. Odustajući od studija, počela se mijenjati. Sve to je dovelo do njezine rezigniranosti, što je rezultiralo Albertovim odlaskom i raspadom braka. Postala je i intelektualno nezanimljiva, što dolazi do izražaja u opisu druženja s Marie Curie u Parizu.

Izlazili su i družili se, Marie ih je upoznala s prijateljima znanstvenicima tako da niti Milevina zlovolja ni Albertova nezainteresiranost za Milevu nikome nisu upali u oči. [...] Pa o čemu bi zaboga Marie razgovarala s današnjom nediplomiranom fizičarkom, domaćicom? (Drakulić, 2016:28)

Gubitak Albertova interesa u Milevi budi komplekse povezane s tjelesnim deficitom. Opet, u usporedbi s Elsom, plavokosom, zgodnom, vještom kuharicom, idealnom ženom, Mileva se osjeća nedostatnom i kao žena i kao supruga.

Moje namršteno lice i skupljene usne govore joj sve što o meni treba znati. Ono što joj je Albert sigurno već rekao – da sam dosadna, stara baba – pomislila je gledajući je. [...] Mileva je tada učinila ono čega se bezuspješno pokušava odučiti. Pogledala je njezine cipele. (Drakulić, 2016:63)

U tom pogledu, kao znanstvenica svijetle budućnosti, ona odustajanjem od studija u suštini odustaje od sebe same i smješta se sve više u Albertovu sjenu sve dok u majčinstvu i domaćinstvu ne nestane u potpunosti kao cjelovita ličnost – prvenstveno kao intelektualka i kao znanstvenica, a posljedično i kao žena. *Odustajala sam od ambicije, od zajedništva, od znatiželje. Postajala sam sve običnija.* (Drakulić, 2016:50)

5.4. Depresija kao drugost

Milevina drugost lako se iščitava i u tematizaciji psihičkoga zdravlja. Leskovec strano dijeli na relacionalno, relativno i radikalno, pri čemu je ovoj analizi najzanimljiviji pojam radikalnog stranog, odnosno *izvanredno strano, koje nadilazi granice svake vrste reda.* (Leskovec, 2011:53) Toj kategoriji pripadaju i Mileva i njezin sin Tete, s obzirom na to da se tu radi, kako navodi Leskovec, *o figurama koje, s jedne strane opisuju mogućnosti poetskoga*

jezika, a s druge strane su opisi graničnih fenomena, u kojima se radikalno strano manifestira kao izvanredna drugost. (Leskovec, 2011:78) Nasilje (Tete) i ludilo (Mileva²² i Tete) samo su neki koji se ubrajaju u tu skupinu.

Za Milevinu depresiju kao drugost u ovom je radu moguće ponuditi dvije srodne definicije po kojima se ona može promatrati kao radikalno strano. S jedne strane, može se promatrati kao *prodor nepoznatog u vlastito, pri čemu je strano inscenirano kroz figure koje prodiru u vlastite unutrašnje prostore*. (Leskovec, 2011:56) U ovoj definiciji, Milevina depresija predstavlja figuru koja prodire, a koju kao nešto nepoznato, ali i fascinantno, Mileva promatra i analizira svoju reakciju na taj prodor.

Sljedeća definicija polazi od pojma *tuđeg pogleda* (njem. *der fremde Blick*). *Ovoj vrsti stranoga također pripada prodor nepoznatoga u vlastito ja, koje onom vlastitom prijeti i propitkuje ga [...]*. (Leskovec, 2011:59) Strano i nepoznato ovdje također utjelovljuje depresija, obzirom da stavlja Milevu i njezino jastvo, a time i njezin zdrav razum, u pitanje.

²² Prvenstveno se ovdje misli na sve vrste psihičkih oboljenja. Autorica ne zastupa stav kako je depresija oblik ludila.

