

# Seksualnost i tjelesnost u poeziji suvremenih hrvatskih pjesnikinja

---

**Anđelinić, Andrea**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2021**

*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:131:103740>

*Rights / Prava:* [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-16**



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

*Repository / Repozitorij:*

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



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za kroatistiku  
Katedra za noviju hrvatsku književnost  
Odsjek za komparativnu književnost  
Katedra za opću povijest književnosti

# Seksualnost i tjelesnost u poeziji suvremenih hrvatskih pjesnikinja

INTERDISCIPLINARNI DIPLOMSKI RAD

23 ECTS-A

Mentori: dr. sc. Branislav Oblučar, doc.

dr.sc. Marina Protrka Štimec, izv.prof.

Studentica: Andrea Anđelinić

Zagreb, 25. listopada 2021.

# Sadržaj

1. Uvod	1
2. Žensko pjesništvo na razmeđu feminističke teorije i povijesti književnosti	2
2.1. Žena i žensko pismo	2
2.2. Tijelo, rod i seksualnost	6
2.3. Ženska književnost u Hrvatskoj?	9
2.3.1. Hrvatsko žensko pjesništvo	10
2.3.2. Hrvatsko žensko pjesništvo u kritici	11
3. Dvadeseto stoljeće: rod i orođena žudnja u poeziji Vesne Parun i Marije Čudine	14
3.1. Vesna Parun	14
3.1.1. „Objest dragih šuma“: ženska žudnja i užitak	14
3.1.2. „Kreni kroz bespuće“: rodna determiniranost i rodna transgresija	18
3.2. Marija Čudina	22
3.2.1. „Rađanje malih patnika“: preuranjena plodnost i obveza reprodukcije	23
3.2.2. „Plašljivi stvorovi života“: „gubljenje djevičanstva“ kao čin društvene inicijacije	26
4. Dvadeset i prvo stoljeće: rod, seks i tekst kao područja igre	29
4.1. „Žudnja je beskrajna“: seksualno i rodno fluidan svijet „Puzzlerojca“	29
4.2. Lezbijski identitet u poeziji Sanje Sagaste i Aide Bagić	34
4.2.1. „Moj identitet je pokrivalo za moju golotinju“: Sanja Sagasta	35
4.2.2. „Ljubiti žene posvuda“: Aida Bagić	37
4.3. Fantazija u tekstu i tekst kao fantazija: Aida Bagić, Mirela Priselac Remi, Asja Bakić	41
4.3.1. „Seks je ionako u glavi“: Aida Bagić i Mirela Priselac Remi	41
4.3.2. Asja Bakić: poezija koja „ostavlja mjesta za još“	45
5. Zaključak	49
6. Literatura	51

## 1. Uvod

Posve je razumljivo da će tzv. »ženska poezija« posjedovati neke svoje posebne tonove i kvalitete (kao rezultat veće uvjetovanosti izuzetnom biološkom funkcijom i konstitucijom), ali je također činjenica da su te kvalitete već toliko poznate i verbalno iskorištavane da se u literaturi najčešće javljaju kao opće mjesto, jeftino i prividno efektno, ali bez znatnije misaone ili simboličke uloge. (Sabol 1965: 771)

Citat je ovo kojim pjesnik Željko Sabol dočarava svoje viđenje ženske poezije u Hrvatskoj. Premda nas od ovoga citata dijeli više od pedeset godina u kojima je položaj žena u društvu, pa tako i u književnosti, bitno unaprijeđen, nemoguće je ne zastati pred ovakvim tvrdnjama, a vjerujem da je zadatak feminističkih čitanja ne samo da pred njima zastanu, već i da postavne neke druge, pravednije i teorijski potkrepljenije parametre prema kojima možemo čitati žensku poeziju i pisati o njoj. Pritom sam uvjeren da „izuzetna biološka funkcija i konstitucija“ ne treba imati mjesta u tom pothvatu zato što biološka funkcija i konstitucija specifična za žene ne postoji zaista, već je, kao što želim pokazati u prvom poglavlju ovoga rada, ali i u analizama pjesama, ženska književnost ono što proizlazi iz specifičnih uvjeta koji konstruiraju ženske subjekte, postavljajući ih unutar diskurzivnih i društvenih pozicija koje oblikuju njihove identitete, a posljedično i tekstualnost koju onda možemo nazivati ženskom. Biologija s time ima vrlo malo: tekstualnost je to koja proizlazi iz kulturnih i ideoloških procesa, kao što to tvrdi Rita Felski, te je materijalno i povijesno uvjetovana. Moja želja bit će čitati poeziju suvremenih hrvatskih pjesnikinja koja je premrežena temama roda, tijela, seksualnosti, žudnje i užitka, i koja nastaje unutar vrlo specifičnoga društvenoga konteksta (koji vrvi tvrdnjama i „činjenicama“ poput ove koju pred čitatelje „Razloga“ podastire Sabol) i nauštrb njega, doduše, u rasponu od sedamdesetak godina, ali koju povezuje ne samo njezina marginaliziranost, nego i njezin potencijal za subverziju. Pisati o „ženskim temama“, temama iz privatne sfere, iz područja intime, već samo po sebi znači ići „uz dlaku“ sferi kulturne produkcije koja zaziva smrt partikularnosti (koja je „jeftina i prividno efektna, ali bez znatnije misaone ili simboličke uloge“) u korist „univerzalnih“ književnih vrijednosti. No nije samo čin pisanja ono što čini ženski tekst „izmještenim“ iz zapadnoga kanona: smatram da se prava snaga za subverziju dominantnih vrijednosti i ustaljenih čitanja krije upravo u tekstovima, u načinima na koje oni komuniciraju s čitateljima, u mogućnostima njihova prevrednovanja, preosmišljavanja tijekom procesa feminističkoga čitanja. Stoga sam uzela „jeftine“ ženske teme roda, tjelesnosti i seksualnosti kao referentnu točku za čitanje „tzv. »ženske poezije«“, i to kako bih pokazala da je vrijednost – „efektnost“, „misaonost“ i „simbolika“ – prije svega u očima čitatelja.

## 2. Žensko pjesništvo na razmeđu feminističke teorije i povijesti književnosti

### 2.1. Žena i žensko pismo

Žene su pisale i pišu već stoljećima, no njihov je doprinos književnosti na Zapadu smatran neznatnim, čak i nepostojećim, sve do razvoja feminističkih čitanja književnosti tijekom druge polovice 20. stoljeća koja su u fokus po prvi put stavila autorice i njihove tekstove. Feministkinje su na različite načine i iz različitih perspektiva počele otkrivati zatrtu i zaboravljenu povijest ženskoga pisma (ponajprije u Europi) te su otkrile ne samo da žene doista jesu sudjelovale u književnoj i kulturnoj produkciji<sup>1</sup> svoga vremena, već i da su često, kako bi omogućile ne samo tiskanje nego i recepciju i kritički odjek vlastitih tekstova, pribjegavale muškim pseudonimima ili koautorstvu s muškarcima, ponajprije svojim supruzima. Feminističke književne kritičarke rehabilitirale su tako i u kanon zapadne književnosti napokon inkorporirale autorice koje su iz njega bile izbačene ili spominjane samo usputno. Jedna od najpoznatijih studija o angloameričkoj književnosti žena *A Literature Of Their Own* Elaine Showalter iz 1977. godine bavi se artikulacijom povijesti ženske proze od sredine 19. do druge polovice dvadesetoga stoljeća, a *The Mad Woman in the Attic* (1979) Sandre Gilbert i Susan Gubar u fokus dovodi autorice viktorijanskoga doba te propituje načine oblikovanja ženskih likova u njihovim tekstovima. Uz ove dvije utjecajne studije, angloameričke feministkinje također su pisale radove koji su preispitali prikaze žena u kanonskoj (muškoj) književnosti raznih razdoblja, razmatrajući pritom stereotipe o ženskom identitetu koji su u njima kolali te utjecaje koje su oni mogli crpiti iz tadašnje kulture, kao i utjecaje koje je kultura potencijalno crpila iz njih. S druge strane, francuska feministička književna kritika manje inzistira na čitanju konkretnih književnih tekstova, a više se na tekovinama poststrukturalizma pita o naravi ženskoga, žene, ženskoga pisma i ženskoga kanona. Helene Cixous (1975) pritom osmišlja svoj koncept *l'écriture féminine* (žensko pisanje) kao ono koje polazi iz tijela i koje podriva falogocentričku singularnost i linearnost (muškoga) jezika. *L'écriture féminine* ne pišu, pritom, za Cixous, samo žene, već obuhvaća sve tekstove „koji teže prema razlici, bore se za potkopavanje dominantne falogocentrične logike, za rastvaranje zatvorenosti binarnih opreka i goste se užicima otvorene tekstualnosti“ (Moi 2007: 153). Psihoanalitičarka Luce Irigaray svoju koncepciju ženskoga pisma oformljuje oko pojma *jouissance*, razlikujući ženski (mnogostruki,

---

<sup>1</sup> Termin književna produkcija koristim prema Bourdieu (1993), a shvaćen je kao „sustav objektivnih odnosa između ovih agenata [autora, izdavača i „društva“ unutar kojega se generira status određenog kulturnog proizvoda ili njegova tvorca, a onda i publike, op.a.] ili institucija i kao mjesto borbe za monopol za moć nad posvećivanjem, u kojemu se kontinuirano generira vrijednost umjetničkih djela i vjerovanje u tu vrijednost“ (78, moj prijevod).

beskrajni) od muškoga (singularnoga, monolitno jedinstvenoga, dovršenoga) užitka iz kojega proizlaze i razlike u muškom i ženskom pristupu jeziku i tekstualnosti (*ibid*: 199). Julia Kristeva, treća važna francuska feministkinja drugoga vala, ne pokušava formulirati teoriju o jedinstvenome ženskome jeziku, već govori o pisanju kao o revolucionarnoj praksi, referirajući se pritom na književni modernizam „u kojem su ritmovi tijela i nesvjesnoga uspjeli probiti stroge racionalne bedeme konvencionalnoga društvenog značenja“ (*ibid*: 28). Kristeva ne teži oblikovati koncepte ženskoga jezika ili ženskoga pisma, već preispituje samo poimanje identiteta kao fiksirane tvorevine: „Što može značiti ‘identitet’, čak i ‘seksualni identitet’, u novom teorijskom i znanstvenom prostoru gdje se osporava sam pojam identiteta?“ (Kristeva 1981: 34 prema Moi 2007: 224). Ova su tri teorijska shvaćanja ženskog (pisma, jezika, teksta) francuskih feministkinja i filozofkinja kritizirale različite feminističke teoretičarke, a Felski sažima osnovni problem njihovih koncepcija: „Oslobođenje je locirano u području tekstualne subverzije, što rezultira lingvističkim idealizmom koji propušta priznati ideološke implikacije vlastitoga stava i postaviti pitanje krajnje prirode odnosa između tekstualne i političke revolucije“ (Felski 1989: 39). Francuski feminizam svojom povremeno idealističkom i esencijalističkom pozicijom (za što Moi i Felski optužuju ponajprije Cixous i Irigaray, v. Moi 2007: 203–205, Felski 1989: 35–37) zapostavlja tako materijalne uvjete stvarnih žena, a smještanje oslobođenja ženskih glasova u eksperimentalne tekstove (kao što čini Kristeva) ostavlja nejasnim vezu između subverzivnosti književnosti i potencijala koji ona nosi u borbi za oslobođenje (Felski 1989: 39). S druge strane, angloamerička feministička kritika znala je svojim inzistiranjem na proučavanju realističkih tekstova zabrazditi u isti „tradicionalni humanizam“ koji vlada muškim kanonom, humanizam u kojemu je „tekst reduciran na pasivan, »ženstven«, odraz neproblematično »danog«, »muževnog« svijeta ili *ja*“ (Moi 2007: 25). U svakom su slučaju feminističke kritičarke francuske i angloameričke struje svojim idejama o ženskom pismu i ginokritici<sup>2</sup> promijenile način na koji se čita i govori o ženskoj književnosti i autorstvu, kako onome iz prošlosti, tako i onome u suvremenosti. Njihovi su koncepti ženskog jezika i govora, kao i ženskoga kanona, pospješili recepciju ženskih tekstova, ali utrli put i za recepciju drugih tekstova (autora) s (društvene) margine. Ponajprije je u tom smislu danas važno Kristevino odbijanje da ženski identitet definira i na jedan način osim kao ono što je isključeno iz patrijarhata, odnosno unutar njega marginalizirano (*ibid*: 228): definicija ženskoga kao marginalnoga omogućava identifikaciju među snažno isprepletenim društvenim skupinama

---

<sup>2</sup> Ginokritika je pojam koji Elaine Showalter predstavlja u eseju *Towards a Feminist Poetics* a kojemu je cilj „konstruirati ženski okvir za analizu ženske književnosti, razviti nove modele temeljene na studijama ženskoga iskustva, a ne prilagođavati muške modele i teorije“ (1988, 1997: 217, moj prijevod).

koje se bore za rasno, klasno, seksualno i rodno oslobođenje. Kristevina teorija marginalizacije stavlja u fokus upravo ono što te raznorodne skupine imaju zajedničko – svoju poziciju unutar dominantnoga sistema – bio on definiran kao (hetero)patrijarhat, kapitalizam ili zapadnjački imperijalizam, premda su oni u našoj kulturi, smatram, također isprepleteni i neodvojivi. Upravo njihova kohezija omogućava istovremenu potlačenost različitih društvenih skupina te zahtijeva ujedinjenu, mada raslojenu i kompleksnu opoziciju.

Biti žena (ponajprije u smislu u kojem je odbija definirati Kristeva, dakle definirana relacijski, odnosno u odnosu koji dominantni sustav uspostavlja naspram osoba čiji rodni identitet proizvodi) i pisati književnost (i poeziju) danas, smatram, još uvijek je čin koji nastaje na društvenoj i kulturnoj margini. Na društvenoj stoga što su žene još uvijek podčinjeni i diskriminirani subjekti unutar društva kojega su sastavni dio, a na kulturnoj jer se institucija književnosti još uvijek poziva na „univerzalne“ vrijednosti muškoga zapadnoga kanona koje kritizira Cixous, razotkrivajući ih kao falogocentrične. Kritizirajući vezu između feminističkoga (ženskoga) pisanja i eksperimentalnih formi na kojoj su inzistirale francuske feminističke kritičarke, Rita Felski zaključuje da se političnost ženskoga pisanja može promatrati samo obraćajući pažnju na svu njegovu formalnu raznovrsnost koja je povezana s kulturalnim i ideološkim procesima koji oblikuju tu tekstualnost, dakle, treba promatrati njezine granice, dosege i učinke u određenom povijesnom kontekstu (Felski 1989: 48). U tome smislu moj cilj nije oblikovati teoriju ženskoga pisma (jezika, teksta, diskurza) koja bi bila primjenjiva na autorice čiju ću poeziju u ovome radu čitati, kao ni primijeniti specifične teorije ženskoga pisma nastale u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća na njihove tekstove. Moj cilj bit će govoriti o suvremenoj hrvatskoj ženskoj poeziji kao o onoj koja nosi u sebi iskru teorije o marginalnosti o kojoj govori Kristeva, ali polje interesa neću ograničiti na eksperimentalne tekstove.<sup>3</sup> Umjesto toga, zanimat će me domena tijela i tjelesnosti, kao i seksa i seksualnosti koju pjesnički tekstovi koje budem čitala uspostavljaju. Moj odabir da svrstam tekstove koje ću čitati pod domenu ženskoga neće, onda, imati puno veze sa ženskom morfologijom (Irigaray 1985: 229) i anatomijom koja se, prema Moi, kod Irigaray na nejasan način razlikuje od morfologije (Moi 2007: 198), ali neće se nadovezivati ni na angloameričku potragu za autobiografskim osloncima u tekstu, za njegovim zrcaljenjem nekoga inherentno ženskoga, jednosmislenoga i neposrednoga iskustva življenja. Umjesto toga, žensko ću autorstvo smatrati oblikovanim prije svega kulturalnim i ideološkim procesima o kojima govori Felski, pa će mi područje tijela, roda

---

<sup>3</sup> No moj opseg neće diktirati ni „realističnost“ (stvarnosnost) tekstova na koje se ograničava Felski u svojoj studiji, pozivajući se na to da ta grana ženske književne produkcije nije dovoljno istražena

i seksualnosti biti zanimljivo zbog toga što se na najočitiji način oblikuje na čvorištu privatnog i javnog. Pritom je poimanje ženskoga tijela kao istovremeno premreženog žudnjom i zazorom, a ženske tekstualnosti kao marginalne ono što obilježava polje javnoga diskurza (uključujući i polje književne produkcije) i što se prelijeva na privatnu sferu, proizvodeći istovremeno i legitimizaciju i otpor takvom pogledu. U tome smislu želim čitati poeziju suvremenih hrvatskih pjesnikinja kao nužno obilježenu svim ambivalencijama koje o temama (ženske) tjelesnosti i seksa nudi javni prostor, ali provedenima kroz optiku teksta i svih njegovih zakonitosti<sup>4</sup>, kao i privatne sfere u kojoj poezija nastaje i unutar koje se odvija većina njezine recepcije. Teme su to koje je povijest književnosti često tretirala kao „ženske“, smještajući ih isključivo u područje intime<sup>5</sup>, i upravo će to biti uporište moga shvaćanja ženskoga u književnosti. To shvaćanje nužno je relacijsko, određeno je tekstovima koji posreduju i oblikuju iskustvo drukčije od „univerzalnoga“ i ne mogu se na njega svesti. Da mogu, ne bi bilo subverzivni, a smatram da je upravo subverzivnost ženskog pisanja o specifičnom iskustvu – u ovom slučaju iskustvu tijela – ono što izdvaja (neke) tekstove autorica iz (muškoga) kanona. U pjesmi „Ceduljica“ Mirele Priselac Remi lirski subjekt šalje poruku „poznatom literatu“: „Od Vaše omiljene pjesnikinje / koju nikada nećete objaviti / jer estrada ne zna da piše / i ljubavne pjesme su za kućanice / i čitateljice Cosmopolitana“ (Priselac 2020: 44–45). Ironizirajući poziciju pjesnikinje koja piše o ljubavi i kao takva se ne uklapa u kanonsku, „visoku“ književnost, lirski subjekt koristi upravo stihovani medij kako bi „literatu“ prenio poruku na ceduljici. Ovaj postupak „pjesme u pjesmi“ objelodanjuje angažman ženske poezije o kakvom želim ovim putem govoriti: taj je angažman ponajprije tekstualan, ponajprije je efekt čitanja te je njegova prisutnost i snaga oblikovana jednako sadržajnim (koje privilegira angloamerička struja feminističkih kritičarki) i formalnim (koje privilegira francuska struja) čimbenicima.

Izbor autorica i pjesničkih zbirki o kojima ću govoriti u ovome radu polazit će od uvjerenja da je vrijedno proučavati teme koje su tradicionalno percipirane kao ženske jer su to teme koje su iz očista dominantnog diskurza još uvijek trivijalne i manje vrijedne pozornosti te s obzirom na

---

<sup>4</sup> Hoću reći, želim čitati tekstove s obzirom na njihovo „diskurzivno pozicioniranje“ (Grosz 1995).

<sup>5</sup> A ženskima ih nerijetko tretira i feministička književna kritika. Grosz (1995:15) upozorava na neke zamke ovoga pristupa (Dijele li sve žene jednaka iskustva? Ako žene pišu o vlastitim iskustvima, ne pišu li onda uvijek ne samo iz pozicije potlačenosti nego reagirajući na nju?). Ipak, moja namjera nije reći da su *samo* neke teme „ženske teme“ kao ni da su neke teme nužno odraz „ženskoga iskustva“, već da su takvima pozicionirane od strane dominantne kulture. Upravo je zbog uvjeta kulturne proizvodnje značenja (ženska) tjelesnost, prema mome shvaćanju, „ženska“ tema, odnosno tema o kojoj se piše s margine. Odbijanje nekih autora i teoretičara da se prema pojmu ženskoga pisma i ženske književnosti odnose kao da je teorijsko i književnopovijesno relevantan zanemaruje činjenicu da je – uzmemo li u obzir perspektivu iz koje polazi psihoanaliza i francuske feministkinje – rodna razlika upisana u jezik do te mjere da nije moguće čitati ni proizvoditi književnost iz pozicije koja se nalazi izvan nje (Gill 2007: 19).



to imaju potencijal subvertirati ustaljene tekstualne kodove. Važno je pritom napomenuti da moj tretman „ženskih tema“ – dakle, primarno onih koje spadaju u domenu privatnosti – neće uključivati pretpostavku da je privatna sfera u nekom smislu inherentna ženskoj egzistenciji, već da je tematiziranje privatnosti svjestan i namjieran poetski izbor:

Samo ako čitamo privatnost kao namjernu, retoričku i umjetničku, a ne kao neku vrstu zadane pozicije jedinstveno namijenjene ženama, možemo ovim spisateljicama odati zasluge za kreativnu vještinu kojom raspolažu i koju nastavljaju pokazivati, pretvarajući privatnu sferu u pozitivnu domenu po vlastitom izboru. (Gill 2007: 80)

Upravo s obzirom na marginalno mjesto ženske poezije u kanonu (ako kanonu uopće i pripadaju) njezine značajke postaju posebno zanimljive: razvijajući se usporedno s „visokom“ književnošću i „dobrom“ poezijom, nalazi se na poziciji unutar dominantnoga diskurza koja nužno s njime komunicira, ali je taj diskurz ne uspijeva asimilirati. Hvatajući se u koštac sa „ženskim temama“ unutar polja tradicionalno muškoga diskurza, ova poezija pregovara s kanonskim obrascima, ali ih i preispituje, ostavljajući mjesta za otklon od tekstualnosti kakvu je povijest književnosti metafizički ustoličila kao (jedinu) vrijednu proučavanja.

