



## Jezični diskursi

### Opće zakonitosti u usvajanju kategorije roda u ranom djetinjstvu

Krasimira Ilievska

U slavenskim jezicima, generalno gledajući, nema posebno izraženih problema pri usvajanju roda imenica. I mala djeca i stranci koji uče određeni jezik ovu kategoriju usvajaju automatski i, samo u rijetkim slučajevima (npr. *most*, m.r. i *mast*, ž.r. i sl.), mogu se pojaviti greške. Kolebanja se mogu javiti i u drugim slučajevima analogno s pojavom da jedna imenica pripada dvama rodovima: npr. i mak. *pesok* 'pijesak', *sol* 'sol' i dr. (m.r. i ž. r., *pesok-ot* i *pesok-ta*, *sol-ot* i *sol-ta*)<sup>1</sup>, pri čemu su oba oblika normativna u standardnom jeziku. U istočnim slavenskim jezicima postoji velika skupina riječi tzv. općeg roda, npr. *сирота* 'sirak', *калека* 'invalid', *ханджа* 'licemjer' koji bez ikakvih derivacija odgovaraju i imenicama muškog i imenicama ženskog roda. Slične se posebnosti susreću i u drugim jezicima (usp. u njemačkom *der / die / das Joghurt* i sl.). Ovakva pojava postoji i kod dvovidnih glagola koje nalazimo u velikom broju jezika, usp. glagole na *-ira*, *-izira* (*telefonira*[tī], *demonstrira*[tī], *organizira*[tī]) i sl.

U indoeuropskim jezicima gramatička kategorija roda proizlazi iz semantičke (rod, lat. *genus* 'rod, porijeklo'). U povijesnom razvoju tj. jezika značenje 'spol' nije prvo. Ono se razvija kao rezultat suprotstavljanja aktivnog sudionika u radnji (= agens, izražen u nominativu) drugim sudionicima u radnji (izraženi apsolutivom, kasnije akuzativom) (Dobrev 1982., 167). Druga opozicija, s gledišta aktivnosti (fizički, aktivnost se pripisuje čovjeku ili životinjama) bila bi čovjek : ne-čovjek, tj. *personalia* : *impersonalia*, odnosno opozicija živo biće : neživo biće (*animalia* : *inanimalia*). Čovjeku se, kao izvršitelju radnje, pripisuje svojstvo 'individualnost' ili 'izbrojivost' što se suprotstavlja 'kolektivnosti' ili 'neizbrojivosti'. Morfološki izraz ove opozicije nalazimo u više slavenskih sintetičkih jezika kod imenica (u slučaju sročnosti i kod pridjeva i sl.): oblik akuzativa za živo podudara se s oblikom za genitiv, a za neživo s nominativom. U nekim se jezicima, međutim, pojavljuje kolebanje, npr. ukr. *пасу коней / коні, гусей / гуси, корів / корови* (Bilodid 1969., 61). U poljskom jeziku ovaj proces obuhvaća samo oblike imenica muškog roda sa značenjem osobe (iako u dijalektima ima različitih varijanti) pa se terminološki opredjeljuju kao muški osobni oblici usp. *Widzę tych panów*

<sup>1</sup> Broj ovih imenica nije velik; osim spomenutih u standardnom jeziku se susreću još i: *var*, *večer*, *žal*, *žar*, *kal*, *pamet*, *prav*, *sok*. U govorima se ovako ponaša još nekoliko imenica; usp. *bolest*, *mozok*, *noć*, *den*, reč, usp: B. Koneski 1982., 216.



*profesorów* : *Widzę te wilki, konie*. Slično je i u slovačkom jeziku: *Ňidim tie ňlky, kone*. U lužičkosrpskim jezicima muški osobni oblici se razvijaju od dvojinskih oblika. U donjolužičkosrpskom oni se upotrebljavaju redovito: *Wižim teju gosćowu* 'gledam ova dva gosta' : *Wižim tej duba* 'gledam ova dva hrasta'. Sličan je slučaj i u gornjolužičkosrpskom: *Widžu teju hosćow* : *Widžu taj dubaj*. U množini danas su ovakvi oblici izgubljeni u donjolužičkosrpskom<sup>2</sup>, a u gornjolužičkosrpskom se čuvaju u akuzativu: *Widžu tysh hosćow* : *Widžu te konje*. U srpskom, hrvatskom, istočnim slavenskim jezicima i dr. oblik za živo : neživo se generalizira, na npr. rus. *Вижу город, камень, село* : *Вижу коня, человека, юношу*. (usp. srp., hr.: Vidim grad, kamen, selo : Vidim konja, čovjeka, mladića). Tako postaje jasno da kategorija roda, čija je osnovna funkcija organizacija teksta, u svojem povijesnom razvoju sadržava niz semantičkih kategorija među kojima smo spomenuli: aktivnost : neaktivnost; čovjek : ne-čovjek; živo biće : neživo biće; individualno : kolektivno; muško : žensko; osobnost : neosobnost kao i konkretno : apstraktno i sl.

Lingvistički pojam roda u slavistici se promatra kao leksičko-semantička, semantička, rječotvorna, morfosintaktička i formalno-sintaktička kategorija.

