

Zavođenje kamere

Blažeković, Sara

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:400571>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-28**



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 komparativnu književnost
Ivana Lučića 3

Sara Blažeković

ZAVOĐENJE KAMERE: FLEABAG PRIPOVIJEDA VLASTITIU PRIČU

Diplomski rad

Mentorica: dr. sc. Maša Grdešić

Zagreb, 2022.

PODACI O AUTORICI

Ime i prezime: Sara Blažeković

Naziv oba studija: fonetika (rehabilitacija slušanja i govora) i komparativna književnost

PODACI O RADU

Naslov rada na hrvatskome jeziku: *Zavođenje kamere: Fleabag pripovijeda vlastitu priču*

Naslov rada na engleskome jeziku: *Seducing the camera: Fleabag narrates her own story*

Datum predaje rada: 18. ožujka 2022.

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOGA RADA

Ovim potvrđujem da sam osobno napisala diplomski rad pod naslovom

Zavođenje kamere: Fleabag pripovijeda vlastitu priču

i da sam njegova autorica.

Svi izvori i citati (mrežni izvori, knjige, znanstveni članci i sl.) korišteni u radu te ideje i dijelovi rada temeljeni na njima, jasno su označeni te navedeni u popisu literature.

Ime i prezime studentice

Sara Blažeković

Zagreb, 18. ožujka 2022.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Phoebe Waller Bridge: od kazališta do televizije.....	3
3. Žanr: <i>Fleabag</i> o humoru	5
4. Između autorice, pripovjedačice i glavne junakinje (i fokalizatora)	12
4.1 Ženski glas.....	12
4.2 Ženski pogled	20
5. Loše feministkinje ili „Has the word „feminism“ become dirty“	26
5.1 Sretna feministkinja.....	26
5.2 Zaljubljena feministkinja.....	30
6. Zaključak	34
7. Literatura	36
8. Sažetak	38

1. Uvod

You know that feeling when a guy you like sends you a text at two o'clock on a Tuesday night asking if he can come and find you and you've accidentally made it out like you've just got in yourself. So you have to get out of bed, drink half a bottle of wine, get in the shower, shave everything, dig out some Agent Provocateur business, suspender belt, the whole bit and wait by the door until the buzzer goes. And then you open the door to him like you've almost forgotten he's coming over. – Fleabag (Flebag, 2016 – 2019)

Obraćajući se kameri, Fleabag, glavna junakinja istoimene serije, ovim monologom započinje prvu scenu prve epizode. Od samog početka uvodi nas u svoj svijet naglo, bez zadržke, najavljujući svog iznenadnog posjetitelja te opisujući što je sve morala obaviti prije njegovog dolaska, kada se sav njezin trud više nije smio primijetiti. Junakinja nam na taj način odmah zadaje ulogu njezinog povjerenika, koju nastoji/mo zadržati do kraja serije. Obraćajući se gledateljima kao što bi svojoj najboljoj prijateljici, pripovjedačica na prvi pogled ne postavlja nikakve granice prema nama, već nam daje direktan uvid u njezine najintimnije trenutke. Svoj uvodni monolog također koristi kao priliku za komentar na *dating* kulturu, sve što se krije iza savršeno sređene i njegovane žene. Razotkriva prešutna očekivanja prisutna na spojevima (heteroseksualnih) parova. Sebe tako postavlja u nadređenu poziciju jer iako slijedi ova nepisana pravila, ona ih koristi kako bi dobila što želi. Nastoji sebe prikazati kao samosvjesnu ženu, koja manipulira odnosima moći. Slične opaske, zajedljivi komentari nešto su što se nerijetko može čuti od pripovjedačice, koja ne koristi filter, a njezina meta često su upravo tradicionalne heteronormativne prakse i stereotipi koji se vežu za njih. U drugoj sezoni odvija se svojevrsan *remake* ove početne scene. U noćnim satima na junakinjina vrata dolazi još jedan *booty call*, njezin odvjetnik, takozvani Hot Misogynist, kojeg se ona spremala dočekati u istom mantilu iz prve epizode. Također rekreira i uvodni monolog s određenim zaokretom: „ So you pick yourself up, cover yourself in coconut oil and hope he hasn't noticed you haven't shaved your...“ S obzirom na vrijeme koje je proteklo između ove dvije scene, u predzadnjoj epizodi serije scena nosi puno veću težinu jer gledatelji imaju na umu pripovjedačičine ponavljajuće obrasce ponašanja, koje koristi kao distrakcije, a svjesni su i uzroka istih. U ovom radu pokušat ću povezati naraciju serije s njezinim sadržajem, odnosno približiti međudnos odabiranja forme pripovijedanja u prvom licu te korištenja *to-camera* naracije i same priče. Jedan od najvažnijih aspekata Fleabaginog pripovijedanja je sveprisutni humor, koji seriji daje potpuno drukčiji ugođaj od očekivanog s obzirom na ozbiljnost tema kojima se bavi. Njezin doživljaj svijeta približava seriju više komediji, nego drami, što otvara pitanje žanra, o kojem će također biti riječ. Glavni fokus bit

će na pripovjednom glasu, kojeg će se ovdje promatrati iz naratološke i feminističke perspektive. S obzirom da je (post)feminizam jedna od učestalih tema kojih se pripovjedačica izravno ili neizravno dotiče te nerijetko kritizira, on će također zauzeti značajno mjesto u ovom radu.

2. Phoebe Waller Bridge: od kazališta do televizije

Phoebe Waller-Bridge Emmyjima je nagrađivana britanska redateljica, glumica i komičarka. Studirala je na London's Royal Academy of Dramatic Art (RADA) (Hattenstone, S., 2018). Nakon završetka studija godinama je glumila u kazalištu, a potom se pojavljivala u nekoliko uloga britanskih TV serija, poput *Doctors* (2000 –), *Bad Education* (2012 – 2014) i *Broadchurch* (2013 – 2017). Osim u serijama pojavljivala se i u filmovima kao što su *Albert Nobbs* i *The Iron Lady*. Njezin prvi autorski projekt bila je serija *Crashing* (2016). Iste godine svoju je premijeru na BBC Three doživjela i TV serija *Fleabag*. Miniserija *Crashing* premijerno je prikazana i emitirana na Channel 4. Riječ je o dramediji od 6 epizoda, koja osim žanrovske odrednice dijeli još brojna zajednička obilježja s *Fleabagom*, poput nestabilnog glavnog ženskog lika (kojeg u obje serije glumi redateljica). Sljedeći projekt na kojem je Waller-Bridge radila također je komedija, *Killing Eve*, no za razliku od *Crashinga* i *Fleabaga*, koje se bavi tematikama svakodnevnih života svojih likova, riječ je o špijunskoj seriji. Serija prati dvije protagonistice. Jedna od njih je istražiteljica British intelligencea, a druga plaćena psihopatska serijska ubojica. Serija se bavi njihovim kompleksnim odnosom, istražujući pri tome ubojstva te motive i identitete osoba koje stoje iza njihovih organizacija. Prvi puta je prikazana 2018. godine, a zadnja sezona izlazi 2022. Nastala je prema ciklusu romana *Villanelle* Lukea Jenningsa. TV serija doživjela je veliku popularnost i uspjeh, kako među širom publikom, tako i od stručne kritike. Nagrađivana je brojnim nagradama, uključujući nekoliko Golden Globe Awardsa, od kojih je dva primila Jodie Comer za najbolju glumicu 2020. i 2021. godine, dok je za istu kategoriju nagradu primila Sandra Oh 2019. godine. *Fleabag* je također višestruko nagrađivana serija, koja je Phoebe Waller-Bridge zaradila čak tri Emmyja, također jedan Golden Globe, BAFTA-u i brojne druge nagrade. Obje serije The Guardian je imenovao jednim od najboljih TV serija 21. stoljeća (Emmys). Od ostalih novijih projekata, Waller-Bridge radila je na scenariju za zadnji James Bond film, *No Time to Die* (2021).

Fleabag je izvorno napisana i izvođena kao *one-woman show*. Predstava je svoju premijeru doživjela na Edinburgh Fringe Festivalu. Nagrađena je Fringe First Awardom, a Waller-Bridge je 2021. godine imenovana predsjednicom Edinburgh Festival Fringe Societyja (BBC News). Ideja je prvi puta nastala 2012. godine na lokalnom festivalu. Deborah Frances-White, spisateljica, komičarka i autorica *podcasta* *The Guilty Feminist* potaknula je Waller-Bridge na

izvođenje desetominutnog monologa na festivalu. Nakon uspješnog *stand-upa*, Waller-Bridge je nastavila raditi na scenariju te je 2013. godine predstava premijerno izvedena kao jednosatna monodrama. Režirala ju je Vicky Jones, s kojom je Waller-Bridge već neko vrijeme surađivala te zajedno osnovala kazališnu družinu DryWrite na Soho Theatreu (Hattenstone, 2018). Scenografija predstave bila je minimalistička, na pozornici su se nalazili tek jedan crni i jedan crveni stolac, a bili su osvijetljeni trima svjetlima. Osvjetljenje se mijenjalo s obzirom na doba dana (jutro bi započinjalo žućkastim osvjetljenjem te se bi se mijenjalo do noćnog ljubičastog). Fleabagin monolog prekinuo bi se tek ponekim zvučnim efektima, dok promjene kostima nije bilo. Budući da je riječ o *one-woman showu*, Waller-Bridge osim Fleabag, utjelovljavala je i druge likove, što je postigla koristeći se promjenama glasa, mimikom, gestikulacijom i pokretima tijela specifičnim za pojedinog lika (Spitznas, 2020). Zvučni efekti također su bili u funkciji reprezentacije ostalih likova. Budući da je *Fleabag* bogat brzim, elokventnim dijalozima, u kojima likovi jedni drugima upadaju u riječ, TV adaptacija je svojim medijem mogla upotpuniti i unaprijediti ovo iskustvo. Nakon završetka prikazivanja prve sezone, predstava se mogla gledati u SoHo Playhouseu u New Yorku, a nakon druge sezone ponovno na londonskom West Endu.

Prva sezona serije adaptacija je *one-woman showa*, dok je velika većina scenarija druge sezone pisana isključivo za televiziju. Budući da Waller-Bridge inicijalno nije planirala nastavak snimanja *Fleabaga*, druga sezona počela se prikazivati 2019. godine, tri godine nakon prve sezone. Jedna od najvažnijih i najzahtjevnijih prilagodbi prilikom izvođenja adaptacije za televiziju bilo je razbijanje četvrtog zida – također i jedan od ključnih elemenata za seriju. U monodrami Fleabag se većinu vremena obraća gledateljima. Ova forma prekinuta je jedino kada ona komunicira s ostalim likovima. Imajući na umu minimalistički set pozornice, sva mjesta; vanjske i unutarnje prostore (ulice, stanove...) koje obilazi, gledatelji predstave trebali su zamišljati oslanjajući se na njezine opise. Osim opisa fizičkih prostora isto se odnosi i na mjesta na koja putuje u svojim mislima. S druge strane, televizija donosi svoje olakšavajuće prednosti, odnosno kao drukčiji medij nudi alternativna rješenja. Ostale likove tako utjelovljuju drugi glumci, a za reprezentaciju prostora više nisu potrebni opisi. Unatoč navedenim karakteristikama televizijskog medija, u seriji su željeli i uspjeli zadržati funkciju Fleabag kao nepouzdanu pripovjedačicu, koja se u TV adaptaciji umjesto publici obraća kameri, odnosno gledateljima.

3. Žanr: *Fleabag* o humoru

Comedy theory has a long history of grappling with cultural suspiciousness toward the genre; as Brett Mills (2005: 22) argues, this suspiciousness has to do with the fact that the serious mode is “not only prioritised, but normalised” as default in Western “realist” modes of representation. Resultantly, the comic mode is seen as a deviance from such a norm and needs to be clearly signaled by the narrative and decoded as such by audiences (prema: Havas, Sulimma, 2020: 79).