## 2.2. Tijelo, rod i seksualnost

U govor o seksu i seksualnosti na Zapadu je, prema Foucaultu (1986), upisan paradoks: o njoj se, često se smatra, ne smije govoriti, dok s druge strane, viktorijansko društvo (čiji smo revni nasljednici) inzistira upravo na tome da o seksualnosti govori što je više moguće, ponajprije iz perspektive osamnaestostoljetnih i devetnaestostoljetnih znanstvenih disciplina i mehanizama kontrole (populacije) koji su tada ustoličeni kao odgovori na kapitalističke zahtjeve za produktivnošću i normalizacijom (ponajprije radnim osposobljavanjem) stanovništva. Rezultat ovoga paradoksa mehanizam je koji pokušava sakriti eksploziju različitih diskurza o seksualnosti u zapadnome društvu – demografije, biologije, medicine, psihijatrije, etike, pedagogije (Foucault 1986: 33) – čiji cilj nije opisati, već propisati seks, regulirati ga, ovladati njime analitičkim diskurzima (*ibid*: 24). Mi viktorijanci, dakle, govorimo o seksu daleko više i činimo to daleko posvećenije nego li smo to spremni priznati, a znanost imenuje prirodu naše seksualne transgresije, konstruirajući tako naše (seksualne) identitete unutar diskurza. Homoseksualni identitet nastaje tako upravo u viktorijansko doba, kad se iz fokusa gubi sodomija kao „kategorija zabranjenih djela“, a u medicinski diskurz ulazi homoseksualnost kao osobnost, prošlost, djetinjstvo, kao obilježje nepovratno upisano u anatomiju i fizionomiju pojedinca: to nije više grijeh iz navike, već postaje čovjekovom „singularnom prirodom“ (*ibid*:

43). S druge strane, žensko tijelo u tome vremenu obilježeno je diskurzom histerizacije: ženska su tijela promatrana kao inherentno prezasićena seksualnošću te kao takva analizirana kako bi mogla biti integrirana u obitelj i društvo kao ključan kotačić u reprodukciji, odgoju djece i funkcioniranju domaćinstva i obiteljske jedinice (*ibid*: 104). O eksploataciji ženinoga rada i tijela piše Monique Wittig (2010) u svojim esejima, a preokupacije su to koje će u hrvatsku poeziju uvesti Marija Čudina u svojoj zbirci „Nestvarne djevojčice“ o kojoj će biti riječ u drugome dijelu ovoga rada.

Razvojem popularne kulture, medija i tehnologije, smatra McNair (2004), došlo je do nastanka nekih novih diskurza o seksu i seksualnosti. Seks je izašao iz domene kontrole u domenu konzumacije<sup>6</sup>: ženska tijela ne služe više (samo) reprodukciji kapitalističkoga režima u doslovnome smislu – rađajući djecu – već su sada uposlana i kao marketinški alati te potičući konzumaciju služe kao potpora održanju i širenju tržišta određenih proizvoda i usluga. Histerizaciju je, onda, mogli bismo reći, zamijenila fetišizacija ženskoga tijela u medijima<sup>7</sup>: pored poslušne supruge koja dodaje suprugovim pajdašima pivo i ekstatične kućanice koja je napokon našla savršen omekšivač od kojega joj sin ne kiše, svjedočimo i hiperseksualiziranim prikazima ženstvenosti i ženskosti koji impliciraju pasivizam. No osim neupitne seksualizacije kapitalističke kulture, McNair (2004: 15) kao jednu od pojava nakon Drugoga svjetskog rata detektira i demokratizaciju žudnje čiji su se trendovi „odrazili na predodžbe muškosti, ženstvenosti, homoseksualnosti i heteroseksualnosti drugdje unutar kulture“. Demokratizacija žudnje podrazumijeva „slobodan pristup građana svim sredstvima seksualnog izražavanja“, ali i „pojavu seksualne kulture koja je raznolikija i pluralističnija od one koja tradicionalno postoji u patrijarhalnom kapitalizmu“ (*ibid*: 13). Ova se pojava, smatra McNair, odrazila i na umjetnost, rezultirajući ne samo mnogobrojnijim prikazima seksualnosti, već i prikazima drukčije seksualnosti od dominantne. Ovim pojavama svjedočit ćemo i u suvremenoj hrvatskoj ženskoj poeziji: Sanja Sagasta i Aida Bagić pisat će o lezbijskome iskustvu i životu, a Saška Rojc o seksualno i rodno fluidnome identitetu. Ipak, postoje tijela koja još nisu kooptirana unutar kapitalističkih procesa seksualizacije i demokratizacije, tijela koja još uvijek djeluju zazorno i koja nisu uspješno probila membranu znanstvenoga diskurza i kročila u polje popularne kulture. To su, primjerice, rodno transgresivna tijela poput transrodnih, androginih i

---

<sup>6</sup> Čime ne želim reći da se ne nalazi u objema domenama.

<sup>7</sup> Čime ne želim reći da fetišizacija nije postojala i prije, počevši sa sakralizacijom tijela Djevice Marije u kršćanskoj tradiciji koje je slavljeno zbog čednosti, neokaljanosti, djevičanstva. „Vrline“ su to koje i dan danas funkcioniraju kao društveni mehanizmi kontrole ženske seksualnosti. Više o konceptu mita o čistoći, njegovoj povijesti, kao i njegovim suvremenim implikacijama v. Blank 2007, Valenti 2009.

interspolnih tijela koja se ne uklapaju potpuno u binarnu strukturu na kojoj počivaju standardi ljepote, ali i tijela s invaliditetom, stara tijela, tijela koja ne odgovaraju standardima „vitkosti“ i bolesna tijela koja su zbog svoje nenormativnosti više ili manje isključena s tržišta.<sup>8</sup> Upravo su prikazi takvih tijela, ali i homoseksualnih tijela koja se ne uklapaju u zahtjeve tržišta<sup>9</sup>, oni u kojima se krije mogućnost subverzivnosti, i to zato što podsjećaju na performativnost (Butler 2000) koja obilježava naše rodne uloge. Prikaz rodno obilježenog tijela prokazuje se tako, u slučaju nenormativnih tijela, kao prikaz izvedbenosti, a ne „singularne prirode“ o kojoj govori Foucault. S druge strane, demokratizacija žudnje u zapadnoj popularnoj kulturi i medijima o kojoj govori McNair otkriva svoje naličje: nije moguće u nju inkorporirati baš sva tijela, nije moguće demokratizirati baš svu žudnju, već samo onu koja je oblikovana zahtjevima tržišta i kao takva odgovara zakonima potražnje. U tome smislu demokratizacija žudnje može predstavljati samo još jedan diskurz o seksu i tijelu, diskurz koji prožima popularnu kulturu i medije 21. stoljeća, ali koji je, baš kao i viktorijanski diskurzi o seksu, obilježen pitanjima odnosa moći u društvu: o kakvom tijelu govorimo kad govorimo o „ženskom tijelu“? Na kakav seks mislimo kad govorimo o seksu? I što je s onim tijelima, s onim seksom, s onim seksualnostima koja ostaju izvan našeg pogleda? Je li, unatoč procesima seksualizacije i demokratizacije, ženska žudnja još uvijek subverzivna i pod kojim uvjetima? Nisam sigurna da ćemo moći odgovoriti na sva ta pitanja promatrajući žensku pjesničku produkciju u Hrvatskoj u drugoj polovici 20. i 21. stoljeću, no pokušat ćemo promotriti sliku ženskoga seksa, seksualnosti i tijela unutar toga relativno kratkog vremenskog razdoblja i relativno uskoga područja koje obuhvaća hrvatski ženski pjesnički diskurz.

U tome će nam smislu biti važna pojava demokratizacije žudnje – njezino lice, kao i njezino naličje – koja će nam služiti kao kakav-takav indikator različite percepcije seksualnosti koja se nazire u zbirkama koje ćemo čitati, ali i različitog govora o tijelu i o seksu u pjesmama nastalima u rasponu od osamdeset godina – od 40-ih godina 20. stoljeća sve do 20-ih godina 21. stoljeća. Pratit ćemo i nastanak novih literarnih seksualnih identiteta – lezbijskog i biseksualnog – i njihov ulazak u pjesnički diskurz. Seks ćemo pritom promatrati kao pojavu na razmeđu reprodukcije i užitka, a poeziju o seksu(alnosti) kao onu koja izaziva viktorijanski imperativ perskriptivnosti seksualnih diskurza, poručujući nam da ne postoji jedan (ispravan) način da se piše o seksu ni o rodu kao što ne postoji jedan (ispravan) način da se on praktikira, odnosno da ne postoji „istina o seksu(alnosti)“ koju Foucault detektira kao ishodišnu pretpostavku i cilj

---

<sup>8</sup> Osim iz tržišta pornografije.

<sup>9</sup> Pritom mislim opet na androgina i rodno transgresivna tijela kao što su tijela *butch* lezbijki.

viktorijanskih diskurza o seksu(alnosti). Čitanje će nas suvremenih hrvatskih pjesnikinja dovesti do spoznaje da užitak u seksu i užitak u tekstu dijele štošta: oba nose u sebi potencijal preispitivanja ustaljenih vrijednosti zapadnoga društva i kanona, i to inzistirajući na igri, na slobodi, na neuhvatljivosti značenja koja dominantna kultura često predstavlja kao dovršena, univerzalna i istinita.

### 2.3. Ženska književnost u Hrvatskoj?

Da su žene, baš kao i muškarci, na našim područjima pisale i sudjelovale u kulturnoj produkciji književnopovijesnih razdoblja koja su prethodila 20. i 21. stoljeću ne bi se moglo saznati ni iz jednoga školskoga kurikulumu, dapače, teško je iz njih saznati išta informativno i o današnjoj književnoj produkciji uopće (s obzirom na to da često svoju periodizaciju hrvatske književnosti zatvaraju sa sedamdesetim godinama 20. stoljeća), a kamoli o književnome radu žena, o pojmovima kao što su žensko pismo ili ginokritika. Novi „Kurikulum za nastavni predmet Hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije u Republici Hrvatskoj“<sup>10</sup> iz 2019. godine ne uvrštava u svoj popis književnih tekstova za obvezno čitanje za srednjoškolski program ni jednu jedinu ženu, dok u popisu izbornih tekstova za istu razinu obrazovanja predlaže samo tri autorice: Vesnu Parun, Sylviju Plath i Virginiju Woolf, dakle, samo jednu koja pripada hrvatskome književnome krugu. Što ovakav izbor (odnosno manjak izbora) govori o statusu književnosti koju pišu žene u Hrvatskoj? Što govori uopće o disciplini književne povijesti na ovim prostorima? Jesu li tekovine angloameričkog i francuskog feminizma drugoga vala ostavile naš akademski prostor sasvim nepromijenjenim? O ovome problemu piše Čale Feldman (2001) određujući hrvatsko književnopovijesno izučavanje ženskoga pisma kao antifeminističko: „»obrada« hrvatskog ženskog spisateljskog korpusa ostala je – uz časne, ali rijetke iznimke (...) – uglavnom netaknuta međunarodnom transdisciplinarnom i transnacionalnom teorijskom raspravom o politici rodnog identiteta i njezinim brojnim upisima u sferama koje smo nominalno skloni štititi i od kakve političke kontaminacije“. Razlog ovakvom tretmanu feminizma unutar književnopovijesnoga diskurza Čale Feldman, pišući posebno o knjizi „Ljepša polovica književnosti“ (1998) Dunje Detoni-Dujmić, pronalazi u strahu da će isti „omekšati tvrdu stijenu nacionalnog identiteta“, pa se uključivanje hrvatskih autorica u kanon često svodi na dolične književne portrete te se pritom posebna pažnja pridaje ograđivanju od feminističkih (političkih) konotacija koje neizbježno obilježavaju žensku književnost.

---

<sup>10</sup> Dokument je dostupan na poveznici [https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019\\_01\\_10\\_215.html](https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_10_215.html).

Političnost se tako ženskoga pisma u hrvatskome kontekstu ogleda ne samo u tome što je sâm čin pisanja za žene u različitim povijesnim okolnostima mogao biti subverzivna praksa (odnosno kao takva je percipirana od strane dominantne kulture, a za žene koje pišu – pogotovo one koje su pritom svjesne političnosti toga čina – govorilo se da su „muškare“ (Čale Feldman 2001)) nego i u tome što se, kako bi se žensko pisanje moglo uklopiti u krhki kanon hrvatske književnosti, mora inzistirati upravo na njegovoj krajnjoj apolitičnosti, na njegovoj neobilježnosti osloboditeljskim praksama feminizma. Lišeno potencijala za emancipatorni, nenormativni ili bilo kakav recepcijski alternativan tekstualni učinak, žensko pismo u Hrvatskoj – pogotovo ono nesuvremenih autorica – može ostati samo sidrište nacionalnoga identiteta čije megalomanstvo ima snagu potopiti sve druge, marginalne tekstove za koje se ispostavi da bi ga mogli ugroziti.<sup>11</sup>

### 2.3.1. Hrvatsko žensko pjesništvo

Nije puno toga akademski relevantnoga napisano o hrvatskim pjesnikinjama i njihovim pjesmama. Često se one u studijama spominju samo usput, a neke su dobile svoje zaslužno mjesto u književnoj povijesti tek nedavno, u posljednjih pedesetak godina. „Kidipin glas ili hrvatsko žensko pjesništvo“ Sanjina Sorela jedina je, koliko znam, koliko-toliko sveobuhvatna studija posvećena isključivo pjesnikinjama<sup>12</sup>: donoseći povijesni pregled hrvatskog ženskog pjesništva, Sorel teži „na temelju činjenica iskonstruirati, (...) *ispričati priču*“ (2016: 27) o uvjetima nastanka, reprodukcije i recepcije toga pjesništva, kao i o njegovim dosezima. Razmatrajući razloge male uključenosti žena u književnu produkciju tijekom ranijih povijesnih razdoblja, Sorel odbija Šicelovu tvrdnju da „tendencija rješavanja krupnih općedruštvenih (...) problema (...) kroz književna ostvarenja nije mogla predstavljati pogodnu književnu atmosferu u kojoj bi se jednakopravno i s istim zanimanjem uključivale i žene“ (Šicel 1971: 211–212 prema Sorel 2016: 26) kao neutemeljeno nagađanje. Razloge oskudnoga ženskoga književnoga stvaralaštva Sorel pronalazi u materijalnim uvjetima ženske egzistencije koji su omogućavali njihovo isključivanje iz diskurza (*ibid*: 61), a to su ponajprije manjak pristupa obrazovanju, društvenom i političkom radu i neposjedovanje materijalnih dobara (*ibid*: 63). Stoga, smatra Sorel, povijest hrvatskoga ženskoga pjesništva počinje s dvadesetim stoljećem kada žene,

---

<sup>11</sup> Na sreću, akademski diskurz nije bez pukotina. Dokazale su to brojne akademkinje i poneki akademici koji su posljednjih desetljeća čitali hrvatske književnice i o njima pisali, ne zanemarujući pritom rodnu pozicioniranost njihovih tekstova i njezin utjecaj na njihov nastanak i recepciju, ali ponajprije na njihovu specifičnu tekstualnost. Prilog takvom čitanju bit će, nadam se, i ovaj rad.

<sup>12</sup> Uz knjige „I bude šuma. Mala studija o poeziji žena“ (2005) Tee Benčić Rimay i „Pisati mlijekom. Ogledi o poeziji suvremenih autorica“ (2008) Darije Žilić koje donose uži izbor pjesnikinja i izbjegavaju književnopovijesno (izuzev nekoliko opaski) kontekstualizirati njihovo stvaralaštvo.

nakon ulaska u visokoobrazovni sustav, počinju sve više osvajati svoje mjesto unutar javnoga diskurza, pa tako i unutar umjetnosti. Pjesništvo kakvo su žene na ovim prostorima pisale krajem 19. i početkom 20. stoljeća Sorel sažima ovako:

Izostanak konotativnosti, dvosmislenosti, polisemičnosti prvih zbirki pjesama autorica svakako je bitno obilježje književnosti koja se tek konstituira, osobito unutar već spominjanih uvjeta. Autorice su doslovce kretale, metaforički rečeno, iz nule – bez iskustva pisanja, ograničenih socijalnih praksi, specifičnih književnih znanja, u borbu za osnovnim obrazovanjem, za mogućnošću rada itd. stoga su predmetnotematski registri majčinstva, ljubavi/intimizma i duhovnosti/vjere te njihovo naglašavanje putem ekspresivne funkcije gotovo jedino i bili mogući. (*ibid*: 75)

Ovi pjesnički počeci – pjesme Dore Pfanove, Zdenke Marković i drugih pjesnikinja – udarili su temelje za razvoj hrvatske ženske poezije, omogućili su pjesnikinjama koje su došle nakon da ne kreću „iz nule“ te su žene otada, postupno osvajajući političku jednakopravnost, mogle osvajati i vlastito mjesto i vlastiti glas u književnim povijestima.

Stanje se nakon Drugoga svjetskoga rata ubrzano popravlja: žene ulaze u sve sfere javnoga života, pa tako sudjeluju sve više i u umjetnosti te se njihov rad malo po malo prepoznaje kao (barem približno) jednakovrijedan radu muškaraca. Broj književnica, a s tim i pjesnikinja, eksponencijalno raste: od Vesne Parun koju Maleš (2017: 294) prepoznaje kao pjesnikinju koja je „u europskim kulturnim krugovima uz M. Cvetajevu (...) s pravom zauzimala jedno od prvih mjesta iznimnog ženskog stiha“, Marije Čudine i Irene Vrkljan (i drugih, još manje kritički zapaženih autorica) kreće kontinuirana povijest hrvatskoga ženskoga pjesništva i njihovo sudioništvo u pjesničkim antologijama i književnom životu.

### 2.3.2. Hrvatsko žensko pjesništvo u kritici

No punopravan ulazak u kanon hrvatske književnosti prepreka je koju, po svemu sudeći, hrvatske književnice još uvijek nisu uspjele do kraja preći, pa Sorel (2016) razloge pisanja svoje studije sažima u činjenici koju ističe i Čale Feldman (2001): doprinos žena književnoj produkciji sustavno je podcjenjivan i lišavan svoga subverzivnoga potencijala. Dobar primjer za to navodi Darija Žilić kada u jednome od svojih eseja razmatra kritičku percepciju pjesnikinje Sonje Manojlović. Žilić navodi Mandićev zaključak da Manojlović „stoji na poziciji ženskog doživljaja svijeta, ali njezin nazor na svijet nipošto nije ženskast“ (Mandić 1970: 14 prema Žilić 2008: 48); uvjerenje Cvjetka Milanje da je njezino pjesništvo određeno „feminilnošću, a ne nekim *pomodnim* feminizmom“ (Milanja 2002: 294 prema Žilić 2008: 48)

te pohvalu Željka Sabola koji smatra da njezino pjesništvo „ne upada u bijednu i sentimentalnu afektivnost koja je posebno karakteristična za “žene-pjesnike”“ (Sabol 1965 prema Žilić 2008: 48). Pritom Milanja zaključuje da je lirski svijet Sonje Manojlović izgrađen na temelju njezinoga „nezadovoljena materinstva“ (Milanja 2002: 307 prema Žilić 2008: 48), nudeći tako kao ključ interpretacije njezine poezije biografske podatke iz pjesnikinjina života. Gesta je to, vjerujem, koju bi si malo koji kritičar dozvolio pri interpretaciji ozbiljne, „visoke“ književnosti, „univerzalnih“ književnih autoriteta, onih koji ne spadaju u Sabolovu kategoriju „žena-pjesnika“. <sup>13</sup> Nepromišljena (ili promišljena?) terminologija kojom ovi kritičari krste pjesništvo Sonje Manojlović ili ga od nje pokušavaju odriješiti – od „ženskosti“, „pomodnoga feminizma“, „žena-pjesnika“ – indikacija je upravo njihove percepcije ženskoga stvaralaštva. Ono je, dakle, pohvalno, kvalitetno, vrijedno čitanja samo onda kad je u otklonu od onoga što oni percipiraju kao tradicionalno žensko, kad pređe iz partikularnog u „univerzalno“. Manevar je to kojim se uvijek iznova, a to se sustavno prešućuje, ne samo proklamiraju, već i proizvode binarizmi koji pogoduju mizoginiji u književnom polju: govoreći da nešto nije „ženskasto“, pa je stoga dobro, stvara samu kategoriju „ženskosti“ kao drukčiju – i drugotnu – kategoriju „muškosti“ koja je u tom kulturnom kodu poistovjećena s „univerzalnim“. Žena i ženski tekst u takvom sustavu osuđeni su na izgnanstvo (biti „ženskaste“) ili na mimikriju (ne biti „ženskaste“). Irigaray vidi mimikriju muškoga diskurza kao jednu od emancipatornih potencijala ženskoga pisma (prema Moi 2007: 194) – moći pisati kao muškarac, a biti žena predstavlja subverziju patrijarhalne esencijalističke logike unutar koje se muškarcu pripisuju inherentna racionalnost, dok se žena ne može otrgnuti od svoje lutajuće maternice, a kamoli sudjelovati u proizvodnji „visoke“ književnosti i umjetnosti. No problem nije u ovim dvjemamogućnostima – izgnanstvu i mimikriji – već u sustavu unutar kojega se ta opreka (re)producira i unutar kojega je teško artikulirati poziciju i glas koji ne podliježe takvoj logici.