Kao leksičko-sintaktička i semantička kategorija rod je poznat u svim jezicima i odnosi se, prije svega, na prirodni ili biološki rod ili spol živih bića. Semantička kategorija roda primarno se izražava pomoću imenskih korijena *žen-*, *dev-*, *krav-* (semantički ženski rod) ili *maž-/muž-*, *vo(l)-*, *konj-* (semantički muški rod). Osnovni imenski leksemi i veći dio njihovih izvedenica slažu se s adekvatnom morfološkom klasifikacijom roda: *žena*, *djevojka*, *djeвица*, *deva*, *krava* (formalno-morfološki ženski rod) ili *maž/muž*, *vo(l)*, *lav* (formalno-morfološki muški rod). No kod jednog dijela izvedenica, posebno onih s emocionalnom obojenošću, pejorativnim ili deminutivnim značenjem, formalno gramatički rod se ne podudara sa semantičkim, usp. u makedonskom i bugarskom: (*edno*) *ženče*, *ženište*, *devojče*, *momiče*, no i (*edno*) *mažle*, *mažište*, *čoveče*, *vole* i sl. Slične primjere nalazimo i u drugim slavenskim jezicima. Znači, semantička kategorija roda odnosi se na biološki rod, odnosno spol.

Za imenice i zamjenice ova kategorija je selektivna. U nekim slučajevima pojavljuju se opći oblici npr. kod zamjenica *što* (rus. *что*, blrus. *što*, ukr. *що*, sr. *što*, hr. *što*); *koj* (*koj*, *kto*, *ko*, *tko*, *ko*); *sè* (*vse*, *sve*, *use*) i dr., koje se upotrebljavaju za sva tri roda.

Na rječotvornom planu rodno opredjeljenje se vrši

<sup>2</sup> Izgubljeni su tijekom 20. st. Usp: početkom stoljeća: *Wižim tyh gosćow* : *Wižim te duby*, i u drugoj polovici stoljeća: *Wižim te gosće* : *Wižim te duby* Bogumil Šwela, *Grammatik der niedersorbischen Sprache*, Bautzen, 1952. str. 12-16.



pomoću određenih sufikasa i može izražavati i druge funkcije – rječotvorni nastavci se dodaju osnovama koje formalno mogu biti muškog ili ženskog roda, no semantički neutralne s obzirom na kategoriju roda. U semantičkom pogledu imenice sa selektivnim muškim ili ženskim rodom kao što su *glušec / miš, kukavica, vjeverica* za izražavanje spola zahtijevaju dopunsko određenje: ženka, mužjak, atribut i sl. Ako je osnovni, neutralni oblik u muškom rodu: *volk / vuk, zajak / zec, lav, magare / magarac* i sl., mogu se izvesti markirani oblici za ženski rod: *volčica / vučica, zajačica / zečica, lavica, magarica* itd. Ako je osnovni oblik u ženskom rodu (*ajkula, guska, kukavica* i sl.) oblik za muški rod se ne izvodi. Iznimke su rijetke, usp. polj. *geś 'guska' i gešior 'gusak'*, mak. *žaba – žabak*, polj. *gwiazda (filmowa) 'filmska zvijezda' : gwiazdar (filmowy)* (Pjanka 2002., 28). U nekim slučajevima postoje supletivni oblici *kokoš(ka) – petel/petao, krava – vo(l), bik, konj – kobila, (j)elen – srna*. Rodnog svrstavanja nema ni kod naziva stranog porijekla usp. *šimpanzo, poni, kakadu, kolibri*. Kada je potrebno konkretizirati je li riječ o ženki ili mužjaku, dodatno se naglašava. U jeziku pjesništva, kod personifikacija, spol se određuje gramatičkim rodom: npr. basne: *Za Lisicata i Štrkot* (Lisac i Roda) i sl.

Flektivno-sintaktički (ili morfo-sintaktički) kategorija roda izražava se kod pridjeva i pridjevskih riječi u jednini (u množini postoji samo oblik za broj [s iznimkom brojeva *dva, dve / dvije i dvoje, oba, obe / obje, oboje*], participa i sl.). U ovakvim slučajevima morfo-sintaktička kategorija roda je formalna kategorija koja nema veze sa semantičkom kategorijom zato što direktno ne može izraziti spol. Osim u slučaju posuđenih pridjeva: *super kola i super čovek; bordo bluza i bordo kaput* kao i: *grao, mini, midi* i sl., pridjevi i pridjevske riječi uvijek imaju rod i slažu se s imenicama u svim formalno-gramatičkim kategorijama.

Leksik koji označuje profesiju u svim slavenskim jezicima se izdvaja u posebnu skupinu. Osnovni oblik može biti u muškom rodu: *asistent, sekretar, profesor* i od tog se oblika pomoću sufikasa izvodi ženski rod: *asistent-ka (-kinja, -ica), sekretar-ka (-ica), profesor-ka (-ica)* ili se upotrebljava u muškom rodu kao imenica općeg roda: *toj/on e/je inženier, profesor i taa/ona e/je inženier, profesor*. Dalje, slaganje je i s glagolskim oblikom u ženskom rodu: *ona je l(i)ječnik i ona je rekla...* rus. *врач пришла и сказала*. Posljednjih godina prilično se intenzivno radi na tome da se izvodi oblik za ženski rod pomoću sufikasa. Ova tendencija je posebno izražena u hrvatskom i slovenskom jeziku, primjećuje se i u makedonskom, a evidentna je u francuskom, talijanskom i ostalim jezicima. U istočnim slavenskim jezicima tako izvedeni oblici imaju pogrdno značenje: *врачиха, профессорша, деканша* i sl. u makedonskom jeziku u predikatnoj poziciji, čak i u slučajevima kad je oblik za ženski rod poznat i stilski neutralan,



može se paralelno upotrebljavati i forma za muški rod: *Jas sum student (studentka) na FF. Jas kako Makedonec (Makedonka) možam da kažam*.