Fleabag se žanrovski određuje kao dramedija, nedvojbeno sadržavajući elemente dva reprezentativna televizijska žanra. Budući da je čitava serija prožeta crnim humorom, komičnim i sarkastičnim dosjetkama likova, neizbježno je promatrati ju kao komediju. Međutim također je teško zanemariti ozbiljnost i težinu tematike kojom se bavi. S time da treba imati na umu da unatoč ozbiljnosti svojih tema *Fleabag* i *Fleabag* im pristupaju iz humoristične i nerijetko ironične perspektive. Havas i Sulimma naglašavaju doprinos dramedija u realističnom prikazu ljudske svakodnevnice (2020: 83). Navode kako naša stvarnost nije isključivo drama ili komedija, već upravo spoj ovih elemenata. U svom tekstu ističu neke od odrednica dramedija. Dok je za komedije uvriježeno mišljenje da se ne mogu baviti politikom i ozbiljnim temama te su iz tih razloga za kritičare uvijek u sjeni drama, dramedije se kako Havas i Sulimma navode bave (suvremenim) društveno-političkim problemima i fenomenima poput nacionalnosti, rase, seksualnosti i drugim odrednicama osobnog identiteta, povezujući na taj način osobno i političko. Neke od komičnih odrednica dramedija njihovo je trajanje (uglavnom ne duže od pola sata), komični (glavni) lik (što je u ovom slučaju *Fleabag*) te karakteristike autobiografskog diskurza (ibid, 79). *Fleabag* sadrži više obilježja potencijalno povezivih uz žanr autobiografije. Budući da je Waller-Bridge u ulozi pripovjedačice i glavne junakinje, lako je zavesti se pretpostavkom da je riječ o autobiografiji. Međutim Phoebe Waller-Bridge u više je intervjuja izjavila kako *Fleabag* nije autobiografija, iako su neke od teme ili dijaloga dakako inspirirane događajima iz njezinog života: „Nije važno tko govori.“ (Foucault, 2015). Važno je napomenuti i da se pripovjedaču u prvom licu dugo poricao fiktionalni status zbog sličnosti s autobiografijom. Još jedna od mogućih odrednica autobiografskog žanra u seriji je bezimenost¹ glavne junakinje: „Uvijek

¹ *Fleabag* nije jedina koja u seriji nema ime. Naime, nekolicina likova koncipirana je oko određenih društvenih stereotipa, na koje ih se reducira i njihovim imenima. Najčešće je riječ o muškim likovima, primjerice Arsehole Guy, Hot Misogynist, Dad, The Priest. Dok su neki od njih slika i prilika svojih (ne)imeni, neki su u funkciji propitivanja tih stereotipa. *Fleabagina* pomajka, koja također nema ime (The Godmother) u zadnjoj se epizodi serije referira na bezimenost likova. Želeći se obratiti svom budućem suprugu, ona se ne može sjetiti njegovog

kada se u književnom tekstu pojavljuje neimenovani pripovjedač ili neimenovana pripovjedačica u prvome licu, otvara se prostor autobiografskog pisma.“ (Zlatar Violić, 2004: 101). Također spomenuta poveznica serije sa *stand up*-om može navoditi na autobiografičnost, imajući na umu da se on obično temelji na hiperbolizaciji komičnih anegdota iz vlastitog života komičara.

Još jedna karakteristika dramedija koju Havas i Sulimma navode je *cringe*, pojam sličan *awkwardnessu*, odnosno određuje se kao fizička reakcija na *awkwardness*. Osim u dramedijama fizičke reakcije gledatelja prisutne su i u žanrovima horora, melodrame i pornografije, o čemu govori Linda Williams (1991). Reakcije gledatelja trebale bi odražavati emocije koje osjećaju likovi, bilo da je riječ o seksualnom uzbuđenju ili strahu (prema Havas, Sulimma, 2020: 83). *Cringe-worthy* trenutci u gledateljima također mogu izazvati različite reakcije, od smijeha do iritacije ili gađenja. Uz to oni doprinose karakterizaciji i autentičnosti lika ističući njihove mane. Kako Havas i Sulimma navode u dramedijama su nerijetko sporedni likovi oni koji osvještavaju *awkwardness* određene situacije jer su glavni likovi, odnosno njezini nositelji najčešće nesvjesni. Likovi koji osvještavaju neugodu tada su u funkciji gledatelja, tj. publike, oni pretpostavljaju očekivanu reakciju recipijenata (ibid, 84). Fleabag je s druge strane svjesna tuđih, ali i svojih *cringe* i *awkward* obrazaca ponašanja. Dapače ona je lik u funkciji publike jer je upravo ona ta koja osvještava ove trenutke kao neugodne.

Kotsko (2010: 5) navodi: „Awkwardness is everywhere, inescapable. Awkwardness dominates entertainment to such an extent that it’s becoming increasingly difficult to remember laughing at anything other than cringe-inducing scenes of social discomfort.“ Izdvajajući komediju kao dominantan žanr u *Flebagu*, *awkwardness* je pojam kojeg je neizbježno spomenuti. Specifičnosti humora u seriji uvelike pridonose sveprisutne neugodne situacije u kojima se likovi bore sa svojim nesigurnostima prilikom upoznavanja novih ljudi (najčešće potencijalnih romantičnih ili seksualnih interesa), ali i generalno u komunikaciji s drugima te međuljudskim odnosima.

imena. To opravdava time što ga uvijek zove Darling. Postupak je u potpunosti u skladu s njezinim likom, koji nerijetko koristi priliku kako bi uzdigao sebe na račun drugih.



1 Fleabag upoznaje muškarca u autobusu („Episode 1.1“. *Fleabag*, 2016-2019)

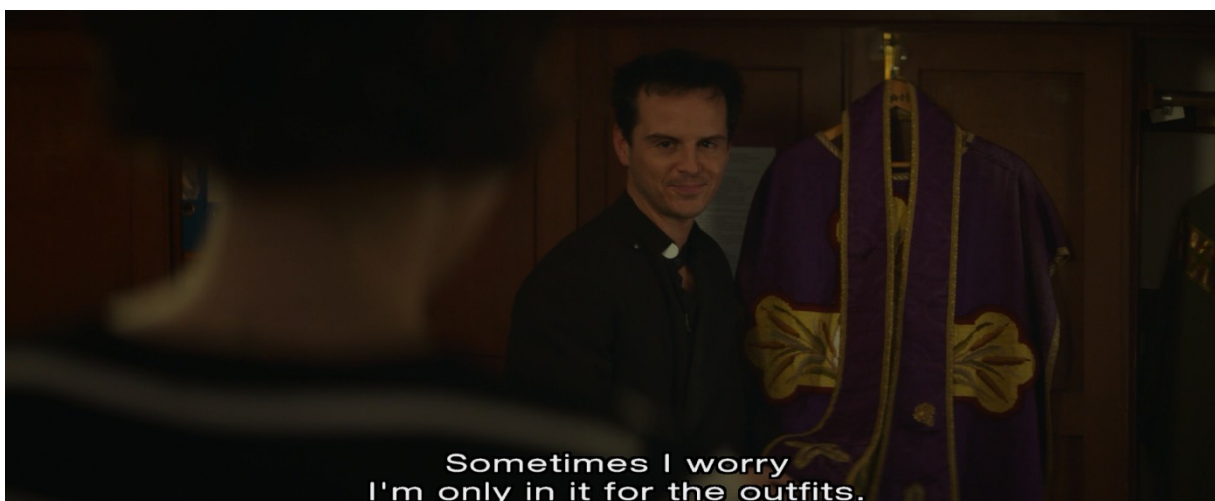
Jedan od likova čija nesigurna i nespretna komunikacija učestalo izaziva nelagodne, *cringe* i komične situacije junakinjin je otac. Njegova zakrčljala sposobnost navigiranja međuljudskih odnosa očita je od prvog trenutka kada se pojavljuje. Ova manjkavost najviše se realizira u njegovom odnosu s kćerima (posebice Fleabag), s kojima je šutljiv, povučen te s iznimnom mukom pronalazi prave riječi. Često je u nemogućnosti povezivanja koherentnih rečenica: „So, uh, it means a great deal to both of us, that, uh you... that we... the family, are... are... uh... together here for, uh... For a very special family... gang bang.“ Adam Kotsko u svojoj knjizi *Awkwardness* daje odličan uvid u pojam *awkwardnessa* i njegovu sveprisutnost, ne samo na televiziji ili u filmu, već i u svakodnevnom životu. Izdvaja britanski *awkward* humor kao još izraženiji od američkog te za primjer daje seriju *Peep Show* (2003 – 2015). Pokušavajući definirati pojam, Kotsko nudi podjelu na svakodnevni i radikalni *awkwardness* (2010: 10). Svakodnevni se odnosi na situacije između dvoje ili više pojedinaca, tijekom kojih je barem netko od njih u poziciji neugode, odnosno ne reagira u skladu s društveno očekivanom normom. Sukladno tome dolazi do najbliže definicije pojma, a to je otklon od prihvatljive, nepisane, ali očekivane i prikladne reakcije, tj. ponašanja u određenom trenutku. Dakle radi se o jednom vidu društvene neprilagođenosti, nemogućnosti reagiranja u pojedinoj situaciji. Što se tiče radikalnog *awkwardnessa*, događa se kada spomenuta nepisana norma ne postoji ili ih postoji više te pojedinci ne znaju koju slijediti. Također ako je riječ o ljudima različitih kultura, religija ili nacionalnosti lako će doći do nesporazuma i nepoklapanja društveno nepisanih pravila koja bi se u nekoj situaciji trebalo slijediti. Zbog toga je u radikalnom *awkwardnessu* stupanj neugodnosti veći nego u svakodnevnom. U *Fleabagu* prevladava svakodnevni tip *awkwardnessa*. Premda osnova za radikalni *awkwardness* u seriji

postoji u vidu odnosa između junakinje i svećenika, koji se pojavljuje u drugoj sezoni serije kao jedan od glavnih likova i Fleabagin novi ljubavni interes – on ipak izostaje.



2 Fleabag nas uvodi u drugu sezonu serije („Episode 2.1“. *Fleabag*, 2016-2019)

Iako junakinja nije religiozna, vjerska različitost među njima ne stvara neugodne situacije, dapače s lakoćom uspijevaju jedno drugo nasmijati na temelju ovih razlika: "I liked the idea of Fleabag meeting her match in someone with the same intelligence and wit she has who leads a completely different life." (Smith, 2019). Jedan od njihovih prvih razgovora dobro ocrta dinamiku njihovog odnosa: „Do you think I should become a Catholic? – No, don't do that. I like that you believe in a meaningless existence. And you're good for me, you make me question my faith. – And? – I've never felt closer to God.“ Njih dvoje često komentiraju pitanje vjere, uspijevajući istovremeno biti humoristični: „I'm a pretty normal person – What makes you a normal person? – Well I don't believe in God.“



3 Svećenik i Fleabag razgovaraju u crkvi („Episode 2.4“. *Fleabag*, 2016 – 2019)

Jedan od najupečatljivijih inicijatora *awkwardnessa* u *Fleabag* je seks. Junakinja je tridesettrogodišnja žena koja prakticira ležeran seks, no za razliku od većine postfeminističkih ženskih likova, koji u njemu uživaju, ona ga koristi kako bi izbjegla svoje probleme. Iako joj seks u tome ne pomaže, već dapače stvara nove. Ona u njemu ne uživa (kao što bi to trebala), već on izaziva niz neugodnih, *cringe* osjećaja. Seks se u *Fleabag* ne glorificira i ne idealizira, on predstavlja tek još jednu muku, problem u heteroseksualnim odnosima. S jednim od muškaraca s kojim se kratko viđa, Fleabag ulazi u mnoštvo neugodnih situacija koje se tiču seksa. Pri samom upoznavanju, dok mu ona daje broj mobitela, on joj govori: „And I'll be sure to treat you like a nasty little bitch.“, na što ona znakovito pogleda u kameru, a on se potom ispričava, govoreći kako je to bila šala. Kasnije, u potrazi za pratnjom za sestrin rođendan, ona mu se javi (tako što mu pošalje fotografiju svoje vagine) te prije toga svrate u *sex shop*, što u njemu izaziva iznimno očitu neugodu.

Cringe je u dramedijama nerijetko prisutan kao reakcija na odstupanje od primjerenih i uvriježenih modela ženskosti i heteroseksualnog seksa, kojima se i *Fleabag* često poigrava.