Problem odnosa književnih kritičara i povjesničara književnosti prema ženskom pjesništvu adresira i Sorel, primjećujući da Milanja (2000) za mnoge hrvatske pjesnikinje – Višnju Stahuljak, Irenu Vrkljan, Vesnu Krmpotić, Ljerku Car Matutinović, Ljerku Mifku, Mariju Čudinu, Lelu Zečković, Mariju Peaković i Sonju Manojlović – utvrđuje da su suputnice, usputnice, pjesnikinje izvan jezgre čije se stvaralaštvo ne može svrstati uz bok onodobnih generacijskih poetika (Sorel 2016: 177). S obzirom na brojnost pjesnikinja koje su označene osamljenim književnim pojavama, Milanjine opservacije samo objelodanjuju činjenicu, a primjećuje to i Sorel (2016: 178), da književna povijest simulira vlastito samoprikazivanje,

---

<sup>13</sup> Šezdeset i pete nije postojao leksem „pjesnikinja“? Vjerujem da bi čak i „književnica“ i „autorica“ poslužili!

pokušavajući prikriti šavove vlastitoga narativa. Marginalizacija ženskoga pisma funkcionira kao mehanizam koji služi očuvanju narativa o univerzalnosti i kvaliteti one književnosti koja nije „usputna“, „rubna“ pojava. Isključivanjem se marginaliziraju ženski tekstovi koji bi mogli narušiti stabilnost književnopovijesnog narativa, no upravo je taj čin marginalizacije onaj koji, paradoksalno, razotkriva njegovu fikcionalnost.

Jedini način da se ženska književnost čita i tumači bez da podliježe često mizoginim standardima kanona i nacionalne kulture mogao bi biti razumijevanje „okolnosti u kojima se određena umjetnost proizvodi“ (Polok 2005, 2006: 279 prema Sorel 2016: 70), dakle „brak između marksističke i feminističke teorije“ (Sorel 2016: 70). U te okolnosti spadaju i lingvističke konvencije: terminologija i kategorizacija od početka su među ključnim pitanjima kojima se bavi književna povijest, pa vjerujem da nije bilo na odmet obratiti pažnju na načine na koje književni povjesničari i kritičari uprežu jezik u marginalizaciji ženskih pjesničkih glasova. Zato sam odlučila detaljnije adresirati navedene kritičarske komentare kojih se Žilić samo dotiče, smatrajući možda da je logika iza njih samorazumljiva. Ponekad je potrebno biti doslovan, „hvatati se za riječ“ kako bismo detektirali ne samo osnovne neutemeljene i površne interpretacije tekstova, nego ušli u trag i debelom sloju jezične (ponajprije leksičke) mizoginije utkane u diskurz o (ženskoj) književnosti, sloju koji je na prvo čitanje vrlo lako previdjeti. Na takve ću se komentare osvrnuti dodatno u poglavlju o poeziji Vesne Parun, autorice čija je kritičarska recepcija daleko najopsežnija među pjesnikinjama, a čiji opus također nije uspio do kraja prodrijeti iz partikularnog u univerzalno. No moje uvjerenje bit će da se upravo u partikularnom aspektu njezine poezije krije ono što je u njoj zaista subverzivno, još neistraženo, prešućeno i marginalizirano.



### 3. Dvadeseto stoljeće: rod i orođena žudnja u poeziji Vesne Parun i Marije Čudine

#### 3.1. Vesna Parun

Vesna Parun smatra se jednom od prvih velikih hrvatskih pjesnikinja (često, po svemu sudeći, i jedinom), a njezin opus „jedno je od najznačajnijih poglavlja suvremenoga hrvatskog pjesništva“ (Hrvatska enciklopedija, Vesna Parun). Unatoč tome, „zapravo je malo tekstova posvećeno baš specifičnoj osobnosti jednog pjesničkog svijeta, u biti novoispisanog univerzuma Vesne Parun“ (Benčić Rimay 2005: 40), pa se čini da je „ono najvažnije (...) u njenoj poeziji ostalo neizrečeno“ (*ibid*). O nedostatnosti kritičke i književnoznanstvene recepcije poezije Vesne Parun govori i Lemac (2015: 10), a Miličević (doduše, prije skoro 40 godina) zaključuje da „njeno bogato i raznoliko djelo tek čeka temeljite čitače i tumače“ (1982: 34). Feministički potencijal njezine poezije primjećuje Cvjetko Milanja, ponajprije u zbirci „Crna maslina“ (1955), dok „Zore i vihore“, njezinu prvu zbirku iz 1947. godine, karakterizira „feminilni pannaturizam“ (2000: 46). O erotskoj komponenti pjesništva Vesne Parun također govore razni autori, pa Lemac primjećuje da erotski lirski subjekt u njezinoj poeziji „predstavlja erotska nagnuća i samim time legitimira žensku tjelesnost kao važan postulirajući poligon afirmacije ženskog subjekta“ (2015: 108), te zaključuje da je jedna od značajki njezine poetike „legitimiranje erotske želje i tjelesnog diskurza“ (*ibid*). Miličević smatra da su „u *Zorama i viorima* bile izražene samo slutnje i suzdržane čežnje nemirne djevojke“, dok je „u *Crnoj maslini* Vesna Parun (...) otkrila strasni, izranjeni i složeni svijet zrele žene. Tu se otvorila sva njena rassetost između pūti i duše, (...) vječno lutanje između strasti i bola“ (1982: 19). Benčić Rimay sugerira da su „Zore i vihori“ vjerojatno „pedesetih godina dvadesetoga stoljeća (čak i četrdesetih!) sasvim suludo zazvučale u još uvijek nerazbuđenom i konzervativnom okruženju hrvatske poezije i kritike“ (2005: 41), a „dubinu osjetljivosti“ koju, prema Benčić Rimay, Parun baštini od Dore Pfanove, Parun će „pojačati senzualizmom, putenošću, erotizmom“ (*ibid*).

##### 3.1.1. „Obijest dragih šuma“: ženska žudnja i užitak

Tin Lemac analizirajući erotski subjekt u poeziji Vesne Parun interpretira pjesmu „Žalo“ iz zbirke „Zore i vihori“ te zaključuje da je za pjesmu karakteristična kombinacija „pejzažnog mediteranskog sloja u koji se upisuju erotska žudnja i tjelesni diskurz“ (2015: 109):

##### Žalo

Pod golemim suncem tiha sam i naga,  
pritajena plaho u zasjedi čula.  
U meni duboko, sanjiva i blaga,

objijest dragih šuma diše utonula.

Cvrkut žudna dana, pješčana tišina.

Sve zlatnije šušti oteščala grana.

Iz mojih bedara, mlada i grabežljiva,

Pliskavica gipka smijuć se izranja. (Parun 1947: 50)

Lemac primjećuje i da je tekst „izgrađen uzlaznom gradacijom erotske želje“ (Lemac 2015: 109) lirskoga subjekta. Ta se gradacija ostvaruje primarno na relaciji među dvjema strofama koje sačinjavaju pjesmu, pa prva strofa raspolaže epitetima poput „tiha“, „pritajena“, „sanjiva i blaga“, „utonula“, dok se druga strofa otvara sintagmom „cvrkut žudna dana“, naznačujući tako ipak da pritajenost iz prve strofe prodire na površinu, i to zvukom kojemu je supostavljena „pješčana tišina“ koja slijedi prvotnu sintagmu. Stvara se tako kontrast između tišine okoline predstavljene mediteranskim motivom pijeska i cvrkuta – nježna, ali ipak prisutna zvuka koji signalizira žudnost unutar lirskoga subjekta. Gradacija se zatim usložnjava već u sljedećemu stihu: „Sve zlatnije šušti oteščala grana“ koji Lemac (2015: 110) vidi kao „evidentan znak erotičnosti“, a predstavlja kulminaciju žudnje do koje će doći u posljednjim dvama stihovima. Komparativom „(sve) zlatnije“ izravno se gradira napetost, a opet je onomatopejski zvuk taj koji otkriva težinu prikrivanja žudnje – ovaj put to je „šuštanje“. „Oteščala grana“ indicira razdoblje plodnosti, sazrijevanja koje je, kazuje nam komparativ s početka stiha, sve teže prikriti, ona postaje sve evidentnija. Posljednja dva stiha: „Iz mojih bedara, mlada i grabežljiva, / pliskavica gipka smijuć se izranja“ predstavljaju svojevrsan rasplet subjektive žudnje. Pliskavica je kao „vaginalni simbol“ (Lemac 2015: 110) opisana kao „mlada“, „grabežljiva“ i „gipka“ te kao ona koja „izranja“ iz bedara lirskoga subjekta. Kad bismo htjeli biti doslovni i pitati se što bi to moglo izranjati iz bedara, mogli bismo biti specifičniji od Lemca i reći da se ne radi o vagini, već o klitorisu. Pliskavica koja se smije mogla bi onda signalizirati upravo ukrućeni klitoris, a „objijest dragih šuma“ koja „diše utonula“ iz prve strofe mogla bi onda simbolizirati žudnju u još neprobuđenom stanju. U tome bi se kontekstu ova pjesma i njezina simetrična struktura – sazdana je od dvanaesteraca podijeljenih u dva katrena, prva strofa završava pridjevom „utonula“, a druga antonimnim glagolom „izranja“ – mogla čitati kao pjesma o ženskome seksualnome iskustvu koje je strukturirano drukčije od muškog, linearnog seksualnog iskustva koje karakterizira „uzbuđenje i otpuštanje“, „napetost i oslobađanje“ (Winnett 1990)<sup>14</sup>, odnosno u narativnom smislu, zaplet, vrhunac i rasplet. „Žalo“ uspostavlja

---

<sup>14</sup> Dostupno na: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/winnett.html>.

gradaciju, kulminaciju napetosti i seksualne želje, ali do njezinoga razrješenja ne dolazi, već lirski subjekt u njoj uživa te se postavlja u promatrački položaj prema svijetu koji ga okružuje, a onda u posljednjim dvama stihovima i prema svome tijelu i svome užitku. Čini se, čak, da lirski subjekt kontemplira vlastiti užitak. U svakom slučaju, iz teksta ne možemo iščitati nikakvu „želju za završetkom“ (*ibid*) koja je karakteristična za mušku koncepciju žudnje.

Sličan koncept ženske žudnje nazire se i u pjesmi „Usnuli mladić“ (Parun 1955: 17) iz zbirke „Crna maslina“:

#### Usnuli mladić

Prostrt na žalu sjenovitog zatona  
leži kao ograđeni vinograd  
usamljen i valovima okrenut.  
Njegovo lice ljupko je i ozbiljno.  
Po njemu se igra podnevni vjetar.  
Ne znam je li ljepša grana šipkova  
puna cvrkuta ptičjeg ili pregib  
njegova pojasa, gipkiji od guštera.

Slušam tutanj niske grmljavine  
koja se izvija s mora, sve to bliže.  
I skrivena u lišću stare agave  
motrim kako grlo mladića postaje galeb  
i odlijeće put sunca klikćući sjetno  
u žutim oblacima. A iz bronce  
njegova raskošnog trbuha diže se mrko  
cvjetna vrlet na kojoj se odmaraju  
prekrasne vile i kraljice iz bajka.

Šušti žalo i more je posivjelo.  
Zlatne sjenke zasjениše vinograd.  
Stubovi oblaka penju se u daljini.  
Munje dotiču šumovitu uvalu.

Udišem miris ljeta u nasadima  
i puštam da me opaja nagost bilja.  
Zatim gledam svoje blistave ruke  
i bedra pjenom morskom pozlaćena  
iz kojih teče ulje maslinika.  
I vraćajući mirne oči k njemu  
koji spava uronjen u huku  
spore oluje, prastar kao agava,

mislím, puna rasijane žudnje,  
koliko bijelih ptica raskriljenih  
dršće u modrim gudurama oblačnim  
tog tijela koje tišinom zbunjuje  
šumor mora i samoću trava.

Lirski subjekt prema objektu svoje žudnje zauzima voajersku poziciju, poziciju pomnog promatrača, ovaj put „skrivena u lišću stare agave“, baš kao što je u pjesmi „Žalo“, „pritajena“ promatrala prirodu i vlastito tijelo. „Usnuli mladić“ opisan je u prvim dvjema strofama usporedbama s prirodom: vinogradom, šipkovom granom, galebom, cvjetnom vrleti, a pjesme povezuju i motivi žala, cvrkuta, šuštanja i ženskih bedara. Sličnost se između „Žala“ i „Usnulog mladića“ može uočiti i na strukturnom planu: i u ovoj je pjesmi prisutna progresija emocionalnog stanja lirskog subjekta koja se očituje u promjenama u njezinoj okolini. U prvome stihu po mladićevu licu se „igra popodnevni vjetar“, dok već u drugoj strofi lirski subjekt sluša „tutanj niske grmljavine“, znak oluje koja se približava. Sljedeća strofa već nosi brži ritam ostvaren kraćim rečenicama te „munje“ koje „dotiču šumovitu uvalu“. Posljednja strofa nosi kulminaciju, ali ne onakvu kakvu bismo očekivali slijedimo li tijekom muške žudnje: glagoli „udišem“, „puštam“, „gledam“, „vraćam (mirne oči njemu)“ i „mislím“ indiciraju opet kontemplativnost lirskoga subjekta, njegovo svojevrsno uživanje u vlastitom užitku i u promatranju toga užitka. Ona promatra ne samo objekt svoje žudnje – mladića – već i vlastita bedra „pjenom morskom pozlaćena / iz kojih teče ulje maslinika“, pa bismo mogli reći da je u pjesmi prisutan i element autoerotike, a koji nam izravno sugerira seksualno uzbuđenje izazvano samim činom promatranja. Lirski subjekt opet ne teži „završetku“, dovršavanju želje, već svoju žudnju opisuje kao rasijanu – dakle raspršenu, nekoncentriranu – potpuno različitu od singularnoga i dovršenoga muškoga užitka. Upravo o takvome ženskome užitku iz kojega može proizaći specifično ženska tekstualnost govore Irigaray i Cixous kad govore o ženskom nesputanom, beskrajnom *jouissance*. Lirski subjekt ne kontemplira samo vlastiti užitak nego ga zanima i priroda užitka usnuloga mladića: pita se „koliko bijelih ptica raskriljenih / dršće u modrim gudurama oblačnim / tog tijela (...)“. Opisujući užitak kao bijelu, raskriljenu pticu, lirski subjekt opet signalizira da je njezin koncept užitka slobodan, otvoren, pokretan, dinamičan, a nikako linearan, nikako predvidljiv ni statičan.

### 3.1.2. „Kreni kroz bespuće“: rodna determiniranost i rodna transgresija

Biologija nije sudbina, smatrale su feministkinje koje su nakon Freuda teoretizirale prirodu ženskoga te odnos između kategorija roda i spola. Devedesetih godina u polje feminističke teorije ulazi Judith Butler koja u svojoj knjizi „Nevolje s rodom“ (2000) uspostavlja rod ne samo kao društveno uvjetovanu kategoriju, već i kao izvedbu, i utvrđuje da „nema nikakvog rodnog identiteta iza izražaja roda: taj identitet performativno konstituiraju sami “izražaji” koji se smatraju njegovim učincima“ (38). Kao takvi, pojmovi roda i ženskoga, ispostavlja se, stalna su diskurzivna praksa, otvoreni „za interveniranje i ponovno označivanje“ (*ibid*: 45). Feminizam i *queer* teorija ruku su pod ruku zagrebli dublje unutar polja spola i roda, u pitanja ljudske determiniranosti vlastitom biologijom te očekivanja, normi i kazni koje iz spolnih i rodnih kategorija proizlaze, i to ponajprije govoreći o ženama koje su u binarnoj opreci muško – žensko proglašene drugotnima, kao i onima koje se unutar te logike ne uspijeva uklopiti (ponajprije su to *queer* subjekti). Ovim problemima nije ostala netaknuta ni ženska književnost, bilo da su se oni manifestirali specifičnom osviještenošću o ženskim problemima i borbi za žensko oslobođenje (kao što je slučaj u feminističkoj književnosti prema Grosz 1995) ili da su pjesnikinje i prozaistice pisale tekstove pri čijoj recepciji bi nastajao potencijal za subverziju ili propitivanje spolnih i rodnih normi i izvedbi. Upravo takav tip recepcije smatram posebno korisnim za preosmišljavanje načina na koje razmišljamo o književnosti, i to jer dokazuje da je značenje učinak čitanja na sličan način na koji je rod učinak izvedbe: ono nije *a priori* upisano u tekst, jedinstveno, stabilno već ga, kao i ženski *jouissance*, karakterizira neprestano optjecanje, kruženje, dinamičnost. Potencijal za subverziju ustaljenih, okoštalih značenjskih obrazaca kojima opisujemo određene autore i njihove poetike pronašla sam i u dvjema pjesmama Vesne Parun: „Djevičanstvo“ (1955: 8) i „Bila sam dječak“ (1947: 9):

#### DJEVIČANSTVO

Taj topot i taj dim što dolazi sve bliže  
ući će u tvoj vrt, rastvoriti usnula vrata.  
Sama si u kući. Što ćeš mu reći, djevojko,  
nepoznatom čovjeku koji želi umrijeti  
na tvojim nagim rukama, što ćeš mu reći?

Sama si u praznoj napuštenoj kući  
koju grli paprat. Nebo s tvoga prozora  
jednako je uvijek, blago i daleko.  
Cestama umorni konjanici idu.

A netko želi da umre na tvojim tihim rukama  
koje nitko nije uspavao u ponoćima.  
Netko žudi noćas da ogrli, umirući,  
tvoj tanki struk i netaknutu kosu.

Pogledaj na cestu, pogledaj niz vodu, niz široku večer:  
netko te je kradom sa obale zvao.  
Spusti niz ramena pletenice. Potrči  
otkrivena srca; ne boj se što drhtiš.  
Potrči, potrči! Ne pitaj tko jeca,  
ni tko u mraku prati tvoje korake.

Već su grobari odnijeli iz razvaljene kuće  
svjetlucave koralje i zlatne kanarinke.  
Priče su se u tišinu razišle.

Ne plači: to je ljubav. Kreni kroz bespuće.  
Umjesto naušnica nosit' ćeš uteg bola,  
djevojko, ako si život izabrala!