Neke se tuđe riječi odnose kao imenice općeg roda i ne sadržavaju nikakvu informaciju o biološkom rodu, npr. *ataše, buržua, konferansie*, kako i: *broker, diler, programer* i sl. Podaci o rodnoj pripadnosti se dobivaju iz drugih rečeničnih članova.

Ovakvi oblici, susreću se u svim slavenskim jezicima, no samo su u poljskom jeziku terminološki određeni kao ženski osobni oblici<sup>3</sup> – odgovarajući pandan spomenutih muških osobnih oblika. Obilježje imenica ove grupe je njihova homonimija s odgovarajućim imenicama muškog roda: *ten doktor : ta doktor*, no za razliku od imenica muškog roda, koje se normalno mijenjaju u kosim padežima, imenice ženskog roda su nepromjenjive: *Nasz doktor przyszedł : Nasza doktor przyszła*; gen. *Nie ma tu naszego doktora : Nie ma tu naszej doktor*; instr. *Pójdę tam z naszym doktorem : Pójdę tam z naszą doktor* itd. Sve riječi kongruentne s ovim tipom imenica sadržavaju odgovarajuće kategorije (rod, broj, padež), osim imenica ženskog osobnog roda koje imaju nulti nastavak, tj. neutraliziraju kategorije, jer stoje u opoziciji prema muškim osobnim imenicama (Pjanka 2002., 48).

Zanimljiv je u ovom smislu sufiks *-ist, -ista* – produktivan, internacionalni sufiks grčkog porijekla koji služi za izvođenje *nomina agentis* od grčkih i latinskih osnova sa značenjem: onaj koji se bavi određenom znanstvenom disciplinom, odnosno sa značenjem profesije ili statusa (*slavist, lingvist, romanist, germanist, violinist, violončelist, harfist, ekonomist*), ideološko-političke pripadnosti (*komunist, socijalist, kapitalist, materijalist, idealist, secesionist*), pogleda na svijet (*pesimist, optimist*) i sl. U nekim suvremenim europskim jezicima prihvaćen je oblik sa *-ist* (njemački, engleski, francuski, ruski, bugarski, makedonski, slovenski), a u drugima oblik *-ista* (poljski i češki). U srpskom jeziku postoji kolebanje koje je dokumentirano još u rječniku Vuka Karadžića: *evangelist*, ali *jurista*. U Daničićevu rječniku susreće se samo *-ista*, a u suvremenom jeziku paralelno se koriste oba oblika: *komunist(a), statist(a), ekonomist(a)* itd. Kao rezultat suvremenih tendencija izvođenja oblika u oba roda, posljednjih se godina u hrvatskom, slovenskom i drugim jezicima sufiksima izvode oblici za ženski rod.

Mala djeca rod imenica usvajaju spontano uz prirodni rod, odnosno spol živih bića i uvrštavaju ga u rečenici po nastavku, tako da se ne treba posebno objašnjavati nešto u vezi s tim, usp. mak.: «*Eno nose, ena gaa, en vat...*» (15 mj.), «*Topka gomana, mama moja*», (18 mj.); sr.: *nosić mali, ustica mala* (21 m.) (V. Vasić 1983., 101) itd. Greške ili kolebanja u toj prvoj fazi javljaju se samo

<sup>3</sup> Ovaj se termin koristi od početka 20. stoljeća; usp. Pjanka 2002., 47.



kada se upotrebljavaju dvije ili više riječi s istim značenjem ili se radi o iznimci od općeg pravila usp.

- *Zemi ja, mamo!*
- *Kogo da go zemam?*
- *Bebeto.* (1,6)<sup>4</sup>
- [- *Uzmi je, mama!*
- *Koga da uzmem?*
- *Bebu.* (mak. *bebe* – sr.r.)].

U drugom slučaju u ovom kontekstu upotrebljava se i ime djevojčice (1,6). Međutim, ovakva kolebanja se gube uglavnom početkom ili najkasnije u trećoj godini života.

- *Mamo, zemi ja!* (*uzmi je*, ž. r. *uzmi nju*)
- *Kaži mi ubavo što sakaš!*
- *Mamo, zemi go deteto!* (*uzmi ga*, m. r. *uzmi dete*)
- *Ušte poubavo.*
- *Mamo, zemi me, moim te.* (1,10)
- (*uzmi me*, *uzmi mene*)

Usp. još: *Evo ga ni(is)ki konj* (Prebeg – Vilke 1991., 54); *Ne dam ni jednu igračku, ni ovog pajaca, što je moj, ni mog slona* (Prebeg – Vilke 1991., 58). Istog tipa bilo bi i sr.: *Pogledaj što će ova lutka biti lepa* (Vasić 1983., 64); *Tu ima jedan miš* (Vasić 1983., 67); *Mala, mala, malica, Slatka, slatka*, (za sestricu) (Vasić 1983., 74); *Majmunice jedna*, (Prebeg – Vilke 1991., 47); *Evo ga krompir* (Vasić 1983., 78); *Ja ću ti dati jednu lepu olovku* (Vasić 1983., 80); *Evo ti onaj gliser što sam ga video u...* (Vasić 1983., 85); *Onaj bata doš'o sa biciklom...*, *Onaj čika video da nema krušaka* (Savić 1985., 52); *Ja sam pokijao (pokrio) Igoja* (Prebeg – Vilke 1991., 48).