4 Arsehole Guy pokušava nagovoriti Fleabag na seks („Episode 2.1“. *Fleabag*, 2016-2019)

Još jedan primjer odnos je Fleabag i njezinog feminiziranog, senzibilnog dečka, Harryja. Njihov odnos pun je bezbrojnih prekida i ponovnih pomirenja, temeljenih na njegovim opraštanjima i zabludama. Do konačnog prekida dolazi kada on u povijesti svog laptopa pronalazi mnoštvo pornografskog sadržaja („...anal, gangbang, mature, big cock, small tits, hentai, Asian, teen, MILF, big butts, lesbian, gay, facial, fetish, bukakke, young, young and old, swallow, rough, voyeur and public.“).

„...the viewer affect mobilized by cringe aesthetics is, after all, that of “I have to look because I cannot look.” (Havas, Sulimma, 2020: 82)

Neugodnu situaciju nemoguće je samo promatrati, ona nas uvlači u sebe dok ne postanemo njezini aktivni sudionici. Neugodnost kojoj svjedočimo počinje se manifestirati u nama djelovanjem *second hand embarrassmenta*. Neugoda i nelagoda onog što proživljavaju likovi toliko je intenzivna da se osjećamo kao da se ona događa upravo nama. Takav osjećaj motiviran je i sveprisutnošću *awkward* trenutaka u našoj svakodnevnicu, zbog kojih nam se nije teško prepoznati u sličnim situacijama. U scenama kodiranim *awkwardnessom* Fleabag ima dvojaku funkciju. Ona je promatrač, svjedok ovih situacija, koje za vrijeme njihovog događanja komentira sa svojim *partners in crime* – nama. Međutim u istim situacijama ona sudjeluje i sama te je jedna od likova koji stvaraju takve situacije, s time da ih ona i potiče. Ciljano traži ovakve trenutke te uživa u njima i ukazivanju na njih gledateljima. Činjenica da netko izvana sve ovo promatra pruža joj još veće zadovoljstvo te ima funkciju jednog od njezinih obrambenih mehanizama. Prikazujući sebe kao lika svjesnog svog okruženja i same sebe daje nam iluziju kontrole (nad pričom i svojim životom). Samim time što je svjesna *awkwardnessa* svakodnevne komunikacije i odnosa u koje se upušta, ali i sebe kao *awkward* osobe, postavlja se iznad ostalih likova. Nastoji nam dokazati da iako je i sama objekt *awkward* kulture, izdiže ju njezina osviještenost o njoj. Međutim ona nije samo svjesna prisutnosti neugode, već kao što je spomenuto, iz nje dobiva zadovoljstvo: „Fleabag enjoys and thrives on awkwardness in any social encounter...Through Fleabag’s commentary, hesitant viewers engulfed by the social awkwardness are pushed to find enjoyment in the situation’s humor along with the main character.“ (ibid, 85)

Koristeći *to-camera* naraciju i dajući nam vrlo eksplicitno do znanja svoje stavove, Fleabag nas čini svojim suučesnicima te na taj način također pridonosi prenošenju osjećaja neugode na gledatelje. Ulogu u tranziciji s ekrana na gledatelje ima i njezina nespretnost u pripovijedanju, koja je prisutna tijekom cijele serije. Budući da pripovjedačica i sama ponekad griješi pripovijedajući, stvara prostor u kojem se gledateljima s njom lakše poistovjetiti. Na taj način gubi ulogu neupitnog (pripovjednog) autoriteta, ali se približava recipijentima. Nalazeći se u poziciji pripovjedačice, postavlja se iznad i izvan *cringe-worthy* trenutaka, a izlaskom iz priče i probijanjem četvrtog zida približava se gledatelju i zauzima njegovu vanjsku poziciju

promatrača. Budući da recipijente neugoda situacije uvlači još dublje u priču, *Fleabag* postaje ravnopravna gledatelju i obrnuto, mi smo zajedno s njom u priči, a ona s nama izvan nje.

Pripovijedanje u televizijskom mediju, u obliku *voice-over* ili *to-camera* naracije prisutno je od njegovih početaka. Ipak, zadnjih nekoliko godina gledatelji su postali ključan dio TV priča, budući da nisu više tek tihi, tajni slušatelji nečije naracije. Pripovjedači serija sve više uključuju gledatelje u priču, pitajući ih primjerice za savjet ili pomoć oko nečeg konkretnog, kao što je to u *Mr. Robotu* (Chandler, 2019). Međutim *Fleabag* odlazi još jedan korak dalje u drugoj sezoni serije. U trećoj epizodi druge sezone svećenik proziva *Fleabag* za njezinu neprisutnost, napuštanje stvarnosti. Time dobiva privilegiju još jednog lika u seriji koji uz *Fleabag* osvještava prisutnost publike, odnosno njezino obraćanje kameri. Premda niti on, niti ona nikada eksplicitno ne govore o kameri ili gledateljima kao onima koji promatraju, junakinja nam se obraća direktno. Svećenik s druge strane tek pridaje dovoljnu pozornost da bi uvidio njezinu neprisutnost i da bi joj na nju ukazao. On je osoba koja se nakon smrti njezine najbolje prijateljice, Boo najviše približila *Fleabag* te primjećuje njezinu odsutnost, bijeg od stvarnosti i tjera ju da se suoči s tim. Na taj način zamagljuje se granica između *Fleabag* kao pripovjedačice i fikcionalnog lika. Budući da ona napušta svoj svijet kako bi se obratila nama, ona prestaje biti njegovim dijelom. Kada svećenik to osvještava, on narušava njezinu iluziju, kao i iskorak iz fikcionalnog svijeta. Ne dopušta joj da prestane biti u priči te ju udaljava od uloge pripovjedačice i ona ponovno postaje dijelom pripovijedane zone. *Fleabag* se na taj način poigrava s pripovjednim i pripovijedanim ja. U trenutku kada ju svećenik suočava s njezinom odsutnošću, ona je ponovno pripovijedano ja. Ona je za njega i dalje lik u priči, iako je tu funkciju trebala napustiti kako bi postala pripovjedno ja.

4. Između autorice, pripovjedačice i glavne junakinje (i fokalizatora)

4.1 Ženski glas

„...pojam narativnog glasa čini se nedjeljivim od osjećaja subjektivnosti koji duboko nastanjuje tekst, komunikativne ljudske nazočnosti kao izvora i porijekla, u obliku autora, koje je naratologija upravo željela reducirati ili izbjeći.“ (Milanja, 2000: 313)

Baveći se književnom teorijom, a posebice naratologijom Gérard Genette tvrdio je da svako pripovijedanje odjekuje glasom. Taj isti glas upravlja pripovijedanjem, odnosno (diskurz) prethodi priči (ibid, 314).

Kao što je već istaknuto, glavna junakinja *Fleabag* ujedno je i pripovjedačica, koja se koristeći *to-camera* naraciju, obraća gledateljima i na taj način probija četvrti zid. Dakle riječ je o pripovjedačici u prvom licu², čiji se pripovjedni glas može promatrati kroz Genetteovu ideju da glas, odnosno diskurz prethodi priči (Genette smatra da je svako pripovijedanje u prvom licu). Jedan od primjera koji nam se najprije nameće je da pripovjedačica zna i komentira nešto što nam sama priča još nije otkrila. Nagada što će netko od pojedinih likova reći, čime nam također ukazuje na repetitivne, ustaljene obrasce razgovora, posebice klauzule heteroseksualnih odnosa i najčešće je u pravu, a kada nije, onda je sramotno u krivu. Primjerice nakon jednog od prekida s Harryjem, puna samopouzdanja i želje da iskoristi vrijeme prekida, ona prolazi ulicom, uvjerenjena kako fenomenalno izgleda i kako se svi okreću za njom. Potom prolazi pokraj jednog muškarca, koji se nakašlje i prokomentira: „Walk of shame“. Ipak u većini slučajeva, pripovjedačica je vrlo vješta u svojim predviđanjima što će se iduće dogoditi, odnosno što će tko reći. Također se poigrava s narativnim postupcima; analepsama i prolepsama, problematizirajući na taj način svoju ulogu autoriteta kao pripovjednog glasa. Daje nam kratki ubrzani isječak još nespomenutog (a ključnog za radnju) događaja te nakon toga komentira vlastito pripovijedanje kako bi se opomenula i istaknula kako još nije vrijeme da to saznamo. Ona bi kao pripovjedni autoritet trebala imati apsolutnu kontrolu nad pričom, no kada ju težina njezinih potisnutih sjećanja (koja su nam prikazana u kratkim isječcima) savlada, ta kontrola izmiče. Pripovijedanje je još jedan aspekt u kojem

² *Fleabag* je ekstradijegetička-homodijegetička, odnosno autodijegetička pripovjedačica

griješi, u kojem nije savršena, premda svjesno skriva određene podatke od nas, mi ih svejedno saznajemo. O tome da je ona indirektno prouzrokovala Booino slučajno samoubojstvo saznajemo od njezine sestre, Claire. U jednom od trenutaka kada njezino pripovijedanje izmiče kontroli, kratki isječak onog što nismo trebali vidjeti kao i obično naglo se prekida te se ona obrati kameri s: „Not for now.“ Fleabag tako uvodi novi, metanarativni aspekt pripovijedanja u seriju, osim komentiranja priče, sada komentira i vlastito pripovijedanje. Propitujući svoj autoritet, ponovno naglašava i neke od najvažnijih osobina svog lika, nesta(bi)lnost, nedosljednost i nesigurnost. Rimmon-Kenan bavi se pripovjedačkom nesigurnošću te navodi njegova tri osnovna izvora: problematičan sustav vrijednosti, ograničeno znanje i osobnu upletenost. Premda bi se o Fleabaginom problematičnom sustavu vrijednosti uvelike moglo diskutirati, druga dva izvora nepouzdanosti ono su što ju uistinu čini nepouzdanom pripovjedačicom. S druge strane činjenica da ona osvještava vlastitu nepouzdanost otežava da ju se smatra nepouzdanom. Ako nam sama upućuje na skrivanje određenih dijelova priča i tomu slično, daje nam uvid u svoje mogućnosti i ograničenja te na taj način postaje manje nepouzdana. Što se tiče sustava vrijednosti, teško ga je promatrati kao odrednicu nepouzdanosti ukoliko pripovjedač iskreno govori o svojim (moralnim) prijestupima, što je djelomično slučaj i u seriji. Premda njezini brojni postupci i odluke jesu moralno upitni, to ju nužno ne čini nepouzdanom pripovjedačicom. Fleabag u početku skriva da se osjeća krivom za smrt najbolje prijateljice, ne želi da ju osuđujemo, a nije ni sama spremna suočiti se s time. Međutim ona niti se uzdiže niti se pokušava prikazati kao moralno superioran lik. Dapače od prve scene gledateljima je dan uvid u njezinu intimu, od seksa do sjedenja na wc školjci, da bi na samom kraju epizode sebe okarakterizirala kao: „I have a horrible feeling that I'm a greedy, perverted, selfish, apathetic, cynical, depraved, morally bankrupt woman who can't even call herself a feminist.“ Fleabag je uvijek iskrena, ali do mjere do koje joj njezina psiha dopušta (oko čega je također iskrena). Dok s ljudima oko sebe dijeli minimalno informacija o svom životu, s gledateljima *oversharea* svoju privatnost, no istovremeno potiskuje i skriva svoju traumatičnu prošlost i moralno upitne postupke. U drugoj sezoni tijekom scene seksa sa svećenikom Fleabag odgurne kameru, udaljivši nas tako od svoje privatnosti. Ona ponovno uzima svoju intimu samo za sebe, želi zadržati svoje iskustvo kao osobno.