Napisana čitava u apostrofi, „Djevičanstvo“ je pjesma iz zbirke „Crna maslina“, a u njoj se sveznajući lirski subjekt obraća adresatu, djevojci (samoj sebi?) prema kojoj uspostavlja savjetodavan odnos. Prve tri strofe stvaraju turobnu atmosferu koja djeluje gotovo prijeteće po adresata: lirski subjekt najavljuje „topot“ i „dim“ – motivi su to koji signaliziraju prodornost, čak i silovitost, a upotreba futura prvoga – „ući će“, „rastvoriti“ – naznačuje neizbježnost događaja koji se najavljuju. Prva strofa završava pitanjem za adresata iz kojega saznajemo da „topot“ i „dim“ označavaju dolazak muškarca – nepoznatog čovjeka – koji želi „umrijeti“ na „nagim rukama“ adresata. „Što ćeš mu reći“, pita nositelj iskaza, a pitanje je to koje se doima potpuno irelevantno, čak i suvišno s obzirom na ostatak strofe koji kao da je čitav usmjeren prema tome da djevojku obavijesti o nedostatku izbora. Takva je i druga strofa: saznajemo da je djevojka sama „u praznoj napuštenoj kući koju grli paprat“, što bismo mogli shvatiti kao svojevrsnu nezaštićenost djevojke pred nepoznatim čovjekom; nebo koje je uvijek isto, „blago i daleko“, također nas navodi na percipiranje pozicije adresata kao nepromjenjive, pozicije iz koje nema izlaska, dok konjanici koji idu cestama dodatno naglašavaju promatračku, pasivnu poziciju adresata. U ovoj se strofi stvara također kontrast između kuće u kojoj se nalazi djevojka i cesta kojima idu pojedinci: ona je, mogli bismo reći, zapela u privatnome prostoru, u prostoru kuće unutar kojega može samo promatrati javni prostor, prostor ceste i konjanika. Kad bismo ove prostore gledali metaforički, a na to bi nas možda mogli navesti seksualno aluzivni izrazi

iz prve strofe – „ući će u tvoj vrt“ i „rastvoriti usnula vrata“ – svejedno bismo mogli govoriti o pasiviziranju ženske pozicije, i to tijekom seksualnoga čina. U privatni prostor djevojčina tijela – u njezin vrt ili u njezinu vaginu – ući će neizbježno muškarac koji će „rastvoriti usnula vrata“ – pobuditi njezinu strast ili penetrirati u nju, u svakom slučaju, ona će biti ta koja čeka, nemoćna pred topotom i dimom „što dolazi sve bliže“. Treća strofa opet aludira na žudnju drugoga prema adresatu, dok se motivi tankoga struka i netaknute kose, uz usnula vrata i praznu kuću, uklapaju u niz motiva koji tvore sliku djevojčina seksualnog neiskustva i pozicioniraju je u razdoblje djetinjstva, odnosno djevojaštva. Sljedeće tri strofe prati zaoštavanje tona lirskoga subjekta prema adresatu: obraća se djevojci gotovo isključivo u imperativima te je upućuje da pogleda, da spusti pletenice, da potrči „otkrivena srca“, da se ne boji, da ne pita i da ne plače. Upute su to koje bi djevojku napokon izvele iz pasivne pozicije u kojoj se nalazila u prvoj polovici pjesme te je uspostavile kao aktivnu sudionicu u vlastitom životu i u vlastitom užitku. Moglo bi se onda reći da je lom nastao unutar iskaza nakon prve tri strofe, točno na polovici, manevar iz kojega se može iščitati lom ženske subjektivnosti te izlazak iz predeterminirane ženske pozicije pasivnosti i ukorijenjenosti u prostor privatnoga (lirski subjekt upućuje adresata da „potrči“ i krene „kroz bespuće“). Zapovijed „Ne pitaj tko jeca“ funkcionira kao uputa djevojci da se ne osvrće na razdoblje prijašnje čednosti i poslušnosti autoritetu (roditeljima? Društvu?). „Već su grobari odnijeli iz razvaljene kuće / svjetlucave koralje i zlatne kanarinke“, poručuje joj lirski subjekt, dajući do znanja da je doba njezinoga djevičanstva završilo, da je njezina pozicija unutar društva – i teksta – nepovratno izmijenjena. Stoga adresat, predviđa nositelj iskaza, više neće nositi naušnice: simbol djevojaštva, ali i simbol ženske rodne izvedbe, a sve to, poručuje joj subjekt, ako je „život izabrala“. Pogodbena surečenica na kraju ovoga iskaza doima se prijetećom, funkcionira kao opomena djevojci no, možemo se pitati, što bi uopće u ovome kontekstu mogla biti alternativa izabiranju života? Smrt? Ili život unutar patrijarhalne logike koja, sudeći prema pjesmi, jamči samo samoću, pasivnost, okovanost u sferu privatnosti? „To je ljubav“, tvrdi lirski subjekt, želeći imenovati lom u subjektivnosti koji dijeli „Djevičanstvo“ na dva dijela. No lom je prije svega učinak teksta, teksta koji nam je ostavio mjesta (napretek!) da ga čitamo kao dio diskurza o rodnoj (i seksualnoj) transgresivnosti, a ne kao dio diskurza o ljubavi ili o nesebičnom ženskom, materinskom žrtvovanju koje Milanja proglašava karakterističnim za tu zbirku (2000: 46)<sup>15</sup>. Upravo u tome leži snaga poezije: ona je prije svega

---

<sup>15</sup> Zanimljivo je ovdje osvrnuti se na proturječnosti Milanjina tumačenja „Crne masline“. S jedne strane tvrdi da je riječ o feminističkom pismu, a s druge strane – već u rečenici nakon – navodi da je ukorijenjena u kršćanskom marijanskom etosu (2000: 46). Nameće se pitanje što onda za Milanju znači sintagma „feminističko pismo“ ako mu je u temeljima materinsko žrtvovanje na tragu dobre, stare Djevice Marije?

čin čitanja, a čitanja ima onoliko koliko ima i čitatelja. Zato bi bilo reduktivno (a da ne kažem i dosadno) interpretirati poeziju (Vesne Parun) povodeći se (samo) za poznatim tumačima i ustaljenim referentnim točkama – čitanje znači uvijek ponovno ispisivanje, novi život teksta koji držimo u rukama.

Slično je i s pjesmom „Bila sam dječak“ koju se obično interpretira kao pjesmu o djetinjstvu, a iskaz lirskog subjekta kao infantilna i ekstatičan, a sve u svrhu legitimiranja „osjećajnosti“ koju se smatra paradigmatom za poeziju Vesne Parun (v. Lemac 2015: 100):

### BILA SAM DJEČAK

U mjesečinu me skrila  
Večer, utnuvši svijeće.  
Svu noć sam zamišljena snila  
U modroj šumi kroz drveće.

Bila sam zrno rumena grožđa  
U zubima sred poljubaca,  
Lisica utekla iz gvožđa,  
Dječak što praćkom poklike baca.

I ujed pjesme nasred čela,  
Šarena mačka u košari igre.  
Što nisam bila, što nisam smjela,  
Zrcalo ribe u zjenici vidre!

Ono što je posebno zanimljivo u ovoj pjesmi odnosi se ponajprije na transformativnost lirskoga subjekta koji unutar tri križno rimovana katrena čak šest puta mijenja svoje obličje, istražujući tako svijet koji ga okružuje, ali čini to – znakovito – kao dječak! Shvatimo li „Bila sam dječak“ kao naslov koji najavljuje sve avanture i transformacije lirskoga subjekta, a ne nabraja samo jednu od njih, pjesma nam otvara prostor za još jedno rodno subverzivno čitanje. Prva dva stiha mogla bi onda signalizirati mrak tijekom kojega spolna tjelesna obilježja nisu vidljiva, pa je subjekt slobodniji, ili su avanture po noći nešto što je dopušteno samo dječacima – u svakom slučaju, čini se da noć daje lirskom subjektu određenu slobodu da snuje i da se poveže s prirodom. Sve promjene do kojih dolazi – biti utekla lisica, dječak s praćkom, ujed pjesme, mačka koja se igra – moguće su onda, slijedimo li naslov kao najavu, samo po noći u šumi, odnosno unutar simboličkoga prostora rodne transgresije koji lirskom subjektu inače nije dostupan. Korisno je u tom kontekstu čitati i prvi stih treće strofe kao onaj koji nešto govori o poziciji pjesnikinja i književnica unutar književnoga polja koje smatra da pjesma „ujeda“ – ima



snažan učinak na čitatelja – onda kad je nije napisala žena, nego muškarac. Biti i smjeti, poručuje nam predzadnji stih, glagoli su rezervirani za dječake. Biti „zrcalo ribe u zjenici vidre“ moglo bi onda, s obzirom na odnos između ribe i vidre koji funkcionira kao odnos između plijena i predatora, signalizirati uglavljenost u poziciju plijena i privremenost rodne transgresije koja je subjektu bila dostupna samo u nekom prošlom vremenu i to pod vrlo specifičnim uvjetima – noću u šumi. Korištenje ženskoga roda da se opiše dječaćko iskustvo – mada privremeno i, kao što smo vidjeli, neodrživo – predstavlja onda u ovoj interpretaciji subverzivnu jezičnu praksu koja ima potencijal ogoljeti arbitraran odnos između gramatičkoga i referencijalnoga roda.

„Žalo“ i „Usnuli mladić“ otvorili su nam prostor za feminističko čitanje koje preispituje muški užitak i formulira mogućnost za alternativni *jouissance*, onaj koji prati tijek ženske žudnje, odgovara njezinim zakonitostima te se ostvaruje u situaciji promatranja. Promatranje i fantazija bit će važan aspekt ženske pjesničke produkcije u posljednjemu poglavlju ovoga rada koje će interpretirati poetički sasvim drukčiju poeziju, no tvorit će kakav-takav tematsko-motivski kontinuitet ženskog pjesništva na ovim prostorima. Preokupacije vezane uz rod i rodnu determiniranost, odnosno transgresivnost, koje smo locirali u pjesmama „Djevičanstvo“ i „Bila sam dječak“ pronaći ćemo već kod Marije Čudine, pjesnikinje čije tekstove obilježava sukob djetinjega prostora slobode i odraslosti koja porobljava.

### 3.2. Marija Čudina

O poeziji Marije Čudine nije rečeno mnogo te je ona, mada uvrštena u većinu antologija suvremene hrvatske poezije, u studijama o toj temi obično ugurana u nekoliko redaka ili stranica. Milanja (2000) joj, doduše, posvećuje poglavlje u svojoj studiji „Hrvatsko pjesništvo: od 1950. do 2000“, svrstavajući je pod pjesnike izvan jezgre – one čija se poetika ne uklapa u dominantnu poetiku razdoblja u kojima su stvarali – te utvrđuje da ona stoji „postrance tih poetika“ (*ibid*: 176). U njezinoj poeziji pronalazi nadrealističke i egzistencijalističke utjecaje, a određuje je i kao autobiografsku „na konceptualnoj razini svijeta i umjetnosti u koje je unijeta tema tijela, ne toliko shvaćenog kao vitalističke životne energije, koliko kao opasnosti i prijetnje životu“ (*ibid*: 177). Za njezinu prvu zbirku „Nestvarne djevojčice“ iz 1959. godine zaključuje da je karakteriziraju osjećaj „straha, opasnosti i neplodnosti“ i „lirski subjekt u poziciji užasnutosti naivna djeteta“ (*ibid*), a prigovara joj opterećenost „emotivnom investicijom lirskog subjekta“ (*ibid*: 178). Na kraju poglavlja Milanja ipak ne može odoljeti da ne spomene, baš kao i u poglavlju o Sonji Manojlović, privatni život autorice, pa tvrdi da njezina poezija „svjedoči o njezinoj hipersenzibiliziranoj i osamljenoj tragičnoj sudbini“ (*ibid*: 184).

### 3.2.1. „Rađanje malih patnika“: preuranjena plodnost i obveza reprodukcije

Mrkonjić smatra da zbirku „Nestvarne djevojčice“ karakterizira „opsjednutost dječjom smrću“ koja „oličuje sraz tek razbuđene tjelesnosti i protutjelesnosti raspadanja“ (1971: 120) te da „preuranjena, nasilna plodnost razara tijela njezinih djevojčica“ (*ibid*). Upravo je razornost i nasilnost plodnosti ono što bi zbirku „Nestvarne djevojčice“ moglo uklopiti unutar diskurza o rodnoj determiniranosti subjekta koja određuje njegovu poziciju na temelju, ovaj put, anatomije i sposobnosti – i obveze – reprodukcije. „Djevojčice“ iz naslova signaliziraju upravo preuranjenost društvenih zahtjeva za žene koje to još nisu, ali moraju postati, a njihova je nestvarnost karakteristika koja označava nemogućnost djetinjstva koje lirskim subjektima stalno izmiče, ostavljajući upitnim samo postojanje razdoblja koje bi prethodilo ulasku u poredak unutar kojega se uz osobe s vaginom vezuje njihova biološka, odnosno anatomska sudbina. Nisu, onda, samo tijela ta koja su razorena preuranjenom plodnošću, razorena je i čitava iluzija izbora, mogućnost nepripadanja diskurzivnoj poziciji za koju smo predodređeni, čiji je simbolički plod egzistencijalni zazor pred konvencijama ženstva s kojima su lirski subjekti suočeni (ponajprije u prvom ciklusu zbirke). Ideja da „vrijednost žene leži u njezinoj sposobnosti – ili njezinom odbijanju – da bude seksualna“ (Valenti 2009: 10, moj prijevod) uzrokuje u zbirci „Nestvarne djevojčice“ nemogućnost identifikacije lirskega subjekta s vlastitim tijelom, odnosno s vlastitom tjelesnošću i sa zahtjevima koji iz nje proizlaze, a utjehu i bijeg od okova ženstva pronalazi uvijek iznova u oslobađajućem zovu minuloga djetinjstva. Pjesma koja počinje stihom „Rađanje malih patnika to je sveta dužnost“<sup>16</sup> (1959: 17) može nam nešto reći upravo o ovim temama najavljenima već u samom naslovu zbirke:

Rađanje malih patnika to je sveta dužnost  
svih žena, i djevojaka i malih curica čak,  
i neka dobro paze kad se oplode,  
da se ne bi slučajno radovale pored prozora.

Tko nosi u tijelu tijelo malog patnika,  
taj posrće ulicom i ne plaši se životinja,  
i kad vidi psa ne smije, ne smije bježati  
nego mora i dalje mirno čekati nož i ruku đavola.

Jer jako je važno da dijete plače kad mu pokažu  
ludu šumu u kojoj odzvanjaju udarci,  
i da bude nesretno shvaćajući svijet

---

<sup>16</sup> Pjesme u zbirci „Nestvarne djevojčice“ nisu naslovljene, pa ću referirati na njih navođenjem prvih stihova i stranice na kojoj se nalaze.

i pravi bol, što se noću isparuje iz tijela.

Pjesma od prve strofe zauzima ironičan stav prema didaktičkome tipu diskurza koji prisvaja, što bismo mogli čitati kao gestu subverzivnog tipa mimikrije (o kojemu govori Irigaray prema Moi 2007: 194) koja, imitirajući dominantni diskurz o nekoj temi – o reprodukciji – razotkriva njegovu logiku, u ovom slučaju, s obzirom na „ludu šumu“ u koju se rađaju mali patnici, osuđeni na egzistenciju, kao apsurdnu. Didaktičnost se ostvaruje upotrebom imperativa: „neka dobro paze“, „ne smije bježati“ „mora (i dalje mirno) čekati“ koji upućuju na sveznajući lirski subjekt, a uporaba sintagme poput „malih patnika“ i pozivanje na kršćansku i patrijarhalnu tradiciju materinstva koja se predstavlja kao „sveta dužnost“ signaliziraju ironičan ton koji iskaz zauzima prema tipu diskurza koji imitira. Inzistirajući na tome da je rađanje sveta dužnost „svih žena, i djevojaka i malih curica čak“, lirski subjekt hiperbolički naglašava već spominjanu determiniranost rodnih uloga koje već od djetinjstva (i od začeca, mogli bismo reći) diktiraju sudbinu odraslih žena, i to upravo formulacijama i poukama poput one o spomenutim svetim dužnostima. No sljedeći stihovi relativiziraju svetost dužnosti o kojoj je riječ, uvodeći u iskaz zabranu radovanja, a rigorozne upute za roditelje slijede i u drugoj strofi. Postavljajući nužnost (i dužnost) oplodnje uz bok užasima svijeta, lirski subjekt ove pjesme naglašava apsurdnost reprodukcije koja prethodi egzistenciji „malih patnika“, onih koji će – ni krivi ni dužni – biti prisiljeni postojati u svijetu u kojemu „odzvanjaju udarci“ i biti nesretni „shvaćajući svijet / i pravi bol, što se noću isparuje iz tijela“. Koristeći izraze poput „oploditi se“ i „nositi u tijelu“, lirski subjekt naglašava ne samo impersonalnost i manjak identifikacije s oplodjenima, već i njihovu osamljenost, bačenost u svijet. Tome potpomažu i impersonalni iskazi u drugoj strofi: „Tko nosi u tijelu tijelo malog patnika / taj posrće ulicom i ne plaši se životinja“ koji naglašavaju ne samo alijeniranost lirskog subjekta od iskustva reprodukcije i materinstva, već i otuđenost samih roditelja od vlastitoga ploda, ali – znakovito – i od drugoga (muškarca? Oca? Muža? Partnera?) koji bi sudjelovao u iskustvu i procesu oplodnje, „nošenja u tijelu“ i rađanja. Ni maloga patnika nije snašla utješnija situacija: u posljednjoj strofi, onoj koja pretpostavlja već rođeno dijete, ni on ne dobiva brižnoga drugoga, već samo onoga tko će mu pokazati „ludu šumu“, suočiti ga s nepromjenjivim i okrutnim zakonitostima svijeta u kojemu je prisiljen prisvojiti diskurzivnu poziciju za koju je predodređen, pa u „Uspavanci“ predmnijeva: „Uskoro ćeš čuti dvostruka zvona stakla i pakla, / i morat ćeš se savijati i glasno jecati, / da bi pokazalo svima, koliko, koliko će još bola / izvirati iz srca ludih djevojčica“ (Čudina 1959: 15).

O preuranjenoj plodnosti govori i pjesma koja počinje stihom „Moje su grudi prestale rasti, jer ne mogu preteći golubice“ (*ibid*: 12), a koja suprotstavlja djetinju zaigranost ozbiljnosti i patnji odraslosti:

Moje su grudi prestale rasti, jer ne mogu preteći golubice,  
i njihovo veselje pokazuje se još samo u duši djeteta.  
Čudna njihova slabost plače kao slavuj u tišini mojih vena,  
i ako se čak i usreće kada, njihova radost će ostati od pepela.

Jer ja za njih nikada ne ću tražiti neumorne dlanove,  
koji bi njihovu utamničenu radost otvorili mjesečinama.  
Bolje je da se same razočaraju u istinama,  
pa da kasnije umru same, ako se ja zaigram sa životinjama.

Ulazak u odraslost predstavlja tjelesna metafora rasta grudi, no u pjesmi se naglašava njihov prestanak rasta, odnosno otpor lirskoga subjekta prema prelasku iz djetinje u odraslu dob: personificirane grudi prestaju rasti jer „ne mogu preteći golubice“. Prestanak rasta signalizira i razočarenje lirskog subjekta: grudi su počele rasti, pa prestale. Nakon dobivenog uvida u odraslost, grudi od nje, čini se, odustaju, želeći se vratiti u djetinjstvo. Da lirski subjekt gleda na ženstvo kao na nepovoljnu poziciju koju odlikuje nedostatak snage i nemir, indicira treći stih prve strofe: „čudna slabost“ grudi daje naslutiti da lirski subjekt nije samo nenavikao na novo stanje koje je snašlo njegovo tijelo, već i da ga doživljava kao manu, kao zazoran element s kojim se ne može pomiriti, pa plač slabosti u tišini vena predstavlja konfliktnu, kontrastnu poziciju unutar koje se proizvodi nesuglasje u lirskom subjektu. Grudima je, saznajemo u stihovima koji slijede, predodređena nesreća jer lirski subjekt za njih neće „tražiti neumorne dlanove, / koji bi njihovu utamničenu radost otvorili mjesečinama“, pa ovaj iskaz, kao i iskaz iz prošle pjesme, ne samo da aktivno izostavlja drugoga, i to ovaj put koristeći sinegdohu dlanova za reprezentaciju odsutnog drugog, već i namjerno odbija svaku mogućnost njegove prisutnosti unutar iskaza i njegova sudjelovanja u potencijalnom užitku lirskoga subjekta koji bi mogao proizaći iz pristanka na „otvaranje mjesečinama“. Potencijal oslobađanja potisnute, „utamničene radosti“ *a priori* je tako zatrt, a razlog tomu saznajemo u posljednjim dvama stihovima pjesme u kojima se ispostavlja da se lirski subjekt nikako ne uspijeva identificirati s odraslošću i pomiriti s vlastitom tjelesnošću, ali i s očekivanjima i konvencijama koje nosi odraslost, poput potrage za „neumornim dlanovima“. Umjesto toga, lirski subjekt bira igranje sa životinjama, potiskujući indikacije vlastite odraslosti i locirajući još jednom sreću, igru i slobodu isključivo unutar simboličkoga prostora djetinjstva. S obzirom na opterećenost

diskurza o odraslosti (preciznije: o specifično ženskoj odraslosti) društvenim zakonitostima ženstva, moglo bi se reći da je kategorija spola u „Nestvarnim djevojčicama“ shvaćena kao produkt „heteroseksualnog društva koje ženama nameće krutu obvezu reprodukcije „vrste“, to jest, reprodukcije heteroseksualnog društva“ (Wittig 2010: 5) te da je reprodukcija „zapravo taj rad, ta ženska proizvodnja od koje započinje prisvajanje cjelokupnog ženskog rada od strane muškaraca“ (*ibid*). Potraga za neumornim dlanovima za Čudinine lirске subjekte vodi rađanju malih patnika – poziciji koja osigurava eksploataciju ženskoga tijela i rada, njihovo uprezanje u korist patrijarhata i postojećih proizvodnih odnosa, poziciji koja jedini izlaz, jedini predah od takve sudbine nalazi u otklonu od normi i povratku u doba djetinjstva. No uzmemo li u obzir zaključak da je rađanje patnika dužnost „i malih curica čak“ (Čudina 1959: 17), postaje nam jasno da je utjeha koju lirski subjekti zbirke pronalaze u djetinjstvu privremena iluzija: nema mjesta izvan zakona, izvan sustava, moguć je samo predah, ali ne i pobjeda. Ne postojimo izvan okova društvenih očekivanja, ona su nas oblikovala, nastanila trajno još i prije rođenja, pa je individualni otpor nužan, ali limitiran način nošenja sa sudbinom. To dokazuju uporni i neumoljivi sukobi lirskog subjekta s okrutnošću svijeta koja izaziva nemoć. „Nema milosti“, tvrdi „Uspavanka“ (*ibid*: 15), a poriv za veslanjem izražen u prvoj pjesmi zbirke – „Veslati. Veslati brzo“ (*ibid*: 9) – potpuno je zasjenjen obratom u rezignaciju u drugom ciklusom zbirke kad lirski subjekt zaključuje: „Ne, ne mogu u ovome svijetu / u kome se plač čuje, / povijene glave mirno stajati, / a da se ne stidim žalosti, koja dolazi“ (*ibid*: 57). Žalost koja izaziva stid: to je dominantna emocija nestvarnih djevojčica. Žalost zbog budućnosti, zbog sudbine, zbog nemogućnosti povratka, kao i zbog nemogućnosti pristanka: „kako možemo pristati na društveni ugovor koji nas prisilno svodi na spolna bića čiji su jedini značaj njihove reproduktivne aktivnosti?“ (Wittig 2010: 39).

