

Feministička analiza ženskih likova u distopijskim romanima i filmovima

Kiseljak, Antun

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:903123>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-17**



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](#)



Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za Komparativnu književnost
Odsjek za Sociologiju

FEMINISTIČKA ANALIZA ŽENSKIH LIKOVA U DISTOPIJSKIM ROMANIMA I FILMOVIMA

Vrsta diplomskog rada: c) jedinstveni (interdisciplinarni) diplomski rad na dvopredmetnom diplomskom studiju sociologije (znanstveni smjer) i komparativne književnosti (15+_15_ECTS-a)

Student: Antun Kiseljak

Naslov rada: Feministička analiza ženskih likova u distopijskim romanima i filmovima

Naslov rada na engleskom jeziku: Feminist analysis of female characters in dystopian novels and movies

Mentorica: doc. dr. sc. Maša Grdešić

Komentorica: prof. dr. sc. Branka Galić

Zagreb, 2024.

Sadržaj

1. Uvod ili „O distopijama”	5
1.1 Karakteristike i definiranje žanra.....	6
1.2 Metodologija.....	7
2. Prvo poglavlje – Zamjatin – Mi; Huxley – Vrli novi svijet.....	9
2.1. Sociološka relevantnost junakinje I-330 naspram Lenine.....	13
3. Drugo poglavlje – Orwell – 1984; Burdekin – Swastika Night.....	14
3.1 O strukturama u distopijama.....	21
4. Treće poglavlje – Kontekstualizacija književnosti kroz feminističku teoriju.....	22
5. Četvrto poglavlje – Atwood – „Sluškinjina priča”; Zumas – „Red Clocks”; Dalcher – „Vox”....	28
5.1. Sociološka relevantnost suvremenih distopija – kritika modernog društva.....	39
6. Peto poglavlje – distopijski filmovi.....	40
6.1. Radford – Tisuću devetsto osamdeset i četvrta.....	40
6.2. Schlöndorff – Sluškinjina priča.....	41
6.3. Scott – Istrebljivač.....	43
6.4. Libman i Williams – Vrli novi svijet.....	44
7. Rasprava.....	45
8. Zaključak.....	46
9. Literatura.....	50

Sažetak

Ovaj rad će se prvenstveno baviti teorijskom analizom ženskih likova u distopijskim djelima s fokusom na romane i filmove kroz povijest razvoja žanra. Neki od primjera tako će biti djela „1984.” Georgea Orwella, „Sluškinjina priča” Margaret Atwood, „Vrli novi svijet” Aldousa Huxleyja uz filmske adaptacije navedenih romana te mnoga druga manje poznata djela distopijskog žanra.

Ciljevi su ovog rada: proučiti zapostavljenost analize ženskih likova u distopijskim djelima te zanemarivanje njihove važnosti prilikom socioloških, teorijskih analiza distopijskih društava; istražiti te prokazati patrijarhalne obrasce utkane u narativ distopijskih svjetova služeći se sociološkim te književnoteorijskim pristupom; istražiti je li se distopijski žanr odmaknuo od patrijarhalnog narativa u suvremenijim djelima; provjeriti dominira li distopijskim tekstovima „muško pismo”; ukazati na relevantnost reprodukcijских zakona upisanih u distopijskim romanima u kontekstu suvremenih zakona današnjice.

Relevantnost ovog rada u pogledu komparativne književnosti proizlazi iz toga što nastoji sagledati širok spektar književnih te filmskih djela kako bi se ustvrdio napredak distopije kao žanra književnosti od samih začetaka do danas te kako bi se kroz književnu kritiku ukazalo na potencijalne zamke u kojima se suvremeno društvo može zaplesti okrene li se ka totalitarnim sustavima. Valja također naglasiti kako će ovaj rad obogatiti znanstvenu analizu distopijskog žanra s obzirom na to da se do sada malo pozornosti posvećivalo analizi s gledišta feminističke teorije.

Sociološka relevantnost ovoga rada jest u tome da se ovakvom analizom nastoji pokazati kako je sociologija kao znanost itekako relevantna u analizi klasičnih i suvremenih književnih te filmskih djela. Sociološkom će se analizom postaviti problematike odnosa ženskih likova spram muških, ali i položaj ženskih likova spram društvenih struktura – posebice u pogledu pitanja ženskih prava te reprodukcijских sloboda u totalitarnim sustavima. Uz to će se nastojati sagledati relevantnost sociološkog pristupa na polju društava u književnim djelima kako bi se pokušalo objasniti zašto su takva djela danas sve popularnija. Baza za analizu bit će stoga distopijski romani te distopijski filmovi promatrani kroz prizmu feminističke teorije, kritičke teorije te radova iz teorije književnosti.

Uvodno će se provjeriti hipoteza o zapostavljenosti analize ženskih likova u distopijama, a zatim će se uz to ispitati koliko su one kao akteri doista zanemarivane s obzirom na generalnu sociološku analizu žanra. Nakon toga će se analizi podvrgnuti hipoteza da je patrijarhalan obrazac

dominantan aspekt u tradicionalnim distopijskim društvima – analizirat će se patrijarhalni obrasci po uzoru na „Ženski eros i civilizaciju smrti” Vjerana Katunarića. Uz to će se ustvrditi je li se tijekom vremena distopijski žanr od patrijarhalnog narativa odmaknuo u suvremenim djelima imajući pritom na umu rad „The Orwell Mystique : A Study in Male Ideology” Daphne Patai. Povrh toga, nastojat će se utvrditi je li distopija pisana pretežito „muškim pismom” slijedeći ideju eseja „Smijeh Meduze” Hélène Cixous, a na kraju će se dati osvrt na problematičnosti zakona o reprodukciji u distopijskim, totalitarnim društvima kako bi se provjerilo koliko su primjeri zakona u književnosti relevantni u kontekstu suvremenih zakona u svijetu. Istovremeno će se također pokušati odgovoriti na pitanje mogu li distopijski svjetovi ponuditi novu platformu za rast i razvoj relevantnih socioloških istraživanja u književnosti s obzirom na sve veću popularizaciju distopijskog žanra te vrijedi li danas čitati distopije i zašto?

Ključne riječi: distopija, ženski likovi, teorijska analiza, feministička teorija, patrijarhat

1. Uvod ili „O distopijama”

Kako bi se moglo pisati o analizi distopijskih djela bitno je prije svega objasniti što taj pojam predstavlja te u kakvom je odnosu s pojmom „utopija”. Utopija dolazi iz starogrčkog spoja riječi *ou* (ne) i *topos* (mjesto) što bi u doslovnom prijevodu značilo ne-mjesto. Bitno je napomenuti kako je termin ušao u uporabu zbog popularnosti istoimena romana Thomasa Morea u kojem ljudi koji žive na otoku Utopiji žive idiličnim životom. Distopija kao termin prvi se puta pojavljuje u govorima Johna Stuarta Milla 1868. u kojima Mill jasno koristi termin kao antipod utopiji označavajući time doslovce potpuno negativan svijet nasuprot potpuno savršenom kakvim je viđen utopijski. (Mill, 1988). Oba termina opisuju ideal-tipsku viziju društva koje je otišlo u pozitivnu ili negativnu krajnost no da bi se takva zamišljena društva bolje shvatila potrebno je kontekstualizirati povijesni razvoj nastanka takvih viđenja društva. Moreova Utopija nastala je u 16. stoljeću u periodu danas klasificiranom kao kasna renesansa ili manirizam kada se svijet doista u korijenu mijenjao. Otkriven je „novi svijet”, ali možda čak važnije od toga - u tom periodu počelo se propitkivati dotadašnje viđenje tradicije u umjetnosti i kulturi po čemu je bio mnogo sličniji avangardnom periodu s kraja 19. te početka 20. stoljeća nego baroku koji je nakon manirizma uslijedio. Spomenuvši avangardu interesantno je za primijetiti kako je upravo u tom „dekadentnom”, turbulentnom periodu započela popularnost literature koja se bavi temom distopijskih društava koja traje i danas.

Ako se stavi fokus isključivo na makro-sociološki pristup ne može se vidjeti jasna razlika između utopija i distopija s obzirom na to da u oba slučaja društva iz vanjske perspektive djeluju prema istom principu. U velikom dijelu slučaja oba oblika najčešće prikazuju savršene, simetrične totalitarne sustave u kojima institucije koordiniraju svim međuljudskim interakcijama. Takvo društvo ponaša se kao *perpetuum mobile* jer je efikasnost dovela do toga da svaki pojedinac kao savršeno automatizirani kotačić sudjeluje u nezaustavljivom okretanju mehanizma oko svoje osi jer u savršenom društvu ništa se ne mijenja jer su se sve potrebne promjene dogodile prije nego je do konačnog totalitarnog sustava došlo. Možda je stoga najbolje objašnjenje dihotomije utopije i distopije postignuto kroz dihotomiju energije i entropije u esejima Jevgenija Zamjatina u kojem autor objašnjava društvene revolucije kao eksplozije koje započinju heretici društava koji su prijetnja svakom statusu-quo jer ga nastoje uništiti. Energija se u statusu-quo generira, pohranjuje

ali se u revolucijama mora nepovratno potrošiti da bi se stvorile promjene. (Zamjatin, 2003:153-158).

1.1 Karakteristike i definiranje žanra

Mnogi autori različito gledaju na distopiju u pogledu žanrovske odrednice. Distopija je od samih začetaka žanra usko povezivana s utopijom, kao druga strana iste medalje koja spada kao uža klasifikacija žanra znanstvene fantastike. Na primjer autori Gregory Claeys i Lyman Tower Sargent u svojoj knjizi „The Utopia Reader” daju svoju definiciju distopije: „Distopija ili negativna utopija – utopija kojom je autor namjerio suvremenom čitatelju prikazati kao znatno goru od društva u kojem čitatelj živi” (Claeys i Sargent, 1999: 2). Njihova je definicija često korištena u analitičkim usporedbama utopija i distopija jer zapravo ne razlikuju ova dva žanra nego tvrde kako su zapravo distopije samo mračne verzije utopijskog žanra. Takva definicija žanra često se uzima i u svakodnevnom poimanju distopije od strane starih i novih medija kada se govori o „distopijskim sustavima” aludirajući pritom na razne mračne, totalitarne sustave iz prošlog i sadašnjeg vremena.

Claeys u svojoj kasnijoj knjizi „Dystopia: A Natural History” detaljnije razrađuje definiciju distopije kao literarnog žanra ukazujući na važne karakteristike kojima se razlikuje od utopija:

„književne distopije shvaćaju da je primarna briga prikazati društva u kojima znatna većina trpi ropstvo i/ili ugnjetavanje *kao rezultat ljudskog djelovanja*... možemo se složiti da bi 'anti-utopije' trebale biti odvojene od distopija utoliko što prve odbacuju utopizam kao takav, dok potonji to ne čine, ili to čine indirektno.” (Claeys, 2016: 290).

Pa ipak, unatoč detaljnim razradama definicija žanra obje analize tek površno vezuju feminizam uz distopijska djela, feminizam se spominje tek u kontekstu autorice Katherine Burdekin koju opisuju kao feministkinju ali njezin roman određuju tek kao anti-nacistički roman (Clayes i Sargent, 1999: 345-346), ne i feminističkom distopijom unatoč tome što se dobar dio romana odnosi na propitkivanja prava žena o čemu ćemo detaljnije pisati u analizi tog romana.

Dakle fokus distopija leži u ljudskom djelovanju kojim se društvo u određenom trenutku pretvorilo u pakao na zemlji, raspon kaosa i nezadovoljstva varira od romana do romana ali u suštini definicija odlično definira sve romane iz distopijske književnosti. Svjetlana Sumpor u knjizi „Ironijske strategije distopije”, slažući se s prethodno spomenutim autorima, dodatno pojašnjava distopijsku književnost dajući nam jasnije shvaćane distopijskog društva u suodnosu s našom stvarnošću:

„Distopija zapravo ne inzistira na kontrastu 'boljeg' (stvarnog) ili 'lošijeg' (distopijskog) društva, nego se distopijsko društvo razvija kao gradacija, naglašavanje ili hiperbola onoga što je loše u empiričkoj stvarnosti. Otuda i tipičan efekt upozorenja, a ne utjehe, koji distopijski svjetovi proizvode.” (Sumpor, 2021: 79).

Takvo shvaćanje distopije uvelike će nam pomoći pri promatranju distopijskih svjetova ali i shvaćanju djelovanja ženskih likova unutar njihovih rigidnih struktura. Niti analiza Svjetlane Sumpor ne bavi se feminističkim aspektima distopija, fokus njezinog rada primarno je potraga za ironijom u distopijskome žanru tako da nam dalje od definiranja analize niti ova literatura neće biti od pomoći.

1.2 Metodologija

U ovome radu metodološki je pristup teorijskog je karaktera te se primarno svodi na usporednu analizu sadržaja distopijskih romana i filmova s fokusom na ženske likove te njihov položaj u društvima distopija, a uz pomoć teorijske literature iz područja suvremene feminističke teorije kao što su „The Laugh of the Medusa” i već ranije spomenuti „Ženski eros i civilizaciju smrti” te „The Orwell Mystique : A Study in Male Ideology”.

Jedinice analize u ovom radu primarno likovi su distopijskih romana s time da je veći naglasak stavljen na ženske likove koji su ujedno i fokus ove analize. Odabir romana nije bio lak zadatak s obzirom na bogat opus distopijskih djela no ipak, za potrebe ovoga rada, izbor je sužen na četiri tradicionalna i tri suvremena distopijska romana te četiri distopijska filma. Tradicionalni distopijski romani odabrani su prema kriteriju historijske relevantnosti, dakle s obzirom na težinu utjecaja na razvoj distopije kao žanra s iznimkom romana „Swastika Night” (1937) Katharine Burdekin koji je, nažalost, pao u zaborav vremena ali je zbog svojega sadržaja izuzetno relevantan za potrebe ove analize. Roman „Mi” (1924) Jevgenija Zamjatina uzet je kao primjer početka razvoja distopije kao samostalnog žanra jer se na temelju ovoga romana izgradila baza svih kasnijih romana, a što potkrepljuje činjenica da je Orwell pročitao i napisao recenziju romana 1946. godine (Connors, 1975). Nakon Zamjatina odabrani su romani „Vrli novi svijet” (1932) Aldousa Huxleyja te „1984.” (1949) Georgea Orwella kao danas najpoznatiji tradicionalni distopijski romani. Za analizu su razmatrani mnogi drugi romani poput „Fahrenheit 451” (1953) Raya Bradburyja,

„Sanjaju li androidi električne ovce” (1968) i „The Wanton Seed (1962) Anthonyja Burgessa ali ti su romani puno manje poznati naspram odabranih djela. Ranije spomenuti roman „Swastika Night” služi kao most između ove dvije faze distopijskog žanra jer ima elemente i tradicionalnog i suvremenog/feminističkog distopijskog žanra te je uostalom i sadržajno relevantno djelo za potrebe ovoga rada jer tematika pogađa srž feminističke kritike distopijskog društva.

Suvremeni distopijski romani birani su po kriteriju recentnosti uz iznimku romana „Sluškinjina priča” (1984) autorice Margaret Atwood koji je odabran zbog izuzetno velikog utjecaja na zapadno društvo i kulturu te je stoga od suvremenih, feminističkih distopija i najrelevantniji primjer žanra. Uz navedeni odabrana su dva relativno nova romana „Red Clocks” (2018) autorice Leni Zumas te „Vox” (2018) autorice Christine Dalcher kao najsvjetliji primjeri razvoja distopijskog romana. Potonja dva romana za sada nisu stekla popularnost kakvu baštine ranije spomenuta književna djela ali njihov sadržaj od iznimne je važnosti za feminističku kritiku o čemu će više reći sama analiza njihovih glavnih junakinja koja slijedi kasnije u radu.

Filmovi su odabirani na temelju dva kriterija od kojih je prvi da su filmska adaptacija romana koji su analizirani kako bi se uz analizu ženskog lika u distopijskom filmu istovremeno uspoređivala s originalnom verzijom junakinje u romanu, dok je drugi kriterij bio popularnost filma danas. Na temelju navedenih kriterija odabrani su filmovi „Tisuću devetsto osamdeset i četvrta” (1984) redatelja Michaela Radforda; „Sluškinjina priča” (1990) redatelja Volkera Schlöndorffa; „Vrli novi svijet” dvaju redatelja Leslie Libman i Larryja Williamsa te „Istrebljivač” (1982) redatelja Ridleyja Scotta. Svi navedeni filmovi osim „Istrebljivača” adaptirani su na temelju romana koji se ujedno analizira u ovome radu dok je spomenuti Scottov film odabran zbog izuzetne popularnosti pa je ujedno i neizostavan za potrebe kvalitetne analize distopije kao žanra.

Hipoteze koje ovaj rad nastoji potvrditi ili opovrgnuti su:

1. analize ženskih likova zapostavljene su u analizama distopijske literature
2. patrijarhalan obrazac je dominantan aspekt u tradicionalnim distopijskim društvima
3. distopijski žanr odmaknuo se od patrijarhalnog narativa u suvremenim distopijskim djelima

Ciljevi ovoga rada su:

1. Dokazati zapostavljenost analize ženskih likova u distopijskim romanima i filmovima
2. Ustvrditi važnost distopije s obzirom na porast neokonzervativnih pokreta u stvarnom svijetu
3. Utvrditi je li distopija kao žanr inherentno pisana „muškim pismom” vodeći se teorijskim pristupom Héléne Cixous

Svrha ovog rada ukazati je na važnost kritičkog promišljanja literarne distopije i ženskih likova koje su u njima prikazivane kako bismo lakše mogli ukazati na probleme s kojima se naše suvremeno društvo susreće porastom popularnosti neokonzervativnih pokreta.

2. Prvo poglavlje – Zamjatin – Mi; Huxley – Vrli novi svijet

Analizu distopijskih romana i filmova valjalo bi započeti od samih početaka pa je stoga dakle red da se krene s romanom Jevgenija Zamjatina „Mi”, a kojeg se smatra jednim od prvih distopijskih romana uopće. Roman „Mi” smješten je u daleku budućnost, a pisan je kao dnevnik graditelja integrala koji nosi broj D-503 pošto osobna imena više ne postoje i svi su ljudi samo brojka unutar „Jedine Države” kako navodi graditelj. D-503 radi na svemirskome brodu čiji je zadatak prenijeti ideale društva iz kojeg dolazi na nove planete kako bi svi zajedno uživali u istoj sreći kao i stanovnici Jedine Države. Već u prvom odlomku jasno se naglašava matematička estetika inženjerstva kojoj je ovaj roman sklon, već se od prvog poglavlja estetizira stroj: „Stroj je estetiziran time što je njegovo kretanje uspoređeno s baletom” (Flaker, A. 1984: 268). Kroz tu usporedbu Flaker ukazuje na utjecaj Alekseja Gasteva, posebno njegov rad na znanstvenom menadžmentu gdje je primijenio Tayloristički pristup i u detalje istraživao kretanje radnika prilikom izvođenja manualnih i repetitivnih poslova kako bi uvidio najefikasnije kretanje kojima bi se ubrzao rad: „Gastev je vjerovao kako je nastala nova vrsta industrije i ujedinila snage pogotovo tijekom revolucionarnog rata. Metalurgija novog svijeta te tvornice aviona i automobila u Americi... to su novi, gigantski laboratoriji u kojima se kreira psihologija proletarijata” (Bailes, 1977: 377). Gasteva je podržavao i Lenjin koji je uvidio pozitivne aspekte proizvodne unutar taylorističkih okvira. Od njega je Zamjatin preuzeo i estetiku radnika koji u njegovom romanu nose plave „unife” s prišivenim osobnim brojem.