6. Zaključak

„Ženska trilogija“ Slavenke Drakulić nudi slojevite i zanimljive tekstove kojima progovara o problematici žene, o tijelu i o ženskome tijelu. Problematika identifikacije, točnije ženske identifikacije u odnosu sa snažnim muškarcem, predstavljena je u ovim romanima kao drugost, nešto što odstupa od normi „normalnoga“. Kao i u ostatku svoga opusa, Drakulić, jednostavno rečeno, piše o tome što znači biti žena, što znači osjećati se kao da ne pripadaš, ali i kakav je život obilježen boli, u tijelu koje ne sluša duh.

Zlata Drakulićkinu prozu definira kao autofikciju. Autofikcijom se naziva *tekst u kojem je izravno potcrtana fikcionalnost stvorenoga jastva, činjenica da je tekstualno jastvo jedno fiktivno biće*. (Zlata, 2004:103) Prefiks *auto-* u slučaju ove trilogije može se iščitati na raznim i različitim mjestima u svakome od ova tri romana. Tako je u romanu *Frida ili o boli* ispovijest o životu s boli, s tijelom koje odbija poslušnost i ubija duh iskustvo koje autorica i njezina protagonistica dijele. To je iskustvo o kojem Slavenka Drakulić progovara kroz lik Fridu Kahlo. Osjećaj kulturnog nepripadanja i iskorijenjenosti najsnažnije je iznesena kroz ispovijedi Dore Maar, dok Mileva ispovijeda tugu i usamljenost jedne majke i zaboravljene žene.

Ovoj je analizi glavna zadaća bila iščitati i predstaviti drugosti naslovnih junakinja romana *Frida ili o boli*, *Dora i Minotaur: moj život s Picassom* i *Mileva Einstein, teorija tuge*. Svaki od romana nudi jednu drugost koja zauzima centralnu poziciju i za kojom se nižu ostale drugosti pripovjedačica. Svi su romani tekstovi tijela, žene i izopćenice.

Prva, Frida Kahlo definirana je prvenstveno svojim tijelom i boli koju proživljava. Prvenstveno je ovdje riječ o invaliditetu i hendikepu koji su analizirani u romanima *Frida ili o boli* (invaliditet) i *Mileva Einstein, teorija tuge* (hendikep). Pojmovi invaliditeta i hendikepa promatrani su kao različite kategorije, pri čemu je invaliditet prvenstveno tjelesna, a hendikep socijalna kategorija. U oba slučaja, onome Fridi Kahlo, ali i u onome Mileve Einstein, pokazano je kako invaliditet i hendikep uzrokuju rascijep u identitetu. Jedan od okidača i simbola tih rascijepa je Fridin *demon boli*. Upravo ta bol, njezina primarna drugost, predstavlja pokretačku silu koja ju tjera da razvija svoje ostale drugosti. Frida svoje rascijepu lijepi umjetnošću. Umjetnost u funkciji zrcala pokazuje sliku kakvu Frida želi vidjeti i pokazati. Od malena Frida stvara alter ego kojim bježi iz okova bol(es)noga tijela, a kao odrasla žena od toga radi cijelu predstavu. Umotana u šalove i široke suknje, Frida namješta pomno planiranu masku i igra predstavu kojom skriva bol koju kasnije slika. U cijeloj toj igri

granice između privatnog i javnog prostora identiteta postaju fluidne, a ona ostaje u limbu, između javnog i privatnog. Konačno, posljednjim postupkom preuzimanja kontrole nad tijelom i životom – smrću – Frida se vraća u prostore privatnoga.

Maskeradom ona od sebe stvara ličnost koju predstavlja svijetu, lik tradicionalne meksičke žene, supruge velikoga Diega Rivere, koja jedan po jedan bolan korak nadržava te okvire, te postaje i sama svjetski poznata i hvaljena slikarica. Kao umjetnica, Frida rekonstruira svoj identitet, slikarstvo joj služi kao vrsta terapije. Kroz svoje slike ona progovara o svojoj boli i ruši granice između privatnog i javnog, istovremeno projicirajući javnosti upravo onaj stvoreni lik žene koja može sve, koju njezino bolesno i nemoćno tijelo ni u čemu ne koči. Frida Kahlo na taj način konstantno živi rascijepljena između metafora *biti* i *imati* tijelo. Njezina se drugost uvijek iznova potvrđuje osjećajem fizičke boli.