### 3.2.2. „Plašljivi stvorovi života“: „gubljenje djevičanstva“ kao čin društvene inicijacije

Raskorak lirskog subjekta i ostatka društva, u ovome slučaju ostatka ženskoga roda, najevidentniji je u pjesmi „I strah je požuda“ (*ibid*: 19):

I strah je požuda i mnoge nevine žene  
odvede u one spavaonice,  
koje uvijek imaju otvorena vrata  
za plašljive stvorove života.

Ali ni tamo se ne prestanu bojati,  
dok god ne izgube svoju blagu nevinost,

onda se smiruju i vraćaju se kući  
ponosne i radosne kao nikad prije.

Već prvi stih stavlja „mnoge nevine žene“ u pasivnu poziciju manjka izbora, nemogućnosti pristanka: one su odvedene, saznajemo u drugoj strofi, u spavaonice, što u njima izaziva strah. Strah je pritom izjednačen s požudom pa se otkriva da žudnja unutar ove pjesme nije shvaćena kao seksualna želja, već kao žudnja za nečim lociranim izvan tijela. U drugoj strofi objekt žudnje „nevinih žena“ postaje nešto jasniji: kad „izgube svoju blagu nevinost“, žene se „smiruju“ te postaju „ponosne i radosne kao nikad prije“. Njihov se cilj onda može promatrati kao cilj za punopravnim zauzimanjem ženske pozicije, cilj za vlastitim ostvarenjem unutar svoje rodne uloge. Prije dolaska u spavaonicu one su samo „plašljivi stvorovi života“, a njihov strah traje i po dolasku. Tek simboličkim činom „gubitka nevinosti“ one prolaze proces inicijacije u ženstvo, ulaska u odraslost, i ta im uspješna inicijacija izaziva mir, ponos i radost. Strah od neuspjele identifikacije s društvenom ulogom koja im je dodijeljena i radost zbog uspješne identifikacije s istom silom su koje pokreću „nevine žene“, a seksualna želja koja bi se možda očekivala od onih koje „gube nevinost“ potpuno je prešućena u pjesmi. Jedina požuda koja se spominje izjednačena je sa strahom od inicijacije u svijet ženskoga, pa bi se, s obzirom na obilježnost žudnje u pjesmi konvencijama i očekivanjima, moglo reći da pjesma pokazuje žensku žudnju kao žudnju drugoga: „čovjekova žudnja nalazi svoj smisao u žudnji drugoga, ne toliko što drugi drži ključeve žuđenog objekta, koliko što je njegov primarni cilj da bude priznat od strane drugog“ (Lacan 1983: 50), odnosno da bude priznat – u ovom slučaju – kao punopravna žena od strane društva čiji zakoni diktiraju obrise te pozicije. Pjesma objelodanjuje činjenicu da djevičanstvo „nije osobno, već društveno, nije privatno, već javno, nije prirodno, već konstruirano, i nije očigledno, već nevidljivo“ (Jeffers McDonald 2010: 2, moj prijevod), odnosno da djevičanstvo ne predstavlja anatomsku činjenicu, već društvenu kategoriju koja dijeli djetinjstvo od odraslosti, djevojčice od žena, svetice od kurvi. „Kraj djevičanstva je dugo povezivan s društvenom odraslošću, a društvena odraslost je dugo povezivana s brakom, pa smo razvili skraćenu ideologiju djevičanstva koja izjednačava djevičanstvo s djetinjstvom i gubitak djevičanstva s odraslošću“ (Blank 2007: 15). S druge strane, lirski subjekt pjesme pokazuje zazor od inicijacije i od „mnogih nevinih žena“ koje kroz nju prolaze. Iskaz je impersonalan, poopćen, raspolaže znanjem o praksama „gubljenja djevičanstva“ – baš kao što je slučaj i s rađanjem malih patnika – te opet ne pokazuje nikakvu povezanost niti potencijal za identifikaciju s takvim tipom praksi. Distanca je to koja se može čitati kao subverzivna stoga što čitava zbirka odiše upravo ustrajnom nemogućnošću identifikacije i pomirenja sa svijetom

koji okružuje Čudinine djevojčice. Lirski subjekt „Nestvarnih djevojčica“ – bio on impersonalan, ženski ili čak muški, kao u nekim pjesmama – problematizira zadane pozicije i uloge namijenjene ženama, podsjećajući nas stalno na njihovu artifičijelnost, na njihovu konstruiranost, zadirući tako u patrijarhalne temelje zapadnjačke kulture već u pedesetim godinama 20. stoljeća u Jugoslaviji. Otpor će egzistencijalnemu zamoru (tuzi? Bijesu?) rodnom determiniranošću i ostalim faktorima koji čine svijet nepravednim, strašnim mjestom, „ludom šumom“ u kojoj „treba brzo i spretno plakati, / da se ne bi ugušili u istinskoj žalosti svijeta“ (Čudina 1959: 16) biti ona značajka poezije Marije Čudine koja će čak i danas, šezdeset godina nakon njezina nastanka, otvarati prostor za neka nova, subverzivna, feministička čitanja unutar kojih će centralna mjesta zauzimati upravo motivi tijela, plodnosti i ženstva. Ženstva koje je ponajprije društveno određeno, paralizirajuće, otuđujuće, ali koje kao takvo uporno podsjeća upravo na vlastitu odsutnost, na nepostojanje metafizičke istine ženskoga, već na njezin nastanak unutar polja društvenih očekivanja i kulturnih rodni obrazaca – „nestvarnih“, a ipak snažnih i upornih, „svetih dužnosti“.

## 4. Dvadeset i prvo stoljeće: rod, seks i tekst kao područja igre

### 4.1. „Žudnja je beskrajna“: seksualno i rodno fluidan svijet „Puzzlerojca“

#### ogledalo s golom saškom

znaš li razliku između ogledati se i zrcaliti se, saška? ti se ogledaš, tvoj odraz se zrcali. u ogledalu ne vidiš vrh svoje glave ni stopala od gležnja. stojiš u hodniku dok ne pomodriš od hladnoće.

nokti su ti ljubičasti. grudi ti izgledaju kao da ih je netko prišio na torzo. to je zbog dječaćkog lica. ispod pupka si obrijana i vidi ti se klitoris. tvoje oči zbunjeno gledaju. ramena su ti opuštena. kroz tanku kožu se naziru žile. saška zašto plačeš u ogledalu, što će reći ljudi?

Pjesma „ogledalo s golom saškom“ (2007: 13) iz zbirke Saške Rojc „Puzzlerojc“<sup>17</sup> nadovezuje se tematski na poeziju Marije Čudine i preokupacije zbirke „Nestvarne djevojčice“. „Nestvarne djevojčice“ obilježene su subjektima koji se ne uspijevaju uklopiti u društveni poredak ili ne vide smisao u tome te subjektima koji svojim neosobnim iskazom pokušavaju ostati izvan toga poretka. Saška Rojc nalazi se, mada je u ovoj pjesmi adresat, a ne subjekt, u sličnoj poziciji naspram vlastitoga identiteta. Impersonalni glas vodi je kroz promatranje tijela u zrcalu, a posebnu pažnju pridaje upravo dijelovima koji pripadaju ženskoj anatomiji<sup>18</sup>: grudima i klitorisu, ali i činjenici da je saška obrijana, što je ritual i konvencija koja se tradicionalno vezuje uz žene. Saški nositelj iskaza pritom postavlja samo dva pitanja: jedno na početku, a drugo na kraju iskaza. Prvo pitanje leksičke je prirode: „znaš li razliku između ogledati se i zrcaliti se, saška?“ te na njega subjekt odmah potom odgovara: „ti se ogledaš, tvoj odraz se zrcali“. Otvarajući pjesmu apostrofom i pitanjem i odgovorom koji postavljaju sašku u podređen položaj – od nje se ne očekuje da zna odgovor na postavljenu jezičnu zavrzlamu – subjekt razotkriva svoju fingiranu želju za dijalogom kao strategiju ponižavanja, podčinjavanja i uspostavljanja vlastite diskurzivne nadmoći nad saškom. Pitanje kojim završava iskaz koristi se sličnom strategijom: „saška zašto plačeš u ogledalu, što će reći ljudi?“ obraćanje je koje nam otkriva saškinu tugu i nezadovoljstvo tijelom s kojim je subjekt upoznaje. Pjesma završava pitanjem, ne ostavljajući ni ovaj put mogućnost odgovora. Govor je saški oduzet tijekom čitave pjesme: ona je adresat nad čijim se pogledom vrši simboličko nasilje – usmjerava ga se na određene dijelove tijela, objašnjavaju mu se uzroci i razlozi neadekvatnosti tijela pred ogledalom („to je zbog dječaćkog lica“), u njegov se pogled upisuju osjećaji („tvoje oči

<sup>17</sup> Saška Rojc je heteronim hrvatske književnice Olje Savičević Ivančević.

<sup>18</sup> Moram napomenuti da ovu sintagmu koristim uvjetno.



zbunjeno gledaju“) te se prisiljava na šutnju pozivanjem na reakciju društva („što će reći ljudi?). Saška, sudeći prema nositelju iskaza, svoje tijelo gleda s čuđenjem, kao da ga prvi put vidi – „dok ne pomodriš od hladnoće“ – u nevjerici, pokušavajući pomiriti nesuglasja (poput onoga između grudi i dječaćkog lica), no njezina reakcija (plač) i reakcija lirskoga subjekta (pokuda u završnoj rečenici) odaju nam da u tome ne uspijeva. Saška ne uspijeva prepoznati sebe u ogledalu, a to je ključan trenutak Lacanova zrcalnoga stadija tijekom kojega se konstituira identitet subjekta. Ne uspijeva onda, mogli bismo reći, prepoznati vlastito ženstvo – svoje tijelo kao žensko tijelo određeno anatomskim značajkama poput grudi i klitorisa. Nositelj iskaza pritom reprezentira Simboličko, ono koje je „prisutno u liku odraslog koji drži dijete, koji predstavlja Drugog od kojeg se traži da potvrdi podudarnost slike i originala“ (Matijašević 2006: 129), odnosno, u ovome slučaju, onoga koji verificira saški njezino pripadanje ženskom rodnom identitetu (unatoč „dječaćkom licu“) i podsjeća je na zakone unutar prostora Simboličkoga (koji predstavljaju „ljudi“ koji bi o njezinom plaču mogli nešto reći, a plač je tradicionalno rezerviran za prostor djetinjstva iz kojega je saška izgnana baš kao što su iz njega izgnane i djevojčice Marije Čudine). Saška je prisiljena na prepoznavanje kako bi pountrila „osjećaj jedinstva, identiteta i kontinuiteta“ (Matijašević 2006: 128): jedinstva s vlastitim tijelom, identiteta koji proizlazi iz njegovih značajki te kontinuiteta kojim se slika u ogledalu stabilizira.

Problemi „preuranjene plodnosti“ i rodne determiniranosti iz zbirke „Nestvarne djevojčice“ pojavljuju se i u zbirci „Puzzlerojc“, a zbirke povezuju i motivi djevičanstva, djevojaštva i djetinjstva te grudi koje rastu (i prestaju rasti). No Mariju Čudinu i Sašku Rojc dijeli skoro pedeset godina unutar kojih je došlo ne samo do poetičkih promjena i inovacija, već i do društvene transformacije. Šezdesete godine dvadesetoga stoljeća donijele su na Zapad glasne zahtjeve za temeljitim promjenama funkcioniranja društva. Ljudske i građanske slobode za koje su se borili tadašnji pokreti uključivale su i težnju za seksualnom revolucijom: poziv na oslobođenje od ustaljenih seksualnih normi i obrazaca kojima je patrijarhalno društvo uvjetovalo seksualno ponašanje i reprodukciju, a na začelje diskurza o seksualnosti o kojemu govori Foucault stavljalo užitak, mogućnost izbora i pristanka. Zahtjevi kontrakulturnih pokreta prošireni su pojavom novih medija, a ostavili su velik trag u popularnoj kulturi i u načinima na koje razmišljamo i govorimo o ljudskim pravima i pravima manjina, ponajprije o rodnim, seksualnim i rasnim marginaliziranim zajednicama u zapadnjačkim društvima. „Političko, društveno i intelektualno iskustvo 1960-ih pomoglo je omogućiti modernizmu da ga se vidi kao ono što Kristeva naziva „writingasexperience-of-limits“ (1989a, 137): granica jezika,

subjektiviteta, seksualnog identiteta, i, možemo još dodati: sistematizacije i uniformnosti“ (Hutcheon 1988: 8, moj prijevod). Upravo je stazama propitivanja granica krenuo subjekt zbirke „Puzzlerojc“: seksualnih, rodnih, ali i granica prikazivanja, kao što smo mogli vidjeti u pjesmi „ogledalo s golom saškom“ iz čijeg je iskaza jasno to da je naš pogled, kako na sebe, tako i na druge i na svijet oko nas, uvijek nužno ograničen te da je cjelovitost samo iluzija nastala zbog pogrešnog prepoznavanja, zbog naše potrebe za stvaranjem sistematičnoga narativa od fragmenata na koje smo osuđeni.

Razlike između poetika Čudine i Rojc možemo tražiti ponajprije na formalnome planu: Rojc koristi rečenicu, odnosno pjesmu u prozi, a Čudina stih; Rojc koristi svakodnevni jezik blizak stvarnosnoj poeziji koja je tekovina devedesetih, a Čudinin je izraz metaforičan i afektivan, Rojc napušta uporabu velikih početnih slova, a interpunkciju svodi na uporabu točke, dok je Čudina u tom pogledu sasvim pravopisno dosljedna i konvencionalna. Saška Rojc postmodernistički je subjekt *par excellence*: njezino je ime posuđeno od prezimena hrvatske lezbijske slikarice Naste Rojc, njezin je svijet skrojen od *puzzli* i napučen stvarnim i fikcionalnim likovima, u njemu se susreću Vita Sackville-West i Virginia Woolf, Ivo Lola, Pipi Duga Čarapa i junaci iz stripova. Čudinin je lirski subjekt osamljen i egzistencijalno ugrožen, rastrgan zahtjevima okoline. No subjekt obje zbirke infantilniji je, usnuo u razdoblju djetinjstva koje je nepovratno nestalo, zaokupljen pitanjima identiteta, očekivanja, tijela i tjelesnosti. Dok je Čudinin pogled na rod deterministički, subjekt Saške Rojc razvija identitet koji fluktuiraju između dječastva i djevojaštva, poigravajući se pogotovo aspektom dječakoga, baš kao i subjekt iz pjesme Vesne Parun „Bila sam dječak“. Saška Rojc tako se transformirala u Pipi Dugu Čarapu („16 x Pipi“) iz težnje za transgresijom rodnih uloga koje su joj namijenjene: „i nikad, nikad više neću biti princeza ni balerina, jer. / ja sam najjača djevojčica u gradu. lažem. imam pjege. nemam mamu.“ (2007: 34), a „na priredbama i državnim praznicima, ponekad“ postane narodni heroj Ivo Lola (*ibid*: 35). Seksualnost saške rojc također nije normativna, pa brojne pjesme tematiziraju njezine seksualne avanture s muškarcima i ženama. Ovakva fluidnost karakteristična je za postmodernizam i društvene pokrete nastale od šezdesetih pa nadalje koji su obilježeni promjenom načina na koje se pristupa pisanju, jeziku i identitetu, ali i formiranjem novih identiteta koji su donedavno bili isključeni iz književnosti i umjetnosti. Saška rojc je *queer* subjekt koji pitanjima rodnih uloga (kao u pjesmama „svetice, bludnice i lude“ (*ibid*: 49) i „ekvilibrice“ (*ibid*: 65) i transgresije (u već spomenutim pjesmama), kao i pitanjima žudnje (istospolne, ali i heteroseksualne)) pristupa iz pozicije emancipatornog,

feminističkog očišta, reflektirajući tako efekte fenomena demokratizacije žudnje o kojemu govori McNair te uvodeći u hrvatsko književno polje novi tip subjektivnosti.

Dobar primjer za to može nam biti pjesma „čovjek pantera“ (Rojc 2007: 86):

#### čovjek pantera

ljubila sam jednog kapetana, a on mi je strgnuo dječju spavaćicu. bio je prava beštija. pušili smo lule. duhan tropskih luka. pričao je kako je primio za jaja transvestita u klozetu u sao paolu. bila je to najbolja pička koju sam vidio, pričao je. dao mi je kornate. dala sam mu bubanj svog smeđeg zategnutog trbuha. hranio me prstima. mesom mlade foke. četiri ljeta živjela sam bez odjeće. nije me poznao kao ženu. nisam ga poznavala kao muškarca. bili smo ženka i mužjak i nitko se nije tako dobro poznao.

Već sam naslov poistovjećuje ljudsko sa životinjskim, stvarajući hibrid koji najavljuje temu o kojoj će u pjesmi biti riječ: temu strasti i seksualne požude. Saznajemo da je čovjek pantera kapetan (što ga vezuje uz ljudski dio hibrida), ali i da je lirskom subjektu „strgnuo dječju spavaćicu“. Uporaba glagola strgnuti upućuje na strastven, čak i nasilan čin, a dječja spavaćica razotkriva nam starosnu diskrepanciju koja karakterizira odnos između subjekta i kapetana. Pritom sintagma „strgnuti dječju spavaćicu“ indicira čin „gubljenja nevinosti“ i ulaska u simboličku odraslost. Ni kod Rojc, kao ni kod Čudine, subjekt nije taj koji aktivno sudjeluje u činu svoje seksualne inicijacije: i u ovoj pjesmi kapetan pantera je taj koji trga spavaćicu, koji je bio „prava beštija“, dok o ponašanju i osjećajima nositelja iskaza o tome seksualnom susretu ne saznajemo ništa. Odraslost je za subjekta značila seks, pušenje lule te lascivne priče o seksualnim susretima iz kapetanove prošlosti. Paralela između ljudskog i životinjskog nastavlja se i u drugom dijelu pjesme: hranjenje prstima i život bez odjeće opet upućuju na seksualnu požudu između pantere i subjekta, a ovakvo viđenje njihova odnosa kulminira na kraju pjesme zaključkom: „bili smo ženka i mužjak i nitko se nije tako dobro poznao“. Animalističko zajedništvo pantere i nositeljice iskaza priziva shvaćanje seksa kakvo Čudina potpuno izostavlja iz svoje zbirke: seks kao zadovoljenje poriva, kao potraga za užitkom, a ne seks kao rezultat društvenih očekivanja i obveza.