U početnom govornom periodu, više kao iznimka nego pravilo, mogu se naći djeca koja, ovisno o vlastitu spolu, daju prednost muškom ili ženskom rodu i tijekom treće godine života: *Eden bebe, eden stolče* i sl. No, te se pojave uglavnom gube do kraja treće godine. Dalje, u četvrtoj, a osobito u petoj godini, za djecu je svijet jasno podijeljen na 'muški' i 'ženski' dio, tako da se ide u drugu krajnost:

- *Jas sum Makedonka, ti si Makedonka, tato e Makedon.* (3, 6)
- *Ova e vrabec, a drugoto e vrapka, neli?* (3, 6)
- *Majkata Barbika, tatkoto Barbik i deteto Barbiče.* (4, 6)
- *Ajde da igrame komšii. Jas ќе bidam komšika, a ti ќе*

<sup>4</sup> U zagradama beležimo uzrast deteta (godine i meseci).



*bideš komšik. (5)*

- *Mamo, zošto mieš tolku jagodi?*

- *I nie so tato sme duši, neli?*

- *Da, duši ste. I ti si duša, i tato e duš. (3, 8)*

Kod M. Čulafića, (1993., 20 i 46) nailazimo na niz primjera istog tipa, usp: *Ljube se ljube... praded i prababa, lončić i lončica, keks i keksica, oči i očice, Bosna i Šabac, pečat i pečatnica, Čuprija i Paraćin, Mladenovac i Mladenovica, far i farica, Tuzla i Tuzlačića, Šabac i Šabica, beba i patuljak, koka i kokić (20), kao i: od laste – lastan, lastican; od puhice – puh; od buve – buvan; od orla – orlovice, orla; zmija – zmij, zmikanac, zmičak, foka – fokan, foks; osa – osan, osibac, oskan, osko; svinja – svinj, svinjak; kokoška – kokoškanj; daždevnjak – daždevnjanka, daždevica; pčela – pčelan, pčelko, pčelkan, mužopčel; pacov – pacovka, pacovica, pacica (46) itd.*

- *Kako može Ohrid da bide toj, a Bitola da bide taa. A Skopje? Što e Skopje? Toa? Pa Skopje e najgolem grad!?! (5, 6)*

Usp. u ruskom: – *Папа он? Надо бы пап, а не папа! Пшеница мама, а пшено ее деточка. Папа, ты мужчин! i sl. kao i: – У меня на пальце царап! Не царап а царапина. Это у Муси если, царапина, а я мальчик! У меня царап! (Čukovskij 1907., 43, 44).*

- *Ti si mi jedno malečko vrapčence!*

- *Ne, vrapka. Neli taka treba da se kaže za devojče! (5, 5)*

U ruskom jeziku postoji određen broj imenica tzv. općeg roda, tj. imenice koje imaju isti oblik i za muški i za ženski rod - pojava poznata i u ostalim slavenskim jezicima. Transformacija se u svim slučajevima odvija po istom obrascu: usp. *Ты будешь мой слуг! (3,0); Тебя пьяниц сбил? (3,1), a isto i: – Не командир, а командирка! Это же девочка! (6,0); – Почему ты сказал, что это дворник? Это же тетя! (4,0) i sl. (Cejtlin 1989., 56-57). Analogno: – Kako može toj da bide pijanica?! Ne e tetka! Toj e pijanic. (3, 0).*

- *Mamo ne go sakam Nino, toj mi vika deka sum budala. Neli mamo toj e budal koga mi vika taka? (3, 6)*

*Pijanica, sluga, budala (rus. дурак)* itd. u većini slavenskih jezika predstavljali bi isti problem. U staroslavenskom jeziku broj imenica muškog roda koje završavaju na -a, -ja u nominativu jednine (*vladika, sudija, sluga*) ograničen je u odnosu na imenice ženskog roda. Velik je dio njih dokumentiran još u 10. i 11. st. U suvremenim slavenskim jezicima broj takvih imenica iznosi više



od tisuću. Među njima nalazimo velik broj ekspresivnih izraza: *palikuća, izdajica* (opći rod), europeizama kao što su *kolega*, adaptiranih turcizama kao što su *komšija, saatdžija, konduradžija* (sa sufikslnim izvedenicama za ženski rod: *komšijka/komšinica*), i sl. Dio ovog leksika, u aktivnoj upotrebi do prije 30 – 40 godina, sada je klasificiran kao arhaizmi, historizmi, kolokvijalizmi i sl., no on je sastavni dio leksika tih jezika, bez obzira na to je li riječ o pasivnom ili aktivnom fondu.

U nekim slučajevima pripisivanja roda, odnosno spola, u tom muško-ženskom svijetu presudnu ulogu igra boja:

- *Ovaa kocka e majkata, zatoa e crvena.* (2, 10)
- *Jas ne sum maško da igram so plava topka!* (3, 1)
- *Imam eden crn pištol. Ovoj rozoviot e pištolka. A ova e pištolče. Vidi kolku e malečko.* (3, 2)
- *Ваня, какой цвет тебе больше нравится: красный или розовый?*
- *Голубой: я же не женщина, я ребенок!* (2, 4)

Posebnu pažnju zaslužuju riječi koje po nekom svojem obilježju izlaze iz uobičajenih okvira određenih (ili shvaćenih) kao norma zato što za jezik djece u prvih pet-šest godina života veliko značenje ima zakon analogije. Ovo se, prije svega, odnosi na imenice muškog roda koje završavaju na -a, imenice ženskog roda koje završavaju na konsonant, strane riječi (tuđice) i sl. Problemi koji se javljaju u takvim slučajevima se susreću i kod stranaca koji uče taj jezik kao drugi, npr.

*Eden den i eden nok.* (4); *Eden glupos(t) napraviv včera.* (3, 8); *Tuka se stava eden tečnost...!* (5, 6) *Mamo, izbriši mi go krvot!* (4, 6).

Analogne primjere možemo naći i kod ruske djece: – *Печьсам топится?* (3); *другим солем посоли!* (3) i sl. (Cejtlin 1989., 56).