Kako bi okončala svoju muku, Frida se vraća u prostore privatnoga, preuzima kontrolu nad svojim tijelom i identitetom tako da sama odlučuje kada će umrijeti. U liku Fride Kahlo, Drakulić se poigrava i rodnim stereotipima, ali i feminističkom kritikom podčinjavanja žene. Kao žena, Frida zbog svoga invaliditeta ostaje neostvarena, što ju opet stavlja na poziciju Drugoga. Nemogućnost da zadrži trudnoću ostavlja ju praznom, a utječe i na njezin odnos s mužem. S jedne strane, može se iščitati kritika o ideji uspješne žene koja brigom za djecu i muža izdaje feministički pokret, a s druge strane, tu je kritika žene koja samo s muškarcem i djetetom u naručju može biti – barem u to vjeruje – potpuno ispunjena. U liku Fride Kahlo Drakulić se nameće kao autorica žene i kao autorica tijela.

Romanom *Dora i Minotaur: moj život s Picassom* Drakulić se najviše približava feminističkoj kritici i potvrđuje se kao autorica feminističkih tekstova. Problematika žene u muškome svijetu, problematika žene u svijetu avangardne umjetnosti i problematika žene u ljubavnome odnosu u ovome su romanu najdetaljnije iznesene. Iako je cijela trilogija promatrana kao biografska, ovaj se roman, zato što je jedini pisan isključivo u prvome licu, može promatrati i kao svojevrsna romansirana autobiografija. I na tome planu, Drakulić se opet približava feminističkoj tradiciji, koja jako voli formu autobiografije, upravo zbog poigravanja s granicama između javnoga i privatnoga prostora u tekstu. Te su granice u ovome tekstu na dvije razine pomućene. S jedne strane, kako je navedeno, formom autobiografije, ali s druge strane, motivima Dorine dječje sobe u kojoj ona osjeća kako to nije zbilja njena soba, osjeća se promatrano. A kasnije, ona se pretvara u promatrača, voajerski upadajući u tuđe prostore privatnoga sa svrhom objavljivanja vlastitih.

U ovome je romanu tijelo Drakulić vrlo zanimljivo iskoristila kao alat za propitkivanje tradicionalnih ideja o ženskome tijelu. Dora je zdrava, mlada i zavodljiva žena, a još kao djevojčica intrigira ju tjelesna strast manifestirana u tangu. Na tom je planu vidljiv i kulturni most između Francuske (u liku Julie) i Argentine (u motivu tanga), između kojih je Dora rastrgana. Upravo zbog osjećaja nepripadanja Dora sebi daje novo ime, stvara neku vrstu alter ega, kojom želi zavesti sve, a u jednom trenutku i samoga Picassa. Njihova veza od početka je obilježena fotografijom i crtežom kojima se Dora u sjećanjima uvijek vraća i u kojima vidi korijene njihove propasti. Fotografija Mana Raya prikazuje Doru kao model, a u takvu se Doru Picasso zagledava. S druge strane crtež *Dora i Minotaur* prikazuje njihov odnos, Dora je podčinjena dok ju Minotaur trga, doslovno i figurativno.

Različitim imenima Drakulić u ovome tekstu uspostavlja kategorije Dorina identiteta. Rascjep je u ovome slučaju opisan jezikom. Francuski jezik predstavlja majku, ljutnju i nepripadanje. Hrvatski jezik je simbol oca, nečeg nepoznatog, dalekog, ali istovremeno bliskog. Španjolski jezik njezin je jezik ljubavi, boli, strasti, zabrane. S time u vezi, Dora se prisjeća i svih imena kojima obilježava svoju iskorijenjenost, Theodora, Dorica, Dorita, Adorissima... Svaki jezik u njezinom identitetu zauzima određeno mjesto, a predstavlja ga jedna od Dora. Kao i Frida, Dora stvara alter ego, lik koji predstavlja javnosti, a svojim fotografijama iznosi bol i tugu koju osjeća.