Život junaka D-503 mijenja se na bolje (ili na gore, ovisno o dojmu čitatelja) kada upoznaje I-330, ženu u koju se u potpunosti zaljubljuje i radi koje radikalno mijenja svoj život i svoja dotadašnja uvjerenja i običaje no ipak, na kraju ju ipak izdaje „Čuvarima” te ju prepušta sudbini svijeta brojeva koji se drznu okrenuti protiv „idiličnog” života unutar hladnih zidova „Jedine Države”. Uzevši sve navedeno u obzir sudbina kojom je obilježena I-330 ni malo ne bi trebala biti začuđujuća s obzirom na kritike feminizma i žena unutar futurističkih manifesta, barem onih talijanskih. Ona je predstavljala samosvjesnu ženu i za nju u Jedinoj Državi naprosto nije smjelo biti

mjesta jer se tako nešto ne može ukalupiti u čvrste linije čistih, pravokutnih oblika i brojki. Ako se njezin lik apstrahira do razine u kojoj sve numere vidimo kao futuriste, tada se može zaključiti kako ona jest futurist, ali ruski. Ona u svojoj iracionalnoj potrebi za istraživanjem starog ali i njezina težnja za daljnjim revolucijama prožetih kroz njezin diskurs mogu se promatrati kao ruski futurizam u sukobu s talijanskim. Stoga je njezina iracionalnost puno jasnija jer njezina funkcija jest da predstavlja očuđenje. Zbog toga njezin kraj jasno predviđa budućnost ruskog futurizma – osuđenost na istrebljenje zbog opskurnosti i hereze. I-330 s pokretom Mefija mogu se interpretirati kao ruski futuristi u borbi s talijanskim jer oni svi dolaze iz temelja Jedinе Države no jedni su joj naklonjeni dok ju drugi žele zamijeniti s nečim njima prihvatljivijim. Na kraju krajeva sama vizija modernog i budućeg nije podložna nečijoj volji ukoliko joj se druge utjecajne sfere ne podčine.

Osim toga, I-330 krši nebrojena „sveta” pravila, ona puši, pije te vodi ljubav mimo propisa „Jedinе Države” – jer veoma je važno istaknuti – „Jedina Država” jasnim pravilima izmjenom rozih ceduljica određuje koja brojka ima prava i kada biti sa drugom brojkom u striktno određeno vrijeme, na striktno određenom mjestu. D-503 drzne se prekršiti ovo pravilo kada brojki O-90, brojki s kojom je bio u ljubavnome trokutu prije negoli se zaljubio u I-330, napravi dijete protiv pravila „Jedinе Države”. Sam D-503 taj „zločin” uspoređuje s ubojstvom što je zanimljiva perspektiva tog slučaja: „I protuzakonita majka – O, i ubojica, i taj bezumnik koji se drznuo baciti stihom na Jedinu Državu; i jednaka je za njih presuda; prijevremena smrt.” (Zamjatin, 2003: 77). Već u prvome distopijskom romanu postavlja se kritika o društvenim propisima koji se tiču represije reproduktivnih prava. Takvim striktnim pravilima jasno se pokazuje koliko su osporena osnovna prava žena na autonomiju njihova tijela, a čak niti ružičasti bon ne daje prostor slobodnoga djelovanja unatoč tome što je jedino tada moguće zasukati zastore na svojim stanovima jer trudnoću se u tom sustavu samo do određenog trenutka može prikriti, a kada se za nju sazna prijestupnica će biti kažnjena smrću – ako ne oda ime oca on nikada za isti taj zločin neće odgovarati tako da i u tom pogledu postoje dvostruki standardi.

Represija reproduktivnih prava puno je jasnije ocrтана u romanu Aldousa Leonarda Huxleyja „Vrli novi svijet” jer već od samog početka radnja kreće *in medias res* ispred ulaza u zgradu londonskog centra za inkubatorsku proizvodnju i sistemsku obradu, a u kojoj zaposlenici marljivo oblikuju i „uzgajaju” nove ljude koje pak dijele po grčkom alfabetu na alfe, bete, game i delte. U tom centru za inkubacijsku proizvodnju detaljno se upoznajemo s raznoraznim metodama manipulacija s genima i razvojem embrija, a manipulira se od razine kisika koje primaju do plodnosti, ali samo plodnosti ženskih embrija: „Objasni sistem etiketiranja – veliko T za muški spol,

krug za ženski, a za one određene da postanu nerotkinje znak pitanja, crn na bijeloj pozadini.” (Huxley, 1980: 24). Već od samoga početka jasno je kako su žene podijeljene, osim po grčkome alfabetu i prema plodnosti koju im određuje institucija u kojoj su, poput proizvoda, svi ljudi proizvedeni. Odmah zatim slijedi sljedeći citat:

„... u velikoj većini slučajeva plodnost samo smeta... Ali, potreban nam je širi izbor... Zato puštamo da se čitavih trideset embriona normalno razvije. Ostali dobivaju po jednu dozu muških hormona... Rezultat: izručujemo ih kao nerotkinje strukturalno sasvim normalne... ali sterilne. Zajamčeno sterilne.” (Huxley 1980: 24).

Vrlo se jasno može zaključiti kako bi institucije najradije sve žene pretvorile u nerotkinje, no potrebna im je dovoljan broj rodno sposobnih jedinki kako bi održali „proizvodnju” populacije.

Nakon „edukacije” u instituciji o pravilima i metodama odgoja upoznajemo likove preko kojih ćemo detaljnije upoznati društvo u prvoj polovici romana – Leninu Crowne i Bernarda Marxa. Lenina je djevojka koja reprezentira uzornu ljepotu u ovom novom, civiliziranom društvu, nju često prati epitet „pneumatična” kojim se naglašavaju njezine obline koje muškarci na njoj prvo primjećuju. No Lenina je ipak nekonvencionalna djevojka u pogledu ponašanja, ona se već od prvih stranica u kojoj je upoznajemo ne pridržava striktno normi koje negiraju monogamne odnose jer izlazi ekskluzivno s Henryjem Fosterom već četiri mjeseca, a što joj eksplicitno njezina prijateljica Fanny spočitava jer: „Na kraju krajeva, svatko pripada svima.” (Huxley, 1980: 58). U tom razgovoru jasno možemo vidjeti kako se instinktivno Lenina ne osjeća ugodno dijeleći olako sebe s drugima, a što će kasnije u romanu biti i eksplicitnije naglašeno kada ona poseže za drogom *Somom* kako bi zatmila stvarne emocije i popustila pod pritiskom društvenih normi koje joj se nameću.

Spomenuvši Somu vraćamo se na već spomenutog Bernarda koji nam budi interes kao još jedna jedinka koja prkosi normama na svoj način. Bernard je alfa-plus kasta što mu daje za pravo da uvažava određenu visoku društvenu razinu pa ipak on ju ne može u potpunosti iskoristiti jer njegov fizički stas ne priliči klasičnom fenotipu koji se uz tu kastu povezuje. Stoga je Bernard Marx nerijetko pogrdno promatran od strane svojih vršnjaka te je centar mnogih zlih tračeva koji ga prate kud god pođe no on ipak rijetko kada podliježe uzimanju Some kako bi neutralizirao bijes i nelagodu već radije bira prirodnost svojih vlastitih emocija naspram kratkoročnog užitka koje bi mu pružio narkotik. Nakon što se pojavi divljak John Bernard kao junak pada u drugi plan što ga podosta razlikuje od D-503 koji je centralni junak u romanu *Mi*.

Spomenuvši divljaka Johna mi dolazimo do ključnog momenta u romanu jer John se javlja kada Bernard i Lenina pođu na izlet u rezervat gdje i dalje obitavaju „divljaci” – ljudi koji žive starinskim, neciviliziranim životom. Kada spoznaju kako je John *rođen* od majke Linde, žene beta-

minus kaste koja je prije dvadeset i pet godina s direktorom londonskog centra za inkubatorsku proizvodnju i sistemsku obradu otišla na izlet sa kojega se nikada nije vratila mi dobivamo pravi uvid u to kako „civilizirano” društvo percipira starost i prirodni tijek života:

„Lenina s gađenjem primijeti da ženi nedostaju dva prednja zuba. A ostali su imali takvu boju... Ona se strese. Gore od onog starca. Tako debela. I još te bore na licu, mlitavost, nabori... pa to je ogavno preko svake mjere, nju umalo nije spopala muka...” (Huxley, 1980: 132-133).

I odmah nakon ovoga grotesknog opisa četrdesetogodišnje žene slijedi jedan od ključnih momenata – osjećaj stida kojeg Linda osjeća što je ikada postala majkom:

„A ja sam se toliko stidjela. Pomisli samo: ja, Beta – da se porodim: stavi se na moje mjesto. (Linda uzdrhta pri samoj pomisli.) Iako greška nije do mene, kunem ti se; ja još ni danas ne znam kako se to dogodilo: uvijek sam radila Malthusove vježbe..., a naravno, ovdje nema Centra za prekid trudnoće.” (Huxley, 1980: 133-134).

Ovdje je jasno vidjeti indoktrinaciju i internalizaciju patrijarhata nametnutog od institucionalnog odgoja kojem su ove dvije žene bile podvrgnute, da se zgražaju vlastitim tjelesnim mogućnostima i samom pojmu „majka” spram kojeg im je od malena usađeno gnušanje i nelagoda. Osim toga jasno se može zaključiti kako do neplaniranih i neželjenih trudnoća vrlo vjerojatno dolazi i češće negoli se zna u civiliziranom svijetu, a koje se rutinski rješavaju kad takozvane „Malthusove vježbe” zakažu. Zanimljivo je kako su te vježbe nazvane baš prema Thomasu Robertu Malthusu koji se za života zalagao za radikalne demografske mjere kojih bi se i mnogi suvremeni diktatori postidjeli. Tim vježbama priučene su samo djevojke u „civiliziranom” društvu što jasno ukazuje kako je teret kontracepcije isključivo položen na pleća žena – muškarci niti su sterilizirani kao embriji niti su odgovorni ako do neželjene i/ili neplanirane trudnoće dođe.

Lenina je zapravo najveća žrtva civilizacije društva - njoj divljak John ne dopušta mogućnost da nadiđe indoktrinaciju koja joj je usađivana čitava života - on ju s jedne strane konstantno napada izrazima kojima su njegovu majku napadali u rezervatu, a s druge se strane od njezine zavodljivosti brani svim silama jer gledajući u njezinu ljepotu spoznaje slabosti svojega tijela - što umjesto da mu otvori dušu i um prema njoj zapravo još dublju brazdu između njih dvoje kopa. Lenina u ovom romanu utjelovljuje *Madonna-Whore* sindrom (Kaplan, 1988: 4) – isprva, u njoj John vidi anđeosku ljepotu za koju osjeća da je nije dostojan ako ne podnese silnu muku i učini herojski podvig kako bi ju „osvojio”: „Da li se usuđuje? Usuđuje da oskrvne svojom nedostojnom rukom tu... Ne, ne usuđuje se... Kako je lijepa! Kako je Lijepa! (Huxley, 1980:158); ali kada Lenina shvati kako joj se sviđa i odluči učiniti prvi korak jer uviđa kako John neće on u potpunosti mijenja predodžbu o njoj. Lenina prestaje biti svetica čije njegove ruke nisu dostojne pa ju počinje vrijeđati

te se okreće nasilju: „Divljak je odgurnu tako snažno da ona zatetura i padne. 'Odlazi' – povika on, prijeteci se ispravivši nad njom – 'gubi mi se s očiju dok te nisam ubio!'... 'Bestidna bludnice'...” (Huxley, 1980:209-210). Lenina od strane Johna nikada ne dobiva priliku razumjeti zašto se on spram nje tako ponaša, niti se prema njoj ikada itko odnosio s razumijevanjem imajući u vidu da je i ona inteligentno ljudsko biće sposobno naučiti. Leninu je „civilizacija” indoktrinirala no usprkos tome ona je voljela „nekonvencionalne” muškarce, njezin je najveći grijeh taj što je htjela iskrenu ljubav, a koju niti od jedne osobe kroz čitav roman nije dobila – ne zato što je nije vrijedna, prije zato što ju nitko nije pokušavao shvatiti, a i zato što joj indoktrinacijski odgoj nije ostavio mogućnost da pokuša shvatiti samu sebe.

2.1. Sociološka relevantnost junakinje I-330 naspram Lenine

Vrlo važno je naglasiti koliko se uloga ženskih likova zanemaruje u tradicionalnim distopijama pogotovo uzimajući važnost njihovih pozicija spram institucija kako smo u radu već izložili. I-330 snažna je žena željna promjene pod svaku cijenu pa stoga i vlastiti život stavlja na kocku samo da bi još jedna revolucija preporodila svijet koji umire u stagnaciji iza sigurnih zidina koje umjesto da štite zapravo guše društvo. I-330 se uvelike zanemaruje, većina radova koji se Zamjatinovom distopijom bave primarno analiziraju društvenu kritiku u pogledu političke propagande u kontekstu vremena u kojem je roman nastao (fokus na ruskoj revoluciji, usponu te kritici komunizma). S druge strane tek Patai ističe važnost I-330 nazivajući je „herojskim ženskim protagonistom” naspram Orwellove Julije o kojoj ćemo detaljnije pisati u idućem poglavlju. I-330 tako prikazuje preteču snage ženske junakinje da se odupre patrijarhalnom sustavu Jedine Države pod vodstvom Dobrotvora koji utjelovljuje očinsku figuru u tom romanu. S druge strane Lenina je potpuna suprotnost I-330, Lenina održava ideju društva unatoč tome što se mjestimice u romanu jasno može iščitati koliko je nesretna. Ona se zgraža Lindom i njezinim devijantnim životom majke izvan sustava ugođe, bez Some, bez stabilne rutine pod nadzorom Mustafe Monda. Lenina čak niti nema priliku upoznati voditelja njihova sustava jer privilegij je rezerviran samo za muške likove u romanu te je stoga njezin lik u potpunosti marginaliziran kao što je stoljećima bio marginaliziran glas žena. Leninin lik tako reprezentira onaj arhaičan pogled na žene kao simbol ljepote i požude, predmet vrijedan promatranja ali ne i razumijevanja. Lenina naspram I-330 nema nikakvu moć jer ona poštuje pravila koja joj sustav nameće.

Pa ipak Lenina je jednako relevantna našoj analizi kao i I-330 jer obje nam junakinje pokazuju kako se i prije sto godina žene moglo prikazivati i kao aktivne, snažne ličnosti i kao pasivizirane, pokorne kćeri sustava. Obje nam junakinje tako potvrđuju dvije strane medalje reprezentacije žena u distopijama od samih začetaka žanra.

3. Drugo poglavlje – Orwell – 1984; Burdekin – Swastika Night

Kada govorimo o distopiji ne možemo zanemariti možda najpopularniji distopijski roman „1984.” Georgea Orwella. Ovaj roman, poput ranije spomenutih romana Jevgenija Zamjatina te Aldousa Huxleyja priča nam priču iz perspektive dobrostojećeg muškarca koji je uključen u društvo na određenoj razini koja mu dopušta određeni prostor djelovanja. Zamjatinov D-503 graditelj je Integrala, Huxleyjev Bernard Marx član je kaste alfa-plus sloja društva, a Orwellov junak Winston Smith radi u Ministarstvu Istine u kojem revidira povijesne zapise iz svijeta prije ratova koji su do ove distopijske situacije doveli. Ta povlaštena pozicija od integralne je važnosti svim ovim likovima jer im s jedne strane daje sigurnost koju takve visoke pozicije pružaju, a s druge strane daje im i određenu dozu legitimiteta – čitatelj je skloniji vjerovati kako doista društvo nije pošteno ako to ustvrde i oni bolje pozicionirani članovi kao što su junaci svih ranije navedenih romana do sada.

Winston Smith se ipak podosta od ranija dva junaka razlikuje – on već od samih početaka čitatelja upoznaje sa svojim izrazito mizoginim stajalištima:

„Antipatične su mu bile gotovo sve žene, a osobito mlade i zgodne. Uvijek su žene, a iznad svega mlade žene, bile najzadrtije pristaše Partije, najlakše su gutale servirane parole, bile su dobrovoljne doušnice i prokazivačice krivovjerja.” (Orwell, 2015: 16).

Mi od samoga početka znamo koja je Smithova dispozicija spram žena, dok D-503 pa niti Bernard Marx ne idu u takve ekstremne zaključke o cjelokupnom ženskom rodu. Kada znamo kakav je odnos glavnoga protagonista prema ženskim likovima možemo donositi jasnije zaključke o razlikama u percepciji i karakterizaciji ženskih likova između ova tri romana, no vratimo se prvo na roman „1984” – Julia je žena s kojom Wilson Smith ima zamršeni odnos. Ona kao žena centar je Smithovih strahova spram cjelokupnog ženskog roda ali on se svejedno upušta u svojevrstan romantični odnos s njom. Smith joj je pokušavao objasniti problematike društva ali nije bio zadovoljan njezinom recepcijom istih:

„Ni najmanje je nisu zanimale finese partijskih dogmi. Kad god bi on stao govoriti o načelima Anglosoca, duplozofiji, promjenjivosti prošlosti, o negaciji objektivne realnosti i o uporabi novozbornih riječi, njoj je bilo dosadno, sve bi joj se pobrkalo u glavi... Razgovarajući s njom, shvatio je kako je lako odavati privid pravolinijnosti, a da pritom nemaš pojma što linija znači.” (Orwell, 2015: 172)

Kada sagledavamo ovaj citat jasno se može primijetiti koliko je Smithova interpretacija Julijina shvaćanja problematike društva površna. On niti ne pokušava shvatiti odakle dolazi njezina pozicija jer smatra kako ona jednostavno nema kapaciteta naučiti i shvatiti teorije o partijskom jednodužju te samim time zašto je revolucija potrebna. Smith Juliju smatra sebičnom revolucionarkom jer je njezin glavni cilj njezin i njihov zajednički užitek – ona se ne opterećuje zakonima i pravilnicima na razini teorijskog shvaćanja već ona aktivno djeluje kako bi ispunila svoje ciljeve. Ona ne prihvaća pravila igre koja im se oboma nameću, a to ponajbolje objašnjava Daphne Patai u svojoj knjizi „The Orwell Mystique – A Study in Male Ideology”. U toj se analizi autorica prvenstveno posvećuje analizi Orwellovih djela te interpretaciji Orwella kao autora u medijima i drugim autorskim analizama. Zanimljiva je autoričina pozicija s kojom se autor ovoga rada uvelike slaže o razlici odnosa D-503 s I-330 te Smitha i Julije:

„... kontrast između „Mi” i „1984.” je u tome što je u Zamjatinovom romanu protagonist istinski zaveden na buntovne postupke od strane žene koja predvodi oporbenu skupinu. U 1984., međutim, Julia nije odgovorna za takvo zavođenje, već O'Brien. Winston svoj seksualni odnos s Julijom, koji ona pokreće, doživljava kao politički čin, kao udarac Partiji. Stoga je [njihov odnos] napravljen da služi političkoj svrsi ili, drugim riječima, korumpiran je sveprožimajućom kontrolom Partije. Julia, za razliku od Winstona, traži seksualne susrete isključivo iz zadovoljstva. Winstonova prava savezništva jasna su od početka romana: on mrzi, boji se i žudi za Juliom, a nedvosmisleno ga privlači O'Brien” (Patai, 1984: 226-227).