- *Mamo, i Ljubiša beše so nas na Vodno.*
- *Koj Ljubiša? Tatko mu na Miro?*
- *Ne taa Ljubiša, druga.*
- *Ljubiša e žensko ili maško?*
- *Maško e.* (3, 4)

- *Sakam da ja vidam Novica!*
- *Što ti e tebe Novica?*
- *Dedo.* (2)

Iz ovakvih primjera može se izvesti zaključak da kod djece nema kolebanja kod pripisivanja spola, ali slaganje imenica





muškog roda koje završavaju na -a i imenica ženskog roda koje završavaju na konsonant radi se analogno kao kod imenica ženskog, odnosno muškog roda.

Strane riječi se uključuju u sustav uz vanjske formalne karakteristike i sasvim se normalno koriste u govoru, npr: «*Ti pritisni go plejot*», «*Kade e plejot?*», «*Ni se rasipa videoto*», «*ova e od printerot*» i sl. Problemi se javljaju jedino kada se radi o riječima specifičnima po obliku koje se ne mogu automatski uključiti u sustav, tj. kod riječi kod kojih se ne može riješiti problem pomoću već poznatih obrazaca: – *Mamo, ajde denes na plaža da go zememe kanu*. (3, 10) – *Rasipanište videovi ne peat?* (4, 8)

Posebnu pozornost zaslužuje zanimljivo obilježje koje se ne sreće kod sve djece, ali nije ni rijetko. Radi se o svjesnoj promjeni roda kao sredstvu za pridavanje ekspresivnosti iskazu. Govoreći o rasprostranjenosti ove pojave u poljskom jeziku, B. Szczepińska zaključuje da to nije lokalna ili nacionalna već opća dječja karakteristika (Szczepińska, 1992., 249 - 263).

Primjeri mijenjanja roda, ne samo u jeziku djece, mogu se primijetiti i u obraćanju: *mamuš, babuš, Kikuš (Kiki < Kristina), Olič (Olga)* i sl. Neka djeca pri obraćanju dodaju nastavak -an: *maman, tatan, baban* (od 16 m.), druga -ana: *mamana, babana, tatana* (17 m.) i sl. Kod ovakvih se oblika osjeća prenaplaštena ekspresivnost izražena sredstvima dostupnim djetetu u prvim godinama života. Slaganje se vrši s obzirom na završetak riječi: *moeto tatence, dedule, mojata bebuška*, tj. primjećuje se nepodudarnost prirodnog i gramatičkog roda. Takvi primjeri mogu se naći i u drugim jezicima, usp: pol. *chłop* 'muškarac, muško' : *chłopina* (m./ž. rod), *pies* 'pas' : (ten/ta) *psina* (m./ž. rod), uz *psisko* (srednji rod), Maria : *Marysia* : (ta moja / ten mój) *Maruś*; mak. *Lena* : *Lenče (to)* i sl. Ali, ima i suprotnih slučajeva, usp: Dijete prvi puta sluša pjesmu *Zemi momče Makedonče*. Počinje pjevati, zamišlja se i 'rješava' problem: – *Zemi momec Makedonec*... (5, 6) Kako može biti *momče* kad treba biti velik!

Posebnu pažnju zaslužuju i novotvorenice i kovanice kod kojih je očigledno da rodna pripadnost nije samo gramatički znak već dobiva i dopunjujuće značenje – muški rod pokazuje nešto što je veće, jače, prema nekim primjerima strašno, neugodno, negativno, dok ženski pokazuje nešto što je malo, nježnije, pozitivnije:

- *Zemi si go perničeto!*
- *Ne, sakam dadeš pe(r)nikot.* (1, 6)
- *Mamo, do(j)de medot?* (1, 8)
- *Vidi kakov drv!* (3, 5)

U primjerima tipa: *pernikot* (<*pernica, perniče, 'jastuk'*), *medot* (<*mečka, medo*), *drv* (< *drvo*) i sl., čini se da se radi o razlikovnom značenju: s *medvjedićem* (*meče*, u mak. j. srednji





rod) dijete se igra i ne pada mu na pamet da ga se boji, *medvjeda* (*mečka*, u mak. j. ženski rod) je vidjelo u zoološkom vrtu, no nema odnos prema njemu, tj. to je neutralan pojam, a *medot* (kovanica u muškom rodu) je nešto veliko, strašno i, u ovom kontekstu, plaši djecu. U primjerima s *jastukom* i *drvetom*, očigledno, oblik riječi upućuje na veličinu predmeta ili pojma.

Sličnog tipa su i primjeri: *lažica* – *lažička* – *laža* – *laž*; *viluška* – *viluvče* – *viluša* – *viluš*; *kapka* – *kapkička* – *kapa* – *kap*; *praska* – *praskička* – *prasa* – *pras* i sl. Kao što se vidi, dijete osnovni oblik shvaća kao deminutiv, ali ne dovoljno obojen pa zato izvodi druge oblike. Kao osnovni ili neutralni oblik djeluju: *laža*, *viluša*, *kapa*, *prasa*, a u sljedećoj etapi od njih se izvodi augmentativ: *laž*, *viluš*, *kap*, *pras*. Po istom obrascu nove oblike izvode i poljska djeca: *slomka* – *slomeczka* – *sloma* – *slom*, *slomek* (< *sloma*, *slomka*), *kredek* (< *kredka*), *czapuch* (< *czapka*), *filan* (< *firanka* 'zañesa'), *gęb* (< *gęba* 'gaba'), *żelafek*; *żelafonek*, *żelafka*, *żelafoxa*, *żelafa* itd. za žirafu i sl. (Szczepińska 1992., 252-261). Niz primjera toga tipa nalazimo i kod H. Zgółkowe: *gdzie jest moja łycha* 'łyżka'; *zaraz ubiorę te paputy*; *ja idę na baję*; *dobranocha* i sl. (Zgółkowa 1986., 40-43), a nisu nepoznati ni za rusku djecu, usp: *балалайка* *балалая*, *ложка* *лога*; *подушка* *подуха*, *одуванчик* *одуван* i dr., kao i *коша* од *кошка*; *бела* од *белка*; *верева* од *веревка*; *игола* с *ниткой* од *иголка* с *ниткой*<sup>5</sup> i sl. (Čukovskij 1970., 15, 64).