Također, Dora svoju bol liječi umjetnošću i na taj način, kako je na nekoliko mjesta navedeno, muti granice između privatnog i javnog. Obje umjetnice osim umjetnosti stvaraju i svoj alter ego, sliku umjetnice koja stvara, a koja je snažna, što fizički, što psihički. Zamataju se u egzotiku i misterij, šalovima i šeširima skrivaju i potajno brišu svoje suze.

Kao posljednja, Mileva Einstein predstavljena je kao skrhana ličnost na nekoliko razina. Vođena definicijom tijela kao utočištem osobnoga identiteta, prema Biti i Marot Kiš, u kontekstu problematike (samo)identifikacije kroz tijelo, promatrane su drugosti Mileve kao invalida i hendikepirane osobe. U odnosu s Albertom kompleksi nametnuti još u djetinjstvu blijede, samo da bi rastavom bili potencirani uz osjećaj nedostatnosti, koji je normalan za svaku osobu koja je u rastavi braka ona koja je ostavljena, za razliku od emotivno „lakše“ pozicije onoga koji ostavlja.

U kontekstu ženskih pitanja, točnije odnosa Mileve kao majke i Mileve kao znanstvenice, očita je snažna povezanost. Jedna od glavnih premisa romana je upravo ta, da Mileva u trenutku napuštanja prvog djeteta, koje kasnije umire, gubi svoj identitet, odustaje od studija,

završava kao rezignirana domaćica, što na kraju, uz Albertovo negiranje nje kao osobe i bivše ljubavnice, uzrokuje i njezinu depresiju. Mileva kao mlada studentica zaintrigira mladog i neprilagođenog Alberta, njezine intelektualne sposobnosti su ono što ju izdvaja od drugih. Napuštanjem tih osobina, ona se sve više skriva u Albertovu sjenu i propada u ljubomori i nevidljivosti.

Mileva za razliku od druge dvije junakinje nema mehanizme preživljavanja boli. Možda baš iz tog razloga ona i završava najtragičnije. Fridina smrt je oslobađajuća, Dora je oslobođena kada saznaje za Picassovu smrt, ali Mileva ostaje zarobljena u bolnome tijelu sa skrhanim duhom.

Konačno, Mileva kao Srkinja u Njemačkoj i Švicarskoj također predstavlja zanimljiv predmet analize drugosti. Na tom planu povezana je i analiza same Slavenke Drakulić kao interkulturalne autorice, odnosno autorice koja na materinjem jeziku piše u inozemstvu. Pri tome je interkulturalnost analizirana kao motiv romana, na primjerima odnosa Mileve sa drugima i odnosa drugih (prvenstveno Albertove majke) spram Mileve, ali i interkulturalnost kao svojevrsan okoliš u kojem je roman stvoren. Oba su pristupa u maniri interkulturalne interpretacije književnosti.

Problematika ženstvenosti u sva tri romana zauzima važno mjesto. Slavenka Drakulić ovu drugost vrlo vješto i šaroliko propitkuje. Iščitavanjem sva tri romana može se zaključiti kako oni tvore jednu cjelinu kada je u pitanju problem žene. Započinje Fridom Kahlo, ona je potpuno ostvarena na planu karijere kao hvaljena, cijenjena i uspješna umjetnica. S druge strane, ona se zbog svoga invaliditeta ne može ostvariti kao majka, što ju ostavlja neispunjenom i u konačnici nesretnom, neostvarenom. Na primjeru još jedne umjetnice postavlja se pitanje ravnopravnosti žene i njezina položaja u društvu. Pitanje koje je interesantno oslikano na mikroplanu ljubavne veze muškarca i žene. Dora Maar u svojim bilješkama prisjeća se svoje veze s Pablom Picassom. Najupečatljivije u toj vezi je to da se o ljubavi jako malo govori, dok se riječi priznanje, ravnopravnost i moć nameću kao lajtmotivi. Suprotstavljena snažnome muškarcu Dora prestaje biti kreativna, rušilačka sila i sve više tone u klišeje zapostavljene ljubavnice, prepuštajući se ljubomori i histeriji. Inverzija priče Dore Maar je priča Mileve Einstein. Albert i Mileva upoznaju se na fakultetu, oboje su pomalo neprihvaćeni i neprilagođeni, a zbližava ih ljubav prema znanosti. Mileva započinje kao ravnopravna, no nakon napuštanja djeteta malo po malo gubi tlo pod nogama i kontrolu nad