Autorica vrlo jasno naglašava važnost koju Smith pridodaje O'Brienu, a koju uskraćuje Juliji. Patai u analizi Orwellove „1984.” također uzima teoriju igre kako bi dalje razjasnila odnose između likova te tako direktno objašnjava koliko je Julia zapravo veći revolucionar od Smitha unatoč tome što ju se nikada ne stavlja u prvi plan kada se diskutira o uspjesima protiv Partije:

„...svijet ”1984.” nije svijet u kojem se vidi ljudska priroda kako igra igre moći; to je specifično priča o dvojici muškaraca posvećenih zajedničkim idejama o tome što znači biti muškarac te kao što smo vidjeli, ovise o međusobnom priznanju. Samo u kulturi koja generalno omalovažava ženu i prihvaća muškarca kao model za ljudsku vrstu moglo je proći nezapaženo da je „1984.” prije svega priča o interakciji dva muškarca i da Julia, koja nije sudionica igra dominacije, predstavlja alternativni način ponašanja. (Patai, 1984: 238)

Zaista, zašto bi se Julia zanimala za sukob između dvojice muškaraca koji se poput dva ovna na mostu sudaraju u borbi besmislenog dokazivanja poznavanja Partije i pravila ponašanja koje ta

ista Partija postavlja? Naravno da je stoga Julijina interpretacija zapostavljena kao i sama Julia jer ona kao žena nema jednako pravo glasa za revoluciju s obzirom na to da se ne služi pravilima igre koje Partija kroz lik Goldsteina za revolucionare postavlja. Partija određuje čak i kako se protiv Partije treba vladati, koji potez učiniti da bi se bilo uzoritim revolucionarom, čak i za to postoji priručnik u vidu zabranjene štampe koju Smith religiozno čita, a koji pokušava prevesti Juliji ni manje ni više nego – *mansplainingom*. U romanu je savršeno jasno kako Julia nije zainteresirana za njegove priče o revoluciji, a nije zainteresirana jer ona u takvoj revoluciji ne može zapravo sudjelovati jer ne ispunjava glavni kriterij – ona naime odbija prihvatiti pravila igre koja joj se nameću te samim time najuspješnije provodi svoju vlastitu borbu protiv sustava koja je puno jača od one borbe koju sam sustav protiv sebe *de-facto* propisuje. Winston Smith Julijinu nezainteresiranost interpretira kao neznanje ili nesposobnost razumijevanja, u biti smatra kako njezin ženski mozak ne može shvatiti duboke kompleksnosti pa stoga niti ne čudi njegova fasciniranost O'Brienom kojega smatra ravnopravnim rivalom s kojim se vrijedi natjecati, kojega želi pobijediti. Time ne shvaća kako igra prema pravilima koje postavlja O'Brien da bi O'Brien zadovoljio svoj ego u dominaciji nad Smithom. Niti O'Briena niti Partiju previše ne zanima Julijina pobuna protiv pravila igre jer sve su oči uprte u Winstona iako bi Julia daleko jači udarac mogla zadati Partiji negoli Smith ikada može sanjati baš zato što njezina borba proizlazi iz njezinih vlastitih spoznaja, njezinih vlastitih ideja, a ne iz materijala koje propagira Partija, a kojih se Winston tako vjerno pridržava te zbog kojih vjerno podnosi kaznu propisanu svim izdajnicima da bi se na kraju rehabilitirao u društvu od kojeg je, barem se na trenutke činilo, htio pobjeći.

Zanimljivo je kako je Smith puno više poštovanja pridodao pravilima Partije negoli Juliji jer on radije izdaje Juliju i spreman je optužiti ju za sve loše što mu se dogodilo, spreman je radije žrtvovati nju negoli svoj položaj u očima Partije te ju naposljetku radi toga i izdaje:

„Nenadano mu je sinulo da na cijelom svijetu postoji samo jedna osoba na koju može prenijeti svoju kaznu, jedna jedina osoba koju može gurnuti između sebe i štakora. I stao je panično urlati, ponavljajući: 'Učinite to Juliji! Ne meni! Juliji! Radite od nje što hoćete, meni je svejedno! Izgrizite joj lice, oglodajte je do kostiju! Ne mene! Juliju! Ne mene!'” (Orwell, 2015: 310).

Navodno je i Julia izdala Winstona, ali njezina se izdaja nikada detaljno ne prikazuje, ona se samo spomene u dva navrata – jednom ju napomene O'Brien, a jednom i Julia sama prizna Winstonu da ga je izdala nakon što su oboje rehabilitirani u društvo. Njezina izdaja nije od velikog značaja jer djeluje kao nešto što je sasvim očekivano Winstonu, ta cijeloga romana govori o nepovjerenju u žene tako da nimalo ne iznenađuje njezina izdaja. Njegova izdaja Julije pak prikazuje se kao zadnja slamka na kojoj se lomi njegova snaga, a samim time i mogućnost pobjede

u igri – on je okaljao sebe kao muškarca koji izdaje i samim time sveo sebe na jednaku poziciju u kojoj je Julia bila stotinu stranica prije ovoga čina pa se stoga zato i toliko dramatično prikazuje. Smith je sada izdajnik i doušnik jednako kao što su i djeca i žene koje on s gađenjem i prijezirom opisuje tijekom romana. Winston je ipak radije odabrao iznevjeriti Juliju negoli iznevjeriti očekivanja O'Briena da će slijediti pravila Partije makar se protiv nje borio jer između poštovanja Julije i poštovanja O'Briena on radije bira poštovanja svoga rivala negoli svoje ljubavnice jer za njega Smith sam ima više poštovanja. Julia tako kao lik dokazuje koliko malo agencije ona ima u romanu, ona je više objekt požude, alat kojim se Winston okoristi kako bi se postavio kao ravnopravniji igrač u igri moći, a to samo potvrđuje Smithovo ophođenje spram Julije. Ona niti ne može aktivno djelovati u priči u kojoj je glavni fokus igra moći između dva muškarca čiji je cilj dokazivanje, ali samo unutar i pod pravilima Partije. Julia stoga ovdje ne može niti igrati aktivnu ulogu jer nitko od glavnih aktera nije zainteresiran za njezino djelovanje unutar sustava niti se njoj pridodaje važnost osim u pogledu suučesnice koju s Winstonom muče i preodgajaju – ne zato što je ona sama opasna za sustav nego zato jer ju je Winston koristio kako bi pokušao pobijediti u igri protiv O'Briena tako da niti njezina žrtva niti izdaja nisu u jednakom rangu kao što su Smithove te time niti nisu vrijedne spomena osim na razini sporadične reference.

S druge strane spektra, nasuprot Orwellovoj „1984.” Patai postavlja distopiju autorice Katharine Burdekin, koja je prvi puta objavljena pod pseudonimom muškog imena Murray Constantine pod naslovom „Swastika Night”. U ovoj distopiji dolazimo u svijet kojem je, nakon pobjede nacista u drugome svjetskom ratu, sedamsto godina nakon pobjede Njemačka osvojila pola svijeta, dok s drugom polovicom vlada Japan. Ova dva carstva u sličnome su odnosu kao i carstva u Orwellovu već spomenutom romanu, no glavna stvari koje ta dva romana stavljaju na oprečne polaritete jesu odnos društva spram žena i pitanje što je to biti pravi muškarac? U romanu se na dvije razine napada duboko ukorijenjeni patrijarhalni sustav koji slavi kult maskuliniteta koji svojom toksičnošću istovremeno žene drži za životinje, a muškarcima dokida etičke i moralne vrline ljudskosti kako bi se *status quo* održao. Glavni junak Burdekinina romana je Englez Alfred, iako građanin drugoga reda u nacističkome društvu on je svejedno poprilično visoko obrazovan i pozicioniran kao zrakoplovni mehaničar koji je pismen te koji vrlo dobro barata njemačkim jezikom pored svog materinjeg. Alfred i njegov prijatelj, bivši nacist Hermann, od njemačkoga viteza von Hessa dobivaju posljednju sačuvanu knjigu preko koje spoznaju da su nekoć postojala drugačija društva. U razgovorima s von Hessom Alfred spoznaje kako žene nekoć nisu bile nepismene, neuke i obrijanih glava već su nekoć bile u puno ravnopravnijoj, no ne i jednakoj, poziciji spram

muškaraca: „Žene su imale vrlo visoko mjesto u staroj kršćanskoj teologiji. Teoretski, njihova je vrijednost duše bila jednaka onoj muškaraca. Praktično, naravno, nije.” (Burdekin, 2011: 142).

U ovome novome društvu u kojem je fašizam pobijedio, društvo je žene svelo na razinu životinja koje su izolirane od muškaraca u svojim „ženskim odjeljenjima” osim za potrebe prokreacije i poneke mise namijenjenim daljnjoj indoktrinaciji žena u kapelicama u kojem se Hitler veliča poput božanstva jer se od žena taji kako se sve manje ženske djece rađa u odnosu na mušku te civilizacija polako izumire bez znanoga razloga:

„Istina je da je od životne važnosti da žene rađaju više kćeri, istina je da je svaki Nijemac iz pismene viteške klase imao snove iz noćne more o izumiranju svete rase, ali bila je istina da se o većini ne može slobodno govoriti, prije svega s njima se ne razgovara. same žene... Kad bi se žena mogla javno radovati rođenju djevojčice, Hitlerovstvo bi se počelo urušavati.” (Burdekin, 2011: 40).

Sama implikacija da opstanak ovog distopijskog društva ovisi o ženama cjelokupnome ženskom rodu daje puno važniji ton, ne toliko različit onom u već spomenutom romanu Aldousa Huxleyja u kojem određeni broj žena društvo odlučuje ostaviti plodnima za potrebe umjetne prokreacije civilizacije. Važno je za primijetiti kako je prikazan lik Alfreda preko kojeg mi kao čitatelji promatramo žene u „Swastika Night”. On je prikazan kao muškarac koji se trudi biti moralna vertikala ali i dalje biva u mnogočemu sklon negativnoj percepciji žena – ne zato što je on kao muškarac mrzitelj žena već zato što je odgojen da tako misli jer nikada nije imao prilike naučiti bolje. Kada dobije kćer, Edith, stvari se počinju mijenjati na bolje te se on svim silama trudi učiniti njezin život na tom svijetu boljim koliko je god u mogućnosti, on promišlja o potencijalu kojeg bi njegova kćer mogla imati u nekim boljim mogućnostima, izvan kaveza/geta „ženske četvrti” u kojem su nagurane sve žene da se među sobom svađaju, tuku i uzdržavaju. Kada prvi puta čuje da je dobio kćer od Ethel, žene s kojom ima odnose, Alfred je isprva instinktivno razočaran jer je indoktriniran kako je rođenje ženskog djeteta sramota – čak se i Ethel srami što mu je rodila kćer, ali kada je prvi puta ugleda i uzme u naručje dogodi se nešto neobično:

„Alfred je razmišljao, ako oduzmem ovu bebu od Ethel i od svih drugih žena i nikad joj ne dopustim da vidi muškarca ili dječaka i odgojim je sam, i naučim je da poštuje sebe više nego što ona poštuje mene, mogao bih je pretvoriti u pravu ženu. Nešto krajnje čudno. Možda lijepa, poput nacističke djevojke, ali nešto više od toga da bude lijepa. Mogao bih stvoriti novu vrstu ljudskog bića kakvog prije nije bilo. Možda bi me voljela. Možda bih je mogao voljeti. Ili bi po nasljedstvu bila poput Ethel?” (Burdekin, 2011: 290).

Imajući po prvi puta u životu u svojim vlastitim rukama svoju kćer kojoj se nikada nije nadao on počinje o ženama razmišljati drugačije, on počinje razmišljati o nadi koju bi revolucija za koju se cijeloga života bori mogla imati. U njegovim se mislima polako rađa nada jer žene u ovom svijetu žive doista mizernim životom, njihov život pun je patnje, tuge i boli pa ipak za njih možda

postoji mogućnost da promijene svoj status koliko god borba za taj cilj djelovala neostvarivom. Ali on njihov život gleda kroz percepciju povlašćenoga muškarca – kada kaže „mogao bih je pretvoriti u pravu ženu” on nesvjesno podilazi patrijarhalnoj strukturi unutar koje je odrastao jer on sebe smatra sposobnijim da od svoje kćeri učini „pravu ženu” negoli je sposobna ikoja druga žena, možda kršćanka ako već ne žena zatočena u getu „ženske četvrti”. Alfred nam ovdje kroz svoj primjer pokazuje koliko su korijeni kulta maskuliniteta utkani u sve pore fašističkoga društva kakvog je zamišljala Burdekin jer čak niti on kao muškarac koji sebe smatra pravim muškarcem, a ne tek dječakom kakvim vidi većinu društva, čak niti Alfred nema uglađenih manira i na žene gleda kao niža bića. Baš zbog toga ovaj roman i jest interesantan jer nam cijelim svojim tokom postavlja pitanje što znači biti muškarcem? Zanimljiv je i zaključak viteza von Hessa kada s Alfredom propitkuje jesu li nacisti muškarci ili tek nikada sazreli dječaci:

„Ne mogu biti muškarci dok su još pod bilo kakvom vrstom discipline. Ja sam ne mogu biti muškarac ako se zaklinjem na slijepu poslušnost der Führeru i to stvarno mislim. Ali moji ne-muškarci, moji bavorski nacisti, bolje su poda mnom nego pod vojnim vitezovima i narednicima. Njihova je hladna, nezainteresirana disciplina, moja je očinsko pravilo. Sve dok ljudi ne budu mogli vladati sami sobom, bolje je slijepo se pokoravati ocu nego vladi.” (Burdekin, 2011: 264).

Ovdje ulazimo u srž problematike muških likova, a koju moramo razjasniti kako bismo shvatili kakvu ulogu ženski likovi u ovome romanu igraju. Zanimljivo je koliko direktno sebe vitez von Hess stavlja u ulogu benevolentnog patrijarha, „glavu kuće” u svom feudalnom posjedu, koji samo želi obuzdati svoje neposlušne „dječake” kojima sustav nikada nije dopustio mogućnost da se razviju u muškarce koji poštuju žene i jedni druge. Pitanje je može li postojati „prava žena” u koju bi Alfred htio da se Edith razvije bez da postoji „pravi muškarac” koji neće dopuštati da cjelokupni ženski rod pati kako bi muški rod od toga imao kakve koristi.

Prije negoli se vratimo na važnost koju Edith ima u ovome romanu, vrijedi napomenuti kako ne žive sve žene jednako mizernim životom jer iako nemamo puno točnih niti jasnih predodžbi o životu kršćana, koji praktički žive kao kasta nedodirljivih u Indiji, kršćanske žene navodno se slobodno smiju kretati svijetom, ali o njihovoj „slobodi” niti jedna žena ne zna zbog totalne izolacije od vanjskog svijeta kojem su stoljećima podvrgnute sve ne-kršćanske žene:

„Jedva da su znale da postoje žene koje se mogu slobodno kretati, kršćanke; jer nikada nisu vidjele kršćanina. Otprilike su znale da postoje neke užasne stvari koje se zovu kršćani, i da se od njih ne traži da budu pokorne muškim čudovištima među njima, ali svako iskušenje je držano podalje od njih. Nijedan kršćanin ne bi prišao na pola milje stražaru na vratima Ženske četvrti u bilo kojem gradu ili selu.” (Burdekin 2011: 284).

No život kršćanskih žena također nije lak, na samome početku romana kada tek upoznajemo Alfreda i Hermanna odvija se scena u kojoj mladi Nijemac, prema Hermannovu svjedočenju, pokušava silovati maloljetnu kršćansku djevojčicu što je protuzakonito – ne zbog toga što je silovanje protuzakonito već zbog toga što je djevojčica maloljetna i još k tome kršćanka. Tek s gore navedenim citatom nam biva jasnije kako to dijete nije pobjeglo iz „ženske četvrti” već kako se ona slobodno kretala dok ju mladić nije zaustavio i pokušao napastovati što je i Hermann doista posvjedočio prilikom iznošenja optužbi no manje je bilo važno je li riječ o silovanju ili dobi djevojčice već je jedino bitno bilo je li ona kršćanka jer silovanje kao zločin niti ne postoji u tome društvu:

„Najvažnije je bilo da se mlađim ženama čvrsto usadi u glavu da ne smiju imati ništa protiv da budu silovane. Vitez to, naravno, nije tako nazvao, nije bilo zločina poput silovanja osim u vezi s maloljetnom djecom. A to je, kao što je Vitez znao, bilo manje, daleko manje zbog malih djevojčica nego zbog rase. Vrlo mlade djevojke, ako su tek adolescentne, mogle bi roditi slabašne bebe kao rezultat silovanja... jer da se žena suprotstavi bilo kojem muškarcu (osim kršćaninu) u bilo kojoj točki bilo bi bogohulno i krajnje opako.” (Burdekin, 2011: 39).

U spomenutom citatu vrlo je jasno koliko je u tom društvu autonomija ženskog tijela podređena patrijarhatu, ali uz to što nemaju vlast nad vlastitim tijelom od njih se otuđuju sva muška djeca nakon što navršše malo više od godine dana života, tako da žene cijeloga života pate što od fizičke što od emocionalne boli koje im zadaje društvo. Žene nemaju prava odbiti muškarca jer odbijanje vrijeđa muškarčev ego, a ego dječaka u „Swastika Night” izuzetno je fragilan. Oni su stoljećima odgajani da nikada ne odrastu u muškarce već da perpetuiraju destrukciju kroz nasilje nad podređenima jer su i sami zaglupljeni iskrivljenim vrijednostima kako bi ostali pasivizirani te kako se ne bi drznuli proturječiti vlasti.

Iako se sve ranije spomenute distopije dotiču reproduktivnih prava žena ona su baš u ovome romanu stavljena u perspektivu da takve prakse od žena proizvode ranjene jedinice lišene svakog dostojanstva. I „Mi” i „Vrli novi svijet” i 1984.” bave se pitanjem autonomije ženskoga tijela, prava na pristanak odnosa između muškarca i žene koji je visoko institucionaliziran ali niti u jednom od tih društava nije prokazana tolika razina bola koju žene trpe koliko je dočarana u „Swastika Night” unatoč tome što u ovome romanu ženski likovi igraju najpasivniju ulogu. Naime od imenovanih žena imamo Marthu – staricu koja se u par navrata spominje kao žena toliko stara da ju je starost u očima promatrača pretvorila u neko biće između muškog i ženskog, imamo Ethel, ženu za koju saznajemo tek pred kraj romana da je majka sve Alfredove djece. Ethel, iako malo toga govori, puno pokazuje o statusu i osjećaju obične žene kada razgovara s muškarcem. Alfred je podosta grub

prema njoj te ne može smoci snage da ima imalo poštovanja prema njoj jer ju niti ne vidi kao ljudsko biće dok puno drugačije promatra Edith.