Uopće, muški rod, kao i otac, asociraju na nešto veliko, možda i strašno:

- *Kolku godini ima tatko ti?*
- *Mnogu.*
- *Kolku mnogu?*
- *Poveće od majka mi.*
- *Zošto taka?*
- *Zatoa što poveće jade.*
- *Kako taka?*
- *Pa takvi se tatkovcite. (3, 6)*

- *Gledaj, mamo, mnogu b(r)otčinja. Ovie malečkite se dečinia, ova, pogolemoto, e majkata, a ovoј što e*

<sup>5</sup> Objašnjenje posljednjih primjera možemo povezati s jednom posebnosti ruskih osobnih imena kod kojih, zbog tradicije, sufiks *-ka* pridonosi pejorativnosti iskaza, usp. A. Menac, «Ruska imena u hrvatskom književnom jeziku», *Onomastica Jugoslavica*, Zagreb 1982., str. 129-134. Ilustraciju ovome nalazimo kod Lava Nikolajeviča Tolstoja koji na početku romana *Uskrsnuće*, kada nas upoznaje s glavnim likom, Katarinom Maslovom, piše: «...kad je odrasla, postala pola sobarica, pola obrazovana djevojka. Tako su je i nazvali srednjim imenom – ni Katja, ni Katjenka, već Katjuša.» Isto tako: «Она коша, потому что хорошая; а когда она будет плохая, я назову ее кошка», K. Čukovskij 1970., 64. No, čini se važnijom, u ovom slučaju, dječja potreba za akrobacijama riječi nego samo objašnjenje.



*najgolem e tatko. (3, 4)*

*- Jas prvo bev vo stomakot, pa izlegov malo, malo bebe, pa stanav golemo bebe, pa porasnav malo dete, ke porasnam i golemo dete, pa ke stanam majka... i najmnogu koga ke porasnam – ke stanam tatko! (3)*

Na stolu su tri čajnika različite veličine (iz Vanjina dnevnika):

- А это у них мама, а это у них папа*
- А это кто?*
- А это чайник Ваня. (2, 2)*

Slične primjere možemo naći kod srpske, bugarske, češke, te kod druge slavenske djece<sup>6</sup>, dakle, radi se o opće-dječjoj karakteristici. Već smo vidjeli da se do ovakvog zaključka može doći i analizom niza drugih karakteristika dječjeg jezika. Upravo nas ta nejezična dimenzija niza pitanja povezanih s karakteristikama dječjeg jezika navodi na misao da bi se u toj oblasti općenito, ili konkretno, pitanje, koje razmatramo u ovom djelu, moglo proučavati organizirano, timski. U svakom slučaju, može se organizirati sustavno istraživanje kako u okviru obitelji, kao mikro zajednice i u dječjim ustanovama, čiji je utjecaj, prema analizi i zaključcima niza eminentnih specijalista za tu problematiku<sup>7</sup>, značajniji no što bismo mogli pomisliti, i, u svakom slučaju, značajniji od utjecaja obitelji, tako i na međujezičnom, općeslavenskom nivou.

Na kraju možemo zaključiti: kategorija roda, čija je osnovna funkcija organizacija teksta, u svojem povijesnom razvoju sadržava cijeli niz semantičkih kategorija među kojima možemo spomenuti: aktivnost : neaktivnost, čovjek : ne-čovjek, živo biće : neživo biće, individualno : kolektivno, muško : žensko, osobnost : neosobnost kao i konkretno : apstraktno i dr.

S lingvističkog aspekta pojam roda u slavistici može se proučavati kao leksičko-semantička, semantička, rječotvorna, morfosintaktička i formalno sintaktička kategorija.

<sup>6</sup> Ograničavamo se samo na slavensku djecu, tj. slavenske jezike, kako bismo mogli povući paralele koje su moguće zbog njihove općejezične osnove.

<sup>7</sup> Slobin, Dan, «On the Nature of Talk to Children», u E. Leneberg, *Foundations of Language Development*, str. 283-298, ističe da osnovne lingvističke podatke djeca ne dobivaju uvijek od roditelja i da je u nekim kulturama utjecaj roditelja zanemariv u predškolskom razdoblju kada dijete aktivno usvaja jezik. Sličnog je mišljenja i B. Blount, «Etnography and caretaker - child interaction in talking to children» u *Language Input and Acquisition*, ur. Catherine E. Snow i Charles A. Ferguson, Cambridge University Press, str. 297-309, prema kojem uloga odgajatelja ima presudno značenje u govornom razvoju djece predškolskog razdoblja.



U slavenskim se jezicima nastavak -a veže uz ženski rod zbog velikog broja imenica koje su izvan semantičke kategorije roda, tj. kao formalna etiketa koja zahtijeva izbor ženskog roda, a konsonant na kraju riječi se veže uz muški rod. U makedonskom jeziku, imenice koje su nositelji semantičke kategorije roda u opoziciji žensko : muško, mogu biti prikazane ovako: imenice ženskog roda u sve tri skupine (*majka, arhitekt, devojče*) i muškog roda samo u dvije skupine (*čovjek, momče*).