svojim jastvom. Na njezinom je primjeru oslikana problematika ženskog sukoba između majčinstva i karijere. Mileva je odabrala karijeru i psihički oboljela.

Sve su tri žene na ovaj ili onaj način odbacili voljeni muškarci. Na tom se planu može iščitati kritika Slavenke Drakulić. Problem žene ne leži u forsiranju odabira između karijere i djece, već u činjenici da se u svojim odabirima oslanja na muškarca. Nema smisla zahtijevati ravnopravnost, ako kao ravnopravna neće djelovati. Nema smisla zahtijevati ravnopravnost, kad joj je ona već dana, to je prirodna kategorija. Ono što protagonisticama ovih romana izmiče jest činjenica kako muškarci i žene jesu ravnopravni, ali nisu, niti ikako mogu biti, jednaki. Žena je mitsko čudovište sposobno za nevjerojatne kreacije, ali i neviđena uništenja. Ona je zaigrana, senzualna, emotivna, iracionalna i tjelesna. U trenutku u kojem počinje tražiti potvrdu svoje vrijednosti od muškarca, ona gubi svoju snagu u besciljnoj i besmislenoj borbi za moć i ostaje zarobljena u tamnici vlastite taštine.

7. Popis literature:

Primarna literatura:

Drakulić, Slavenka. *Frida ili o boli*, Profil, Zagreb, 2007.

Drakulić, Slavenka. *Mileva Einstein, teorija tuge*, Fraktura, Zaprešić, 2016.

Drakulić, Slavenka. „Dora i Minotaur: moj život s Picassom“, *Slideshare.net*, 30. travnja 2017.

<https://www.slideshare.net/BalkanskiPosetilac/slavenka-drakulc-dora-i-minotaur?fbclid=IwAR3PzR81ExdTl2Tv_mbyiZ9JYHs5j_hmHw6OC9uJ480o5wX8AMKdHKa0NeA>

Sekundarna literatura:

Biti, Marina, Marot Kiš, Danijela. *Poetika uma: osvajanje, propitivanje i spašavanje značenja*, Hrvatska sveučilišna naknada, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2008.

Bujan, Ivan, Marot Kiš, Danijela. „Tijelo, identitet i diskurs ideologije“, u: *Fluminensia*, 20/2, Rijeka, 2008., str. 109-123.

Curti, Lidia. „Čudovišna tijela u suvremenoj ženskoj književnosti“, u: *Treća*, 1-2/3, Zagreb, 2001., str. 212-236.

Damasio, Antonio. *Osjećaj zbivanja*, Algoritam, Zagreb, 2005.

Drakulić, Slavenka. *Sabrani eseji*, Profil, Zagreb, 2005.

Dujić, Lidija. *Ženskom stranom hrvatske književnosti*. Mala zvona, 2011.

Fromm, Erich. *Umijeće ljubavi*, Naprijed, Nolit, Zagreb, Beograd, 1984.

Jakšić, Nataša. „Seksualnost u novoj ženskoj prozi“, in: *Književna smotra*, 153/3, Hg. Blažina, Dalibor, Zagreb, 2009, S. 67-77.

Kovač, Zvonko. *Interkulturene studije i eseji*, FF press, Zagreb, 2016.