Premda ona nikada ništa ne kaže niti išta značajnoga u romanu napravi Edithina sama pojava kao pasivnog lika igra vrlo važnu ulogu u borbi za revoluciju, na smrtnoj postelji Alfred svojega najstarijeg sina obavezuje da se o njoj brine što nimalo ne priliči klasičnom muškom djelovanju u takvome društvu gdje su žene bile prepuštene drugim potlačenim ženama. Iako „Swastika Night” kao roman nema toliko aktivne ženske likove kao prethodna tri distopijska romana, kojih smo se dotakli u dosadašnjoj analizi, u ovoj se priči postavljaju puno jasniji temelji za borbu ka jednakosti između žena i muškaraca jer ovaj roman usađuje nadu u vidu male djevojčice koja ima potencijal preokrenuti društvo u korijenu.

3.1 O strukturama u distopijama

Julija i Edith vrlo su specifične junakinje koje za razliku od prethodna dva primjera I-330 i Lenine ne možemo promatrati izolirano od suodnosa s muškim likovima preko čijeg djelovanja i same dobivaju na vrijednosti. Njihova (ne)uspješnost samostalnog djelovanja ovisna je primarno o razlici između Wilsona Smitha i Alfreda. S jedne strane Smith odbija oduprijeti se egoističkom nadmetanju u igri sa sustavom u kojoj ne može pobijediti te samim time i svoje djelovanje i djelovanje Julije čini ništavnom u procesu. Smithova tendencija ka autodestrukciji očit je produkt nezadovoljstva s položajem – nedostatkom moći koja bi potvrdila njegovu muškost pred njegovim rivalom O'Brienom. S druge strane Alfred nije toliko opterećen vlastitim ograničenjima jer njegov ultimativni cilj je puno veći od njega samog – Alfred želi utjecati na same temelje društva kako bi promijenio smjer u kojem se razvijaju institucije te samim time pružio nadu svojoj tek rođenoj kćeri Edith da ima veću mogućnost djelovanja nastaviti proces promjena društva. Alfred je školski primjer aktera po uzoru na Giddensovo shvaćane strukture:

„Strukture ograničavaju ponašanje, iako se također može reći da je u okvirima tih granica akter u stanju da slobodno djeluje. Nasuprot tome, prihvatimo li ideju dualiteta strukture, nju tada ne možemo shvatiti kao izvanjsku ljudskoj akciji te isključivo preko svojih ograničenja. Struktura je istodobno i medij, ali i proizvod ljudskih aktivnosti koje povratno organizira. Institucije ili društva (udruženja) posjeduju strukturalne karakteristike u odnosu na kontinuitet akcije njima pripadajućih članova.” (Giddens, 1990: 102)

I doista, Smith se zapliće u ograničavajućim aspektima strukture podilazeći tako patrijarhalnim temeljima na kojima strukture njegova društva počivaju dok s druge strane Alfred,

svjestan svojih ograničenja unutar društva u kojem djeluje, pronalazi načina da osvijesti članove o povijesti nastanka struktura. Povijest je ključan moment jer ukazuje na to kako su se strukture s vremenom oblikovale do razine distopija, a samim time akterima daje i nadu da mogu utjecati na strukturne promjene za buduće generacije. Alfred je primjer takvog, optimističnog gledanja na rigidne strukture distopijskog društva jer daje nadu kako strukture nisu monoliti već nastaju međudjelovanjem društva u kojem postoje.

4. Treće poglavlje – Kontekstualizacija književnosti kroz feminističku teoriju

S distopijskim romanom Katharine Burdekin završavamo poglavlje o analizi ženskih likova u tradicionalnim distopijskim romanima, ali prije negoli prijedemo na suvremene, feminističke distopije poput „Sluškinjine priče” i „Red Clocks” moramo se okrenuti feminističkoj teoriji kako bismo jasnije razlučili po čemu se doista razlikuju ranije spomenute distopije iz prve polovice od onih koje su pisane u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća do danas. Baš je roman „Swastika Night” idealan most koji nas povezuje s idejama koje se javljaju u kasnijim distopijama koje su sve više okrenute feminističkim kritikama totalitarnih sustava. Počnimo s već spomenutom autoricom i feministkinjom Daphne Patai koja je ujedno i zaslužna za otkriće pravoga identiteta autorstva „Swastika Night”, istine koja je desetljećima bila sakrivena ispod muškoga pseudonima Murray Constantine. Patainih smo se ideja već dotakli prilikom analize Orwella i Burdekin, a sama autorica napisala je i predgovor za kasnija izdanja Burdekininih romana „Proud Man” (1934) te već spomenutu distopiju „Swastika Night”. Jedna od ključnih opaski koje autorica iznosi zapravo je i potakla ideju za nastanak ove analize, obuhvaća sve četiri distopije o kojima je ranije bila riječ:

„Druge distopije pokušavaju se nositi s potencijalno razornom privlačnošću između muškaraca i žena na razne načine. Huxley, na primjer, dopušta seksualni promiskuitet i, slijedeći (iako u manje Tayloriziranom obliku) Zamjatinov primjer, odlučuje se za seksualno pražnjenje [sic] kao nužnu značajku stabilnog sustava. Orwell, nasuprot tome, zabranjuje seks osim u svrhu rađanja, pod pretpostavkom da se seksualna napetost može preusmjeriti kao strastvena mržnja prema neprijatelju ili kao strastvena ljubav prema apstraktnom vođi. Ali Burdekin slijedi logiku našeg vlastitog jezika i iskustva i vidi da oni već sadrže sjeme za potiskivanje femininog.” (Patai, 1984: 260)

Zaista, u svakom od romana postoji određena degradacija te dokidanje seksualnih sloboda koje bivaju ili visoko institucionalizirane ili zabranjivane. Osim slobodnih odnosa zabranjeno je i slobodoumno razmišljanje ali i sloboda osjećanja, zabranjena je ljubav za druge, a potiče se samo ljubav prema sebi te prema sustavu. Društvo u svim ovim distopijama ponaša se poput školske djece u internatu za koje se brinu ravnatelj i institucije kojima ravnatelj upravlja, a sve što se protivi djetinjem, nevinom ponašanju poput pobune ili neposluha strogo se kažnjava kako bi se primjerom potaknulo ostalu nestašnu djecu na poslušnost.

U društvu Zamjatinova romana „Mi” ljubavni su odnosi dopušteni tek kada za to Jedinu Državu odredi dopuštenje preko ružičastih kartica, uz točno određeno vrijeme, mjesto i datum. Čak i unutar tog dopuštenog perioda postoje jasna pravila i granice koje se ne smiju prijeći kao što smo u analizi već istakli jer kada jedinke odluče donijeti vlastite odluke na svoju ruku, kao što to odluči O-90 tada je jedino rješenje koje država pruža smrt jedinki koje se protiv svojega vladara bune. Kako si D-503 svoja prava unutar države predočuje sasvim je jasno vidljivo:

„... ako kapnemo na ideju „prava”... dvije plitice na vagi: na jednoj – gram, na drugoj – tona, na jednoj – „ja”, na drugoj – „mi”, Jedinu Državu... zaboraviti da si – gram i osjetiti sebe milijuntim dijelom tone...” (Zamjatin, 2003: 77)

Huxleyjev svijet također ima dvostruke standarde koje smo, kada je riječ o kontracepciji, već istaknuli tijekom analize lika Lenine jer ona nam ponajbolje ukazuje na problematiku života u takvome društvu u kojem su žene isključivo i jedino odgovorne ako do neželjene trudnoće dođe, a kao što smo mogli kod lika Linde uočiti, društvo ih je naučilo da se srame bioloških funkcija svojega tijela. Sram je jedan jako bitan aspekt u romanu „Vrli novi svijet”, sram je taj koji zapravo najviše koči svakog od likova. Sram budi agresiju i mržnju, a kao što se Linda srami majčinstva tako se i John srami žudnje koju osjeća prema Lenini te on umjesto da introspekcijom sagleda svoje emocije djeluje agresivno te na Leninu u dva navrata fizički nasrće umjesto da s njome razgovara i razriješe među sobom nedoumice do kojih su ih njihove razlike u odgoju dovele.

Sram i nelagoda javljaju se i u romanu „Swastika Night” jer kada Ester doji Edith Alfred napušta prostoriju jer naprosto ne može podnijeti vidjeti kako majka hrani svoje dijete. Zanimljivo je i kako Alfred, kada lamentira o položaju žena, zaključuje kako se muškarci na ženama istresaju agresivnim ispadima, kako njihov plač i suze ne mogu podnijeti baš zbog toga što osjećaju podsvjesnu krivnju za sve što su muškarci učinili od svojih žena:

„Pitao se zašto žene čine muškarce nemirnima. Nisu kritizirale ništa više nego što bi to učinio pas. Bile su tihe. Nikada nisu razgovarale osim ako muškarac nije prvi progovorio. Pa ipak se to nije moglo podnijeti. Muškarac bi morao otići ili se vratiti u muško društvo. 'Sve nas je sram', pomislio je. 'Mi to ne znamo, barem

samo Vitez i ja to znamo, ali svi se stidimo ovog niskog podlog obrasca koji im je postavljen da žive.” (Burdekin, 2011: 292).

Stvar je u tome što je muški rod sputan lancima patrijarhata na različit način, od njih se traži da perpetuirano siju nasilje te da tlače one koji su staležom ili rodom ispod njih, dok su žene te koje najviše pate jer osim što ih ugnjetavaju muškarci one se same među sobom tuku jer imaju usađeni osjećaj manje vrijednosti. Kada vitezu na misi namijenjenoj za žene slučajno izleti iskaz kako bi žene trebale rađati više kćeri niti jedna žena, iako je svojim ušima čula, niti jedna žena osim stare Marte ne želi osvijestiti istinu jer su toliko klonule duhom da im se čak i takav iskaz čini nevjerojatnim i lažnim.

Sram i mržnja dva su najjača oružja patrijarhalnih institucija jer potičući jedinke da mrze različito te da se srame biti individuama, institucije drže monopol nad slobodom i autonomijom i muškaraca i žena. Dopušteni su samo kratki, nagli izljevi niskih strasti, agresije i mržnje jer u takvim totalitarnim sistemima čak nije dopušteno biti u potpunosti predan mržnji.

Orwellov sustav ima točnih dvije minute u danu posvećene velikoj mržnji koja se putem medija kanalizira u apstraktne unutarnje i vanjske neprijatelje sustava kako bi Partija održavala javni red i mir. Kod Huxleyjeva sustava ljudi su pod utjecajem narkotika većinu vremena te se na takav način burne emocije suzbijaju, a u Zamjatinovu društvu u podmakloj, kasnijoj fazi vrše se operacije koje čovjeka lišavaju duše te time i svih emocija. Baš zato je zanimljiv roman Katharine Burdekin jer upravo ovdje imamo najjasniji pokušaj junaka da dokuči što to znači istinski voljeti, baš taj aspekt odvaja tu distopiju od ranije spomenutih jer tu je najjasnije izraženo „žensko pismo” ako slijedimo misli Hélène Cixous koja i sama ukazuje na problematiku mržnje u književnim djelima:

„Mržnja: naslijeđe, opet, ostatak, lažna podložnost falusu. Voljeti, promatrati-misliti-tražiti drugoga u drugome, despekularizirati, odlagati. Čini li se ovo teškim? Nije nemoguće, i to je ono što hrani život - ljubav koja se ne može utržiti sa strahovitom željom koju pruža protiv nedostataka i čudnoga; ljubav koja se raduje razmjeni koja se umnožava.” (Cixous, 1976: 897).

Cixous, kada u svom eseju „Smijeh meduze” govori o ženskome pismu, govori zapravo o figuri žene ako autorice, koja aktivno sudjeluje u stvaranju književnosti, a ne samo kao pasivne čitateljice koja se s pojedinim junacima nikada ne može u potpunosti poistovjetiti zbog nedostatka sličnosti u životnim uvjetima. I doista, roman „Swastika Night” doima se baš poput školskoga primjera ženskoga pisma, unatoč tome što mu je junak muškarac, a žene gotovo niti nemaju agenciju baš zato što govori o potencijalu ljubavi, o ljubavi koja može zacijeliti sve rane, sve brazde kojima je kult maskuliniteta dokidao slobode udaljavajući sve jedinke društva od svojeg punoga

potencijala. Ljubav je ključni element u romanu koji nedostaje svima, ljubav je ta koja potiče na pobunu, na novu revoluciju jer nedostatak ljubavi potiče sve redom spomenute junake. Ljubav podjednako nedostaje i likovima S-330 i D-503, kao što nedostaje Bernardu Marxu, divljaku Johnu, Lenini te Lindi pa i Wilsonu Smithu, Juliji, Alfredu i Hermannu – svima njima nedostaje ljubav jer su odgajani u hladnim okvirima bez imalo stvarne nježnosti, pod budnim okom institucija. U njima se budi nemir, poziv na pobunu baš zato što ljubav u uvjetima u kojima žive ne mogu imati jer takav sustav samo eksploatira ljudski sram i mržnju kako bi se pogonio, do zadnje kapi krvi, dok posljednja osoba ne klone duhom. Tek tada će doista prestati čežnja za promjenom tek kada patrijarhat totalitarizma ne ubije i zadnju nadu uništavajući zadnje tragove ljudskosti što se skrivaju u procijepima sterilnoga svijeta distopija.

Još jedan od razloga zašto nam od pomoći može biti „Smijeh meduze” jest identifikacija problematike narcizma u pogledu veličanja moći u distopijskim društvima – svi romani redom prikazuju kako se o onima koji imaju moć pišu hvalospjevi, pjevaju epovi, kako su se ostali članovi društva dužni klanjati njihovoj veličini. Baš se u romanu „Swastika Night” javlja zanimljiva premisa pa Alfred iznosi svoje viđenje položaja žena kada u polemici s vitezom von Hessom pričaju o problematici redukcije žena u njihovome društvu:

„Ljudske vrijednosti ovoga svijeta su muške... Ženama treba nametnuti najviši mogući muški obrazac življenja, a kad opet steknu malo razuma, treba im objasniti zločin koji su svojedobno počinile; da im se muškarci baš i ne dive zbog toga, da ih u sebi zbog toga mrze i da se sada mogu, *moraju*, smatrati superiornijima i tako odgajati svoje kćeri. Mislim, bi li se žene uopće moglo naučiti čitati, prije nego se opet osvijeste? Ne postoji zamislivo ograničenje onoga što bi mogle biti ili raditi nakon toga.” (Burdekin, 2011: 203).

Usporedimo ovo s citatom Cixous:

„Muškarci su počinili najveći zločin nad ženama. Podmuklo, nasilno, naveli su ih da mrze druge žene, da budu same sebi neprijatelji, da mobiliziraju svoju ogromnu snagu protiv sebe, da budu izvršitelji njihovih potreba. Od žena su napravili antinarcisizam! A narcisoidnost koja voli sebe samo da bi bila voljena zbog onoga što žene nisu dobile! Oni su konstruirali zloglasnu logiku antiljubavi.” (Cixous, 1976: 876).

Jedina je razlika u percepciji toga tko je zločin podčinjenja i redukcije žena počinio, stoji da je nepravda nad ženama učinjena te da je jedini mogući način izlaska iz tamne kolotečine u koju su žene zatvorene baš ljubav kojom će žena izgraditi novi, bolji svijet ako joj se prilika pruži. Stoga „Swastika Night” kao roman toliko odstupa od preostala tri iz distopijskog žanra u periodu prije druge polovice dvadesetoga stoljeća jer se kroz njegovu priču nastoji dočarati problematika žena koja jest u svakoj od distopija prisutna ali zanemarivana, zapostavljena u korist kritike sustava – ali

kako bolje kritizirati sustav negoli prokazivanjem nejednakosti žena koje obnašaju, u tim sterilnim društvima, iste funkcije kao i muškarci?

Oba se citata također bave pitanjem narcizma – kako naučiti žene da vole sebe i smatraju se superiornijima spram muškaraca pita se Alfred iz romana, on se pita zašto žene mrze same sebe i kako da to društvo preokrene, a odgovara mu citat Cixous koja također smatra da je problem zašto žene mrze jedna drugu proizašlo iz patrijarhalnog društva koje cijeni muškarce, a ženu stavlja u suparničku poziciju jednu spram druge umjesto da ih ujedini u borbi da se njihov glas i njihova perspektiva čuju. Nije li najbolji napad totalitarnosti distopije, poziv na novu revoluciju, baš napad na prividnu rodnu jednakost kojom se zapravo perpetuira *status-quo*?

Odgovor na ovo promišljanje nalazi se u ideji knjige „Ženski eros i civilizacija smrti” Vjerana Katunarića, zanimljivo – također prvi puta objavljena 1984. godine. Katunarićeva knjiga objavljena je, *s post Scriptumom*, dvadeset i četiri godine kasnije i tu verziju drugoga izdanja koristit ćemo pri nastavku analize ženskih likova u distopijama. Katunarić ekstenzivno piše o redukciji žena pa tako i sam govori: „Svako društvo zasniva se na redukciji značenja ženskog spola, a značenje muškog spola zasniva kroz sistem rada, jezika i upravljanja.” (Katunarić, 2009: 82).

Sami citat ukazuje nam već ono što je prikazano kroz sva četiri do sad promatrana distopijska društva – svođenje ženskoga spola na reproduktivnu funkciju uz izrazito drastične razine kontrole koje djeluju kako bi se putem hiperbole istaknuo problem prisutan u svakodnevnome svijetu. Tijekom ove knjige Katunarić predstavlja na koje su se sve načine žene kroz povijest potiskivale u stranu, podsjećajući nas na povijesnu borbu žena za sva do sada ostvarena prava ali i ukazuje na brojne rizike od inflacije do porasta neokonzervativizma – dva i danas vrlo aktualna problema sa kojima se susretalo društvo osamdesetih godina prošloga stoljeća. Katunarić se poziva na ženski eros kojega stavlja nasuprot patrijarhalnome tanatosu koji umjesto da razvija život i ljubav eksploatira sve segmente društva cijedeći iz njih sve resurse dok ne iscijedi život do kraja iz svih jedinki nad kojima ima moć:

„Uspon neokonzervativizma predstavlja zapravo prešutnu tanatotičku reakciju za krizu sistema. Smatra se da je bolje zvesti strogi red ili čak sve uništiti, nego dopustiti da se iz krize rađa sloboda. Iz ženskih sektora u ekonomiji i na univerzitetima stvaraju se interna središta „kontrakultura” koja neće da se podvrgnu diktatu reverzibilnosti patrijarhalnog poretka. Ona su nastala kao rezidualne posljedice kapitalizma, ali se sada nastoje sama razvijati.” (Katunarić, 2009: 301).