Čovjek pantera nije samo hibrid između čovjeka i životinje, on je i sam seksualno transgresivan pojedinac: „pričao je kako je primio za jaja transvestita u klozetu u sao paolu. bila je to najbolja pička koju sam vidio, pričao je“. Fluidnost seksualnoga identiteta koji karakterizira sašku prelijeva se tako i na druge likove u zbirci, otvarajući prostor za redefiniranje tradicionalnih

seksualnih uloga, ali i rodnih obrazaca. Kapetan pantera tako, nazivajući genitalije transvestita „pičkom“, ukazuje na nenormativnost tijela koja nastanjuju fikcionalni svijet „Puzzlerojca“, a tvrdeći da je to „najbolja pička“ koju je vidio, iskaz se poigrava s čitateljskim očekivanjima te obrće biološke koncepte spola, razotkrivajući ih kao nevažne prepreke zadovoljenju nagona. Nonšalantni pristup čovjeka pantere reproduktivnim organima njegovih partnera označava nov pristup spolu, rodu i seksu u hrvatskoj ženskoj poeziji. Pristup je to koji inzistira na užitku i traži njegovo zadovoljenje nauštrb (čak i zbog! u inat!) njegovoj nekonvencionalnosti, transgresivnosti i subverzivnosti. Takav užitak provlači se kroz čitavu zbirku, pogotovo u onim pjesmama koje opisuju lezbijski seks:

#### izmještenost

možeš imati moju glavu. uzidaj me u zid obiteljske kuće s lovačkim trofejima tvog djeda. hajde, gea, možeš ti to. hrani me. popni se na stolac i daj mi grudi. siđi sa stolca i daj mi usne. poji me.

bit ću samo oči. bit ću samo usne.

tijelo će s vremenom postati okamina u zidu. prestat će žudjeti za kretnjom, jaukati noću. ako te tvoji pitaju: za boga miloga, čija je ovo glava? kaži to je majmun, ris, vidra.

zidaj! ne ostavi me izmještenu. ja sam ti. daj mi da živim u svojoj tvojoj kući. (*ibid*: 62)

Imperativi kojima je obilježen iskaz ukazuju na asertivnost subjekta, no njegovi zahtjevi upućuju na submisivnost: „možeš imati moju glavu“, „uzidaj me u zid obiteljske kuće“, „daj mi da živim u svojoj tvojoj kući“. Sve su to zahtjevi koji postavljaju subjekta u ranjiv položaj pred geom, adresatom pjesme, no istovremeno odaju dojam dinamike između subjekta i adresata unutar koje su te pozicije varijabilne, istovremeno aktivne i pasivne, dominantne i submisivne. Snaga seksualne žudnje formulirana je slično kao i u pjesmi „čovjek pantera“: lirski subjekt toliko je preplavljen da su njegovi zahtjevi krajnje hiperbolični, čak i bizarni, sinegdohom se svodi samo na dijelove tijela koji sudjeluju u seksualnom činu („bit ću samo oči. bit ću samo usne“), ukazujući na potpunu predanost, nemoć pred vlastitim porivima. Spremna je žrtvovati vlastito ljudstvo i biti svedena na životinju – majmuna, risa, vidru – baš kao što je u pjesmi „čovjek pantera“ kročila u heterotopiju broda unutar koje se opreka priroda – kultura mogla privremeno razriješiti u korist prirode, ostavljajući kulturu – zakone, norme, očekivanja – izvan područja nagona i potrage za njihovim zadovoljenjem. Žudnja je u pjesmi „izmještenost“ toliko neizdrživa pa se zahtjev za zidanjem postavlja kao jedini način smiraja, završetka njezinog optjecanja. Potraga za zadovoljenjem žudnje pokazuje se kao nemoguća, pa nije ni čudo da subjekt odlazi u apsurd zbog nemogućnosti njezinoga fiksiranja koje frustrira. „Žudnja se pokazuje kao nemogućnost zadovoljenja“ (Matijašević 2006: 168), a „izmještenost“

nositeljice iskaza kao trajna pozicija iz koje nema izlaska. Stoga je moguće samo pojeti, a ne biti napojen, pa subjekt zahtijeva: „hrani me“, „poji me“, umjesto „nahrani me“ i „napoji me“. Premda predmnijeva da bi čin zidanja stvarno pomogao njezinoj neutaženoj želji: „prestat će žudjeti za kretnjom, jaukati noću“, sama fantastičnost zahtijeva koji postavlja pred geu objelodanjuje njegovu nemogućnost te osuđenost žudnje na nastavak kruženja oko objekta.

Žudnja se na sličan način opisuje i u pjesmi „zaboravila sam sve osim tebe. čak i čovjeka koji je prešao preko snijega noseći mi u zubima mladu foku.“ (Rojc 2007: 88): „žudnja je ogromna bala pliša koja se beskonačno odmotava. mesnati jezik svemira koji oblizuje moj mozak“. Citat je to koji nam može poslužiti gotovo proklamativno za feministički koncept ženske žudnje: žudnja je „ogromna“, „beskonačna“, univerzalna („jezik svemira“) i personalna („oblizuje moj mozak“). Žudnja saške rojc i ostalih stanovnika „Puzzlerojca“ nepripitomljena je zakonima i normama koji bi je pokušali obuzdati, dapače, otvoreno im prkosi, i to postavljajući seksualnu želju i seksualni užitak kao zakonitost koja ravna našom biologijom i našom kulturom, našom fikcijom i našom realnošću: „spuštam se do tebe i rastvaram ti bedra. tako se uvjeravam da si stvarna“ (*ibid*: 83). Lezbijska žudnja subjekta pjesme „izmještenost“ dovela nas je do sljedećega poglavlja pjesništva o seksualnosti, i to onoga koje karakterizira pojava lezbijskoga subjekta kakav pronalazimo u zbirkama Sanje Sagaste i Aide Bagiće.

#### 4.2. Lezbijski identitet u poeziji Sanje Sagaste i Aide Bagiće

Uvidi Monique Wittig o tome da je spol prije svega politička kategorija stvorena u svrhu podčinjavanja žena unutar heteroseksualnoga društva doveli su je do zaključka da je jedini način postojanja izvan društvenoga poretka koji iskorištava i porobljuje žene potpuno nepristajanje uz heteroseksualni ugovor. Najuspjeliji otpor opresiji kategorije spola Wittig vidi u lezbijskom identitetu i načinu života: „Odbijanje da se postane heteroseksualan/-na uvijek je značilo odbijanje da se postane muškarcem ili ženom, svjesno ili nesvjesno. Za lezbijke ovo seže dalje od odbijanja *uloge* „žene“. Proteže se u odbijanje ekonomske, ideološke i političke moći muškaraca“ (Wittig 2010: 11). Lezbijka tako nije žena jer odbija društveni ugovor s muškarcem, ali nije ni muškarac jer su joj „žene učinjene nedostupnima, budući da žene pripadaju muškarcima“ (*ibid*). Lezbijke se onda nalaze izvan političke podjele spolova, one su ne-žene, ne-muškarci, njihova pozicija izmiče logici heteropatrijarhalne kulture i predstavlja primjer mogućega revolucionarnoga otpora opresiji ženske klase u društvu.

#### 4.2.1. „Moj identitet je pokrivalo za moju golotinju“: Sanja Sagasta

Lezbijska poezija Sanje Sagaste u zbirci „Sapfino ogledalo“ (2005) može nam poslužiti kao primjer poezije koja konstruira lezbijski identitet izvan sfere heteroseksualnih odnosa, identitet koji postoji usprkos – a ne zbog – potlačenosti žena i koji počiva upravo na vjeri u subverzivnost i emancipatorni potencijal lezbijske ljubavi, žudnje i tekstualnosti. U kraćem ciklusu „Zastave (Uznemirite svemir)“, čiji nam naslov indicira ponos, osjećaj pripadnosti, ali i svijest o potencijalu lezbijskoga teksta da „uznemiri svemir“, nalazi se pjesma „Zastava moje vagine“. Ta zastava uznemiruje svemir zato što „Ne vijori u falusnom svemiru / Samo se zatvara pred nasilnim prodiranjem / Raskošan riblji restoran: tvoj meni / Zatvoren za goste“ (2005: 10). Odbijajući heteroseksualni poredak simboliziran falusom, lezbijska se vagina postavlja izvan svemira kojim falus upravlja, ne dopušta metaforičko ni doslovno prodiranje u vlastitu unutrašnjost, zatvorena je za goste: sve one koji nisu pripadnici toga svemira čije samo postojanje prkosi zakonima falusnoga univerzuma koji napušta. Snažna lezbijska orijentacija zbirke jasna je iz samog naslova, ali i iz naslova ciklusa na koje je podijeljena: „Serviranje queer identiteta“ najavljuje čitatelju tematiku koja će pred njega biti podastrta, „Homofobija u kavezu“ najavljuje politički aspekt lezbijstva, i to obrnuvši patrijarhalnu logiku kažnjavanja homoseksualnosti zarobljavanjem homofobije; a „Lezbijski soneti“ imitiraju ljubavnu povijest i formu talijanskog soneta subvertirajući heteroseksualni kôd udvorne ljubavi koji je obilježio europsku kasnosrednjovjekovnu i renesansnu kulturu. Sonet „Ljeto“ opisuje tako lezbijsku ljubavnu situaciju jedanaestercima čiji katreni dosljedno slijede pravila rimovanja u sonetu, dok tercine napuštaju konvencije, ostavljajući druge stihove u objema strofama nerimovanima: „Dvije zagrljene žene morske stijene / Smiju se tom ciklusu postojanja, / Jer prkosimo vremenu, svakoj suši / I kiši, zimi i ovom zlu, poretku / Dajemo boje, a duge našoj duši“ (*ibid*: 37). Osim forme, donekle se imitira i stil soneta pa je iskaz afektivan i patetičan („Ti si samo moj osunčani vilinski lug“), no zaokupljenost vanjskom situacijom – „poretkom“ koji je imenovan u pjesmi – s kojom je lirski subjekt u sukobu atipična je preokupacija u tradiciji soneta. Nema ni petrarkističke zaokupljenosti tijelom i ljepotom voljene, kao ni udvaranja. Uzimajući formu soneta kako bi se opisala ljubavna situacija zasjenjena motivima tjeskobe, neumoljivosti, drobljenja kostiju (iz prve strofe) i zla i poretka (iz treće strofe), pjesma dovodi u pitanje same konvencije žanra: tradiciju koristi ne samo kako bi opisala lezbijsku ljubav, što je samo po sebi subverzivno, već i kako bi toj ljubavi pripisala znakove otpornosti („prkosimo vremenu, svakoj suši“) koje su karakteristične za *queer* odnose upravo zbog zakonitosti spomenutog poretka koji ustraje na njihovu kažnjavanju. Sonet se tako ispostavlja kao tradicionalna forma koja ima

potencijal biti upregnuta u antitradicionalističke ciljeve: muški lirski subjekt zamijenjen je ženskim, heteroseksualna ljubav homoseksualnom, a idealizirani svijet udvorne poezije protkan je neminovnom sviješću nositeljice iskaza o ugroženosti pozicije unutar koje je lezbijska ljubav prisiljena postojati.

S druge strane, pjesma „Izvan okvira“ (2005: 70) napisana je većinski u prozi te je, premda zbirka ima proznih dijelova, jedina u kojoj proza uspijeva prevagnuti nad stihom. Tako je pjesma formalno zaista izvan okvira zbirke, a njezinu jedinstvenost možemo detektirati i na razini iskaza:

### *IZVAN OKVIRA*

Uzbuđuješ me. Zamišljam tvoje usne na grudima. Prste u meni. Tvoje obrve na momem licu. Tvoj vrat pod mojim jezikom. Plaho tijelo oko mene. Obrisi mekoće oblina u mojim plahtama. Ti i svila dah jutra. Sviće dan. Moje misli svitak papira iscrtan linijama tvoje putenosti. Moje ruke ispisuju ljubav.

Lome se same  
jer

**kosti su okvir prostora:**

ja želim izvan njih.

„Izvan okvira“ govori o žudnji i užitku apostrofirajući direktno žuđenoga drugoga. Kratke rečenice koje obilježavaju iskaz i eliptične, obezglagoljene rečenice („Prste u meni.“, „Plaho tijelo oko mene“), kao i povremeni izostanak interpunkcije („Ti i svila dah jutra“) odaju dojam žurnosti. Ritam se ubrzava kako se iskaz primiče kraju: „Moje misli svitak papira iscrtan linijama tvoje putenosti“ nekarakteristično je duga rečenica za pjesmu, a u njoj je također izostavljen glagol, čime se stvara učinak asocijativnosti i skokovitosti iskaza. Uskoro pjesma više ne može zauzdati prodor užitka i potrebe: ona iskače izvan vlastitih okvira i pretače se u stih. Oblik pjesme tako slijedi iskaz lirskog subjekta koji tvrdi: „**kosti su okvir prostora:** / ja želim izvan njih.“ Dodatno podebljavanje pretposljednega stiha možemo gledati kao estetsko uobličavanje „**okvira**“: njegovu fizičku reprezentaciju iz koje kosti nastoje iskočiti. To im uspijeva, sudeći po posljednjemu stihu koji odbacuje podebljanje te donekle mirno, čak i antiklimaktično izjavljuje: „ja želim izvan njih.“, stavljajući pritom na kraj točku, a ne, primjerice, uskličnik ili prazninu, što možemo čitati kao konačno razrješenje oblikovanjem naglašene (seksualne) napetosti. Govoreći da se ruke koje ispisuju ljubav same lome, u iskazu se stvara paralela između kostiju i ljubavi: oboje teže iskakanju iz okvira. Ruke koje ispisuju

čine to varirajući izraz, dok ljubav, s druge strane, ukoliko se radi o lezbijskoj ljubavi – a moglo bi se, s obzirom na kontekst zbirke, to pretpostaviti – iskače iz okvira upravo jer odbija pristati uz mušku moć i mušku dominaciju, kako to ističe Wittig. Pjesma „Izvan okvira“ ističe se u zbirci punoj opsežnih hiperboličkih i metaforičkih iskaza (premda ih donekle i dijeli) i programatskih, angažiranih pjesama koje pozivaju na formulaciju novog, ženskog tipa tekstualnosti koji bi postojao izvan falusnoga svemira, kao što je to u pjesmi „Zastava našeg pisanja“: „Slušajte žene zemlju / Pišite žene zemlju / Obucite žene povijest / Crtajte svoje usne, svoj jezik / I tkajte grudnjake od trava šuma / Vi vještice pisarice i paučice: / Svaki tekst mora se tkati; / Tkajte pokrovno platno sijedim bradama / Muškarcima što žderu tuđe jezike da bi mogli govoriti“ (*ibid*: 12). Ta tekstualnost dijeli štošta s idejama Cixous i Irigaray: ona kreće iz tijela („Ta zastava novi je oblik postojanja iz Evina rebra“ (*ibid*: 11), iz podređene, potlačene društvene pozicije („U vremenu kada penisima mjere svijet / Pišite zastave svoje nomenklature“ (*ibid*: 12)), organski povezuje žensko s prirodom kao što to rade feministkinje koje vjeruju u „mit o ženi“<sup>19</sup> koji osporava Wittig („tkajte grudnjake od trava šuma“) ali, baš kao i Wittig, u lezbijskom identitetu pronalazi mogućnost otklona i otpora dominantnoj kulturi: „Moj identitet je pokrivalo za moju golotinju“ (*ibid*: 29).

#### 4.2.2. „Ljubiti žene posvuda“: Aida Bagić

Lezbijski identitet lirskoga subjekta prisutan je i u zbirci „Ako se zovem Sylvia“ Aide Bagić, a pjesma „Travnate površine“ (2007: 22) formulira upravo tip iskaza koji proglašava otpor i izmještenost iz okvira i zakona koje diktira heteropatrijarhat:

##### Travnate površine

zaštićene su uredbama Grada o travnatim površinama. Psi, mačke, kanarinci i ostale životinje koje žive s ljudima zaštićene su uredbama Grada o psima, mačkama, kanarincima i ostalim životinjama koje žive s ljudima. Kornjače ne možete kupiti u prodavaonici životinja jer kornjače su zaštićene posebnim uredbama Grada i Države.

Ja sam slobodna lovina.

Živim sa ženama.

---

<sup>19</sup> „Naš je prvi zadatak, čini se, da uvijek u potpunosti odvajamo „žene“ (klasa unutar koje se borimo) i „ženu“, mit. Jer za nas „žena“ ne postoji: to je samo imaginarna formacija, dok su „žene“ proizvod društvenog odnosa“ (Wittig 2010: 13). Tkanje grudnjaka od trava šuma, kao i pozivanje na pisanje zemlje, organsku vezu ženskoga s prirodom, bilo bi onda za Wittig antifeminističko jer priziva tradiciju koja stalno iznova konstruira „mit o ženi“ koji služi kao opravdanje podređivanju ženske klase. Ako je žena priroda u opreci u kojoj kultura ima primat, onda je njezina drugotnost opravdana, nedvojbeno, istinita.



Prozni iskaz u većem je svom dijelu potpuno impersonalan te imitira administrativno-poslovni diskurz kojim su pisani zakoni i pravilnici, a čija repetitivnost u ovoj pjesmi zamara, ali i intrigira upravo zbog atipičnosti ovakvoga stila u poetskim tekstovima. Nakon nizanja uredbi jedne za drugom, tekst napokon gubi na kompaktnosti te samo odjeljivanje rečenica bjelinom signalizira otklon od formalne i stilističke monolitnosti iskaza. Dvije rečenice koje slijede personaliziraju iskaz uvodeći u njega izravan glas lirskoga subjekta, a u njima se on smješta izvan odredbi, izvan zakona, tvrdeći da je „slobodna lovina“ jer živi sa ženama. Proglašavajući se lovinom, lirski subjekt izjednačava sebe sa životinjama, no inzistirajući na tome da je slobodna, otkriva nam svoje mjesto unutar zakona koje adresira u prvom dijelu teksta: kao ona koja živi sa ženama, nalazi se izvan zakona, u zajednici koja nije regulirana nikakvim odredbama, koja slobodno postoji izvan falusnog svemira, ne pristajući na heteroseksualni ugovor. Živjeti sa ženama znači onda za lirskog subjekta izaći iz okvira, rastočiti monolit kulture čije su se naslage nataložile toliko duboko da su prodrle i izvan granica ljudskoga, u životinjsko, u prirodu, u onaj dio opreke koji ne znajući dobiva vlastito mjesto unutar sustava koji ga regulira. Glagol koji se koristi u govoru o odredbama o životinjama je zaštititi, što pak insinuira da odredbe za životinje znače nešto pozitivno: njihovim ulaskom u sustav, sustav pristaje na to da ih zaštititi, i to „posebnim uredbama“ koje ovise o potrebama njihove vrste. S druge strane, biti slobodna lovina, premda znači biti izvan zakona, znači nužno i nezaštićenost, nepostojanje prava i odredbi kojima bi se pružila zaštita onima koje žive sa ženama. Biti slobodna lovina onda se kod subjekta Aide Bagić ispostavlja kao ambivalentna pozicija: sloboda nosi osnažujući potencijal postojanja izvan sustava, ali i nesigurnost koja proizlazi iz spoznaje da ono što egzistira unutar sistema, što je zaštićeno zakonom, uživa u kakvim-takvim povlasticama na koje slobodna lovina nema pravo. Živjeti sa ženama<sup>20</sup>, mogli bismo reći, pozicija je koja je prije svega nepozicija: u opreci priroda – kultura izgnana je iz kulture jer nije regulirana unutar zakona, a iz prirode je izbačena tvrdnjama da je neprirodna. Biti lezbijka onda znači izaći na neki način i iz prirode i iz kulture: „Pobjegle smo iz naše klase na isti način na koji su američki robovi bježali iz ropstva i postajali slobodni. Za nas je ovo apsolutna nužnost [lezbijstvo, op.a]; naše preživljavanje zahtijeva da uložimo svu svoju snagu u razaranje klase žena unutar koje su muškarci vlasnici tih žena“ (Wittig 2010: 17).

---

<sup>20</sup> Treba, doduše, reći i da Wittig smatra da lezbijke nisu žene pa je fraza „živjeti sa ženama“ za nju besmislena: „bilo bi netočno reći da se lezbijke vežu za, vode ljubav, žive sa ženama, jer „žena“ ima značenje samo u heteroseksualnim sustavima mišljenja te u heteroseksualnim ekonomskim sustavima“ (Wittig 2010: 28). No živjeti sa ženama možemo smatrati i povijesnim eufemizmom za lezbijstvo.