Osvrćući se ponovno na ideju glasa kao prethodnika priči, treba napomenuti i drugu stranu, tj. subverziju ovog odnosa. Gledatelji najčešće prvo svjedoče priči, dakle događajima, primjerice dijalogu među likovima, a pripovjedni glas dolazi nakon njih kao komentar. No ipak budući

da je riječ o pripovijedanju u prezentu, razinu priče i diskurza u ovom slučaju moguće je izjednačiti: "...dio suvremene književnosti više nije deskriptivan, već tranzitivn, koji u riječi nastoji ostvariti čisti prezent, poistovjećujući diskurz sa činom koji ga oslobađa." (Biti, 1992: 71). Također budući da je riječ o pripovjedačici s eksplicitno izraženim stavovima i iskrenim, surovim komentarima, ona ne dopušta da ju se stavi u drugi plan (mora imati kontrolu nad pričom). Ovdje valja spomenuti i ranije citiranu subjektivnost, koju zbog poistovjećivanja s autorom naratologija nastoji izbjeći. Pripovjedačin diskurz u seriji nikako se ne bi mogao nazvati objektivnim. Njezin pripovjedni glas postavlja perspektivu i gradi priču. Zadajući perspektivu gledateljima, Fleabag osim pripovjedačice i glavnog lika zauzima i poziciju fokalizatora, ona govori i vidi, tj. percipira te posjeduje ideologijski monopol nad pričom (ibid, 315). Njezino gledište je ono koje nam se čitavo vrijeme nudi te je dominantno u odnosu na druge likove.

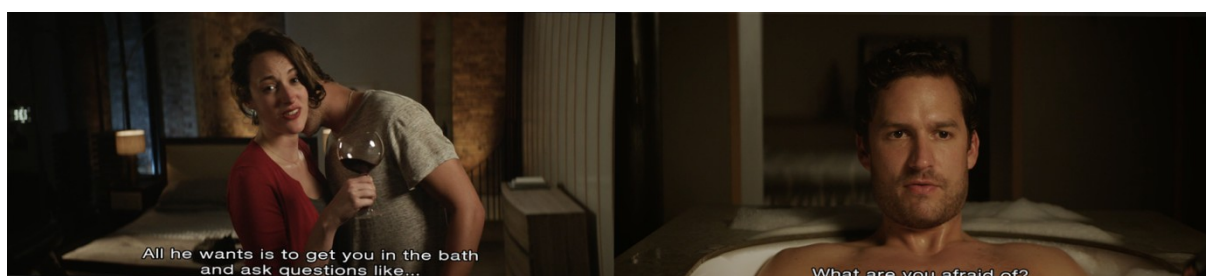
Pripovijedajući u prezentu, Fleabag objedinjuje Derridaove kategorije svjedočenja i svjedočanstva (prenošenja svjedočenja u jezik). Ono što je u stvarnosti nemoguće, biti istovremeno prisutan, tj. svjedočiti onome što se upravo događa i pisati, fikcijskim likovima dopušteno je ukoliko su pripovjedači i kao vrijeme pripovijedanja koriste prezent. To otvara mogućnost istovremenog proživljavanja događaja i komentiranja istih, odnosno pripovijedanja. Svjedočenje i svjedočanstvo zbivaju se simultano. Koristeći se ovom privilegijom pripovjedačica nas još više približava svom svijetu. Ipak ova privilegija za junakinju predstavlja barijeru koju ona stvara između sebe i stvarnosti. Budući da obraćanje gledateljima koristi kao od bijeg od suočavanja s mnoštvom problema, na taj način stvara granicu prema svojoj realnosti. Približavajući se nama, udaljava se od vlastitog života i ljudi koji ju okružuju. Nijedno od dva iskustva (svjedočanstva i svjedočenja) nije potpuno jer se odvija u isto vrijeme. Iako je junakinji ova simultanost omogućena, ona briše njezinu subjektivnost kao što ju iz svjedočanstva, tj. prisustvovanja događaju naknadno briše jezik, odnosno tranzicijski čin svjedočenja ili pisanja, prenošenja iskustva u riječi. Čin svjedočanstva odvija se u jednom jedinstvenom trenutku te ga je nemoguće ponoviti (Blanchot/Derrida, 2000: 30). Prenošenjem ovog iskustva u jezik, ono prestaje biti singularno i subjektivno, već postaje markirano jezikom, koji ne poznaje subjektivnost i djeluje izvan naše kontrole i mogućnosti svjedočenja. Kada pripovjedačica nama prenosi događaje svoje svakodnevnice, prisiljena ju je (barem na trenutak) napustiti, izaći iz svoje subjektivnosti i prepustiti se djelovanju jezika. Bježeći od svoje stvarnosti, odlazi u našu, udaljujući se sve

više od ostalih likova u seriji. Kada ulazi u sferu pripovijedanja, jezika, njezina subjektivnost se prazni.

Slična distinkcija svjedočenju i svjedočanstvu prisutna je u naratologiji u vidu pripovjedača i pripovijedanog događaja. Pripovjedač je u književnosti najčešće vremenski udaljen od događaja kojeg pripovijeda te mu pristupa retrospektivno. Budući da je u seriji riječ o simultanom pripovijedanju u prezentu, dolazi do poklapanja pripovjednog i pripovijedanog ja. Pripovjedačica nam autentično pripovijeda događaje onako kako se uistinu upravo događaju pa ne postoji nikakva dvojba o vjerodostojnosti ispriповijedanog događaja u tom smislu. Gledatelji istovremeno svjedoče ispriповijedanim događajima, koji se u tom trenutku zbivaju. Također Fleabag se odnosi prema likovima kao i prema gledateljima, njezin identitet tada ostaje nepromijenjen, homogen je i koherentan. Dosljedna je svom karakteru, humoru i stilu pripovijedanja. Međutim kao što je spomenuto da bi stupila u kontakt s nama primorana je na napuštanje realnosti i pražnjenje vlastite subjektivnosti. Uz to ona gledatelje postavlja u privilegirani položaj u odnosu na likove budući da nakon smrti najbolje prijateljice ne uspijeva ni s kim ostvariti jednako bliski kontakt te to pokušava nadomjestiti ispovijedajući se nama. Dosljedno ovoj potrebi, najbliže iskrenom i ispunjavajućem odnosu dolazi upoznavajući svećenika koji treba vjenčati njezinog oca i maćehu. Fleabag gledateljima također ne dopušta sve, vješto pokušava sakriti uzroke svojih trauma, no vremenom one ipak isplivavaju na površinu. Dakle, usprkos vjerodostojnosti pripovijedanja s obzirom na simultanu naraciju, pripovjedačica ipak skriva određene podatke od gledatelja te joj mi ne možemo u potpunosti vjerovati. Uz to je prisutna i njezina nepouzdanost s obzirom da je riječ o pripovjedačici u prvom licu.

Ann Banfield propituje Genetteovu teoriju glasa, zagovarajući jasnu distinkciju između glasa, odnosno govora i jezika. Govor kao individualna realizacija jezika, tj. kako ona navodi njezina „lingvistička izvedba“ nema mjesta u naratologiji. Jedino mjesto na kojem se glas u književnom tekstu ipak pojavljuje je kako Banfield tvrdi u dijalogu. Budući da je književni tekst uvijek prekodiran jezik nečijeg glasa, on kao takav u njemu ne može postojati: „Jezik pripovijedanja uvijek je i definitivno odvojen od osobe svog autora i subjektivne obojenosti čak i u slučaju najobjektivnije izjave nekog govornika od krvi i mesa.“ (Banfield, 2015: 316) Banfield naglašava apstraktnu i neutralnu dimenziju jezika te transparentnost pisanja i pripovijedanja dok je govor uvijek markiran akcentom. Jezik može poprimiti akcent jedino ako se prekrši ortografska konvencija, što je iznimka koja potvrđuje pravilo. Sve specifičnosti

nečijeg (autorovog ili pripovjedačevog) vokabulara, gube se u jeziku, odnosno pismu, jezik poništava subjekt. Pretvarajući svoje misli u slovo, prelazimo u područje jezika, koje djeluje prema vlastitim pravilima, na koja mi više ne utječemo: „Tako mi zapravo u pripovijedanju ne susrećemo narativni glas, nego pak ekvivalent glasa koji smo stvorili za sebe kao simulakrum i koji ustrajno poistovjećujemo s glasom.“ (ibid, 316). Promatrajući ponovno *Fleabag* sada iz suprotstavljene perspektive Genetteovoj, nameću se dva suprotna zaključaka. S jedne strane, budući da nije riječ o književnom tekstu, već o TV seriji, uistinu je prisutan pripovjedni glas, govor. Dakle nije više riječ o pismu, jeziku na apstraktnoj razini, već njegovoj realizaciji, s prisutnim akcentom. Ipak govor pripovjedačice ne možemo usporediti sa svakodnevnim govorom jer on počiva na unaprijed napisanom scenariju. Mogućnost funkcioniranja obje navedene suprotne naratološke interpretacije glasa ostavlja pripovjedačicu na granici, između jezika i govora. Međutim, ukoliko slijedimo logiku akcenta kao markera govora odnosno glasa, možemo zaključiti da je *Fleabag* ipak pripovjedni glas unatoč pisanom predlošku koji mu prethodi. Banfield ipak ostavlja prostor za subjektivnost u pripovijedanju, upotrebljujući pojam pisani govor i misao. Objašnjava da u naraciji postoje rečenice koje prikazuju nečiju svijest, a s druge strane nalaze se one koje predstavljaju čistu objektivnost, a njihov međuođnos čini naraciju. Andrew Gibson uspoređuje subjektivno i objektivno u jeziku s izravnim i neizravnim govorom (ibid, 317). Budući da je riječ o televizijskom mediju *Fleabag* ne navodi tuđe riječi (izravno ili neizravno), već imamo priliku svjedočiti dijalogima bez njezine intervencije. Ipak na nekim mjestima pripovjedačica koristi izravni govor. U seriji je to prikazano na način da kada *Fleabag* želi citirati, u scenu se umeće druga koja nam prikazuje direktan citat izrečenog:



5 *Fleabag* i *Arsehole Guy* tijekom jednog od svojih susreta („Episode 1.2“. *Fleabag*, 2016-2019)

Prema Gibsonu pripovjedačicu ovo približava subjektivnom jeziku.

Susan Sniader Lanser u svojoj knjizi *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* također ističe važnost glasa, iz dvije perspektive, naratološke i feminističke:

Formalist poetics may seem to feminists naively empiricist, masking ideology as objective truth, sacrificing significance for precision, incapable of producing distinctions that are politically meaningful. Feminist criticism may seem to narratologists naively subjectivist, sacrificing precision for ideology, incapable of producing distinctions that are textually meaningful (Sniader Lanser, 2018:, 5).

The exploration of narrative structures in women's writings may, in turn, challenge the categories and postulates of narratology, since the canon on which narrative theory is grounded has been relentlessly if not intentionally man-made (ibid, 6).