Jasno vidimo kako je slična situacija današnjici kada se ta ista središta na suvremenim sveučilištima napadaju kao mjesta u kojima se mladež indoktrinira, kako treba očuvati tradicionalna vjerovanja te kako sloboda i autonomija tijela nisu poželjne stavke u ustavu – poglavito u SAD-u

gdje se unazad nekoliko godina sve više vode borbe oko legalnosti pobačaja nakon što je 2022. Vrhovni sud Sjedinjenih Američkih Država poništio odluku Roe v. Wade iz 1973. prema kojoj je abortus bio ustavno pravo. (Britannica, 2024). Kada se razmotri takva važna odluka, čitajući ove distopijske romane u kontekstu današnjice, svjetovi reprezentirani u njima sve manje djeluju kao znanstvena fantastika, a sve više kao poprilično distorzirane preslike elemenata suvremenih institucija i tehnoloških napredaka. Kako bismo tanatotički stisak koji patrijarhat nad našim društvom ima otpustili Katunarić nam nudi rješenje koje je vrlo slično idejama Cixous o ženskom pismu:

„Ako ženi i pođe za rukom utisnuti svoje osebjno pismo, likovni i zvučni pečat u umjetnosti i time dati drugačiju aromu industrijskom proizvodu i načinu potrošnje te ispraviti nepravednu (pre)raspodjelu dobara na lokalnom i globalnom planu, zaustaviti i rastaviti mehanizme nasilja, otvoriti društvenu komunikaciju za izražavanje pozitivnih osjećaja ili stavova prema drugima – ti rezultati neće biti slučajni nego zavisi od jedne već dugotrajno razvijene emancipacije. Zato je problematika „anime” ili „feminizma strukture” jedina na redu. Ona je osnova ženskog Erosa.” (Katunarić, 2009: 316.)

Problematika „feminizma strukture” doista je ključna problematika u distopijama u kojima je patrijarhat toliko duboko pustio svoje korijenje da je do promjene jedino moguće doći kroz feminističku revoluciju jer sve ostale revolucije davno su isprobane i niti jedna nije promijenila putanju društva ka tanatotičkim tendencijama. Ako se žene uspiju izboriti za svoje mjesto pod suncem i pritom preuzmu strukture moći bez da pristanu na zadržavanje postojećih patrijarhalnih normi tek tada će doista uspjeti nadići totalitarnost u distopijskim sustavima, tek će tada izvojevati pobjedu u igri moći jer neće pristati na postojeća pravila igre kao što je Smith pristao već će postaviti svoja – s fokusom na ljubavi prema drugome, ljubavi prema svima, a ne samo prema moći.

Prije negoli do feminističke revolucije dođe moralo bi se prvo razlučiti što je „subjekt” kojega se politički feminizmom zastupa kako u svome djelu „Nevolje s rodnom: Feminizam i subverzija identiteta” govori Judith Butler:

„Političku pretpostavku da mora postojati univerzalna osnova za feminizam, osnova koja se mora naći u identitetu koji navodno postoji u svim kulturama, često prati shvaćanje da tlačenje žena ima osobit oblik koji se može razaznati u univerzalnoj ili hegemoničkoj strukturi patrijarhata ili muške dominacije... Ustrajno nastojanje feminizma da patrijarhatu dade univerzalan status kako bi osnažio zahtjeve samoga feminizma na reprezentativnost pokatkad je motivirao prečac do kategorijalne ili fiktivne univerzalnosti strukture dominacije, za koju se drži da proizvodi zajedničko iskustvo podjarmljenosti žena.” (Butler, 2000: 19).

Baš iz ovoga razloga koji se u problematizaciji patrijarhata vidi u gore istaknutome citatu leži vrijednost distopije kao žanra u kojem se slobodnim pismom može prokazivati ta

„univerzalnost strukture dominacije” dovedena do ekstrema kako bi se subverzivni patrijarhat suvremenog društva lakše mogao napasti i prokazati. Jer kada do ekstrema dovedemo kult maskuliniteta kako ga zorno dočarava Burdekin u „Swastika Night” tada možemo jasnije osvijestiti empatiju prema svim ženama koje potihom pate u našem okruženju jer čitajući romane pisane ženskim pismom po uzoru na ideje H  l  ne Cixous mi kao   tatelji osvještavamo si uzorke mržnje koja je utkana u jeziku kojim se koristimo. Kada spoznamo uzorke mržnje koje perpetuiraju strukture dominacije mi se njima možemo oduprijeti jezikom nesebične ljubavi i empatije za one koje sustav tlači te time pokušati učiniti svijet boljim, a stoga i distopijsku viziju manje mogućom verzijom budućnosti našega društva.

5.   tvrtto poglavlje – Atwood – „Sluškinjina priča”; Zumas – „Red Clocks”; Dalcher – „Vox”

Kako je od uvoda i najavljeno slijedi analiza ženskih likova u feminističkoj distopiji „Sluškinjina priča” autorice Margaret Atwood. Ova distopija ima ključnu razliku naspram svih do sada prethodno analiziranih distopija – u ovom romanu glavni je lik žena i u glavnom fokusu su ženska pitanja te problematike struktura koje opstruiraju autonomije ženskih tijela. Glavna junakinja kroz čije oči pratimo priču zove se Offred – zapravo mi niti ne znamo njezino pravo ime, ime koje je imala prije negoli se društvo SAD-a pretvorilo u totalitarni režim nakon što je totalitarna, teokratska Republika Gilead preuzela vlast. Ime Offred, objašnjava nam autorica, igra je riječi „Of-Fred” kako bi se naznačilo da pripada Fredu, a također može značiti i „Offered” (eng. ponuđena), dok nam je stvarno ime nepoznanica. (Atwood, 2017).

Društvo Republike Gilead segregirano je kao što je segregirano i svako distopijsko društvo, ali ovdje vidimo jasniju podjelu između različitih uloga žena u društvu. Imamo „  ene” koje zauzimaju najviše uloge u društvu odmah nakon svojih muževa, zapovjednika za koje su udate te „Kćeri”, mlade djevojke usvojene u visoki stalež koje društvo priprema udati za čuvare kada odrastu. „Tetke” zauzimaju uloge učiteljica koje pod budnim okom indoktriniraju „Sluškinje” čija je jedina uloga prokreacija. Jedina uloga sluškinja jest da rodi dijete zapovjednicima kojima se dodjeljuju kako bi se broj novoro  denih u društvu povećao, a kada žene zapovjednika nisu sposobne rađati zbog toga što je u post-ratnome društvu stopa fertiliteta izuzetno niska zbog toksičnih

polucija i spolnih bolesti. Uz sluškinje imamo i ulogu „Marta” koju obično obnašaju starije žene koje više ne mogu biti sluškinje, a čija je uloga briga o kućanstvima čuvara i na kraju imamo „Ekonožene” – žene koje su udate za muškarce niskog staleža, a koje obnašaju sve uloge od održavanja kuhinje i kuće do rađanja i brige o potomstvu. I u ovome su društvu kao i u ranije spominjanim društvima žene reducirane na specifične funkcije ali za razliku od drugih do sada analiziranih romana ovoga puta imamo prilike zaroniti u najdublje kutke u koje su ženski glasovi potisnuti jer mi pratimo priču Offred koja je i sama sluškinja. Od nje saznajemo koliko su odnosi između različitih klasa žena zategnuti – tetke, ekonožene i marte s prijezirom gledaju na sluškinje koje smatraju nemoralnim, ali nužnim članicama društva, a žene zapovjednika po zakonu sluškinje čak mogu i tući kako nam Offred govori:

„Nekad su imali lutke, za male djevojčice, koje bi govorile ako povučesh konac straga; Mislila sam da zvučim tako, monoton glas, glas lutke. Vjerojatno je čeznula da me ošamari. Mogu nas udariti, postoji Biblijski presedan. Ali ne s bilo kojim alatom. Samo svojim rukama.” (Atwood, 1999: 25).

Offred je nekoć, prije negoli je na vlast došla diktatura Republike Gilead, bila majka, živjela je sa svojim mužem Lukeom i kćeri Hannom ali nakon uspostave nove vlasti kćer joj je oduzeta, a ona je postala sluškinjom, reducirana na funkciju rađanja djece zapovjedniku. I sama Offred sebe ne smatra više čovjekom već se više vidi kao alat, maternicu na dvije noge (Atwood, 1999: 187). Ona je kao sluškinja dodijeljena zapovjedniku Fredericu (Fredu) Waterfordu i njegovoj ženi koje se sjeća iz „prijašnjeg” života, iz života kada je bila slobodnija i kada totalitarni sistem još nije bio na vlasti. Vrlo je interesantan opis kojom Offred opisuje Serenu:

„Njezini su govori bili o svetosti doma, o tome kako žene trebaju ostati kod kuće. Serena Joy to sama nije činila, već je držala govore, ali je ovaj svoj neuspjeh predstavljala kao žrtvu koju je podnijela za dobrobit svih... Ona više ne drži govore. Ostala je bez riječi. Ona ostaje u svom domu, ali čini se da joj to ne priliči. Kako mora biti bijesna, sad kad su se uhvatili za njezine riječi.” (Atwood, 1999: 62).

Offred nam opisom Serene otkriva kako je prije dolaska nove vlasti Serena bila aktivistica koja se borila za čednost žena i svetost doma, ideje za koje su se osamdesetih godina prošloga stoljeća snažno zalagali sljedbenici neokonzervativnog pokreta koji je tada bio u porastu, a o kojem je pisao i Katunarić kao što smo imali prilike pročitati. Dolaskom takvih struja u javnu sferu te posljedično tome i na vlast dovelo je do toga da se licemjerna Serena, koja takvim životom koji je promovirala nije živjela, bila prisiljena poslušno se pridržavati novopropisanih mjera i pravila kao i sve druge žene. Ovaj moment u djelu podsjeća i na poruku Cixous kako su muškarci okrenuli žene jedne protiv drugih koji je također istaknut u prethodnome poglavlju – Atwood preciznom oštricom svoga pera prokazuje sve probleme s kojima se suvremene feministkinje susreću ukalupljujući ih u

priču bliske, potencijalne budućnosti jer nemojmo zaboraviti – svijet „Sluškinjine priče” smješten je u 2015. godinu koja je već podosta iza nas koji ju analiziramo danas. Slično Winstonu Smithu, Offred se prisjeća svojeg djetinjstva i prošlosti koji se kao isječci struje svijesti isprepliću s trenutnim vremenom pa ponekad dobivamo prekide zacrvenjenoga sivila koji se miješaju sa svjetlinom sjećanja na život kada je disala slobodniji zrak, a da toga tada nije bila ni svjesna. Slobodniji, ali ne i slobodan jer ona zapravo nikada nije bila slobodna jer niti prethodno, demokratsko društvo nije bilo lišeno rodne neravnopravnosti.

Kroz sjećanja koja Offred prenosi mi saznajemo kako je ova promjena u društvu relativno nedavna, nije prošlo puno godina otkako je ovaj novi sustav stupio na snagu, a opet svi su se podredili moći i ne razmišljaju o pobuni - ili barem te ideje ne dijele javno. Zanimljivo je i sjećanje koje ima iz „gimnazije” u kojoj se školovala za sluškinju:

„Vi ste prijelazna generacija, rekla je tetka Lidija. Vama je najteže. Znamo kakve se žrtve od vas očekuju. Teško je kad vas muškarci grde. Onima koji dolaze poslije vas bit će lakše. Spremna će srca prihvatiti svoje dužnosti. Nije rekla: Jer one neće imati sjećanja drugačijeg. Rekla je: Zato što neće željeti stvari koje ne mogu imati.” (Atwood, 1999: 156).

Ključni moment nade u Offred bude sjećanja na to kako je nekoć bilo, sjećanja za koja se vrijedi boriti tako da drugi ne pate kao što je patila ona. Offred često ponavlja iskrivljenu latinsku izreku koju je pronašla u sobi u kojoj je smještena na imanju zapovjednika Waterforda „Nolite te bastardes carborundorum.” (ne dopustite da vas gadovi samelju) – uzrečicu koja se na nekoliko mjesta javlja u romanu i u ključnim trenucima daje snagu da podnese teret kako bi izašla iz plamena jača, kako bi se poput feniksa preporodila. Za razliku od svjetova Zamjatina, Huxleya i Burdekin, a slično Orwellovom – svijet „Sluškinjine priče” nije smješten daleko u budućnost gdje je svaka relikvija davno minulih vremena potisnuta u zakutcima društva kojima samo visoko privilegirani imaju pristup. Offred kao i Winston Smith koriste svoja sjećanja na djetinjstvo kako bi nad lamentacijama o prošlom vremenu u roman unosili tračke svjetlosti te kako bi sivilo distopije obojili bojama živoga društva. Pa ipak Atwood je porukom najbliža Burdekin zato što se i ona poziva na nadu u revoluciju koja se ne predaje nego potiče na borbu protiv patrijarhalnih struktura moći, a na kraju romana i uspijeva jer roman završava s velikim vremenskim odmakom u budućnost u kojoj se Offredina priča na fakultetu izučava kao priča o mračnom vremenu diktature iz koje se Republika Gilead izborila s pomoću podzemnih skupina poput skupine „Mayday” kojem je pripadala i glavna junakinja.

Još jedan aspekt pretočio se u ovaj roman iz prethodnih distopija – problematika dokidanja autonomije ženskog tijela te fokus plodnosti na ženskom spolu jer propitkivati plodnost muškaraca

strogo je zabranjeno: „Zamalo uzdahnuh: rekao je zabranjenu riječ. Sterilno. Ne postoji više sterilni muškarac, ne službeno. Postoje samo žene koje su plodne i žene koje su nerotkinje, to je zakon.” (Atwood, 1999: 84). U ovome citatu jasno vidimo položaj žena u društvu, pogotovo stalež sluškinja kojem pripada i Offred jer ako sluškinja ne uspije začeti dijete zapovjednicima ona će snositi sve posljedice jer kako bi zapovjednik mogao biti odgovoran kada je plodnost muškaraca po zakonu neupitna. Ponovno se vraćamo idejama koje su bile prisutne i u Huxleyjevom romanu gdje se žene dijele na one koje jesu sterilizirane i one koje nisu, za potrebe društva. Ponovno je to pitanje isključivo stavljeno kao teret ženama jer ako do djeteta ne dođe sluškinje će se riješiti i pronaći će se nova jer u ženi je, kao i u prethodnim romanima, problem.

Nastavno na zakone o reproduktivnim pravima te redukciju žena na ulogu majčinstva dolazimo do suvremenijeg distopijskog romana „Red Clocks” autorice Leni Zumas objavljenog 2018. godine u kojem je u Sjedinjenim Američkim Državama dokinuta odluka Roe v Wade na koju smo se ranije u radu osvrnuli, a na snagu stupaju ili će u vrlo skoroj budućnosti stupiti vrlo rigorozni zakoni koji čin abortusa svrstavaju u rang s ubojstvom. Društvo u romanu „Red Clocks” zapravo je veoma slično sadašnjem američkome društvu s obzirom na to da svijet nije smješten u dalekoj budućnosti već prati život ljudi koji žive u alternativnoj verziji sadašnjice – tako postavljeni temelji društva ne odstupaju daleko od realne slike pa je sukladno tome i atmosfera romana puna neizvjesnosti s kojom se već danas u pojedinim državama SAD-a žene susreću kada su u pitanju njihova, do nedavno ustavom zajamčena, reproduktivna prava.

U romanu pratimo živote četiri ženska lika koje nam se kao fokalizatori mijenjaju s obzirom na poglavlja koja su sva naslovljena prema njihovoj funkciji na koju ih priča tijekom romana reducira: – poglavlje „Biografkinje”/Roberte (Ro) L. Stevens prikazuje nam život iz perspektive profesorice u srednjoj školi koja piše biografiju o devetnaestostoljetnoj istraživačici rođenoj na Ferojskim otocima Eivør Mínervudottír dok očajnički pokušava postati trudna u četrdeset i drugoj godini života unatoč tome što je zabranjena *in vitro* oplodnja, da stvar bude gora ona također ima policijske jainike – sindrom koji njezina nastojanja čini skoro nevjerojatnom misijom. Druga žena čiji život pratimo nosi titulu „Iscjeliteljica”, a zove se Gin Percival te reprezentira lokalnu iscjeliteljicu kojoj se žene obraćaju kada ih iznevjeri sustav podređen patrijarhalnim zakonima. Uz Iscjeliteljicu imamo „Kćer”/Matilda (Mattie) Quarles – posvojenu kćerku čija je biološka majka, kako kasnije saznajemo, Gin Percival. Kćerka je srednjoškolska učenica koja na početku romana, zbog loše seksualne edukacije ostaje u drugom stanju prije negoli je navršila šesnaesti rođendan te pokušava naći načina da pobaci dijete u društvu koje bi ju zbog toga osudilo na dugogodišnju robiju. Kao četvrti lik imamo Susan M. Korsmo čija poglavlja nose naziv „Žena”. Susan

reprezentira ženu u nesretnom braku na čija leđa je svaljen sav teret odgoja djece jer ona je kućanica koja nikada nije dovršila svoju edukaciju i postala pravica nego je pred kraj studija stupila u brak s Didierom Korsmom, Kanađaninom kvebečkog porijekla, s kojim ima dvoje djece Bex i Johna. Susan se često druži s Robertom jer njezin muž kao nastavnik radi u istoj školi u kojoj i Roberta predaje, a Mattie pohađa istu školu tako da su njihovi životi kroz čitav roman isprepleteni. Mi kao čitatelji zapravo njihova imena saznajemo baš iz tih međusobnih susreta jer se u njihovim vlastitim poglavljima svaka od likova oslovljava svojom funkcijom.

Uzmimo za početak primjer Gin Percival, ona kao lik komunicira izuzetno vrludavim načinom govora, pomalo nalik na romane struje svijesti jer mi zapravo više osluškujemo što Gin osjeća negoli ono što nam prenosi svojim govorom. Ona utjelovljuje ono „žensko pismo” po uzoru na ideju Cixous na koju smo se već više puta u radu osvrnuli, a to nam ukazuje i njezin odvjetnik:

„Toliko si svoja, Gin. I neki ljudi u poroti bi se mogli osjećati... uznemireno zbog toga? Ljudima je ugodniji govor i ponašanje koje čini ono što već očekuju. Tvoj ne, i poštujem to što nije. Ali ja moram razmišljati o percepcijama porote.” (Zumas, 2018: 278).

Ovdje jasno uočavamo opasku kako Iscjeliteljičino ponašanje odstupa od normi jer ona odbija podilaziti normama, ona odbija lažno biti pristojnom samo kako bi je muškarci prestali prozivati vješticom. Gin Percival iskonski vjeruje u svoje autentično djelovanje da je za nj spremna i završiti u zatvoru jer ona je svjesna kako je osuđena samo radi toga što je drugačija – naime osuđena je za pokušaj prekida trudnoće svoje bivše ljubavnice koja je ujedno udata za ravnatelja škole u kojoj radi Biografkinja. Osuđena je kako bi se pod krinkom prekida trudnoće prikrilo zločin nasilja u obitelji koji ravnateljeva žena skriva:

„...ožiljak na njezinoj desnoj podlaktici nastao je kada je njezin muž prislonio vruću tavu na njezinu kožu. Nijednu od tih zgoda nije prijavila jer je za tango potrebno dvoje. Ni ona nije savršena. Nekoliko članova obitelji izrazilo je zabrinutost, da, ali kako kaže njezina majka, ne ulazi se nepozvan u tuđe brakove.” (Zumas, 2018: 287).