Odnosom prirode, kulture i lezbijstva zaokupljena je i pjesma „prirodne metode“ (Bagić 2007: 51):

prirodne metode

jesam li ona ili sam on ili (ni)sam  
(n)i jedno (n)i drugo

nevažno je kada sam s njom  
pod plahtama

važno je dok odjevene koračamo  
gradom

lezbača prokleta, kaže njezin ujak  
i ja se smrznem

važno je kad ispunjavam formulare u uredu  
za nezaposlene, kod liječnika

kakvu kontracepciju koristite, pita me sestra  
u bijelom i plavom

ne koristim kontracepciju, odgovaram  
glasno

prirodne metode, upisuje sestra  
u moj karton

prirodno je, uistinu, ljubiti žene  
posvuda

Podijeljena u distihe u kojima je drugi stih uvijek kraći od prvoga, a nastaje uvijek na temelju opkoračenja i prebacivanja, pjesma stvara koliko-toliko simetričnu strukturu, dok se iskaz oslanja na doslovnost i svakodnevan, jednostavan jezik, minuskulizaciju, a interpunkcija svodi na zareze te konzistentno izostavljanje točke, uklapajući tako ovu pjesmu unutar poetike stvarnosne poezije<sup>21</sup>. Prva strofa poigravanje riječima ostvaruje pravopisnim znakom zagrade, pa se može čitati na dva načina, što naglašava dojam o fluidnosti lirskoga subjekta koji i sam uspostavlja svoj identitet kao identitet na razmeđu rodova, nebinarno strukturirano istovremeno

---

<sup>21</sup> Slično se, donekle, može reći i za „Puzzleroje“, a zbirka je nastala iste godine kad i „Ako se zovem Sylvia“.

svepripadanje i nepripadanje. Lirski subjekt je i žena i muškarac, ali nije ni žena ni muškarac – baš kao što to nije lezbijka za Monique Wittig – postojeći tako izvan binarne opreke unutar prostora privatnoga, „pod plahtama“ sa svojom ljubavnicom. No javni prostor nosi drukčija pravila: unutar njega one su određene, čak i stigmatizirane kao lezbijke, što sintagma „lezbača prokleta“ signalizira ne samo pridjevom, već i derogatornim sufiksom -(a)ča u riječi „lezbača“ koja se u javnome diskurzu koristi kao strategija ponižavanja onih kojima je upućena. Identitet nastaje u prostoru zakona: „važno je kad ispunjavam formulare u uredu / za nezaposlene, kod liječnika“, i to jer on, implicira se, uvjetuje razinu prava i zaštite pojedinca, baš kao što je to bilo u pjesmi „Travnate površine“. Sukob heteronormativnoga diskurza kojim se koristi medicina i lezbijškoga identiteta evidentan je u razgovoru između medicinske sestre i lirskoga subjekta: u njemu se razotkriva koliko je lezbijstvo još daleko od ravnopravnoga položaja unutar sustava. Dva su različita diskurza o lezbijstvu (ne uključujući onaj lirskoga subjekta) prisutna u pjesmi: onaj ujaka i onaj medicinske sestre, a karakteriziraju ih dva različita pristupa pitanju seksualnoga identiteta. Dok je jedan otvoreno homofoban te implicira neprijateljski, antagonističan, čak i agresivan stav prema lezbijkama (onaj ujakov), drugi je ignorantan, neupućen, nezainteresiran, dismissivan (onaj medicinske sestre). S oba je diskurza lirski subjekt u sukobu, no na njih ima različite reakcije: dok ujak izaziva „smrzavanje“, sljepoća medicinske sestre potiče lirskog subjekta na domišljati zaključak, pa poetira: „prirodno je, uistinu, ljubiti žene / posvuda“. Sukob se između privatnoga i javnoga tako na kraju pjesme razrješava u korist privatnoga unutar kojega je moguće da lezbijka ljubav bude prirodna, unutar kojega je moguće ljubiti žene bez „smrzavanja“ te unutar koje „prirodnost“ nije regulirana zakonima ni dijagnozama, već poljupcima. Lezbijstvo se opet ispostavlja kao nepozicija: homofobni ujak poriče njezinu prirodnost koja je priznata samo u domeni privatnosti, dok medicinska sestra poriče njezinu kulturu ignorirajući mogućnost neheteroseksualnih spolnih odnosa. No lirski subjekt odbija pristati na definicije i nedefinicije koje su mu ponuđene: svjestan da je prisiljen egzistirati po heteropatrijarhalnim pravilima u domeni javne sfere, predah pronalazi „pod plahtama“ – u užitku koji je izvan zakona, protiv društvenih normi i očekivanja, te nudi slobodu, fluidnost i igru, „prirodi“ i kulturi usprkos. Na razmeđu privatnog i javnog, prirode i kulture, stiha i proze, ekavice i ijekavice<sup>22</sup>, poezija Aide Bagiće književna je pojava koja, uz poeziju Sanje Sagaste i Saške Rojc, prva otvara temu lezbijске seksualnosti i žudnje, ali i lezbijškoga identiteta i lezbijске ljubavi u hrvatskoj poeziji. Korak je to koji nosi izravan aktivistički potencijal: pisati o lezbijstvu koje je početkom 21. stoljeća itekako stigmatizirano i nevidljivo

---

<sup>22</sup> Kriterij za uvrštavanje pjesnikinja u ovaj rad bio je taj da su im zbirke objavljene u Hrvatskoj.

na hrvatskoj kulturnoj i književnoj sceni pionirski je pothvat, pothvat koji je promijenio jedan dio hrvatske pjesničke i književne produkcije, ali i doprinio smanjivanju problema nedostatne reprezentacije lezbijki i *queer* osoba u kulturi i javnom diskurzu. Problematizirati odnos lezbijstva i društva, lezbijstva i zakona, lezbijstva i tradicije u poeziji, kao i u drugim umjetničkim ostvarenjima, znači otvoriti vrata životu i tekstu koji otvoreno prkosi „hetero umu“ s kojim polemizira Wittig, znači otvoriti vrata prepoznavanju – kategoriji koja iskrsava u dodiru teksta i čitatelja, „sredstvo pomoću kojega stvaramo smisao teksta i svijeta“ (Felski 2008: 50, moj prijevod).

#### 4.3. Fantazija u tekstu i tekst kao fantazija: Aida Bagić, Mirela Priselac Remi, Asja Bakić

##### 4.3.1. „Seks je ionako u glavi“: Aida Bagić i Mirela Priselac Remi

Pisanje o domeni privatnoga i svakodnevnoga lezbijskoga života ono je što poeziju Aide Bagić usidrava u poetiku stvarnosti, ali i ono što predstavlja novu fazu govora o seksu i seksualnosti u hrvatskoj ženskoj poeziji: fazu u kojoj su žudnja i užitak dio svakodnevice te ne izazivaju sukob u subjektu niti sukob subjekta sa svijetom. Umjesto toga, lirski se subjekti prepuštaju užitku, posvećuju mu se, poigravaju se granicama diskurza o seksu, kao i čitateljskim navikama i očekivanjima. U ovoj se fazi seks tretira kao čin koji može i ne mora uključivati ljubav, a javljaju se teme kao što su masturbacija i pornografija, pa bismo mogli reći da su u stvaralaštvu Aide Bagić, Asje Bakić, Mirele Priselac Remi, ali i kod Saške Rojc najopipljivije posljedice procesa demokratizacije žudnje.

Lirski subjekt Aide Bagić u pjesmi „učestalost spolnih odnosa“ (Bagić 2007: 50) uspoređuje lezbijski i heteroseksualni seks postavljajući ih na suprotne polove opreke učestalost – trajnost:

#### učestalost spolnih odnosa

učestalo u posljednje vrijeme  
otkad se ponovno ševim  
s frajerima

prije toga trajno se odnosim

dok ulazim u njezine

zelene  
plave  
crne

(nježne, vrlo nježne)  
pogled  
i diram  
jagodice

prve proljetne jagode

u plastičnoj plavoj kutiji

trajno je  
nije učestalo

u prosjeku tri do četiri sata  
ponekad cijelo prijepodne

umjesto vrećica  
s povrćem  
u rukama su mi  
njezine grudi

i smijem se

staklenice

cjelovite su  
slatkaste  
i trpke

Učestalost se u pjesmi smješta na heteroseksualnu, a trajnost na lezbijsku stranu opreke. Lirski subjekt otkriva da su se navike njegovih seksualnih praksi nedavno promijenile: ponovno – „u posljednje vrijeme“ stupa u heteroseksualne spolne odnose („ševi se“ s „frajerima“). No nakon te kratke primjedbe u prvoj strofi, ostatak pjesme posvećen je prisjećanju nositeljice iskaza na homoseksualni seks, onaj kojeg obilježava trajnost nasuprot učestalosti. Strofa posvećena heteroseksualnom seksu postavlja se onda kao usputna obavijest u tekstu koji je čitav posvećen lezbijskoj žudnji i fantazijama lirskega subjekta, njezinoj čežnji za tijelom drugih žena (njihovim pogledima, jagodicama, grudima). Seksualni odnos opisan je čitav u prezentu, a iskaz se poigrava pozicioniranjem određenih stihova koje izdvaja iz ostatka kompozicije. Sve ovo, uz manjak interpunkcije i nepoštivanje pravila majuskulizacije (što su postupci tipični za ovaj ciklus zbirke prema kojemu i čitava zbirka nosi naslov), čini iskaz dinamičnim, pa sâm ritam pjesme sudjeluje u stvaranju ozračja zaigranosti koje odlikuje seksualnu situaciju između partnerica. Zanimljiv je i izbor glagola odnositi se (umjesto, primjerice, stupati u odnose) koji, uz ostale prezente („ulazim“, „diram“), ukazuje na aktivnost lirskega subjekta, dok opisivanje vizualnog (pogledi), taktilnog (dodiri jagodica) i gustativnog (slatkaste, trpke) aspekta

ženskoga tijela upućuje na potpunu usredotočenost lirskog subjekta na tijela partnerica, na njegovu potpunu tjelesnu i čulnu involviranost u situaciju koja se opisuje. Tako su onda i stilistički izbori, a ne samo sadržaj pjesme, u službi združivanja lezbijskoga s trajnošću, trajnošću koja izaziva užitak čija trajnost prkosi svakodnevnoj rutini: „umjesto vrećica / s povrćem / u rukama su mi / njezine grudi“. Stihovi su to koji impliciraju paralelu nošenja vrećica s povrćem sa seksom s muškarcima: ono može za lirskog subjekta predstavljati svakodnevnu naviku i obvezu, ali ne i užitak. Užitak se vezuje isključivo uz lezbijski seks: onaj koji potpuno preuzima iskaz nakon prve strofe, koji je trajan, koji aktivira sve osjete lirskoga subjekta, koji ga tjera na smijeh i onaj koji ga, na kraju krajeva, čini razigranim, slobodnim od okova rutine, slobodnim za fantaziju.

Užitak i svakodnevicu u svoje lirske tekstove inkorporira i Mirela Priselac Remi u svoju zbirku „Masarykova“ (2020: 62):

#### Post feštum

Ima tih nekih  
koji ti poslije prelaze jagodicama  
najnježnije na svijetu  
preko golog boka i bedra  
pa natrag

Ima drugih koji odu pod tuš  
ili onih koji samo šute  
neki uhvate mobitel i tipkaju  
neki ti ispruže ruku da legneš  
u savršeni utor ispod pazuha

Neki se smiju, komentiraju  
kao da smo maločas nazočili  
sportskom okršaju s dva pobjednika  
a ima i onih koji se ispričavaju  
kažu, ovo im se prvi put desilo

Neki put kad stojim na tramvajskoj  
promatram muškarce  
i razmišljam kako bi se ponašali  
nakon ševe  
seks je ionako u glavi

Gricnem usnu i namjestim sunčane naočale

Ležeran i šaljiv odnos lirskoga subjekta prema objektima svoga promatranja – muškaraca koje zamišlja nakon seksa – svjedoči promjeni perspektive do koje je došlo u suvremenom hrvatskom ženskom pjesništvu u razdoblju između sredine dvadesetoga stoljeća i 2020. godine. Seks i seksualnost nisu više implicitni kao kod Vesne Parun ni normativni kao kod Marije Čudine, sad su tema o kojoj se govori i piše slobodnije, s kojom se poigrava. Tako se pjesma „Post feštum“ poigrava s tradicionalnom muškom perspektivom promatranja i fetišizacije žena i njihovih tijela: uloge su ovaj put obrnute, pa ženski lirski subjekt zamišlja seksualne avanture promatrajući muškarce. No ovo obrtanje perspektive ne teži objektivizaciji: ne opisuje tijela ni njihovo sudioništvo u užitku promatrača. Nasuprot tome, lirski subjekt užitak pronalazi ne u seksualnoj fantaziji, već u fantaziji o onome što slijedi nakon: u nježnosti, šutnji, odlasku, ignoriranju, razgovoru, isprikama. Iskustvo seksa onda za nositelja iskaza obuhvaća puno više od užitka koji proizlazi iz fizičke bliskosti, dodira ili orgazma: ono se temelji prije svega na odnosu među partnerima, na njihovoj komunikativnosti, povezanosti, na interesu koji pokazuju jedno za drugo, a koji nije ograničen na razdoblje trajanja seksualnoga čina (u užem smislu). Stih „seks je ionako u glavi“ zaključak je koji može vrijediti kao mantra ovakvog pristupa: smještajući seks u glavu, a ne u tijelo (ako ćemo slijediti opreku glava (mozak, duh, svijest) – tijelo), iskaz obrće ustaljene obrasce poimanja seksualnih odnosa i pažnju okreće prema fantaziranju, prema kreiranju užitka u jeziku, u fikciji, u „glavi“. Fantazije se u ovoj pjesmi pokazuju moćnijima, upečatljivijima od samoga seksa: one zabavljaju lirskoga subjekta, zaokupljaju njegovu imaginaciju, pa seks postaje samo predigra, ono što se podrazumijeva, dok se pravi užitak crpi iz pogađanja, zamišljanja, ispisivanja priča. Tekst i seks u ovom se iskazu tako združuju u jedno, stvarajući poeziju koja istovremeno i govori o fikciji i poeziju koja i sama jest fikcija. Uvođenje komponente imaginacije u pretposljednjoj strofi pjesme ključan je trenutak u kojemu se lirski subjekt ispostavlja kao samosvjestan, kreativan, znatiželjan pojedinac koji ne prepričava, nego stvara, koji ne nabraja, nego promatra. Ljubavnici o kojima govori pjesma bezimni su, nepoznati, čak i nevažni, oni su samo motor za fantaziju baš kao što su žene stotinama godina služile samo kao muze pjesnicima te u povijesti ostale zapisane samo kao fikcionalni likovi. I „učestalost spolnih odnosa“ Aide Bagiće i „Post feštum“ Mirele Priselac Remi pjesme su utemeljene na fantaziji, na sanjarenju, kako o seksu (Bagić), tako i o intimnosti (Priselac). Pjesme su to koje u fokus stavljaju te izravno tematiziraju unutarnji svijet subjekata, njihovu maštu i načine na koje se ona upliće u tekst. Tematizirajući seksualne fantazije, subjekti ovih pjesama tematiziraju stvaralaštvo samo, otkrivajući da je prostor seksa,

seksualnosti i seksualne intime zapravo prije svega prostor imaginacije i igre, baš kao i prostor poezije.

#### 4.3.2. Asja Bakić: poezija koja „ostavlja mjesta za još“

Asja Bakić u svojoj zbirci „može i kaktus, samo neka bode“ (2010), čiji sam naslov implicira poigravanje višeznačnošću i čitateljskim očekivanjima, uspostavlja pristup poeziji koji se oslanja prije svega na dijalogičnost, na odnos između teksta i recipijenta tekstualnih signala koji aktivno sudjeluje u proizvodnji značenja teksta. Tekst se ne predstavlja u toj zbirci kao završen, već inzistira upravo na osviještenosti o proizvedenosti i promjenjivosti značenja. Već sam naziv jednog od ciklusa u zbirci – „Youporn“ – najavljuje i temu i način tretmana teme unutar ciklusa: pjesme su to o seksu, pornografiji i masturbaciji, ali i o obrtanju gledišta, promatranju i fantaziranju (što dijele s pjesmama „učestalost spolnih odnosa“ i „Post feštum“). Pjesma „Masturbacija“ (Bakić 2009: 53) osporava tradicionalistički, patrijarhalni diskurz o seksu i samozadovoljavanju:

#### MASTURBACIJA

Mali je princ sletio na moj krevet  
I nezadovoljno koluta očima:  
Kako to da on ne može dirati ružu,  
A ja stalno dotičem svoju  
I nikakvih bodlji nema da me u tome spriječe!

Mali princ u istoimenoj dječjoj knjizi ima ružu koja ga je natjerala da je stavi pod stakleno zvono, daleko od njegova dodira. Frustracija princa iz pjesme „Masturbacija“ proizlazi upravo iz činjenice da „ne može dirati ružu“, da mu je ona nedostupna, i to zbog bodlji, pa bismo mogli reći da ponutrene društvene konvencije sprečavaju ružu u uživanju u dodirima. Lirski subjekt ne pronalazi se u diskurzu o čednosti koji karakterizira situaciju između ruže i princa, njegovim ponašanjem ne upravljaju zakoni društva, već zakoni prirode, ne pronalazi nikakve bodlje koje bi ga spriječile u užitku koji proizlazi iz masturbacije, pa tako odbacuje diskurz o štetnosti samozadovoljavanja koji je u prošlosti, s blagoslovom Katoličke crkve, dominirao poljem medicine. Moderna masturbacija nastala je, prema Thomasu Laqueur, u prosvjetiteljskom osamnaestom stoljeću, kad je knjiga „Onania“ nepoznatoga autora preplavila medicinski diskurz, uspostavljaajući samozadovoljavanje kao opasnu i smrtonosnu bolest, pošast koja predstavlja opasnost za bliske odnose i za društveni poredak. Dok je medicinska prijetnja masturbacije eliminirana krajem 19. i početkom 20. stoljeća, viđenje masturbacije kao štetne aktivnosti opasne po društvo ostat će na Zapadu dominantno sve do danas (Laqueur 2003: 359),



predstavljajući „raspad kulture i povratak na najprimitivniji nivo žudnje i gratifikacije“ (*ibid*: 360, moj prijevod), a posebno je to istina za žensku masturbaciju čija je stigmatizacija u društvu veća, baš kao što je veća i stigmatizacija ženske seksualnosti općenito. No samozadovoljavanje u pokretu za oslobođenje žena dobiva sasvim drukčije konotacije: „Prvi put u ljudskoj povijesti, masturbacija je prigrljena kao način oslobađanja, zahtjev za autonomijom, za užitkom zbog užitka samog, kao bijeg od društveno propisanog puta prema normalnoj odraslosti“ (*ibid*: 397, moj prijevod). Upravo na takvim zasadama možemo čitati pjesmu „Masturbacija“: lirski subjekt prkosi krivnji i sramu koje diktira društvo i pod koji potpada ruža koja odbija prinčeve dodire. Fantastična i metatekstualna dimenzija pjesme – slijetanje Maloga princa na krevet lirskega subjekta – upućuje nas na promatranje i fantazije u pjesmama Mirele Priselac Remi i Aide Bagić. Masturbacija je tako, ispostavlja se, proces koji dijeli štošta s književnošću: imaginativan je, samostalan, aktivira fantazije i izaziva užitak. Književnost koja fantazira o fantaziji nužno je onda autoreferencijalna, poigrava se sa samom idejom stvaranja, uspostavlja napetost između tekstualnog i izvantekstualnog koja se ne može razriješiti, već aktivira i golica maštu čitatelja.

Jezične igre koje impliciraju proizvedenost kategorija poput spola i roda adresira i „Presuda“ koja glasi: „mama, ja dobila / sad si žena, sine“ (Bakić 2009: 15). Izbor naslova implicira nesigurnost, čak i napetost koja prethodi presudi, a njezin se ishod oslanja na dva čimbenika: menstruaciju i mamu kojoj se žena-sin povjerava. U tome smislu pjesma se naslanja na preokupaciju inicijacijom u Simboličko, u ženstvo, koju pratimo još od Čudine, a mama u pjesmi funkcionira kao arbitar te inicijacije, kao ona koja donosi presudu na temelju biološke sudbine žene-sina. Eufemizam „dobiti“ uobičajen je način kojim u se u društvu referira na dobivanje menstruacije, a Jasna Jasna Žmak svrstava ga u kategoriju menstrualne apstrakcije koja doprinosi „mistificiranju menstrualnog iskustva“ (Žmak 2017). S druge strane, majčin odgovor na obavijest o menstruaciji poigrava se konceptom postajanja ženom koji se vezuje uz menstruaciju i nadimkom „sine“ kojim roditelji često apostrofiraju žensku djecu. Nadimak „sine“ relativizira u iskazu pozicije muškoga i ženskoga, podsjećajući čitatelja da su one arbitrarne, baš kao što je arbitrarno zvati kćeri sinovima. Postajanje ženom pokazuje se onda ovim jednostavnim manevrom kao društveni proces smještanja subjekta unutar određene pozicije, a ne kao biološka činjenica uvjetovana menstruacijom. S druge strane, menstruacija se postavlja ne samo kao biološki, već i društveni i kulturološki proces, pa je sâm govor o njoj uvjetovan praksama prešućivanja i apstrahiranja koje kolaju javnim diskurzom koji interpelira subjekte još i prije trenutka njihove inicijacije (ulaska u pubertet, dobivanja menstruacije). Tako

je žena-sin unaprijed znala pravi eufemizam kojim će obavijestiti majku o svojoj prvoj menstruaciji, a majka je imala spreman konvencionalizirani odgovor koji zaključuje proces inicijacije kćeri-sina u ženstvo, u odraslost. No iskaz odbija presudu pa, koristeći također tradicionalan i kulturno uvjetovan vokativ „sine“, opet pokreće optjecanje značenja u tekstu te, samim time, optjecanje značenja koja pridajemo pojmovima žene i menstruacije.