Sniader Lanser naglašava sve češću raspravu o podčinjenim glasovima koji osim ženskih uključuju i one pripadnika crne rase kao i LGBTIQ+ osoba. Kako navodi glas postaje simbol za identitet i moć. S druge strane, u naratologiji glas je ključan jer bez njega ne može postojati priča i obrnuto. Dakle pripovjedač je istovremeno i u privilegiranoj poziciji i ovisi o tekstu, odnosno ne može postojati bez i van njega. Govoreći o glasu kao privilegiji, treba imati na umu i njegovu konstruiranost, odnosno moć koja se daje autoritetu (koju mu mi dajemo) ili glasu i njegovu pravu vrijednost. Lanser ističe da čak i u slučaju propitivanja autoriteta kao takvog, ponovno trebamo autoritet da bismo ga propitali ili kritizirali. Samo-autorizacija je kako Lanser navodi implicitna za autorstvo. Nastoji naglasiti prisutnost želje da se čuje moj (autorski) glas. Feministička kritika koja propituje autoritet, njegovu moć, validnost i vrijednost, također mora zauzeti poziciju autoriteta. Ona je prema Lanser neizbježna, upisana u figuru autora. Lanser promatra i analizira glas u svojim obilježjima i modifikacijama u tri kategorije; autorski, osobni i zajednički. Također se bavi dvama aspektima naracije. Prvi se odnosi na privatni i javni glas. Privatni narativni glas upućen je naslovljeniku naracije unutar fikcije (fikcijskom liku), dok se javni glas odnosi na izvanfiktionalno, tj. upućen je čitatelju u određenom povijesnom trenutku. Prema ovoj podjeli glavna junakinja i pripovjedačica *Fleabag* služi se javnim glasom budući da se direktno obraća recipijentima. Drugi aspekt naracije kojim se autorica bavi razlika je između narativne samoreferencijalnosti i naracije u kojoj to izostaje. Samoreferencijalna naracija osvještava pripovijedanje i pridaje mu posebnu pozornost. Lanser ističe da samoreferencijalno pripovijedanje i javni glas doprinose pristupu ka ženskom diskurzivnom autoritetu (ibid, 15). *Fleabag* kao pripovjedačica neupitno koristi samoreferencijalnu naraciju. Kao što je već istaknuto osvrće se i komentira vlastito pripovijedanje te ga na taj način osvještava pred gledateljima. Što se tiče prve podjele na autorski, osobni i zajednički glas, Lanser potonji ne definira isključivo kao pripovijedanje u prvom licu množine ili ono koje uključuje više pripovjedača. Čak sve tri pripovjedačice književnih tekstova koje navodi kao primjere za zajednički glas pripovijedaju u prvom licu. *Fleabag* također ulazi u ovu kategoriju pripovjednog glasa. Iako pripovijeda u prvom licu te je

riječ o izrazito osobnoj priči i individualnom iskustvu jedne žene, ona ipak daje glas čitavoj generaciji. U suvremenom društvu u medijima nerijetko je perpetuirana slika snažne, poduzetne i uspješne žene. Ona drži sve konce u rukama, uspješno savladava prepreke te unatoč svim teškoćama na njezinom putu, ona se uspijeva uzdići. Postfeministička žena zadovoljna je svojim izgledom (svojom kosom, svojim tenom, svojim tijelom...), puna je samopouzdanja i ima kontrolu nad svojim životom. Nitko joj ne govori što da radi, ona sama postavlja svoja pravila, ona je seksualno oslobođena i uspješna poslovna žena. Premda je osnaživanje žena putem konstrukcija ovih slika nezaobilazno i važno za feminizam u ovom trenutku u povijesti, često nije dovoljno blizu realnosti. Osnaživanjem i oslobađanjem žena na njih se vrši novi pritisak. *Fleabag* i *Fleabag* nam s druge strane donose drugu krajnost, potpunu suprotnost navedenog, propitujući i izvrćući mnoštvo postfeminističkih struktura. Pripovijedajući svoju antiherojsku priču, koju očajnički pokušava ukrasiti vulgarnim humorom, donosi nam realnost s kojom se mnoštvo žena svakodnevno suočava. Priča koja se na prvi pogled čini toliko osobna, specifična, ali i mračna i nimalo ohrabrujuća, postaje zajednički glas (čemu doprinosi i obraćanje kameri): „In woman, personal history blends together with the history of all women, as well as national and world history.“ (Cixous, 1975/2012: 248).

U beskrajnom mnoštvu slika žena kojima uvijek ide po planu, a kada i ne ide, iz prepreka su naučile vrijednu lekciju, *Fleabag* postavlja drukčiju i prizemniju perspektivu. Junakinja serije arhetip je doticanja dna. Kao njezin alter-ego svemoćne žene nalazi se njezina sestra Claire, čiji se život unatoč obećavajućoj idili također raspada. Čak i naizgled savršena konstrukcija uspješne i zadovoljne žene (poslovno i obiteljski) propada („I'm fine. It's fine...It's fine. I'm OK – Fucking psycho.“). *Fleabag* i Claire obje se na svoj način nose sa zahtjevima koje im postavlja društvo (patrijarhat) kao i žene same. Dok Lanser piše o nedostatku ženskog glasa u patrijarhalnom društvu i borbi za njega u dominantno muškoj zapadnoj književnosti, *Fleabag* traži svoj glas koji je zaglušen feminizmom. Tražeći svoje mjesto u generaciji jakih i uspješnih žena, *Fleabag* propituje mnoštvo (post)feminističkih ideala. Jalovost iscrpljujućeg neprestanog dokazivanja vlastite vrijednosti i utrke za priželjkivanim ciljem očituje se u Claire. Usprkos naizgled savršenoj obiteljskoj i poslovnoj idili, ona je nesretna isto koliko i njezina nesamoostvorena sestra. Jedna je postfeministički ponos, sabrana, poduzetna i ambiciozna žena, a druga je usamljena, cinično pesimistična vlasnica kafića, kojeg nitko ne posjećuje, no obje se na svoj način pokušavaju nositi s teretom bivanja suvremenom ženom.

Navedeno prerastanje iz privatnog u zajedničko iskustvo događa se i pri korištenju *awkward* humora. Neugodne situacije kroz koje svakodnevno prolazi glavna junakinja, kao i ostali likovi, kao što je već spomenuto stvaraju u gledateljima osjećaj *second-hand embarrassmenta*. Ono što je u jednom trenutku neugodna situacija kroz koju prolazi fiksijski lik, u drugom trenutku prenosi se na gledatelja i postaje kolektivno iskustvo. *Awkwardness* je postao dio današnje kulture, osjećaj s kojim se često susrećemo pa nakon što ga vidimo na ekranu nije nam teško suosjećati ili poistovjetiti se s njim. Kao što Kotsko navodi: „We live, in short, in an awkward age.“ (2010: 6). Osim što smo dio generacije *awkwardnessa*, ono što također svakako doprinosi njegovoj tranzicijskoj moći narativni je postupak obraćanja pripovjedačice kameri odnosno gledateljima.

4.2. Ženski pogled

"Hair is everything."

– Fleabag („Episode 2.5“)

Imajući na umu kako je inicijalno 2013. godine nastala ideja za *Fleabag*, u humoru serije lako je pronaći elemente *stand-upa*. Obraćanje publici odnosno kameri (gledateljima) također je jedan od njih. Izravno komentirajući događaje iz vlastitog života i prenoseći ih gledateljima uz obavezan element crnog, *awkward* humora, podsjeća na *stand-up* izvedbu. Razlika je međutim u spomenutom direktnom prenošenju, kojeg omogućuje televizijski medij. Gledatelji istovremeno svjedoče situaciji koja se upravo događa između likova te naraciji istog, obraćanju lika i pripovjedačice, koja s gledateljem kao sa svojim najboljim prijateljem želi prokomentirati netom proživljeni događaj. Pripovijedanjem u prvom licom te svojim zavjereničkim pogledima kameri, junakinja nas približava svom svijetu:

Pripovjedač u prvom licu u pravilu nas odmah pokušava uvući u svoju priču, učiniti nas svojim sugovornicima ili čak pouzdanicima. Bliskost komunikacije najjača je strana tog tipa pripovijedanja, a pripovjedačeva potencijalna nepouzdanost također može privlačiti čitatelje. (Grdešić, 2015:114).

Nepouzdanost pridonosi autentičnosti pripovjedača (i lika) posebice ako pripovjedač kao što se to događa u *Fleabagu* sam naglašava svoje nedostatke, manjkavosti i neznanje. Fleabag sebe predstavlja kao nekompetentnu pripovjedačicu što je u skladu s karakterizacijom njezinog lika. Dok za autodijegetičke pripovjedače najčešće nismo sigurni za motivaciju skrivanja određenih informacija, odnosno ne znamo skrivaju li ih svjesno ili nesvjesno, Fleabag nam sama ukazuje na to da ih svjesno skriva. Želi nam se povjeriti, ali istovremeno ne želi povjeriti baš sve. U gledateljima traži utjehu, razumijevanje i validaciju u želji da se njezin glas odobri i čuje. Kao što je već naglašeno, da bi stupila u komunikaciju s nama, mora se izolirati od stvarnosti i drugih pojedinaca. Fleabag se dakle nalazi na ontološkoj granici dvaju svjetova, a da bi prešla iz jednog u drugi nužno postaje neprisutna u onom kojeg napušta. Forma serije na taj način savršeno je povezana s njezinim sadržajem. Naime pripovjedačica koristi probijanje četvrtog zida kako bi se uspješnije nosila s proživljenom traumom. U prvoj epizodi prve sezone saznajemo o slučajnom samoubojstvu Fleabagine najbolje prijateljice s kojom je vodila kafić. Nakon što je saznala da ju je dečko prevario, kako bi zadobila njegovu pažnju i natjerala ga da se pokaje, Boo je odlučila inscenirati vlastitu prometnu nesreću. Međutim njezin plan da se sudari s biciklom i možda slomi prst završio je tragičnom smrću. U zadnjoj epizodi prve sezone, Claire nam otkriva da je osoba s kojom je

Booin dečko bio nevjeran, Fleabag. Tako saznajemo da ona nije samo izgubila najbližu osobu, već se i pokušava nositi s osjećajem krivnje za njezinu smrt. Boreći se istovremeno s osjećajima tugovanja i krivnje, ona ponavlja isti obrazac ponašanja, koji im je uzrok. Koristeći svoju seksualnost pokušava zaboraviti na ove osjećaje. Saznanjem razloga Booina slučajna samoubojstva, otkriva se puno dublja motivacija junakinjinih autodestruktivnih seksualnih obrazaca. Seks više nije samo izvor *awkwardnessa*, već je razlog Booine smrti. Upravo ovaj isti razlog koji je doveo do tragičnog događaja i uzroka Fleabaginih trauma, ona koristi kako bi izbjegla suočavanje s istima. Krinka ležernog i bezbrižnog seksa tada u potpunosti pada jer postaje očito koliko je upravo to ono što ju je dovelo u stanje u kakvom se nalazi. Mnoštvo analepsi na zajedničke trenutke prijateljica ukazuju da je Boo bila jedina osoba u Fleabaginom životu koja ju je razumjela, s kojom je mogla sve podijeliti te s kojom je provodila svaki dan svog života. Osim gubitka najbliže osobe, Fleabag je također prije tri godine izgubila majku, koja je preminula od raka dojke. Pokušavajući se nositi s gubitcima, najčešće traži utjehu u površnim seksualnim odnosima s muškarcima. Ti odnosi često su meta njezinih ciničnih i humorističnih komentara upućenih gledateljima. Phoebe Waller-Bridge dakle uzima neke od najatraktivnijih tema i problema suvremenih žena i djevojaka, koje se s lakoćom mogu poistovjetiti s protagonisticom, unatoč njezinoj antiherojskoj karakterizaciji. Koliko god mračna i depresivna bila njezina priča, Fleabag nas uvijek uspijeva nasmijati. Međutim, humor je tek još jedan od njezinih obrambenih mehanizama. Nakon proživljenih traumatičnih događaja, obraća se kameri kako bi komentirajući situacije i ljude iz vlastite svakodnevnice, ponovno dobila kontrolu nad svojim životom. Još jedan lik koji očajnički žudi za kontrolom je Claire.



6 Claire na obiteljskoj večeri („Episode 2.1“. *Fleabag*, 2016-2019)

Opsjednuta zadržavanjem iluzije savršenog života, kompulzivno nastoji prikriti svaku pogrešku, svaki događaj koji bi mogao narušiti stvorenu idilu. Fokusirana na druge, nastoji

udovoljiti svima oko sebe i prikazati se u najboljem svjetlu. Ide toliko daleko da na proslavi zaruka oca i pomajke, skriva da je upravo (tijekom večere) imala spontani pobačaj te se vraća za stol kao da se ništa nije dogodilo. Čitava atmosfera obiteljske večere ispunjena je tenzijama i neugodom, što je popraćeno glazbom, koja pridonosi cjelokupnom ugođaju.