Kao što je iz uzetog citata jasno za vidjeti ovo društvo i članovi istoga podilaze raznoraznim mehanizmima manjeg otpora, odbijaju se suočiti s problemima koje im patrijarhat kroz institucije nameće pod izlikama da to tako mora biti, da se tako oduvijek živjelo – da je to „normalno”. Većina likova, izuzev Gin i Mattie, odbijaju se suočiti sa svojim najvećim strahovima i problemima sve dok ne dođu do točke pucanja i očajanja, sve dok i drugi ne budu duboko upleteni u njihove jadi pod prijetnjom da ih plima pasivnosti ne odnese zajedno s problemima. To je zapravo glavni napad, a ujedno i najjače oružje kojim ovaj roman udara na problematike u društvu jer prolazeći kroz torture koje prolaze Roberta i Susan, gledajući kako su površno, bez razloga jedna na drugu ljubomorne, mi

kao čitatelji shvaćamo kako je jedini korak naprijed aktivno djelovanje, aktivno zalaganje kroz ljubav prema drugima i nesebično međusobno pomaganje.

Biografkinja toga postaje svjesna kako se roman bliži kraju jer ona ispočetka pomišlja kako bi od Mattie mogla izmoliti dijete na usvajanje jer zna kako nema drugih preostalih opcija te stoga teško prihvaća odluku abortusa u Kanadi gdje je još uvijek legalan:

„Do sada je već stigla do granice. Ako uspije prijeći, uspije pronaći kliniku, uspije pokazati uvjerljivu kanadsku osobnu iskaznicu, abortus će se dogoditi sutra. Možda neće prijeći, naravno. Možda će biti zaustavljena. Ne nadaj se da je odustala, ti čudovište. Ali ona to radi.” (Zumas, 2018: 220).

Kroz dugi niz unutarnje borbe same sa sobom Roberta Stevens miri se sa svojom sudbinom, ali i s odlukom Matilde jer shvaća da odluka nije na njoj unatoč tome što bi jedna njezina riječ mogla poništiti odluku Kćeri. Protivno svojim sebičnim htijenjima Biografkinja odlučuje bespogovorno pomoći Kćeri u potrazi za rješenjem jer razumije kako je Mattie premlada za situaciju u kojoj se nalazi:

„Mattie je dijete, laganih kostiju i mekih obraza. Ona čak ni ne može legalno voziti... Obje bi mogle biti uhićene. Biografkinja bi mogla dospjeti na naslovnice. *Prevrtljiva nastavnica je suučesnik pobačaja*. Osjeća navalu sirove ljubavi prema onima koji su uhvaćeni i prema onima koji znaju da bi mogli biti.” (Zumas, 2018: 283).

U liku Roberte prenosi se nada da svijet može biti boljim, Biografkinja je centralna junakinja koja prolazi najveću preobrazbu tijekom romana i koja se najsmjelije suprotstavlja sustavu jer pomaže Mattie doći do podzemnog udruženja nazvanog „Kolektiv”, kojeg čine žene/liječnice, gdje Mattie uspješno dobije traženu liječničku skrb koju joj država odbija pružiti, radi koje bi u tom distopijskom, patrijarhalnom sustavu robijala kao što je na robiji i njezina nekoć najbolja prijateljica Yasmine:

„Bolt River Youth Correctional Facility je državni zatvor srednje sigurnosti za žene od dvanaest do dvadeset godina starosti. Broj pisama, čestitki i paketa za njegu koje je kći poslala Bolt Riveru prve godine kako je Yasmine dospjela unutra: šezdeset četiri.” (Zumas, 2018: 270).

Mattie kroz svoje poglavlje često spominje sjećanja sa svojom prijateljicom pa se tako prisjeća onoga groznoga dana kada je, bespomoćna i prepuštena sama sebi, Yasmine uzela stvari u svoje ruke te u svojem vlastitom domu sama sebi učinila pobačaj (Zumas 2018: 238), a kako kasnije saznajemo zbog toga je i zatvorena s nepromjenjivim, teškim zdravstvenim posljedicama: „Yasminina maternica bila je toliko oštećena da je morala biti uklonjena. Policajci su došli dok je još bila u bolnici.” (Zumas, 2018: 249).

S ovim citatom vrijeme je da se osvrnemo na naslov romana – naime „Red Clocks” – u prijevodu „Crveni Satovi” zapravo su metafora za maternicu koju Iscjeliteljica kroz svoju struju svijesti u par navrata i sama ukazuje u romanu kao na primjer kada govori o tome zašto ona ipak nije pobacila svoje dijete nakon što je Mattie posjeti u potrazi za pomoć, a netom prije uhićenja:

„Djevojka je ogledalo, ponavlja, presavija vrijeme na pola. Kad je Iscjeliteljica imala isti problem, nije ga riješila kako joj je Temple rekla. Pobačaji su tada bili zakoniti, ali Iscjeliteljica je htjela znati kakav je osjećaj izgajati čovjeka, s vlastitom krvlju i mineralima, u vlastitom crvenom satu.” (Zumas, 2018: 162).

U ovom kratkom citatu u kojem nam Iscjeliteljica opisuje svoja sjećanja vezana uz odluke da rodi, ali ne i da zadrži dijete stoji ključan moment koji se poziva na zakonitost pobačaja i koliko ta činjenica na odluku o zadržavanju njezina djeteta nimalo nije utjecala – zapravo cjelokupni roman nam govori da je sama legalnost takvog tipa zdravstvene skrbi u legalnom smislu potreban baš zato da se pravovaljana i kvalitetna zdravstvena skrb pruži ženama, a ne da moraju ovisiti o ilegalnim metodama koje ne samo da mogu nego najčešće i imaju iznimno loše posljedice. Loše metode skrbi i zaštite kakvo ovo društvo pruža ženama vidljivo je i iz primjera kada Biografkinja saznaje za svoju dijagnozu sindroma policističnih jajnika – ona tu dijagnozu primarno saznaje od Iscjeliteljice koja ju, promotrivši je pomnim pogledom, odmah uočava jasne simptome. Iako Biografkinja često posjećuje svojega ginekologa koji joj pomaže u njenom cilju da postane majkom on se njoj nikada direktno ne obraća niti ju uopće detaljnije promatra pa tako tek na njezin zahtjev ona radi test kojim se i medicinski utvrđuje ono čega se bojala:

„Dlake na Rooinoj gornjoj usni. Neredovito krvarenje. Blijedi jezik. Suhoća. "Je li vas dr. Kalbfleisch pregledao za PCOS?" "Ne - što je to?" "Sindrom policističnih jajnika. Utječe na ovulaciju, pa bi mogao pridonijeti." Vidjevši da Ro bljesne od straha, ona dodaje: "Mnoge žene to imaju." "Ne bi li to ipak spomenuo? Viđam ga više od godinu dana." (Zumas, 2018: 51).

Iscjeliteljica svoju reputaciju vještice nosi s ponosom unatoč tome što ju većina društva pogrdno gleda jer ona zna kako pomoći ženama u nevolji bolje negoli zdravstveni sustav koji je uvelike podbacio u pogledu pitanja Biografkinje. Iscjeliteljica u ovom romanu predstavlja magiju u onom pogledu kako magiju u poglavlju naslovljenom „Magija – Tehnika života i tehnika smrti” u već citiranoj knjizi „Ženski eros i civilizacija smrti” spominje Katunarić. Naime autor se poziva na Freudovo promišljanje o magiji kao nečem što prethodi znanosti ali nadopunjava značenje magije kritizirajući skučeno viđenje Ida samo iz muške perspektive:

„Otkrivši samo seksualne poticaje u Idu, Freud je, uvjeren da je otkrio cjelinu, otkrio njezin dio... Dio koji nije otkrio odnosi se na ženu i njezine potisnute neseksualne poticaje koje su donekle oponašane u funkcijama magije... Freudov mali, seksualni totalitarizam ima odlike drugih totalitarizama: ono što je poznato zamijenio je nepoznatim, a ono što je nepoznato, zamijenio je poznatim.” (Katunarić, 2009: 156).

Katunarićeva interpretacija magije pojašnjava nam ulogu Gin Percival kao ključne junakinje u ovome romanu jer ona nam prokazuje ono sve što je sakriveno iza totalitarnih kulisa ovoga društva – kroz svoja sjećanja i emocije ona nas vodi do rješenja do kojega nas vodi i Offred, a rješenje je borba bez predaje. Jer i kada je zatvorena u neudobnoj zatvorskoj ćeliji čekajući rješenje sudske presude ona ne odustaje od svojih uvjerenja niti se poklanja pred patrijarhalnim sustavom kada odbija negacijom odgovoriti na upite smatra li se „vješticom”. Gin Percival žena je čvrstih principa zbog kojih je spremna izdržati i najgore muke, ali nju sustav ne može preodgojiti, a kada ona uspije izvojevati pobjedu u sudnici, kao domino efektom, druge junakinje dobivaju hrabrosti učiniti ono što su suviše dugo odgađale pa se tako nazire nada da će se sustav promijeniti na bolje jer su sve one shvatile da bez borbe za sebe svijet ne mogu učiniti boljim mjestom.

Žene romana „Red Clocks” kao i žene u romanu „Sluškinjina priča” nisu prikazivane u dualnosti *Madonna-Whore* sindroma kojim se žene prikazuju u većini romana tradicionalnih distopija (izuzev I-330), one su u suvremenim distopijama prikazivane kao ljudi od krvi i mesa, sa svojim pozitivnim i negativnim stranama. To nam ponajbolje ilustrira lik Susan Korsmo koja svoju ulogu „Žene“ ne ispunjava idealno čega je i sama svjesna. Ona je također svjesna kako svoju ulogu ne može ispunjavati jednako dobro kao Savršena Jessica: „Jessica Savršena će uživati. O moj Bože, jesi li čuo? Korsmosi se razvode. Žao mi je zbog djece - oni su ti koji stvarno plaćaju.” (Zumas, 2018: 260) jer ona nema podršku od svojega muža, a kao što je već i rečeno ranije – za tango je doista potrebno dvoje. Susan se plaši razvoda kojeg priželjkuje jer ne vidi više mogućnosti da se stvari promijene na bolje – plaši se razvoda jer je financijski nesamostalna, kućanica koja ovisi o muževoj plaći. Muž joj u par navrata sugerira da nastavi školovanje za pravnicu no i toga se plaši jer previše je vremena od tada prošlo. Ona nije „savršena“ žena, nije anđeo, ona mašta o prevari, a prevaru gleda kao korak ka razvodu koji će njen muž inicirati:

„Da mu ikada kaže da je spavala s Bryanom, bi li krenuo u akciju, pristao na savjetovanje, borio se da je vrati? Ili bi rekao, bez podizanja pogleda s ekrana, 'Čestitam?' Previše je kukavica da bi napustila brak. Ona želi da Didier prvi ode.” (Zumas, 2018: 194).

Žene se više ne prikazuju ili kao svete, naivne poput O-90 koja samo želi poštivati pravila koja joj društvo nameće ili kao bludnice kao što je prikazana Julija u tisuću devetsto osamdeset i četvrtoj nego imaju prostora za rast i razvoj, što je nekoć bilo rezervirano samo za glavnog junaka u distopijskom svijetu. Osim toga one u društvu ne drže nikakve visoke funkcije, ne otkako se njihova društva pretvore u distopiju koja im dokida mogućnosti za jednakošću spram muških likova tih istih svjetova. Odličan primjer takve ilustracije ženskih likova u distopijama najbolje nam prikazuje roman „Vox“ autorice Christine Dalcher.

„Vox“ je roman u kojem glavnu ulogu također igra žena, Dr. Jean McClellan, koja je morala napustiti svoj položaj u akademskoj zajednici nakon što je na snagu stupio zakon koji ograničava žene na sto riječi po danu. Unutar granica Sjedinjenih Američkih Država, u kojima se i ova distopija odvija svaka je žena dobila je brojač koji kao narukvicu nosi na zapešću, a koji odbrojava izgovorene riječi i kada to ograničenje prekorače slijedi opaka kazna u vidu strujnih udara:

„Oglasi za utišivatelje koji izazivaju strujni udar: odaberite svoju boju, dodajte malo sjaja ili pruga. Imaju tip prstena raspoloženja koji će pristajati vašoj odjeći ako ste opsjednuti koordinacijom, razne melodije zvona, dizajn likova iz crtića za mlađe uzraste.” (Dalcher, 2018: 118).

Jean je, stupanjem nove vlasti „Čistih” na snagu reducirana na ulogu žene i majke, njezin doktorat iz neurolingvistike je poništen, ona i ostale njezine kolegice sa instituta na kojem je radila na istraživanju o Wernickeovoj bolesti koja napada dio mozga zadužen za govor zaustavljeno je – no sve se preokreće kada predsjednik reformiranoga društva traži da baš ona bude članica novog tima koji će predsjednikovu bratu povratiti govor. Jean se isprva protivi ali na kraju ipak pristaje, radi svoje kćeri, ne računajući na mogućnost da će ikada više surađivati sa svojim ljubavnikom Lorenzom u istom timu, ali u nadi da barem može surađivati s bivšom kolegicom Lin Kwan:

„Želim tri stvari, gospodine predsjedniče. Želim ukloniti brojač sa svoje kćeri. Želim da je izuzeti iz škole; Učit ću je kod kuće od petka do ponedjeljka. Želim da Lin bude na projektu puno radno vrijeme, a ne samo rezerva. Ne treba spominjati druga imena. Lorenzo će se sada ionako vratiti u Italiju.” (Dalcher, 2018: 125).

Sudbina se poprilično poigrala s Jean – s pozitivne strane ona i kćer više ne moraju nositi narukvice, a i tim u kojem istražuje serum protiv Wernickeove bolesti čine Lin Kwan ali i njezin ljubavnik Lorenzo. S druge strane, najstariji sin sve više podilazi propagandi sustava te otkriva da je trudna s petim djetetom. Kada pomišlja o abortusu objašnjava nam kakav je stav ovoga društva o tom pitanju, iz sasvim pragmatičnih razloga:

„Pobačaj nije opcija. Nije samo zbog velečasnog Carla i njegovog čopora Čistih fanatika. Moraju ograničiti izbor iz drugih razloga, iz pragmatičnih razloga. Kako stvari stoje, kakve su žene, nitko ne bi želio kćer. Niti jedan razuman roditelj ne bi želio odabrati boju za zapešće za tromjesečno dijete. Niti ja ne bih.” (Dalcher, 2018: 213).

U misli Jean često dolazi velečasni Carl koji na televiziji često propovijeda o čistoći i čednosti doma, njegovi vjerni sljedbenici zaslužni su za to što se dogodilo s društvom unutar samo godine dana. Jean se često prisjeća svoje bivše prijateljice Jackie iz studentskih dana koja ju je često pozivala na prosvjede i koja ju je kritizirala zato što pasivno propušta izbore, zato što pušta da društvo kroje oni koji su glasnjiji. Jackie su često prozivali „histeričnom”, a koja je danas vjerojatno u „rehabilitacijskom” kampu kako bi je preodgojili:

„Jackie Juarez, feministkinja koja je postala zatvorenica, sada noću spava u ćeliji s muškarcem kojeg ne poznaje. Gledala sam dokumentarac o tim logorima za preobraćenja na televiziji prošle jeseni. Steven ga je uključio. "Nakaze", rekao je. "Tako im treba." (Dalcher, 2018: 177).

U ovoj distopiji imamo jasno i eksplicitno prozivanje feminizma kao radikalnog elementa koji sustav pokušava suzbiti, preodgojiti, ugušiti. U ranijim distopijama feminizam je također radikalni čimbenik no on se nikada ne eksplicira toliko jasno kao u ovom primjeru. Jackie je sve češće u Jeaninim mislima i što više o njoj razmišlja to u njoj više raste poticaj na pobunu, nada da još nešto vrijedi učiniti, nada da nikada nije kraj. Nadu joj budi i pokret otpora „Ne-čistih” koji odbijaju normalizirane konvencije ušutkivanja žena – Jeanin poštar jedan je od članova pokreta koji je svojoj ženi i kćerima uspio skinuti narukvice, a na njihovo mjesto instalirati lažne naprave koje ne rade. Tako Jean svoju kćer ostavlja na čuvanju kod poštarove žene Sharon:

„Razmijenile smo brojeve i Sharon mi kaže da će Del nazvati preko vikenda, ako je to u redu. 'U međuvremenu,' kaže ona, 'ne govori ništa o našem malom razgovoru ovdje, u redu? Del ima puno toga za izgubiti, on je potrčko za otpor. Ne želim ga u nevolji. Ili bilo koga drugoga.' 'Postoji otpor?' Riječ zvuči slatko dok je izgovaram. 'Dušo, uvijek postoji otpor. Zar nisi išla na fakultet?'" (Dalcher, 2018: 209).

Ovaj roman, kao uostalom i sve do sada analizirane suvremene distopije ostavlja nam nadu da postoji mogućnost promjene društva jer ne samo da postoji pokret otpora koji je prisutan zapravo u svim distopijskim društvima u raznoraznim oblicima, veličinama i mogućnostima – ovdje društvo nije stoljećima odmaklo od slobodnijeg života na koji su navikle žene. Ovdje nije riječ o stoljetnom reprogramiranju društva kao što je bio slučaj u tradicionalnim distopijama Burdekin, Huxleyja, Orwella i Zamjatina već nastavlja niz feministički usmjerenih distopija kao što su one Atwood i Zumas.

Uza sve navedeno „Vox” nam povlači još jednu zanimljivu opasku, a ta je o problematici porasta popularnosti neokonzervativnih pokreta koji je simboliziran kroz pokret „Čistih” koji predvodi velečasni Carl koji, kao i moderni „televanđelisti” u SAD-u, putem novih medija propagira svoje represivne ideje pozivajući se na čistoću braka, snagu religije i čednost svojih sljedbenika. Katunarić nam i u ovoj analizi pomaže u dosezanju srži ideje značenja jezika u ovom književnom djelu kada objašnjava potiskivanje žene iz društva na mitološkim osnovama:

„I analiza mitološke koncepcije društvenog prastanja može otkriti da je izgradnja strukture društva uvjetovana potiskivanjem žene. Time se ne objašnjava i činjenica što su žene potisnute iz društva, ali se objašnjenje da naslutiti. Biblijski mit o Adamu i Evi iznenađujuće točno, premda alegorijskim jezikom, opisuje genezu represivnog poretka, uvjetujući otuđenje rada – ekonomsku strukturu društva, oskudicu i odricanje – podčinjavanjem žene u okviru porodice.” (Katunarić, 2009: 82-83).