Djeca, usvajajući materinski jezik, bez problema shvaćaju pravila, no imaju probleme s iznimkama zato što u toj prvoj fazi jezični izraz formiraju uglavnom po analogiji. Odstupanja od norme, bez posebnih problema, rješavaju se do početka školskog uzrasta. Do toga perioda rješavaju se problemi posebnih semantičkih kategorija različitih rodničkih oblika, dodatnih značenja nekih sufikasa i sl.

Sve ovo, a posebno činjenica da se jedne te iste inovacije, jedna te ista značenja (ili nijanse) riječi, koje su različite od onih u određenom jeziku, susreću kod velikog broja djece s različitim materinskim jezicima, navodi nas na pomisao da se u toj oblasti uopće, ili konkretno, pitanje koje razmatramo u ovom djelu mora još mnogo istraživati i pri tome treba raditi timski. Ta nejezična, nenacionalna, čak i nekulturalna, nesocijalna itd. dimenzija otvara cijeli niz pitanja i problema, kakve nismo mogli ni pretpostaviti. S jedne strane, to su karakteristične razlike i sličnosti pri usvajanju jezika kod djece s različitim slavenskim materinskim jezicima. S druge strane, to su veze među jezicima kojih nismo ni svjesni, a djeca, usvajajući jezik kao čvrst kostur, osjećaju ih, kao i način mišljenja, odnos prema različitim izvedenicama itd. U svakom slučaju, na tom polju mora se još mnogo raditi.

Prijevod s makedonskog: Ivica Baković

Bosansko-hrvatsko-srpska verzija teksta autorizirana od strane autorice.

## **Bibliografija**

**Билодид, I. K.**, *Сучасна украинска мова*, Київ 1069.

**Vasić, V.**, *Govor sa sestrom i bratom*, Novi Sad, 1983.

**Добрев, И.**, *Старобългарска граматика, Теория на основите*, София 1982.

**Zgólkowa, H.**, *Czym język za młodu nasiąknie...*, Poznań, 1986.

**Ilievska, K.**, «Jazikot na malite deca – patokaz kon problemite na strancite vo izučuvanieto na makedonskiot jazik», *XXII Naučna diskusija na XXVIII Seminar za makedonski jazik, literatura i kultura*, Skopje 1995., str.139-153.

**Ilievska, K.**, «Recepcija na kategorijata rod vo jazikot na malite deca»,



*Jubileen godišen zbornik na Filološkiot fakultet, kn. 22, Skopje 1996.*, str. 67-79.

**Ilievska, K.**, *Vo očekuvanie na golemiot život*, Skopje 1998.

**Jakobson, R.**, *Child language, aphasia and phonological universals*. Mouton – The Hague 1968.

**Koneski, B.**, *Gramatika na makedonskiot literaturni jazik*, Skopje 1982.

**Nikolovska, E.**, *Detskiot govor, sledenie i ispituvanie*, Skopje 1996.

**Обухова, Л. Ф.**, *Детская психология, теории, факты, проблемы*, Москва 1995.

**Čulafić, M.**, *Bez slobode ne mogu da živim (Dokle ću morati da budem dobar)*, Beograd 1993.

**Pjanka, V.**, «Semantičkite kategorii i nivnoto izrazuvanie vo makedonskiot jazik (morfologija)», *Pristapni predavanja, prilozi i bibliografija na novite členovi na MANU*, XIII, Skopje 2000.

**Pjanka, V.**, «Potekloto i razvojt na gramatičkata kategorija rod vo slovenskite jazici», *Makedonski jazik* LIII, Skopje 2002.

**Prebeg Vilke, M.**, *Vaše dijete i jezik*, Zagreb 1991.

**Rupnik, V. i Nešić, B.**, *Olovka piše srcem, prošireno izdanje*, Beograd 1980.

**Savić, S.**, *Narativi kod dece*, Novi Sad 1985.

**Стоянова, Н. Ъ.**, *Вашето дете говори, Речевни актове в ранната детска възраст*, София, 1992.

**Цейтлин, С.**, «Типичные морфологические неправильности детской речи», *Речевые приемы и ошибки, типология, деривация, функционирование*, Москва 1989.

**Чуковский, К.**, *От двух до пяти*, 21 изд. Москва 1970.

**Šwela, B.**, *Grammatik der niedersorbischen Sprache*, Bautzen, 1952.

**Szczepiecka, B.**, *Wariancja rodzajowa rzeczowników w języku małego dziecka*, Uniwersytet Gdański, Filologia Polska – Prace Językoznawcze, 16, Gdańsk 1992.

## Biografska bilješka

Krasimira Ilievska redovita je profesorica na Filološkom fakultetu u Skoplju, na Katedri za slavistiku. Bavi se rusistikom, slavistikom, psiholingvistikom, medievistikom. Do sada ima objavljenih stotinjak članaka, desetak monografija, udžbenike ruskog jezika za osnovne škole, prijevode i prepjeve s ruskog na makedonski jezik itd.