Fleabag pak pokušava uvjeriti samu sebe i gledatelje, više nego druge likove, da ima kontrolu. Koristi se tehnikom pripovijedanja, stvarajući na taj način fiktivan svijet za sebe, koji joj služi kao bijeg od stvarnosti. Iz fiktivnog svijeta koji je *Fleabag* i koji je njezina stvarnost bježi u našu stvarnost probijanjem četvrtog zida. Komunikacija s recipijentima obostrana je, junakinja je svjesna da ne gleda samo ona nas, već da i mi gledamo nju. Stalno prisutan izvanjski pogled odražava pritisak promatranja, koji stvara tjeskobu. Zbog toga skriva pojedine informacije, koje bi ju mogle ugroziti, ne želeći se prikazati ranjivom pred gledateljima. Da bi zadržala kontrolu, postavlja pravila i daje nam upute pomoću kojih ćemo svjedočiti njezinoj priči. Iako joj se život raspada, na ovaj način zadržava iluziju moći nad njim. Posebice koristeći se crnim humorom i seksualiziranjem sebe i drugih odvraća nam pažnju od svojih problematičnih odnosa, bizarnih ljubavnih i seksualnih situacija, ili ih pokušava ublažiti. Na isti se način i sama pokušava nositi s traumama, odvratiti misli od tragične prošlosti i njezinih posljedica. Flertujući s kamerom, pripovjedačica tretira gledatelje kao još jedne od likova u seriji, odnosno ljude iz svojega života. Flert je njezin očajnički pokušaj ostvarivanja komunikacije i kontakta s drugima. Fleabag flertuje sa svakime, s muškarcima, ženama, nama te u jednoj sceni sa psom. Iz ove perspektive zanimljivo je promatrati fenomen *female gaze*. Pojam je nastao kao subverzija *male gaze*, a odnosi se na izvrtanje dominantno muškog heteroseksualnog pogleda u umjetnosti, promjenu tradicionalne i sveprisutne perspektive. U *Fleabagu*, kao i u *Killing Eve* i *Crashingu*, Phoebe Waller-Bridge u centar postavlja ženske likove i njihovu perspektivu. Međutim neimenovana pripovjedačica *Fleabaga* i sama se koristi *female gazeom* ne samo kako bi nam dala žensku stranu priče, već koristeći privilegiju pogleda i seksualizirajući kako sebe tako i sve oko sebe. Pripovjedačica ima neupitno problematičan odnos prema vlastitom tijelu, kojeg u mnoštvu situacija koristi kako bi potisnula izvore svojih trauma i tugovanja. Hiperseksualizira samu sebe i uspoređuje svoje tijelo s onim što se zadaje kao ideal. Iako želi ostaviti dojam žene koja upravlja svojom seksualnošću te se osjeća pozitivno, dobro i sigurno u vlastitom tijelu, gledateljima je vrlo brzo postaje jasno da je to daleko od realnosti. Osjećati se ugodno u vlastitom tijelu postala je gotovo društvena odgovornost te je svako iskazivanje nezadovoljstva neprihvatljivo. *Fleabag* utjelovljuje anksioznost prouzrokovanu ovim

kontradiktornim standardima. Dok joj na feminističkim radionicama govore da treba prihvatiti i voljeti svoje tijelo onakvo kakvo je, ona je opsjednuta svim njegovim nedostacima, što joj stvara osjećaj krivnje („I sometimes worry that I wouldn't be such a feminist if I had bigger tits.“). Opsjednuta je svojim tijelom i onim što (ona misli) da bi ono trebalo biti ili što bi trebala željeti da bude. Ne osjeća se samo Fleabag ovako, i ostali ženski likovi susreću se sa sličnim problemima. U prvoj epizodi Fleabag i Claire prisustvuju feminističkom seminaru (kojeg im financira tata), na kojem voditeljica postavlja pitanje: „Please raise your hands if you would trade five years of your life for the so-called perfect body.“ te jedino Fleabag i Claire podižu ruku nakon čega Fleabag izjavljuje: „We are bad feminists.“ Dvije prijateljice koje posjete Fleabagin kafić, također vode razgovor savršenom tijelu: „I'm so happy with my body now. Like, I don't have to define myself by how I look 'cause I've just got a fucking great body! I can like, do other stuff now... Mike wants to start trying for a baby... I can't blow this body on a baby, Steph. I'm going to have to leave him.“ U jednom od *flashbacka* s Boo, Fleabag ju pita za jednu stvar koju bi htjela promijeniti na cijelom svijetu, na što ona odgovara da su to njezina bedra. Ovi i još brojni primjeri prikazuju nesigurnosti koje većina ženskih likova ima prema svojim tijelima. Za razliku od njih, junakinjina maćeha odlazi u drugu krajnost. Također hiperseksualizira svoje tijelo, ali suprotno od Fleabag, ona se u njemu osjeća toliko ugodno da drugim likovima (a posebice Fleabag) stvara osjećaj neugode. Najbolji primjer njezina je „seksizložba“, na koju su pozvane i Fleabag i Claire, a koja između ostalog sadrži odljev penisa njihovog oca i Harryjevu skulpturu (bez penisa). U svom uvodnom govoru o izložbi izražava svoje razmišljanje o ženskoj seksualnosti, obraćajući se pri tom indirektno Fleabag da bi joj ukazala na svoju dominaciju:

No, really though, this sexhibition isn't about me trying to get you all aroused, it's about the beauty of sex and how it brings us all together. How it excites and connects, how it opens people's minds. After all, sex got us all here. Sex brings life. I've been building this sexhibition since I was 11 and a quarter, which is when I first climaxed by accident on a bidet. The bidet, is of course, exhibited here as are all the pieces from my first ever sexhibition. All apart from one. A few weeks ago one of my most delicate pieces was stolen from my studio. But in a sense it was a blessing. In fact, her brutal snatching made me think of all the women of the world who have been robbed of their freedom, of their happiness and, in the saddest of cases, of their bodies. So in many ways I have to thank the thief (značajno pogleda u Fleabag) for creating my most profound piece of work to date. A woman robbed (pokaže na prazno postolje). Now I would ask you all to leave your genitals at the door and bring your minds to these pieces. I don't believe people always think about sex when they see a naked body. I believe they think about their own minds, their own bodies and their own power. And that's what this show is really about. It's about power (pogleda u Fleabag). – Godmother (Fleabag, 2016 – 2019)

Iskorištavajući svaku priliku da potkopa Fleabag, pa tako i ovu, želi joj dati do znanja da je čak i čin krađe od nje i dalje bod za nju. Za usporedbu s ovim citatom odličan primjer je junakinjin monolog na kraju zadnje epizode prve sezone. Izvrsno ocrtavajući njezin odnos prema ženskom tijelu i seksu, potpuno je suprotan ekstrem od pogleda koji njezina pomajka ima na iste teme:

And I fucked up my family. And I fucked my friend by fucking her boyfriend...and I know that my body, as it is now really is the only thing I have left and when that gets old and unfuckable I may as well just kill it. And somehow there isn't anything worse than someone who doesn't want to fuck me. I fuck everything. Except for when I was in your office, I really wasn't trying to, that was an accident. Either everyone feels like this a little bit and they're just not talking about it or I'm completely fucking alone. Which isn't fucking funny. – Fleabag (Fleabag, 2016 – 2019)

Ova dva citata primjeri su za dva potpuno suprotna pogleda na feminizam, ženstvenost i (žensku) seksualnost, a realiziraju se i u jednom od njihovih dijaloga, krajem prve epizode serije. Tada se prvi puta pojavljuje bezglava figurica koja je ciklički motiv *Fleabaga*, a predstavlja idealno žensko tijelo. Fleabag usred noći dolazi na vrata kuće svoga oca u potpunom emocionalnom rasulu i izjavljuje kako se loše osjeća u vezi sebe, na što on odgovara: „Well, um...you get all that from your mother.“ Nakon toga joj odlazi pozvati taksu te ju zamoli da za to vrijeme ne odlazi na kat kuće (jer je tamo pomajka). Ona naravno odlazi gore i ulazi u sobu koja služi kao atelje njezine pomajke. Tada prvi puta ugleda žensku figuricu koja joj odmah privuče pažnju i u njoj izaziva njoj karakteristične sarkastične komentare, dok joj pomajka objašnjava feminističko značenje figurice: „Poor fucker. – Yes, she's actually an expression of how women are subtle warriors, strong at heart. You know we don't have to use muscular force to get what we want, we just use our... – Tits. – ... innate femininity.“ Fleabag se potom referira na situaciju ranije toga dana u banci, kada greškom zbog vrućine podigne majicu ispod koje ima samo grudnjak: „Tits don't get you anywhere these days. Trust me.“ Saznaje da je figurica iznimno vrijedna, zbog čega ju i odlučuje uzeti te prodati uz pomoć Claireinog supruga. On to ne čini, već nakon cjelodnevnog traženja poklona za suprugu, u čemu mu pomaže Fleabag, odlučuje joj pokloniti figuricu, izjavljujući da ona predstavlja hram njezinom tijelu. Claire od sestre saznaje kome figurica uistinu pripada te ju ona odlučuje vratiti. Njih dvije to čine zajedno, pri čemu komentiraju: „Where's her head? Well, she's got your boobs, she doesn't need one.“ Kada pomajka pronade figuricu, podijeli to s Fleabag, na što ona komentira: „Well... if you rid a woman of her head and limbs, you can't expect her to do anything other than... roll around.“ U zadnjoj epizodi serije za ukradenu figuricu, ispostavlja se da je temeljena na Fleabaginoj majci. Ovu spoznaju također nam

priskrbljuje pomajka, koja odlučuje taj podatak podijeliti s glavnom junakinjom u trenutku kada joj vraća figuricu kao svadbeni poklon na vjenčanju nje i Fleabaginog oca. Time ponovno preuzima moć, no pripovjedačica ipak zadržava figuricu, što saznajemo u zadnjoj sceni serije, kada pozdravljajući nas, s njom odšeta niz ulicu.

Nakon krađe figurice, na samom kraju prve epizode, junakinja sjedi u taksiju te nakon što vozaču ispriča priču o Booinom samoubojstvu, ispod mantila izvadi bezglavu figuricu i prisloni ju uz svoje tijelo, uspoređujući ih. Iz ovih, kao i brojnih drugih primjera očit je njezin problematičan i negativan stav kako prema vlastitom tijelu, tako i prema seksu. S jedne strane Fleabag koristi seks kako bi potisnula osjećaje tugovanja i nezadovoljstva vlastitim životom, a s druge strane kako bi uvjerala samu sebe da se osjeća dobro u svojem tijelu i da je svladala postfeminističke upute. Kao što želi imati kontrolu nad pričom, želi ju imati i nad svojim tijelom. Već je naglašeno da joj ni jedno ni drugo ne polazi za rukom. *Female gaze* za nju je još jedno sredstvo u pokušaj ostvarivanja kontrole. Želi nam pokazati da je ona ta koja promatra (nas), koja priča, koja upravlja svojim životom. Dok mi mislimo da promatramo njezin život, ona izvrće tu perspektivu gledajući u nas i obraćajući se nama direktno, opet je ona ta koja promatra. Koristi se svime što ju je (post)feminizam naučio samo da bi na kraju ostala razočarana njegovim idealima, kao što je i on razočaran njom. Iako je sušta suprotnost onoga što postfeminizam propovijeda, ona se i dalje koristi njegovim uputama i savjetima, ali na kraju od njih čini bolnu parodiju.

5. Loše feministkinje ili „Has the word „feminism“ become dirty“

„And don't be funny or clever or... Just don't be the center of attention... Don't be yourself.“

– Claire („Episode 2.3“)

5.1 Sretna feministkinja

„Another lunch break, another abortion! Another piece of cake, another two... So happy to be modern women!“

– Fleabag i Boo („Episode 1.1“)

Na kraju prve epizode Fleabag ocrnjuje samu sebe te ističe da se čak ne može nazvati ni feministkinjom. Zvati se feministkinjom ili feministom nešto je što bi svima trebalo biti dostupno, ali se često čini kao privilegija dostupna samo onima koji ispunjavaju određene standarde i uvjete. Glavna junakinja nerijetko se osjeća kao da se ne zaslužuje zvati feministkinjom, da ne može udovoljiti ili se pak ne može poistovjetiti s idealima i zahtjevima feminizma, koji obećavaju životno ispunjenje i sreću. Radner (2010) navodi: „...explicitly and implicitly, women are instructed by their environment (from the school room to women's magazines) in how to “become” a woman – a task that is never completed and is subject to constant revision.“ (prema: Taylor, 2012: 7)

Pišući o sreći kao mehanizmu koji se koristi za opravdavanje sustava opresije, Sara Ahmed spominje idealiziranu percepciju „sretne kućanice“. Prema ovom kodu možemo promatrati Claire, emancipiranu bijelu uspješnu ženu, koja ima sve. Ona nije sretna kućanica, ona je uspješna poslovna žena. Premda je riječ o drugoj životnoj sferi i drukčijoj motivaciji za perpetuiranje idile, sreća se ponovno koristi kao sredstvo. Određen način života komercijalizira se, nudi i vremenom postaje uvriježena slika sretne, idilične stvarnosti. Oni kojima se taj ideal čini nedokučivim ili je nedokučiv, nesretni su jer su tako daleko od njega. Oni koji žive taj ideal nesretni su jer nije ono što je obećavao. U svakom slučaju ponuđeni konstrukt sreće u praksi perpetuira nesreću. Clairein život ispunjen je asocijacijama sreće, ona ima sve što se u današnjem društvu asocira sa srećom, ono što Ahmed naziva prediktorima sreće (2010:17):

The history of happiness can be thought of as a history of associations. In wishing for happiness we wish to be associated with happiness, which means to be associated with its associations. The very promise that happiness is what you get for having the right associations might be how we are directed toward certain things.