Ovaj nam citat ilustrira sva tri distopijska društva koja se analiziraju u ovom poglavlju jer pogađa u srž kritike koju ovi romani predstavljaju – redukcijom žene društvo se pokušava vratiti u onu mitsku prošlost kada je navodno bilo bolje, kada se znalo tko vrši koju dužnost, kada žene nisu imale moć i kada, otuđene od rada, one nisu mogle živjeti neovisno od svojih muževa, benevolentnih vladara i „glava obitelji”. Biblija je u izmijenjenim verzijama, koje društva „prilagođavaju” svojim stanovnicima, prisutna kao referentna točka u mnogim od spomenutih distopija. Pitanje ima li Boga i kojeg je spola također se povlače u feminističkim distopijama počevši još od Burdekin u kojoj je pitanje kršćanskoga Boga vezano uz iskrivljavanje religije kako bi kršćani opravdali položaj žena kao manje vrijednog spola kojim treba dominirati – unatoč tome Alfred smatra kako imaju puno blaže zakone naspram ne-kršćana – što puno govori o tome koliko je ostatak društva represivan spram žena (Burdekin, 2011). Zatim imamo Atwood – u njezinom romanu postoji odličan moment u kojem Offred svjedoči hijerarhijskim odnosima pred počinak kada zapovjednik pred ostalim ukućanima iz zaključane vitrine (kojoj samo zapovjednik ima pristup) vadi Bibliju iz koje čita pasus, a ostali poslušno slušaju:

„Ubacuje ključ, otvara kutiju, vadi Bibliju, obični primjerak, s crnim koricama i zlatnim rubovima. Biblija se drži pod ključem, kao što se nekada držao čaj pod ključem da ga sluge ne ukradu. To je zapaljiva naprava: tko zna što bismo od nje napravili da je se ikada dočepamo? On nam može čitati iz nje, ali mi ne možemo čitati.” (Atwood, 1999: 118).

Biblija je također prisutna i u romanu „Vox” u kojem nam Jean ističe kako je ženama njihova, ružičasta, verzija Biblije za sada još uvijek dopuštena, za razliku od svih ostalih knjiga, bilježnica pa čak i pisama koje njihovi muževi drže pod ključem da slučajno ne prekrše zakone:

„Biblije su još uvijek dopuštene, ako su prave vrste. Olivijina je ružičasta; Evanova je plava. Nikada ih ne vidite kako se mijenjaju, nikad ne vidite plavu knjižicu u Olivijinim rukama dok sjedi u hladu sa svojom čašom slatkog čaja ili se vozi na servis u njihovom drugom automobilu.” (Dalcher, 2018: 59).

EksPLICITNA prisutnost i važnost Biblije još je jedna značajka koja odvaja tradicionalne od suvremenih, feminističkih distopija jer Biblija se eksplicitno jedino spominje u romanu „Vrli novi svijet” gdje tek letimice Mond Johnu pokazuje svoju zbirku zabranjenih djela. U tradicionalnim je distopijama puno veći prostor posvećen odnosu Boga i čovjeka te kako je čovjek lako napustio svoje vjerovanje u jedinog Gospodina te ista vjerovanja ulio u Dobrotvora (Zamjatin), Somu (Huxley) ili Partiju (Orwell). Religija ima puno drugačiju konotaciju u tim djelima jer se ne osvrće na moment redukcije žene na koji nam je Katunarić ukazao u gore navedenom citatu već se fokus religije temelji na gubitku vjere koja simbolizira gubitak nade u ispravljanje svijeta – jer „ako čovjek ne vjeruje u Boga, u što da vjeruje?” pitanje je koje nam te distopije postavljaju. S druge

strane suvremene distopije veći fokus stavljaju na težinu koju iskrivljavanje i korištenje Biblije u političke svrhe ima na društvo, a posebice na žene. U tim se distopijskim društvima ne propitkuje vjera u Boga koliko se propitkuje problematika arhaičnih zakona kojima se na silu pokušava zatamiti ženski glas koji se stoljećima borio za pravo da bude uvažen.

Kako smo već istaknuli obitelj je važan mehanizam koji društvo u ovim distopijskim društvima koristi kao oružje kojem bi žene uguralo u određene tradicionalne uloge, ali to nam ne bi trebalo biti strano ako slijedimo ideje profesorice Branke Galić koja, kada govori o obitelji ukazuje na sociološke dimenzije patrijarhata koje su u tu instituciju društva utkane:

„Kao fundamentalni instrument i temeljna jedinica patrijarhalnog društva obitelj i njene uloge prototip su ili uzor patrijarhalnog društva. Služeći kao agent šireg društva, obitelj ne samo da ohrabruje svoje vlastite članove da se prilagode i komformiraju, nego djeluje i kao jedinica vlasti patrijarhalne države koja vlada svojim građanima kroz (svoje) obiteljske muške/glave. Čak i u patrijarhalnim društvima gdje postoje garancije legalnog građanstva, ženama je teže vladati kroz samu obitelj jer imaju malo formalnih odnosa moći u državi ili ih uopće nemaju.” (Galić, 2002: 229).

5.1. Sociološka relevantnost suvremenih distopija – kritika modernog društva

Kao što smo iz podastrih primjera imali prilike pročitati – društva suvremenih, feminističkih distopija ne odmiču se suviše daleko od naše sadašnjice te je stoga iznimno lako povlačiti paralele koje su do grotesknih razmjera preuveličane u tim tmurnim svjetovima kako bi čitatelje upozorile na prepredene taktike kojim se patrijarhalni mehanizmi koriste u našem svijetu. Veoma je važna poveznica s religijom, specifično s crkvenim grupama i udruženjima koja zauzimanju jako važan položaj u svim od navedenih distopijskih romana s manjom ili većom izraženošću. Od svih ranije istaknutih primjera ipak ćemo istaknuti primjer u romanu „Vox” koji ponajbolje zrcali paralelu s našom stvarnošću u Hrvatskoj i Europskoj Uniji. Odnos Jean i njezina sina Stevena vrlo lako može biti i odnos majke znanstvenice čiji sin odlučuje biti članom neke od anti-rodnih udruga koje su sve glasniji akteri u medijima. O tim radikalnim udrugama nedavno je sociolog Ivan Tranfić obranio rad s naslovom „A war for a soul of a nation : Religious nationalism and radical right mobilization in contemporary Croatia”, a koji izuzetno snažno podsjeća na pokret „Čistih” pod vodstvom velečasnog Carla u koji se učlanjuje Steven kako bi lakše stekao željeni status u društvu. Tranfić tako pokret u Hrvatskoj naziva religijskom nacionalističkom desnicom:

„Novi radikalni pokret u Hrvatskoj stoga ćemo nazivati religijska nacionalistička desnica ([religious nationalist right]/RNR), izraz koji je precizniji od 'radikalne desnice', manje isključiv od 'religijskog fundamentalizma', a sveobuhvatniji od 'anti-rodnog pokreta'.” (Tranfić, 2018).

Točno takav pokret u romanu „Vox” zaslužan je za dokidanje svih prava žena od slobode govora do reproduktivnih prava, a jasno je i za kakva dokidanja prava se zalažu udruge koje javno pozivaju poništavanje ratifikacije Istanbulske konvencije, dokidanja prava na pobačaj i pozivanja muškaraca da budu muževni *pater familias*. Detektirajući takve radikalne aktere na vrijeme lako možemo odlučiti kojoj se strani prikloniti i koju budućnost izabrati jer to je i glavni cilj feminističkih distopija – grotesknim kistom oslikati najradikalniju moguću budućnost u kojoj patrijarhat nije prikriiven s rukama u rukavicama već aktivno drži cjelokupno društvo za vrat ukazujući razinu svoje moći nad svim institucijama bez imalo zadržke.

6. Peto poglavlje – distopijski filmovi

U ovom poglavlju slijedi analiza ženskih likova u distopijskim filmovima. Odabir se temeljio na pretpostavci kako je većina javnosti s navedenim filmovima upoznata uz iznimku manje poznatog filma – adaptacije „Sluškinjine priče” iz 1990. godine. Uz navedeni film odabrani su „Istrebljivač” (Blade Runner, 1982.), „Tisuću devetsto osamdeset i četvrta” (1984.) te „Vrloga novoga svijeta iz 1998. godine u kojima će se ukazati na prikaz ženskih likova u distopijskim filmovima.

6.1. Radford – Tisuću devetsto osamdeset i četvrta

Početak ćemo stoga s Orwellovom adaptacijom. Film „Tisuću devetsto osamdeset i četvrta”, redatelja Michaela Radforda, ekraniziran je 1984. godine. Film vjerno prati radnju romana pa tako Julija kao lik nije često u kadrovima, ali kada jest imamo nekoliko zanimljivih trenutaka. Prva scena koja dolazi do izražaja naspram romana jest scena u kojoj Julija i Winston Smith po prvi puta vode ljubav. Scena je intrigantna iz razloga što jasno prikazuje pojam „male gaze” jer film usporava kako bi nam pokazao moment u kojem se Julija svlači, pretjerano nam naglašavajući taj trenutak dok s

druge strane Winston promatra bez treptanja. (Radford, 1984: 00:38:00 – 00:39:00). Pojam male gaze u literaturi je donijela autorica Laura Mulvey u svom radu „Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975.):

„Odlučan muški pogled projicira svoju fantaziju na žensku figuru koja je stilizirana u skladu s tim. U svojoj tradicionalnoj ekshibicionističkoj ulozi žene se istovremeno gledaju i prikazuju, sa svojim izgledom koji je kodiran snažnim vizualnim i erotskim učinkom pa se može reći da konotira *to-be-looked-at-ness*.” (Mulvey, 1975: 11).

Sljedeća scena od važnosti u kojoj lik Julije iz filma u potpunosti odstupa od lika Julije iz romana jest na samome kraju filma, nakon mučenja kada se ponovno sretnu u kafiću Julija je ista ona kakva je bila i prije mučenja. (Radford, 1984: 01:42:00 – 01:43:10). Film u ovom pogledu „poljepšao” je lik Julije tako umanjujući patnje koje je zbog izdaje sustava prošla jer ilustracije radi Julija je puno gore prošla u romanu:

„Lice joj je požutjelo i duga joj se brazgotina, djelomično skrivena kosom, pružala preko čela i sljepoočnice, ali promjena nije bila samo u tome. Struk joj se udebljao i sav se, na neočekivan način, ukočio na dodir.” (Orwell, 2015: 315).

U romanu je Julijina kazna puno trajnija i trebala bi simbolizirati permanentnu promjenu njezina karaktera dok Julija iz filma djeluje praktički nepromijenjena unatoč torturi kojoj je bila izložena. Julija u filmu ostaje onako isto fatalna u smislu kako fatalnost interpretira profesorica Maša Grdešić u svojoj knjizi „Zamke pristojnosti: Eseji o feminizmu o popularnoj kulturi”:

„Njezina se „fatalnost” tada nerijetko razotkriva kao posljedica njegove nezrelosti i nespremnosti za vezu, kao mistifikacija ženske „prirode”, ljubavi i seksualnosti, kao odjek ideje da su žene bića koja je nemoguće razumjeti. Fatalnost se rasplinjuje čim se žena prestane promatrati kao neprijatelj i opasnost, a počne tretirati kao prijateljica, partnerica i – osoba.” (Grdešić, 2020: 162)

Ta misao ključna je u razlikovanju položaja Julije kao lika naspram Smitha u romanu u kojem Smith Juliju prestaje promatrati kao fatalnu ženu koju je od samoga početka odnosa mrzio, a što je i sam više ne vidi privlačnom jer proživši sve torture kao i on, ona u njegovim očima postaje osobom, ako ne i prijateljicom barem po mucima, jer ipak su bili partneri u zločinu protiv Partije. Mržnju mijenja osjećaj sažaljenja pa je tako zanimljivo promatrati razliku Julije u filmu kada, jednako privlačna kao i na početku filma, ponovo sjeda za njegov stol te tako nakon svega i dalje vizurom reprezentira istu „fatalnu” osobu koju Smith nikada neće razumjeti. Dokidanjem te Julijine transformacije lik Julije gubi i ono zrnice važnosti koju je imala jer u romanu je barem pobijedila „male gaze”, a tu joj pobjedu film dokida svojom reinterpretacijom njihova rastanka.

6.2. Schlöndorff – Sluškinjina priča

Sljedeći film čije ženske likove ćemo analizirati jest ekranizacija romana „Sluškinjina priča” iz 1990. godine redatelja Volkera Schlöndorffa. Serijom koja je kasnije snimana nećemo se baviti jer bi takva analiza sama po sebi mogla sačinjavati analizu veličine ovoga rada. Film iz 1990. uvelike se razlikuje od romana pa se i značenje koje junakinja Offred u ovom djelu ima drastično mijenja. Naime u filmu saznajemo ime koje je ona nosila prije negoli je dodijeljena zapovjedniku te imenovana „Offred” – u filmu se na početku junakinja zove Kate što samo po sebi dokida mističnu auru kojom je njezin lik obavijen kroz cijelu priču. Film također počinje putovanjem nje i Lukea zajedno s njihovom kćeri prema granici do koje nikada ne stižu već Luke pogiba, a Kate odvođe na preodgoj i obrazuju je za sluškinju.

I Offred podliježe istom problemu kojem je podlegao lik Julije u filmskoj adaptaciji, a što najbolje ilustrira scena u kojoj joj zapovjednik poklanja crnu haljinu pa ju promatra, kao što ju i kamera u tim scenama promatra, na erotičan i „fatalan” način. (Schlöndorff, 1990: 01:19:00 – 01:19:50). U toj sceni Offred se doista doima poput lutke kako se i opisuje u romanu u već citiranom odlomku – i tu dolazimo do ključnog problema – nedostaje nam suštinska bit „Sluškinjine priče” koja bi svojim glasom upotpunila mučne scene distopije koje u filmu gledamo jer nema nasnimljenog glasa kojim bi Offred kao glavni glas dočarala što osjeća u tim trenutcima kao što to u detalje opisuje u romanu. Tim nedostatkom narativnoga glasa ovaj film dodatno reducira već uvelike reduciranu junakinju na njezino lijepo lice, vitko tijelo i pokoji tužan pogled u daljinu. Sam film pokazuje nam doslovce zadnjim svojim minutama koliko je drugačije priča mogla biti ispričana kada po prvi puta čujemo Offred i njezine misli kako nam govore kao što ona u mislima s čitateljem većinu romana komunicira jer zadnje dvije minute koriste nasnimljeni glas glumice Natashe Richardson koja u filmu utjelovljuje Offred. (Schlöndorff, 1990: 01:44:15 – 01:45:00).

Problem te adaptacije dodatno ističe kostimografija jer mi rijetko kada Offred vidimo u uniformi koju sluškinje moraju nositi, a koju skidaju tek kada imaju dodijeljeni termin kupke. Uniforma sluškinja u romanu je ilustrirana kao krletka iz koje Offred tek ponekad dobiva privilegiju izaći kako bi se osvježila i kako bi ponovo osjetila svoju kosu na svojoj koži:

„Kupka je uvjet, ali je i luksuz. Samo skinuti teška bijela krila i veo, samo ponovno osjetiti vlastitu kosu, rukama, je luksuz. Kosa mi je sada duga, nepodšišana. Kosa mora biti duga ali pokrivena. Tetka Lydia je rekla: Sveti Pavao je rekao da je ili to ili brijanje.” (Atwood, 1999: 85).

Čestim scenama u kojima vidimo otkriveno lice i kosu Offred umanjuje se reprezentacija represije patrijarhata koja je upečatljivo opisivana korištenjem vela kao krletke u kojoj je Offredino žensko tijelo zarobljeno jer samo zapovjednik ima privilegij gledati njezino tijelo i lice, dotaknuti njezinu kosu čak i kada Offred to ne smije. U romanu je tako jasno dočarano dokidanje autonomije ženskog tijela, stavljeno u službu države i moći dok se u filmu tek ponekad sluškinje prikazu s crvenom maramom, ali bez bijeloga vela koji zaklanja širinu pogleda kao što se konju pogled zaklanja naočnjacima. Tako je konstantnim izlaganjem Offredina lica kameri umanjen osjećaj zatvorenosti, klaustrofobije koja se osjeća sve jače kako roman svojim tijekom odmiče ka svome kraju, a samim time umanjena je i razina suosjećanja koju bismo mi kao gledatelji prema njoj trebali imati.

6.3. Scott – Istrebljivač

Slijedi nam interpretacija lika Rachel iz filma „Istrebljivač” redatelja Ridleyja Scotta iz 1982. Rachel u filmu ponešto razlikuje od lika Rachel iz romana „Sanjaju li androidi električne ovce” autora Philipa K. Dicka, a što je briljantno uočila Jillian Oliver u svojoj analizi „Blade Runner 1982: How Rachael Transformed From Book to Film Analysis”:

„Odabir Ridleyja Scotta da transformira Rachael iz zavodnice u djevojku u nevolji možda je bio osobni izbor, ali i proračunat. Kad netko stvara film koji je namijenjen široj publici, lakše je održati trop koji je stoljećima dosljedno privlačio mase.” (Oliver, 2021).

Iako nije odmah uočljiv, trop „dame u nevolji”, na koji nam Oliver ukazuje, prikazuje nam problematiku u ekranizaciji ženskih likova koji se prelaskom iz distopijskih romana, u kojima su ionako uvelike reducirane kao likovi, dodatno reduciraju zauzimajući još manje prostora u aktivnom djelovanju i postajući tek predmet žudnje, u fokusu kadra tek kada treba primamiti pažnju željene publike za koju se podrazumijeva da je heteronormativni muškarac.

U „Istrebljivaču” postoji odlična scena kada Rachel prolazi kroz test kako bi Deckard ustanovio je li čovjek ili android. U trenutku testa kada joj Deckard postavi pitanje kako bi reagirala kada bi u časopisu pronašla sliku gole žene koju bi pokazala mužu, prije negoli završi rečenicu, Rachel ga prekida pitanjem provjerava li on njezinu ljudskost ili njezine seksualne sklonosti na što se njezin kreator, Dr. Eldon Tyrel podsmjehne. (Scott, 1982: 00:28:20-00:29:00).

Taj podsmijeh možemo protumačiti na dva načina – ili je Tyrelu, Rachelinu stvoritelju apsurdna sama pomisao da bi njegova kreacija mogla biti lezbijka ili to da mu je simpatično kako se samo Deckard mora namučiti pri ispitivanju žene koja ga u pitanjima prekida sa svojim

potpitanjima – jer na kraju dana on je tu da nju ispituje, a na njoj je da sluša i odgovara poslušno i jednostavno. Nažalost se u ovome radu nismo više uspjeli baviti problematikom seksualnosti ženskih likova jer ta bi tema bila adekvatnija za dulju formu analize s obzirom na to koliko je sveprisutna u svim distopijskim romanima, a kako se više razlikuje od distopije do distopije negoli je stvar s redukcijom ženskih likova koje su u svima bezrezervno reducirane, negdje više, negdje manje.

6.4. Libman i Williams – Vrli novi svijet

Film „Vrli novi svijet” redateljice Leslie Libman te redatelja Larryja Williamsa druga je filmska adaptacija Huxleyjeva distopijska romana. U ovoj adaptaciji dosta se elemenata razlikuje od romana – hibridni spoj Forda/Freuda se ne štuje kao božanstvo, članovi društva ne nose uniforme, a najviše od svega razlikuju se međudnosi između likova, a posebice od romana odstupa Lenina. Već od samog početka filma imamo male gaze scenu – scenu koja bi za to mogla biti školski primjer, u kojoj se Lenina okreće prema ekranu/kameri s koje ju promatra Bernard Marx te njemu ali i gledateljima, rastvara haljinu kako bi pokazala svoje donje rublje sa zavodljivim osmijehom. (Libman i Williams, 1998: 00:05:10-00:05:20).