Pristup poeziji i jeziku kao području igre koje karakterizira kretanje, dinamičnost i komunikativnost tematizira se u pjesmi naslovljenoj samo trima zvjezdicama („\*\*\*“):

Dajte mi Tina Ujevića  
Da mu kikice zavežem  
Da mu kažem da pospremi  
Svoje tmaste magle  
I napokon zaplače kao žena (Bakić 2009: 19)

Lirski subjekt koristeći stihovani medij priziva jednoga od najpoznatijih kanonskih hrvatskih pjesnika, Tina Ujevića, prozivajući ga za „tmaste magle“, karakteristiku poetike koja mu je priskrbila pjesničku slavu i jedno od najistaknutijih mjesta u hrvatskoj književnoj povijesti. Želeći zavezati Ujeviću „kikice“, frizuru koju obično nose djevojčice, lirski subjekt daje do znanja da ne postoji ništa inherentno vrijedno u odraslosti, ozbiljnosti, u „tmastim maglama“ koje priziva Ujevićeva poezija. Umjesto toga, poziva pjesnika da „napokon zaplače kao žena“, postavljajući tako maglu i plač na različite strane opreke: tmasta magla, pojava koja smanjuje vidljivost, zatamnjuje pogled može se u ovom kontekstu čitati kao karakteristika „visoke“ književnosti čija kanonizacija radi na tome da dovrši čitanje teksta, fiksira njegovo značenje i ponudi ga recipijentima, da zatamni, zamagli mogućnost nastavka proizvodnje novih čitanja. Pothvat je to kojim se pokušava dokinuti višak značenja koji nastaje u svakom književnom tekstu kao posljedica čitanja, prikrivajući tako činjenicu da je lirika jezični događaj „koji ima moć na inovativan način organizirati iskustvo, preokrenuti samorazumljivo shvaćanje stvarnosti, osporiti ili dovesti u pitanje uvriježenu raspodjelu uloga i ustaljene modele ophođenja“ (Vuković 2018: 3). Žensko se onda u ovoj pjesmi postavlja kao onaj tip iskustva koji prkosi dokidanju optjecanja značenja: zavezati „kikice“ i zaplakati kao žena znači ostrugati naslage društvenih i književnopovijesnih pretpostavki koje teže dovršiti čitanje i otvoriti se igri (koju signaliziraju „kikice“) i slobodi od očekivanja: poziv muškarcu da zaplače kao žena poziv je, zapravo, na transgresiju rodnih uloga te na transgresiju reduktivnog tipa čitanja koji za posljedicu ima centralizaciju i marginalizaciju određenih poetika, pjesnika i vrsta tekstualnosti. Sjetimo se samo Milanjine podjele hrvatskoga pjesništva koja je, u svrhu centralizacije i

kanonizacije određenih autora, druge morala nužno svrstati u kategorije usputnika, pjesnika izvan jezgre: upravo su ti pjesnici onaj višak (značenja) koji se ne uspijeva dokinuti, upregnuti u pogon dominantnoga diskurza i koji uvijek iznova podsjeća na to da je književnost, kao i kategorije kojima se služimo kako bismo ju klasificirali, proizvedena. Tako je i s kategorijom žene, pokazuje nam pjesništvo Asje Bakić, ali i pjesništvo mnogih drugih koje su došle prije nje, koje su oduvijek bile usputnice, a čija nas marginalna pozicija u književnosti podsjeća na Kristevino viđenje žene kao marginaliziranog subjekta, podsjećajući na to da je marginalnost uvijek nužno (društvena i diskurzivna) pozicija, a ne fiksna i nepromjenjiva istina.

Krenuvši od poigravanja sa (seksualnim) fantazijama u poeziji i završivši s pjesmama koje se poigravaju i s diskurzivnim pozicijama žene i ženskoga, ovo poglavlje uspostavilo je nove pristupe temama tijela i seksa u suvremenom hrvatskom ženskom pjesništvu. Pristupi su to koji, što implicitno, što eksplicitno, adresiraju sam proces stvaranja i nastajanja značenja, ulogu imaginacije i fantazije koja združuje seks i tekst, podsjećajući nas da je poezija prije svega događaj koji nastaje čitanjem i da njezin potencijal za društvene i političke implikacije proizlazi upravo iz procesa recepcije, a ne iz *a priori* uspostavljenih značenja. Vidjeli smo to već u poeziji Vesne Parun čija je kritička recepcija često reduktivna te se često, zanemarujući rad teksta, oslanja na opća mjesta i već uspostavljene parametre analize najpoznatije hrvatske pjesnikinje.

## 5. Zaključak

Početna razmatranja o feminističkoj teoriji i temi seksualnosti pomogla su nam precizirati čitateljsko usmjerenje kojim pristupamo analizi tjelesnosti, roda i seksualnosti u kontekstu suvremene hrvatske ženske poezije. Poststrukturalistički usidreni uvidi feministkinja o tome da ne postoji priroda ženskoga, već „ženu“ čine samo izražaji, načini na koje se izvode društveno predviđeni rodni obrasci koji služe marginalizaciji (Kristeva) i porobljavanju (Wittig) žena bili su nam za ovaj rad značajni iz nekoliko razloga. Prvo, pomogli su nam razumjeti odnos domaće književne kritike i povijesti prema pjesnikinjama, što smo najbolje vidjeli na primjeru Vesne Parun (koju čitanja nerijetko reduciraju na ljubavnu pjesnikinju čije se zbirke čitaju biografistički) i Marije Čudine (o kojoj je kritika jako malo pisala, obično je, poput Cvjetka Milanje, proglašavajući pjesnikinjom „izvan jezgre“ koja se ne uklapa u dominantne poetike). Odnos je to obilježen stereotipima (poput onih koje Sabol gaji o „ženama-pjesnicima“) koji svoj sud o „visokoj“ književnosti temelji na „univerzalnim“, a zapravo muškim standardima i tekstualnim tradicijama. Teorija nam je, zatim, otvorila i perspektivu za drukčija čitanja ovih kanonskih autorica: u ranoj poeziji Vesne Parun pronašli smo koncept užitka alternativan muškome, onaj koji Winnett naziva ženskim, a koji smo povezali s teorijama *jouissance* Helene Cixous i Luce Irigaray. Rod je u interpretacijama Vesne Parun također iskrsnuo kao važna tema, tema koja je snažno obilježila i naše čitanje „Nestvarnih djevojčica“ Marije Čudine. Dok je rod u pjesmama Vesne Parun ostavljao mjesta za igru i transgresiju, poeziju Marije Čudine promatrali smo kao opterećenu društvenim očekivanjima i rodnom predodređenošću pojedinaca koji su prisiljeni na odrastanje, spolnost i reprodukciju. Novi koncept roda i seksualnosti iznikao je na tekovinama postmodernizma i seksualne revolucije koja je dovela do demokratizacije žudnje u zapadnoj kulturi, a u hrvatskoj ženskoj poeziji pojavljuje se početkom 21. stoljeća. Tako smo zbirku „Puzzlerojc“ Saške Rojc predstavili u dijalogu s „Nestvarnim djevojčicama“, zaključivši da ove dvije poetike, mada stilski potpuno raznorodne i vremenski udaljene skoro pedeset godina, združuje zajednička preokupacija tijelom koje odrasta, koje postaje orodeno. No Saška Rojc formirala je subjekte svojih pjesama kao fluidne pojedince čiji rod i seksualnost nisu normativni, a čija je žudnja beskrajna, nedovršena, stalno pokretna, oslanjajući se tako na žudnju subjekata „Žala“ i „Usnulog mladića“ Vesne Parun. Osim fluidnog identiteta, dvadeset i prvo stoljeće u hrvatskoj ženskoj poeziji dovelo je i do formiranja prvih lezbijskih poetskih subjekata, pa nas „Sapfino ogledalo“ Sanje Sagaste uvodi u lezbijstvo kao društvenu poziciju koja prkosi zakonima heteropatrijarhalne kulture, ali i u subverzivnu poziciju lezbijske ljubavi kojoj će Aida Bagić u svojoj zbirci „Ako se zovem Sylvia“ posvetiti nešto više mjesta, govoreći o svakodnevicu i fantaziji. Fantazija nas je tako dovela do našeg posljednjeg poglavlja: u poeziji

Aide Bagić, Mirele Priselac Remi i Asje Bakić pronašli smo specifičan odnos između užitka i teksta te smo, smještajući fantaziju u područje mašte, detektirali metatekstualnu dimenziju poezije ovih pjesnikinja. Dimenzija je to koja obilježava diskurz o užitku i tijelu u najnovijem hrvatskom ženskom pjesništvu koje nas radom teksta uporno iznova podsjeća da je tekst proizvod čitanja, da njegovo značenje nikad ne možemo potpuno i bez ostatka fiksirati, baš kao što su kategorije žene i ženskoga artificijelne pozicije, a ne vječne. Sloboda i igra u tekstu signalizira nam onda mogućnost slobode i igre i izvan teksta: to je snaga društvenih implikacija književnosti. Spoznaje su to kojima smo napravili puni krug: od želje za otklonom od ustaljenih čitanja rane Vesne Parun do razmatranja otvoreno dijalogične poezije Asje Bakić vodilo nas je uvjerenje u to da, bez obzira na vremensku udaljenost ovih dviju pjesnikinja, potencijal ženske poezije da bude subverzivna nije jenjao. Pisati o tijelu i seksualnosti u suvremenom hrvatskom ženskom pjesništvu znači još uvijek ići „uz dlaku“ društvenim konvencijama, književnopovijesnim klasifikacijama i čitateljskim očekivanjima. Pothvat je to koji zadire istovremeno u polje privatnoga i u polje javnoga, bockajući iznutra, ostavljajući književnost, kanon, pa i društvo, mic po mic, stih po stih, zbirku po zbirku, promijenjeno.

## 6. Literatura

### a) primarna

- Bagić, Aida. 2007. *Ako se zovem Sylvia*. Zagreb: Aora komunikacije.
- Bakić, Asja. 2009. *Može i kaktus, samo neka bude*. Zagreb: Aora komunikacije.
- Čudina, Marija. 1959. *Nestvarne djevojčice*. Zagreb: Mladost.
- Parun, Vesna. 1947. *Zore i vihori*. Zagreb: Društvo književnika Hrvatske.
- Parun, Vesna. 1955. *Crna maslina*. Zagreb: Naklada Društva književnika Hrvatske.
- Priselac, Mirela Remi. 2020. *Masarykova*. Zagreb: VBZ.
- Rojc, Saška. 2007. *Puzzlerojc*. Zagreb: AGM.
- Sagasta, Sanja. 2005. *Sapfino ogledalo*. Zagreb: AGM.

### b) sekundarna

- Benčić Rimay, Tea. 2005. *I bude šuma. Mala studija o poeziji žena*. Zagreb: Altagama.
- Blank, Hanne. 2007. *Virgin: The Untouched History*. New York: Bloomsbury.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press.
- Butler, Judith. 2000. *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Cixous, Helene. 1975. „The Laugh of the Medusa“. U: *Signs*, vol. 1, br. 4. Chicago: University of Chicago Press, str. 875–893.
- Čale Feldman, Lada. 2001. „Domaće tijelo feminističke teorije“. U: *Kolo*, br. 2. Dostupno na: <https://www.matica.hr/kolo/286/domace-tijelo-feministicke-teorije-19902/>. Pristupljeno 19. kolovoza 2021.
- Felski, Rita. 1989. *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.
- Felski, Rita. 2008. „Recognition“. U: *Uses of Literature*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, str. 23–51.
- Foucault, Michel. 1986. *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*. New York: Pantheon Books.
- Gill, Jo. 2007. *Women's Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Grosz, Elizabeth. 1995. *Space, Time, Perversion*. New York & London: Routledge.

- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London, New York: Routledge.
- Irigaray, Luce. 1985. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Jeffers McDonald, Tamar. 2010. „Introduction“. U: *Virgin Territory. Representing Sexual Inexperience in Film*, ur. Tamar Jeffers McDonald. Detroit: Wayne State University Press, str. 1–15.
- Kristeva, Julia. 1980. „Postmodernism?“. U: *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Lewisburg, ur. Harry R. Gavin. Pa: Bucknell University Press; London: Associated University Press.
- Kristeva, Julia. 1981. „Women's time“. U: *Signs*, vol. 7, br. 1. Chicago: University of Chicago Press, str. 13–35.
- Kurikulum za nastavni predmet Hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije u Republici Hrvatskoj. 2019. U: *Narodne novine*, broj: 87/08, 86/09, 92/10, 105/10 – ispravak, 90/11, 16/12, 86/12, 94/13, 152/14, 7/17 i 68/18. Dostupno na: [https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019\\_01\\_10\\_215.html](https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_10_215.html). Pristupljeno 22. kolovoza 2021.
- Laqueur, Thomas W. 2003. *Solitary Sex. A Cultural History of Masturbation*. New York: Zone Books.
- Lacan, Jacques. 1983. „Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi“. U: *Spisi*. Beograd: Prosveta, str. 15–110.
- Lemac, Tin. 2015. *Autorsko, povijesno, mitsko (pjesnički diskurz Vesne Parun – teorija i interpretacija)*. Zagreb: Biakova.
- Maleš, Branko. 2017. „Ženska scena i stih“. U: *Europski glasnik*, god. 22. Zagreb: Naklada MD, str. 293–332.
- Mandić, Igor. 1970. „Tri zbirke pjesama“. U: *Uz dlaku: književne kritike 1965–70*. Zagreb: Mladost, str. 11–15.
- Matijašević, Željka. 2006. „Jacques Lacan“. U: *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*. Zagreb: AGM, str. 113–213.
- McNair, Brian. 2004. *Striptiz kultura: Seks, mediji i demokratizacija žudnje*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Milanja, Cvjetko. 2000. „Vesna Parun“. U: *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. I*. Zagreb: Altagama, str. 42–49.
- Milanja, Cvjetko. 2000. „Marija Čudina“. U: *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. II*. Zagreb: Altagama, str. 176–184.
- Milanja, Cvjetko. 2002. „Pogovor“. U: *Manojlović, Sonja. 2002. Upoznaj Lilit – izabrane pjesme 1965–2002*. Zagreb: Konzor, str. 293–311.
- Miličević, Nikola. 1982. „Vesna Parun“. U: *Parun, Vesna. Izabrana djela*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

- Moi, Toril. 2007. *Seksualna / tekstualna politika*. Zagreb: AGM.
- Mrkonjić, Zvonimir. 1971. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo. Svezak 1: Razdioba*. Zagreb: Kolo Matice hrvatske.
- Parun, Vesna. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. Pristupljeno 16. 9. 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=46830>.
- Polok, Grizelda. 2006. „Viđenje, glas i moć: feminističke istorije umetnosti i marksizam. U: *ProFemina*, broj 41/42, Beograd.
- Sabol, Željko. 1965. „Stihovi iskustva“. U: *Razlog* br. 41/42, 770–773.
- Showalter, Elaine. 1985. „Toward a Feminist Poetics“. U: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ur. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, str. 125–143.
- Sorel, Sanjin. 2016. *Kidipin glas ili hrvatsko žensko pjesništvo*. Zagreb: Antibarbarus.
- Šicel, Miroslav. 1971. *Stvaraoci i razdoblja u novijoj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Valenti, Jessica. 2009. „Introduction“. U: *The Purity Myth. How America's Obsession with Virginity Is Hurting Young Women*. Berkeley: Seal Press, str. 9–17.
- Vuković, Tvrtko. 2018. *Na kraju pjesme. Studije o modernoj hrvatskoj lirici i njezinim politikama*. Zagreb: Meandarmedia.
- Winnett, Susan. 1990. *Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure*. PMLA, 103:3, str. 505–518. <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/winnett.html>. Pristupljeno 16.9.2021.
- Wittig, Monique. 2010. *'Hetero' um i drugi eseji*. Zagreb: Lezbijska grupa Kontra.
- Žilić, Darija. 2008. *Pisati mlijekom. Ogledi o poeziji suvremenih autorica*. Zagreb: Altagama.
- Žmak, Jasna. 2017. „O čemu govorimo kad ne govorimo o menstruaciji“. Dostupno na: <http://muf.com.hr/2017/01/12/o-cemu-govorimo-kad-ne-govorimo-o-menstruaciji/>. Pristupljeno 18. rujna 2021.



## Sažetak

Rad se bavi interpretacijom tema tjelesnosti, seksualnosti i roda u poeziji suvremenih hrvatskih pjesnikinja. U prvome dijelu rada sažete su općenite ideje feministkinja i drugih, pretežito poststrukturalističkih, teoretičara književnosti i kulture o ženskoj književnosti i seksualnosti, kao i odnos hrvatske književne kritike prema ženskome pjesništvu. Drugi dio rada donosi interpretacije konkretnih tekstova, a kreće s ranim zbirkama pjesnikinja Vesne Parun i Marije Čudine. U fokusu je razmatranja njihovih pjesama potencijal tih tekstova da budu čitani s otklonom od njihove uvriježene kritičarske recepcije, a svjetovi se u tim zbirkama oblikuju po principu ženskoga užitka (Parun) i specifično ženskoga iskustva roda (Parun i Čudina). Interpretacije se zatim okreću prema zbirkama nastalima u 21. stoljeću, odnosno njihovim autoricama: Saški Rojc, Sanji Sagasti, Aidi Bagić, Asji Bakić i Mireli Priselac Remi. U pjesništvu Saške Rojc prati se nastanak rodno i seksualno fluidnoga tekstualnoga subjekta, ali i razlike u pjesničkim izražajima roda između Čudine i Rojc koje su shvaćene kao rezultat različitoga književnopovijesnog konteksta nastanka zbirki. Poezija Sanje Sagaste i Aide Bagić govori o lezbijskome identitetu i svakodnevicu, a seks i svakodnevica povezuju se i u poeziji Asje Bakić i Mirele Priselac Remi. Posljednji dio rada razmatra pjesme koje tematiziraju (seksualne) fantazije i odnos koji one uspostavljaju s tekstom te koje nas, dijeleći s tekstom imperativ imaginativnosti, podsjećaju na metatekstualnu i višeznačnu prirodu jezika.

**Ključne riječi:** poezija, rod, užitak, seks, seksualnost, tijelo, ženska književnost, feminizam, suvremeno žensko pjesništvo, ginokritika, Vesna Parun, Marija Čudina, Saška Rojc, Sanja Sagasta, Aida Bagić, Asja Bakić, Mirela Priselac Remi.

## Summary

The focal points of this analysis are the themes of body, sexuality and gender in the poetry of contemporary Croatian female poets. The first part summarizes the general ideas of feminists and other, mostly poststructuralist, literary and cultural theorists on women's literature and sexuality, as well as the (mis)conceptions of Croatian literary criticism towards women's poetry. The second part focuses on interpretations of specific texts, and starts with the early collections of poets Vesna Parun and Marija Čudina. Their poetry is analysed with the awareness of the potential of their texts to be read from a different perspective than that established by the Croatian literary historians. The fictional worlds shaped in their poetry rely on the principle of female pleasure (Parun) and the female-specific experience of gender (Parun and Čudina). Analysis then turns to poetry published in the 21st century, i.e. to authors Saška Rojc, Sanja Sagasta, Aida Bagić, Asja Bakić and Mirela Priselac Remi. The analysis of Saška Rojc's poetry traces the emergence of sexually and gender fluid textual subject, but also the differences in the poetic expressions of gender between Čudina and Rojc, which are understood as a result of the different literary and historical contexts in which the poems emerged. The poetry of Sanja Sagasta and Aida Bagić is interpreted in relation to the emergence of lesbian identity in their poetry, and the relation between sex and everyday life marks a change in perspective most visible in the poetry of Asja Bakić and Mirela Priselac Remi. The last part of the analysis discusses poems that thematize (sexual) fantasies and the relationship they establish with the text, and which, sharing with the text the imperative of imaginativeness, remind us of the metatextual and ambiguous nature of language.

**Key words:** poetry, gender, pleasure, sex, sexuality, body, women's literature, feminism, contemporary women's poetry, gynocritics, Vesna Parun, Marija Čudina, Saška Rojc, Sanja Sagasta, Aida Bagić, Asja Bakić, Mirela Priselac Remi.