Iako je ispunila sve uvjete sreće, napravila sve što je trebala da bi joj obećana sreća bila moguća, Claire je uistinu nesretna. U drugoj sezoni serije Claire sudjeluje u organizaciji dodjele nagrade *Best Woman in Business*, za koju njezina dobitnica tvrdi: „It's a subsection of success.“. Nakon što Fleabag, koja je došla pomoći sestri, slučajno razbije nagradu, zamjeni ju sa spomenutom figuricom ženskog tijela („I awarded her with a pair of tits.“). Na kraju epizode Claire govori Fleabag kako se zbog nje osjeća da nije uspjela: „You'll always be fine, you'll always be interesting with your quirky café and your dead best friend.“ Iako je Claire ta koja bi se trebala smatrati uspješnom, ona to ne misli te u prisilnom društvenom nadmetanju, promatra svoju sestru kao bolju od sebe. Usprkos junakinjinim nebrojenim pogreškama i životnim promašajima, ona joj zavidi na njezinim kvalitetama te se osjeća kao da je podbacila: „The demand for happiness is increasingly articulated as a demand to return to social ideals, as if what explains the crisis of happiness is not the failure of these ideals but our failure to follow them.“ (Ahmed, 2010: 7).

Baveći se opresivnom ekonomijom sreće, Ahmed spominje i *the feel-good industry* (2010: 3), danas populariziranu kao industriju *wellnessa*. Nekad dijelom *New age* supkultura, *wellness* je sada proširen i sveprisutan u našem društvu. Industrija sreće nalazi se na svakom koraku, od polica sa *self-help* knjigama do dijeta za detoksikaciju. Sokovi i shakeovi za pročišćenje, kristali, aplikacije za *mindfulness* i prsteni raspoloženja tek su neki od proizvoda koji stoje u ponudi *wellness* kulture. U jednom intervjuu Phoebe Waller Bridge govori o Fleabag kakvu ju zatičemo na početku druge sezone: „She's really been trying hard to eat avocados and go jogging and live a good, quite life.“ (Smith, 2019). Svi ovi mehanizmi suočavanja s užurbanom i opterećujućom svakodnevnicom stvaraju novi pritisak na pojedinca, kojemu sreća postaje obaveza: „Happiness is consistently described as the object of human desire, as being what we aim for, as being what gives purpose, meaning and order to human life.“ (Ahmed, 2010: 12).

Meta masovne komercijalizacije sreće bijele su srednjoklasne žene, koje konzumirajući elemente tuđih kultura stvaraju dojam vlastite spiritualizacije. Ovo se posebice odnosi na

istočnjačke religije, a ponajviše budizam. Različite vrste meditacija koriste se kao metoda produhovljavanja te povezivanja s prirodom i sa svojim unutrašnjim jastvom. Okrećući se spiritualnim praksama drugih religija, koje ne prakticiraju, pokušavaju pronaći sebe i doći u doticaj sa svojom iskonskom prirodom. Početci *wellness* kulture mogu se naći u devetnaestom stoljeću i počecima osvještavanja brige o zdravlju. Termin se popularizirao sredinom dvadesetog stoljeća, a ocem pokreta smatra se Halbert L. Dunn. U *Canadian Journal of Public Health* 1959. definirao je „*high-level wellness*“ kao postupak promjene, u kojem pojedinac ide ka višem potencijalu funkcioniranja. Također je postavio granicu između „dobrog zdravlja“, što podrazumijeva izostanak bolesti i *wellnessa* kao aktivnog traganja. Dobro zdravlje objektivno je, uvjetovano i određeno modernim medicinskim dokazima, dok je *wellness* subjektivno stanje misli svakoga od nas o našem duhu i tijelu (Blei, 2017).



7 Fleabag (radi na svom tijelu i duhu tako što) trči po groblju („Episode 1.3“. *Fleabag*, 2016-2019)

Zadovoljstvo pojedinca postavlja se u središte potrošačke kulture i sreća je komercijalizirana. Nakon što nam je ponuđeno sve kako bismo se osjećali dobro, bilo bi suludo i dalje biti nesretan. Stvorena je svojevrsna prisila na sreću, biti nesretan je nedopustivo. Društvo koje brine o svom mentalnom zdravlju, prodaje sreću, proizvodeći istovremeno nove izvore stresa. Iste potom pokušava liječiti *wellness* programima, progresivnim radionicama i meditacijskim izletima, nastojeći reducirati stres s kojim se svakodnevno susrećemo. Radionice bi trebale poticati samoosnaživanje i naučiti strategije samoodrživosti. Jednoj od takvih radionica pristupaju i Fleabag i Claire, što je još jedan od pomoć-poklona njihovog oca, nezaobilaznom linijom manjeg otpora. Na ovom duhovnom izletu, sudionici su podijeljeni u mušku i žensku grupu. Dok žene svoj vikend provode reflektirajući se na svoj život u tišini i ribanju podova,

muškarci iskaljuju svoj bijes prema ženama na lutkama na napuhavanje i glasnim degradirajućim uzvicima. Calirein i Fleabagin posjet radionicama pokazuje i postavlja Fleabag kao suprotnost ideji kulture *wellnessa*, što je vidljivo i tijekom čitave serije („Oh don't make me an optimist. You will ruin my life.“). Od samog početka očito je da ona nije dobro i nije sretna. Budući da se serija bavi njezinim procesom tugovanja, kojem se ne nazire kraj i optimistično rješenje, organizirani izleti s ciljem samoprihvatanja i duhovnog napredovanja za junakinju su tek predmet poruge. Ona na njima niti ne pokušava aktivno sudjelovati, već ona i Claire od početka otpisuju i izruguju ovaj tip *new age* učenja strategija samopomoći („We paid them to clean their house in silence.“). Osim junakinjinog procesa tugovanja kojem svjedočimo, Fleabag je generalno nesretna, nezadovoljna svojim životom. Njezin poduzetnički pothvat otvaranja kafića ne ide po planu te se muči s osnovnim egzistencijalnim problemima, a u ljubavnom i seksualnom životu ne pronalazi zadovoljstvo (dok ne upozna svećenika). Općenito u drugoj sezoni (priča se nastavlja nakon više od godinu dana od kraja prve sezone) vidimo drukčiju Fleabag, više se brine o sebi, njezin kafić se popularizirao i sada joj donosi prihode, ona se oporavlja od proživljenih tragedija, ali i dalje nije dobro. Fleabag u potpunosti iznevjerava kulturu sreće. Phoebe Waller-Bridge dotiče se tematike tugovanja i u svojim drugim projektima (*Crashing* i *Killing Eve*) te im pristupa na nekonvencionalan način. Još jedan nesvakidašnji pristup tugovanju u *Fleabagu* je iz perspektive fetišizacije. Prisutan je tijekom prve sezone, kada sestre posjećuju majčin grob na Clairein rođendan. Na dolasku vide muškarca koji plače na nečijem grobu te ga Fleabag proziva varalicom („That is shit grieving...No one grieves like that...unless you're in a film or from Italy.“), govoreći da on svaki dan posjećuje drugi grob i da se ne može zasititi tugovanja. On uživa u njemu kao što ona uživa u *awkwardnessu*. Iz njezine izjave da on svaki dan odlazi na drugi grob saznajemo i da pripovjedačica svakodnevno posjećuje groblje. Čak i zamorac kojeg je pripovjedačica poklonila Boo, tuguje („Vet says she's depressed.“).



8 Booin zamorac, koji je inspiracija za tematiku njihovog kafića („Episode 1.3“. *Fleabag*, 2016-2019)

5.2 Zaljubljena feministkinja

„In one another we will never be lacking.“

– Cixous (1975/2012: 256)

Anthea Taylor spominje sintagmu „the singles' century“ referirajući se na sadašnju epohu. U knjizi *Single Women in Popular Culture: The Limits of Postfeminism* promatra fenomen heteroseksualnih bijelih nezauzetih (*single*) žena, koji se počeo širiti 90ih godina dvadesetoga stoljeća. Reakcije na stavljanje fokusa na financijski neovisne i seksualno oslobođene žene su podvojene, s jedne strane ih se promatra kao znak liberalizacije, a s druge aberacije (ženska moć i neovisnost promatrana je kao prijetnja) (2007: 1). Također na žene koje same izabiru duži period biti bez partnera još uvijek se gleda problematično te se njihova inicijativa da ga ipak pronađu dočekuje s ohrabrenjem i poticanjem. Postfeminizam i mediji dakle promoviraju samostalne žene i samački način života, ali do određene granice, gdje ih se ponovno potiče na traganje za heteroseksualnim romansama. Tasker i Negra određuju 1980-e kao početak kulturalne opsesije s djevojkama. Rezentira ih se posvuda u medijima; naslovnicama časopisa, reklamama, sportskim događanjima (ibid: 41):

As a means of ‘disciplining’ women, in the Foucauldian sense, the intertextual network consisting of contradictory discourses around the single woman needs to be interrogated as a mechanism of power. Certain ways of being woman are legitimized in mainstream media culture through the exclusion and pathologization of others (ibid, 8)

Fleabag je sama, bez partnera, ali i bez prijateljica. Za razliku od većine postfeminističkih heroína koje iako nemaju sreće u ljubavi ili ju ni ne traže, uz sebe imaju grupu prijatelja, najčešće prijateljica s kojima sve dijele i svaki dan provode zajedno, Fleabag nema niti to. Potporu koju bi trebala dobiti od svog kruga prijateljica, ona traži u nama. Nakon Booine smrti nema nijednu osobu kojoj se može iskreno povjeriti. Ideja *sisterhooda*, inače glorificirana u postfeminističkom diskurzu, ovdje u potpunosti izostaje. Čak ni njezina sestra ne ispunjava ovu ulogu, premda unatoč njihovoj različitosti i naočigled hladnom i rezigniranom odnosu, one uistinu jesu povezane i brinu jedna za drugu. Međutim njihov odnos nije idealiziran, već suprotno, naglašene su sve njegove manjkavosti, problematičnosti i supresije osjećaja. Iz njihovog odnosa također proizlazi mnoštvo *awkward* situacija. Primjerice u prvoj epizodi serije, nakon feminističkog seminara, njih dvije stoje ispred

predavaonice i tijekom razgovora Claire pokuša zagrliti sestru, na što se ona izmakne, ostavši u čudu na takvo pokazivanje nježnosti. Ipak tijekom čitave serije evidentna je njihova privrženost i bliskost.