Zapravo kroz cijeli se film proteže šaljivi ton popraćen disco muzikom devedesetih, građani su prepušteni *rave* zabavama kojima Soma teče u potocima što je vjerojatno i najbliže u čemu se povezuje s romanom. Nema nasilnih scena između Lenine i divljaka Jacka, koji je u ovoj interpretaciji podosta doslovno kostimiran kao divljak iz ruralnih predjela Apalačkog gorja.

Linda ne govori o sramoti rađanja svog djeteta, više je obuzeta modernim izgledom Lenine i Bernarda Marxa. Linda u romanu je u puno većem emocionalnom konfliktu kada je u pitanju njezin sin John. Radnja se općenito vrlo kratko zadržava u „divljini” u kojoj pronalaze Lindu i Johna, a ne pomaže niti to što Lenina ne lamentira o starenju likova izvan civilizacije što ju je uvelike u romanu obilježilo.

Najproblematičniji je kraj koji umjesto bičevanja djevojke koja je izašla iz helikoptera, koja je toliko sličila Lenini, za kraj filma gledamo kako su Bernard Marx i Lenina odlučili zajedno otići iz civilizacije te kako mu je Lenina rodila dijete. Umjesto redukcije Lenine na *femme fatale*, film

nam pruža redukciju Lenine na sretnu majku koja grli svoga muža i dijete na plaži – veoma idilična, pa čak i utopijska slika koja joj svejedno ne daje prostora za rast Lenine jednako kako joj je rast onemogućen u romanu. (Libman i Williams, 1998: 1:28:02-1:29:00).

Problem s distopijskim filmovima jest taj da previše slijede normativnu ilustraciju likova koja je bila ustaljena u holivudskoj tradiciji u kojoj žena mora tražiti pomoć od muškarca i nikada ne može pokazati da je snažna, ili čak snažnija, od muškarca koji mora reprezentirati junaštvo i vrline kojima ukazuje na svoj društveni pedigre.

7. Rasprava

Imajući u vidu sve rečeno ovaj rad djelomično potvrđuje prvu hipotezu da su ženski likovi zapostavljeni u analizi distopijskih romana i filmova jer od literature koju smo uspjeli pronaći i iskoristiti u ovoj analizi rijetko koja se dotakla pitanja ženskih likova u tim djelima. Pa ipak trend feminističke analize tih djela u porastu je od osamdesetih godina te tako imamo sjajna djela poput knjige „The Orwell Mystique : A Study in Male Ideology” autorice Daphne Patai te analizu „Blade Runner 1982: How Rachael Transformed From Book to Film Analysis” autorice Jillian Oliver koje nam svojim primjerima dokazuju koliko je ovo područje puno sakrivenog potencijala.

Drugu hipotezu o patrijarhalnim obrascima kao dominantnom aspektu u tradicionalnim distopijskim društvima ovaj rad potvrdio je na primjerima sviju tradicionalnih distopijskih romana analiziranih u ovom djelu. Svi romani od Zamjatinovog „Mi” do Orwellove „1984.” imaju čvrste patrijarhalne obrasce na kojima su društva distopija utemeljena. Takvi obrasci svojom totalitarnošću i pohleptom za moći guše sve svoje članove društva koji pokušaju živjeti životima izvan sfere utjecaja takvih struktura.

Treća je hipoteza tek djelomično potvrđena jer unatoč tome što su uloge glavnih fokalizatora preuzele ženske junakinje strukture distopijskih društava i dalje baštine patrijarhalne strukture moći protiv kojih se one bore. Ključne razlike koje su prilikom ove analize zamijećene su kako ove suvremene distopije u prvi plan stavljaju feminističku kritiku tih patrijarhalnih obrazaca. Ove distopije inherentno su feminističke jer čitatelje upozoravaju o štetnostima takvih totalitarnih

društava ali narativ se od suvremenih distopija tek djelomično odmiče s glavnom razlikom da umjesto očajanja pruža nadu.

Prvi cilj ovoga rada djelomično je ostvaren jer usprkos većini analiza distopija koje u fokus stavljaju religiju, moć i otpor postoji nekolicina analiza koje se ženskim likovima posvećuju, a također se može zaključiti kako će ih biti sve više ako se distopije nastave razvijati u feminističkom smjeru kao što je situacija od kasnih osamdesetih godina prošlog stoljeća do danas.

Drugi cilj ovog rada ostvaren je jer sve suvremene distopije u fokusu imaju kritiku porasta popularnosti neokonzervativnih pokreta te time svojim čitateljima šalju poruke upozorenja na kakva društvena događanja trebaju obratiti pažnju te zašto se za demokraciju i prava besprekidno treba boriti ako ih se misli ostvariti i očuvati.

Treći cilj također je uspješno realiziran jer suvremena literarna djela distopija uistinu se koriste ženskim pismom po uzoru na teoriju H  l  ne Cixous naspram tradicionalnih distopija u kojima dominira muško pismo. Suvremene, feminističke distopije ženskim pismom nastoje ovaj žanr revitalizirati te svrnuti fokus na ono što se do sada ignoriralo kao što su pitanja rodne nejednakosti i osjećaj neshvaćenosti ženskih junakinja u svjetovima u kojima dominira patrijarhat. Taj aspekt najjasnije nam dočarava lik Iscjeliteljice u romanu „Red Clocks” koja je isključivo takvim pismom i pisana, a koja se bez obzira na sve bori za svoj način življenja.

Svrha ovoga rada stoga je u načelu ispunjena jer analizirajući ženske likove u distopijskim romanima i filmovima otvaramo nova pitanja o našem društvu u kojem se sve glasnije mogu čuti osude i kritike ženskih prava bilo to pitanje pobačaja ili slobodnog izražavanja ili pak mogućnosti edukacije i slobodnog kretanja u društvu bez osjećaja straha i osude. Ženske junakinje distopijskih romana poručuju nam kako njihova žrtva nije uzaludna ako ne iznevjere svoje ideale borbe za revoluciju, borbe za jednakost i pravedno društvo.

8. Zaključak

Na kraju feminističke analize ženskih likova u distopijskim romanima i filmovima valja nam se osvrnuti na nekoliko ključnih momenata ovoga rada. Prvo što vrijedi istaknuti jest jasna distinkcija između tradicionalnih distopija koje su nastajale u početku dvadesetoga stoljeća, a čiji je fokus radnje bio na analizama društava u kojima čovjek gubi nadu zbog toga što više ne predaje svoju vjeru u Boga već istu usmjerava u materijalne elemente. Tradicionalne distopije redom su

smještene u daleke budućnosti u kojima je naša sadašnjost daleka i nezamisliva, a žene u takvim društvima reducirane su do te mjere da njihovo djelovanje ne doprinosi ničem osim da rađaju.

Ili da eventualno glavnome junaku dokažu kako žive u distopijskom društvu u kojem nije sve toliko savršeno kao što je na početku romana svaki od junaka uvjeren.

Naspram tradicionalnih distopija uočava se razvoj suvremenih distopija koje možemo nazivati i feminističkim jer one u prvi plan stavljaju problematiku nejednakosti spolova. Osim toga, u tim feminističkim distopijama glavne junakinje su redom žene koje su propadanjem društva u totalitarnu, distopijsku strukturu itekako svjesne u kakvom su nezavidnom položaju. Junakinje takvih distopija redom su visoko educirane žene koje, usprkos svojoj visokoj edukaciji, imaju jako mala ili skoro nikakva prava jer njihovo znanje nije na cijeni. One se, usprkos početnom pasivnom stanju u kojem propitkuju što su mogle učiniti prije, ipak pribiru k svijesti te odlučuju boriti se za jednakost u nadi da će svrgnuti kult maskuliniteta koji se u distopijskim društvima njihovih svjetova gaji i perpetuira. One, za razliku od junaka tradicionalnih distopija, ne napuštaju nadu u bolje sutra i to im daje snagu da nastave feminističku borbu čak i pod cijenu svojih života jer revolucija je uvijek bilo i uvijek će ih biti.

Druga stavka koju ne smijemo zanemariti jest važnost distopija u odnosu na suvremena društvena zbivanja i promjene. U tom pogledu također nam feminističke distopije daju jasnu sliku na što treba obratiti pozornost jer nemojmo zaboraviti – abortus nije zabranjen samo u fiktivnim Sjedinjenim Američkim Državama, romana „Red Clocks” i „Vox”, već je to živuća stvarnost mnogih Amerikanki koje žive u državama još otkako je Vrhovni sud donio odluku Dobbs v. Jackson 2022. prema kojoj abortus nije konstitucionalno pravo na nacionalnoj razini SAD-a. (Choi i Cole, 2024). Obje su distopije ukazivale na mehanizme koji su doveli takve zakone na vlast u njihovim distopijskim društvima, a ti se mehanizmi u naravi se ne razlikuju previše od onih mehanizama koji su odluku donijeli u našoj stvarnosti. Ako doista želimo očuvati i unaprijediti ravnopravnost spolova, manjina svih vrsta, čovječanstva općenito, trebali bismo biti otvoreniji porukama koje nam distopijski romani svojim grotesknim kistom grubo oslikavaju jer u stvarnosti patrijarhat nije toliko jasno uočljiv kao što je u distopijskom društvu u kojem se nema potrebe maskirati iza raznih fasada jer tada je već u punoj snazi s punom kontrolom nad svim jedinkama društva. Protiv takve se moguće stvarnosti valja boriti svim sredstvima jer žene su, kako je u romanima isticano, tek prve na meti tih represivnih režima, a nakon što njih ušutkaju tada će nastaviti dalje sve dok moć nije sadržana u jednom percentilu populacije kao što i jest slučaj u tradicionalnim distopijama. Kad usporedimo romane „Vox” i „Swastika Night” jedino što ih dijeli jest nekoliko stotina godina totalne vlasti represivnog kulta maskuliniteta. Tradicionalne distopije stoga bi nam također trebale

biti relevantne u shvaćanju smjernica po kojima se naše institucije kreću kako bismo, kao punopravni članovi demokratskih sustava, znali na vrijeme prepoznati znakove koji će nas, ako tim putem krenemo, odvesti silaznom putanjom u represivni, totalitarni sistem.

Treća stavka koja nam je od značaja jest odgovor na pitanje je li distopijsko pismo, prema Cixous, muško ili žensko, ili možda nešto između. Odgovor bi bila treća solucija, jer dok su tradicionalne distopije Zamjatina, Huxleyja i Orwella jasno pisane muškim pismom, romani Burdekin, Atwood i Zumas pripadaju ženskom pismu. Na kraju, roman „Vox”, autorice Christine Dalcher, doima se poput hibrida ovih dvaju kategorija, jer s jedne strane ima vrlo analitički, znanstveni pristup problematici društva u kojem je junakinja i sama doktorica neurolingvistike, a s druge strane ponekad nam racionalnu strukturu razbijaju valovi emocija kojima junakinja nastoji baratati kako bi sačuvala trezvenu glavu i spasila sve svoje voljene od moguće smrti. Tako ovaj roman povezuje obje strane distopijskih narativa, a to je posebice jasno kada se u romanu i eksplicitno referira na Orwella: „Nije nam tako loše kao Winstonu Smithu, koji mora čučati u slijepom kutu svog jednosobnog stana dok Big Brother gleda kroz ekran na zidu, ali imamo kamere.” (Dalcher, 2018). Naime ovaj roman vrlo vješto prelazi iz hladnog, znanstvenog pristupa u kojem se opisuju zakoni i metode razvoja lijekova, u emocionalnu, privatnu sferu jedne junakinje koja nastoji učiniti sve kako bi svojoj kćeri pružila što normalniji život u sumanutom, totalitarnom društvu koje ih obje nastoji ugušiti.

Četvrta točka tiče se distopijskih filmova jer takvi filmovi već zakinutim junakinjama dodatno otkidaju elemente koje baštine u romanu umanjujući im dodatno vrijednost u društvima kojima je snažna, revolucionarna žena i prijeko potrebna da bi junak u svojim nastojanjima da učini promjenu uspio. Dokidajući raspon djelovanja ženskih likova žene u distopijskim filmovima ostaju samo lutke u vitrini koje vrijedi gledati s požudom bez da se zapitamo vrijedi li takav život življenja jer da se to zapitamo onda ne bismo gledali distopijske filmove iz prošlog stoljeća. Problem distopija na malim ekranima je što se previše trude oslikati depresiju društva, okove kojima je junak sputan, a umjesto da nam ih bolje dočaraju ti se filmovi oko istih okova zapliću te tako svjetovi djeluju nedorečeni i manje strašni nego svjetovi iz istoimenih romana u kojima žene imaju veću djelatnost te su samim time i ulogi koje junaci imaju za izgubiti tada veći.

Peta, ali jednako važna, stavka koju ovaj rad ističe jest kako se u distopijskim društvima dokidaju reproduktivna prava žena. U takvim totalitarnim društvima sustav se služi pozivanjem na svetost obitelji, koji smo ranije već istaknuli kao osnovnu jedinicu patrijarhalnog društva, nastoji žene reducirati na ulogu majki na temelju krivog ili površnog tumačenja Biblije kako bi zakoni lakše bili uklopljeni. Pozivajući se na religijske temelje u kojima uokviruju instituciju obitelji

distopijska društva dobivaju potporu šire mase društva uvlačeći tako represivne aparate u sve društvene pore, dokidajući tako adekvatnu zdravstvenu skrb i edukaciju čitavom društvu. Ako ne želimo završiti u takvim represivnim sistemima poslušajmo poruke ilustrirane u distopijskim romanima – a ako želimo osigurati stabilnost našem društvu valja nam preispitati vlastita stajališta jer pravo na izbor trebao bi biti ustavom zajamčeno pravo, s obzirom na to da je dokidanje istog prvi korak ka poticanju lančane reakcije erozije društva u mračna doba totalitarizama.

Šesta točka u ovome radu ističe se na temelju djelovanja, to jest mogućnosti djelovanja unutar rigidnih struktura koje distopije o(ne)mogućavaju svojim građanima koja se uvelike razlikuje između tradicionalnih i suvremenih distopija. S jedne strane imamo tradicionalne distopije koje odišu beznađem dok njihovi junaci nesretno bivaju ponovo reprogramirani u sustav, a s druge strane tradicionalne distopije daju nadu da s vremenom ipak na strukture čovjek može utjecati te učiniti s vremenom svijet boljim mjestom za buduće generacije unatoč tome što se situacija na prvi pogled čini bezizlaznom. Unatoč porastu popularnosti neokonzervativnih pokreta, patrijarhalnih ideja i oduzimanju prava ženama u tim se suvremenim distopijama nikada ne odustaje od borbe za slobodu, za pravo na izbor te na kraju za rodnu jednakost – za sve ključne stvari koje takva totalitarna društva dokidaju svojim građanima. Baš iz tog razloga distopijske romane i filmove vrijedi konzumirati jer nam mogu otvoriti oči da na vrijeme progledamo, da na vrijeme djelujemo kao aktivni građani te iskoristimo svoja prava dok ih još posjedujemo.

9. Literatura

Atwood, M. (1999). *Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland & Stewart.

Atwood, M. (2017). *Margaret Atwood on What The Handmaid's Tale Means in the Age of Trump*. New York: New York Times. (preuzeto s:

<https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>) 28.5.2024.

Bailes, K. E. (1977). *Alexei Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism, 1918-24*. *Soviet Studies*, 29(3), 373–394. (preuzeto s: <http://www.jstor.org/stable/150306>) 14.4.2024.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024). *Roe v. Wade*. *Encyclopedia Britannica*. (preuzeto s: <https://www.britannica.com/event/Roe-v-Wade>) 21.5.2024.

Burdekin, K. (2011). *Swastika Night*. New York: The Feminist Press at CUNY.

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

Choi, A. i Cole, D. (2024). *See where abortions are banned and legal — and where it's still in limbo*. CNN. (preuzeto s: <https://edition.cnn.com/us/abortion-access-restrictions-bans-us-dg/index.html>) 28.5.2024.

Cixous, H., Cohen, K., & Cohen, P. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs*, 1(4), 875–893. (preuzeto s: <http://www.jstor.org/stable/3173239>) 14.4.2024.

Claeys, G. (2016). *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press.

Claeys, G., Sargent, L. T. (1999). *The Utopia Reader*. New York: NYU Press.

- Connors, J. (1975). Zamyatin's 'We' and the Genesis of 1984. *Modern Fiction Studies*, 21(1), 107–124. <http://www.jstor.org/stable/26280262>
- Dalcher, C. (2018). *Vox*. New York: Berkley.
- Flaker, A. (1984). *Ruska Avangarda*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber/Globus
- Huxley, A. (1980). *Divni novi svijet*. Zagreb: August Cesarec.
- Galić, B. (2002). Moć i rod. *Revija za sociologiju*, 33 (3-4), 225-238. (preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/25905>) 16.5.2024.
- Giddens, A. (1990). Društvene nauke i filozofija – trendovi u novoj sociološkoj teoriji. Iz Kuvačić, I. (Ur.), *Suvremene sociološke teorije*. Zagreb: Sociološko društvo hrvatske.
- Grdešić, M. (2020). *Zamke pristojnosti: Eseji o feminizmu i popularnoj kulturi*. Zaprešić: Fraktura.
- Katunarić, V. (2009). *Ženski eros i civilizacija smrti*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Kaplan, H. S. (1988). Intimacy disorders and sexual panic states. *Journal of Sex & Marital Therapy*, 14(1), 3–12. doi:10.1080/0092623880840390
- Libman, L. i Williams, L. (Redatelj) (1998). *Brave New World*. [Film]. Dan Wigutow Productions; HOF Productions; Michael R. Joyce Productions; Studios USA Pictures.
- Mill, J. S. (1988). *Public and parliamentary speeches – Part 1 – November 1850 – November 1868*. Toronto: University of Toronto Press (preuzeto s linka: <https://oll.libertyfund.org/titles/mill-the-collected-works-of-john-stuart-mill-volume-xxviii-public-and-parliamentary-speeches-part-i>) 20.5.2024.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, Volume 16, Issue 3, str 6–18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Oliver, J. (2021). *Blade Runner 1982: How Rachael Transformed From Book to Film Analysis*. Straight From a Movie. (preuzeto s: <https://straightfromamovie.com/blade-runner-1982-female-character-analysis/>) 8.6.2024.
- Orwell, G. (2015). *1984*. Koprivnica: Šareni dućan.
- Radford, Michael. (Redatelj) (1984.) *1984* [Film]. Virgin Films; Umbrella-Rosenblum Films; Atlantic Entertainment Group.
- Schlöndorff, Volker. (Redatelj) (1990.) *The Handmaid's Tale* [Film]. Cinecom Pictures.
- Scott, Ridley. (Redatelj) (1982.) *Blade Runner* [Film]. The Ladd Company; Shaw Brothers; Blade Runner Partnership.
- Sumpor, S. (2021). *Ironijske strategije distopije*. Zagreb: Leykam International.

Tranfić, I. (2018). *A war for a soul of a nation : Religious nationalism and radical right mobilization in contemporary Croatia*. [Diplomski rad, Central European University]. (Preuzeto s: https://www.etd.ceu.edu/2018/tranfic_ivan.pdf) 10.7.2024.

Zamjatin, J. (2003). *Mi*. Zagreb: Naklada Breza.

Zumas, L. (2018). *Red Clocks*. New York: Little, Brown and Company.