Kovač, Zvonko. „Interpretacijski kao interkulturalni kontekst“, u: *Zbornik radova sa znanstvenog skupa u povodu 80. Rođendana akademika Milivoja Solara. Jezik književnosti, znanosti i medija*, Sveučilište Sjever, Koprivnica, 2016., str. 139-154.

Leskovec, Andrea. *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*, WBG, Darmstadt, 2011.

Lukić, Jasmina. „Tijelo i tekst u feminističkoj vizuri“, u: *Treća*, 1-2/3, Zagreb, 2001., str. 237-250.

Marot Kiš, Danijela. „Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta. Na primjerima romana Slavenke Drakulić“, u: *Filozofska istraživanja*, 4/120, Zagreb, 2010., str. 655-670.

Sablić Tomić, Helena. *Gola u snu: o ženskom književnom identitetu*, Znanje, Zagreb, 2005.

Zlatar, Andrea. *Rječnik tijela. Dodiri, otpor, žene*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2010.

Zlatar, Andrea. „Identitet, jastvo, tekst“, u: *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004., str. 15-37.

Zlatar, Andrea. „Konstrukcija privatnosti: prostor teksta“, u: *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004., str. 57-75.

Zlatar, Andrea. „Tijelo: modus komunikacije (romani Slavenke Drakulić)“, u: *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004., str. 100-118.

Izvori s interneta:

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

<<http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/4003/1/dipl.%20rad%2C%20tina%20bikic.pdf>>

Bobičić, Nada. „Žena, majka, nesrećnica.“ *Booksa.hr*, 30. siječnja 2017.

<www.booksa.hr/kolumne/kritike/zena-majka-nesrecnica>

Gašić, Mateja. *Odnos tjelesnoga i duhovnoga u romanima Slavenke Drakulić*, 2016., Filozofski fakultet u Rijeci, Diplomski rad,

<<https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri%3A575/datastream/PDF/view>>

Hrvatski jezični portal. Srce, Znanje, 2020.

<<http://hjp.znanje.hr/>>

Korbar, Hrvoje. „Recenzija – Dora i Minotaur: Umjetnica u sjeni Pabla Picassa.“ *Ziher.hr*, 8. svibnja 2015.

<<https://www.ziher.hr/recenzija-dora-i-minotaur-umjetnica-u-sjeni-pabla-picassa/>>

Krmpotić, Marinko. „Slavenka Drakulić: Mileva Einstein, teorija tuge.“ *Novi list*, 24. ožujka 2017.

<www.novilist.hr/Kultura/Knjizevnost/Slavenka-Drakulic-Mileva-Einstein-teorija-tuge?meta_refresh=true>

Mlivić, Valentina. *Tijelo i tjelesnost u romanu Frida ili o boli Slavenke Drakulić*, 2017., Filozofski fakultet u Rijeci, Diplomski rad,

<<https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffri%3A1576>>

Pogačnik, Jagna. „Slavenka Drakulić: Frida ili o boli.“ *Moderna vremena*, 30. svibnja 2007.,

<<https://www.mvinfo.hr/clanak/slavenka-drakulic-frida-ili-o-boli>>

PolitikaPlus, Hina. „Slavenka Drakulić predstavila knjigu 'Mileva Einstein, teorija tuge'.“ *Politika+*, 12. prosinca 2016.

<www.politikaplus.com/novost/147624/slavenka-drakulic-predstavila-knjigu-mileva-einstein-teorija-tuge>

Ravlić, Slaven (ur.). *Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020.

<<https://www.enciklopedija.hr/>>

Vujić, Antun (ur.). *Proleksis enciklopedija online*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013.

<<https://proleksis.lzmk.hr/>>

Vulić, Neven. „Slavenka Drakulić: Dora i Minotaur.“ *Moderna vremena*, 28. svibnja 2015.,

<<https://www.mvinfo.hr/clanak/slavenka-drakulic-dora-i-minotaur>>