9 Claire i Fleabag na vjenčanju njihovog oca i pomajke („Episode 2.6“. *Fleabag*, 2016-2019)

Tasker i Negra razmatraju fenomen preljuba u postfeminizmu budući da za financijski neovisnu postfeminističku ženu brak postaje institucija ljubavi. Ona se više ne udaje iz ekonomskih razloga, već teži obećanju heteroseksualnog braka iz romantičnih razloga. Iako je financijska neovisnost važna, žene kojima je posao prioritet u postfeminizmu osuđene su na osamljenost ili neuspješne veze, nisu dobre supruge niti majke. Ukoliko su previše fokusirane na posao, njihov brak i djeca bit će zapostavljeni. Zbog toga su poslovi kojima se suvremene žene u televizijskim i filmskim reprezentacijama najčešće bave, romantizirani i senzacionalizirani, rijetko dosadni ili zamorni te ne iziskuju previše vremena (2007: 104) Ženski rad tretira se kao izbor, životni stil. Brak i dalje ostaje ženin centar ka kojemu teži, iako su se motivi promijenili. Budući da je sada ekonomski osigurana i neopterećena egzistencijalnim problemima, ona svoj fokus stavlja na pronalazak „onog pravog“. *Fleabag* propituje i ovaj postfeministički ideal, predstavljajući Claire kao ženskog lika koji bi trebao imati sve, ali nema. Ona ispunjava uvjete za pronalazak savršenog partnera, ali njezin brak daleko je od savršenog. Iako izgrađen na temeljima postfeminizma, njezin brak ne uspijeva i ne ispunjava iščekivanja. U drugoj sezoni serije upoznajemo još jednog novog lika, njezinog ljubavnika, Klaira, kojega je upoznala na poslu. Tasker i Negra promatraju ženski preljub u kontekstu njezinog radnog mjesta. Pridavanje sve veće pozornosti preljubima koji se događaju upravo na poslu koristi se kao razlog za argumentaciju nepripadanja žena u ovoj sferi (ibid, 110). Kao prijetnju patrijarhatu, žene se u poslovnoj sferi u medijima prikazuje kao izvor

prijetnje heteroseksualnom skladnom braku. Claire međutim nije predstavljena na taj način, glavni razlog njezine nevjere njezin su nesretan brak i neispunjena postfeministička obećanja. Na kraju sezone ona ostavlja supruga i odlazi za ljubavnikom.

Što se tiče Fleabag, ne možemo ju promatrati kao preljubnicu, no koncept nevjere vrlo je značajan za njezinu priču. Preljub koji se dogodio između nje i Booinog dečka utjecao je na njezinu sliku o sebi. Ostali likovi ne referiraju se na taj događaj te on nije što ju je etiketiralo u njihovim očima, premda ga Claire koristi kao izgovor da bi prebacila krivnju sa svog supruga, nakon što on na njezin rođendan inicira poljubac s Fleabag. Već je istaknuto koliko junakinju proganja njezina prošlost i izdaja koja je u konačnici prouzrokovala Booinu smrt. Nevjera je ono što je dovelo do njezinog slučajnog samoubojstva, što je dovelo do junakinjinog potpunog sloma te žudnje za bliskošću i uspostavom komunikacije (koju ostvaruje s gledateljima). Njezin jedini kvalitetan ljubavni odnos koji ostvaruje je onaj sa svećenikom. Usprkos njegovom pozivu i njihovim razlikama, njihova veza pred kraj sezone postaje obećavajuća. U zadnjoj epizodi on se ipak odlučuje za svećenstvo te se on i pripovjedačica razilaze. Ona dakle ne dobiva tipično očekivan sretan kraj, ne ispunjava svoj romantični potencijal. Postfeministički ideal pronalaska savršenog partnera, nakon *single* perioda ostaje neostvaren.

„I think you know how to love better than any of us. That's why you find it all so painful.“

– Dad („Episode 2.6“)

6. Zaključak

Glavni cilj ovog rada bio je analizirati Fleabag kao pripovjedačicu, u njezinom suodnosu s kamerom. Budući da je riječ o ženskoj priči, odlučila sam problemu naracije i fokalizacije pristupi i iz feminističke perspektive, baveći se idejama ženskog glasa i pogleda. Pokušala sam približiti njezino iskustvo koje iz osobnog prerasta u kolektivno i obrnuto. Ovu promjenu moguće je pratiti i unutar njezinog odnosa s kamerom, koji se tijekom serije mijenja. Nastojala sam predočiti povezanost odabira narativne forme obraćanja kameri i priče te njihovu međusobnu motiviranost. Pripovijedajući svoju priču junakinja nam otkriva ono što u početku ni sama nije predvidjela, čime problematizira vlastiti pripovjedni autoritet. Njezin pokušaj bijega od stvarnosti manifestira se u obraćanju nama, čime se osim probijanja četvrtog zida, poigrava s identitetom subjekta. Između pripovjedačice i lika, on neprestano balansira između pripovjednog i pripovijedanog ja. Unatoč ocrtavanju same sebe kao antijunaka od početka serije, s njom nije teško suosjećati ili poistovjetiti se. Mnoštvo pitanja i problema kojih se dotiče tiču se ženskog iskustva u suvremenom postfeminističkom društvu. Bezbroj standarda, ideala i (nepisanih) pravila koje bi trebali slijediti ovdje se propituju. Pokušavajući ih slijediti i udovoljavati im, junakinja ih problematizira te nam daje njihovu parodijsku verziju. Međutim crni humor i ironizaciju koristi tek kako se ne bi morala suočiti sa svojom traumatičnom prošlošću. Osim humora, da bi izbjegla probleme Fleabag koristi svoju seksualnost, koja joj ne pruža ispunjavajuće i osnažujuće iskustvo, obećano na postfeminističkim seminarima. Tako donosi novi pogled na feminizam i zahtjeve koje on nosi sa sobom. Za razliku od većine postfeminističkih serija, koje veličaju žensku snagu, daje uvid u necenzuriran, intiman svijet jedne neuspješne, nestabilne, moralno upitne žene. Kamera odnosno gledatelji još su jedan objekt njezinog flerta, kojeg koristi kao ekvivalent uspostavljanja konekcije. Zavodeći kameru izvrće logiku *male gaze*, budući da je ona sada ta koja promatra i to ne samo unutar svojih fikcionalnih granica, već pogled upućuje recipijentima. Ono što bi normativno bilo upućeno njoj (iz muške, heteroseksualne perspektive), ona upućuje nama. Ne dopušta da mi gradimo njezin svijet na temelju vlastitih predodžbi, već ga ona stvara, pripovijedajući nam svoju priču dovoljno autentično da joj ponekad izmiče kontroli.



10 Fleabag i Booin zamorac propituju identitete (instagram profil fleabagmemes)

7. Literatura

- 1.) Ahmed, S. (2010) *The promise of happiness*, Durham: Duke University Press
- 2.) Banfield, A. (2015) *Unspeakable sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, New York: Routledge
- 3.) Biti, V. (ur.) (1992) *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb: Globus
- 4.) Blanchot, M./Derrida J. (2000) *The Instant of My Death/Demeure: fiction and testimony*, prev. Rottenberg, E., Stanford: Stanford University Press
- 5.) Blei, D. (2017) *The False Promises of Wellness Culture*, JSTOR, <https://daily.jstor.org/the-false-promises-of-wellness-culture/>
- 6.) Borg, J. (2020) *How „Fleabag“ got made*, Backstage, <https://www.backstage.com/magazine/article/how-fleabag-got-made-70994/>
- 7.) Chandler, A. (2019) *You Talkin' to Me?: How TV Narration Got Personal*, The Guardian, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/oct/25/you-talkin-to-me-how-tv-narration-got-personal>
- 8.) Cixous, H. (1975/2012) „The Laugh of the Medusa“, prev. Cohen, K., Cohen, P., u.: Parker, R. D. (ur.) *Critical theory: a reader for literary and cultural studies*, New York: Oxford University Press, str. 242 – 257
- 9.) *Fleabag* (2016 – 2019) BBC 3, Amazon
- 10.) Foucault, M. (2001/2015) *Što je autor?*, prev. Medved, N., Zagreb: Naklada Jesenski i Turk
- 11.) Grdešić, M. (2015) *Uvod u naratologiju*, Zagreb: Leykam international d.o.o.

- 12.) Hattenstone, S. (2018) „*Phoebe Waller-Bridge: I have an appetite for transgressive women*“, The Guardian, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/sep/08/phoebe-waller-bridge-fleabag-killing-eve-transgressive-women>
- 13.) Havas, J., Sulimma, M. (2020) „Through the Gaps of My Fingers: Genre, Femininity and Cringe Aesthetics in Dramedy Television“, *Television & New Media*, sv. 21 (1): 75 – 94
- 14.) Kotsko, A. (2010) *Awkwardness*, Ropley: Zero Books
- 15.) McIntosh, S. (2019) *Fleabag: Six Things to Know About the Original Play*, BBC News, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-49482752>
- 16.) Milanja, C. (ur.) (2000) *Autor, pripovjedač, lik*, Osijek: Svjetla grada
- 17.) Sniader Lanser, S. (2018) *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, New York: Cornell University Press
- 18.) Smith, N. (2019) *Fleabag is back – and she's found religion*, BBC News, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-47374502>
- 19.) Spitznas, A. (2020) „*National Theatre Live: Fleabag*“ Gives Us the One-Woman Show Behind the TV Phenomenon, Patheos, <https://www.patheos.com/blogs/secularcinephile/2020/04/national-theatre-live-fleabag-gives-us-the-one-woman-show-behind-the-tv-phenomenon/>
- 20.) Tasker, Y. Negra, D. (ur.) (2007) *Interrogating Postfeminism: Gender and Politics of Popular Culture*, Durham: Duke University Press
- 21.) Taylor, A. (2012) *Single Women in Popular Culture: The Limits of Postfeminism*, Hampshire: Palgrave Macmillan

22.) Zlata, A. (2004) *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb:
Naklada Ljevak

23.) *Fleabag Creator Phoebe Waller-Bridge is New Edinburgh Fringe President*, BBC News,
<https://www.bbc.com/news/uk-scotland-edinburgh-east-fife-56126446>

24.) Emmys <https://www.emmys.com/bios/phoebe-waller-bridge>

8. Sažetak

Koristeći se naratološkom teorijom u ovom radu nastojala sam analizirati glavnu junakinju TV serije *Fleabag* u ulozi pripovjedačice, koja se obraća kameri. U prvom dijelu rada dala sam uvod, ukratko predstavivši djelovanje redateljice serije, Phoebe Waller-Bridge, koja se često bavi netipičnim ženskim likovima. Imajući na umu da se radi o dramediji, bavila sam se i pitanjem žanra, ističući termin *awkwardness* kao jedan od ključnih pojmova za seriju. Osjećaje *awkwardnessa* i *cringea* promatrala sam u procesu njihovog prenošenja na gledatelje, djelovanjem *second-hand embarrassmenta*. U drugom dijelu posvetila sam se naratološkoj analizi, a budući da je riječ o ženskoj priči i da je feminizam česta tematika koju junakinja problematizira, pripovijedanju sam pristupila i iz feminističke perspektive. Također sam se bavila idejama postfeminizma i ženstvenosti, s kojima se junakinja nerijetko poigrava. Najveći naglasak ovdje bio je na ženskoj seksualnosti i problematičnim odnosima koje ženski likovi imaju prema svom tijelu. Promatrajući nerealistične dvostruke standarde namijenjene ženama, dotaknula sam se i kulture sreće i industrije *wellnessa*. Cilj je bio povezati formu serije, tj. pripovijedanje u obliku *to-camera* naracije i sadržaj, odnosno priču.

Ključne riječi: *awkwardness*, antiheroj, pripovjedni glas, obraćanje kameri, postfeminizam

9. Abstract

Using the theory of narratology, I analyzed the main character of a TV series *Fleabag* in a role of a narrator, who addresses the camera. In the first part of the paper, I gave an introduction, briefly presenting the work of the director of the series, Phoebe Waller-Bridge, who often deals with atypical female characters. Bearing in mind that it is a dramedy, I also dealt with the issue of genre, highlighting the term *awkwardness* as one of the key terms for the series. I observed the feelings of awkwardness and cringe in the process of transferring them to the audience, through the effect of second-hand embarrassment. In the second part, I focused on narratological analysis. Since it is a woman's story and feminism is a frequent topic that the heroine faces, I also approached the narration from a feminist perspective. Furthermore, I dealt with the ideas of post-feminism and femininity, which the heroine often plays with. The greatest emphasis here was on female sexuality and problematic relationships that female characters have with their bodies. By observing unrealistic double standards aimed at women, I also explored the culture of happiness and the wellness industry. The goal was to connect the form of the series, i.e. storytelling in the form of to-camera narration, and the content, i.e. the story.

Key words: awkwardness, antihero, narratological voice, to-camera narration, postfeminism