## Rod u jezičnom kodu i uporabi u finskom jeziku

Liisa Tainio

### Rod u finskom jezičnom kodu

Finski je jedan od uralskih (ugro-finskih) jezika koji pripada jezicima bez sustava gramatičkoga roda u jezičnom kodu (Hellinger i Bussman 2001.; Laakso 2005.; za opis finskog jezičnog koda i uporabe, vidjeti Hakulinen i dr. 2004.). Pod sustavom gramatičkoga roda, lingvistice obično misle da jezik nema nominalnu klasifikaciju po rodu. To jest, riječi koje se koriste u uralskim jezicima ne dijele se u klase prema svojoj manje ili više otvorenoj povezanosti sa spolom ili rodom, kao na primjer u njemačkom jeziku, u kojem postoje tri klase imenica, ženskoga, muškog i srednjeg roda. U uralskim jezicima postoji samo jedna lična zamjenica za treće lice jednine i množine, a u finskom jeziku lična zamjenica u jednini je *hän*, koja refereira i na muške i na ženske osobe, za razliku od, recimo, engleskoga jezika, u kojem postoje dvije lične zamjenice u jednini, *he* i *she*. Nadalje, bar kad je riječ o finskom jeziku, samo se nekoliko riječi može kategorizirati kao generički muške oblike.

Iako se čini da ovaj ukupan opis finskog jezika daje sliku jezika koji može poslužiti ravnopravnosti i transgresiji rodova, mogle bi se spomenuti određene asimetrične tendencije koje se tiču statusa roda u jezičnoj strukturi. Međutim, te se asimetrične tendencije mogu promatrati kao dio leksika, a ne gramatičkoga sustava jezika. Obilježja koja bih željela spomenuti ovdje uključuju derivacijske sufikse ženskoga roda; leksički rodno označene muške oblike koji se 'konvencionalno' upotrebljavaju kao rodno neutralni pojmovi; rodno označene asimetrije u leksiku koje se odnose na 'ljudska bića'; i neke sintaktičke pojave koje se događaju između gramatike i teksta (vidjeti također Laakso 2005.). Dat ću neke primjere ovih obilježja finskog jezika.

### Derivacijski sufiksi ženskoga roda

U finskom jeziku postoje dva sufiksa ženskog roda, to su *-tAr* i *-kkO*, na primjer,

*opettaja* učitelj<sup>1</sup> (*teacher*)  
*nuori* mlad (*young*)

*opettajatar* učiteljica  
*nuorikko* mlada

Međutim, samo je prvi od sufiksa trenutno donekle produktivan, a drugi je (uz još dva koja su čak još rjeđi te nisu ovdje spomenuti) trenutno čak zastarjeliji od *-tAr*. Ipak, trebalo bi

<sup>1</sup> U hrvatskom jeziku ne postoji adekvatan prijevod; engleska riječ *teacher* nije rodno označena. Također *young* (op. prev.).



spomenuti da je sustav derivacije u finskom jeziku jako rodno asimetričan. Na primjer, u finskom jeziku ili bilo kojem drugom uralском jeziku ne postoje primjeri derivacijskih sufiksa muškog roda (Laakso 2005., 110-118).

Sa stajališta rodne ravnopravnosti ova se asimetrija može promatrati kao djelomičan dokaz za zaključak o muškoj pristranosti u finskom leksiku. Tvrdi se da je i u finskom jeziku norma ljudskog bića u leksiku i jezičnoj uporabi muška, a da je 'ženski rod' uvijek povezan sa spolom / rodom (Engelberg 2001.; Niemikorpi 1998.). Također, postoje i druge asimetrije u prilog ovoj tvrdnji i sada ću ih predstaviti te detaljnije analizirati.

### Leksički rodno obilježen muški rod

Iako ne postoje izvedeni sufiksi koji označavaju muški rod, postoji nekoliko složenica koje završavaju imenicom *mies* 'muškarac' (eng. *man*). Tu spadaju strukovni nazivi kao što su *putkimies* doslovno 'muškarac za cijevi' (eng. *pipe-man*), što znači 'postavljač cijevi, vodoinstalater' i svakidašnji pojmovi kao što su *puuhamies*, doslovno 'muškarac za aktivnosti' (eng. *activity-man*), što znači 'netko tko je odgovoran za organizaciju aktivnosti'. Ovi tipovi riječi se mogu odnositi i na muškarce i na žene (Engelberg 1998.; 2002.; Laakso 2005., 120). Treba, međutim, naglasiti, da se, iako ne postoje odgovarajući oblici naziva u ženskom rodu, primjerice, izraz *putkinainen* 'žena za cijevi' (eng. *pipe-woman*) koji znači 'vodoinstalaterka' nikada ne upotrebljava. Izraz *puuhanainen* 'žena za aktivnosti' (eng. *activity-woman*) do sada se upotrebljavao u kontekstima u kojima se izričito odnosi na žensku osobu, a izraz u sebi ima humorističnu crtu. Izrazi kao što su *puuhanainen* nikada se ne mogu odnositi na mušku osobu. Općenito, u finskom jeziku u složenicama, *mies* 'muškarac' (eng. *man*) se najčešće upotrebljava kao glavna sastavnica i, kako sam istaknula, te se riječi mogu upotrebljavati i u kontekstima u kojima se odnose i na žene. Međutim, obrnuto se ne primjenjuje na složenice s riječju *nainen* 'žena' (eng. *woman*) kao glavnom sastavnicom. Iako je većina strukovnih naziva s generičkim muškim rodom danas zamijenjena rodno neutralnim izrazima (na primjer *lehtimies* 'muškarac iz novina' (eng. *newspaper-man*) izrazom *journalisti* 'novinar/ka' (eng. *journalist*), neke su ostale u uporabi.

Postoje neki suprotni argumenti vezani za interpretaciju i semantiku ovih tipova riječi. Neki, na primjer, kažu da su riječi kao što su *marjamies* 'berač/ica bobičastih plodova' (eng. *berry picker*), doslovno 'muškarac za bobice' (eng. *berry-man*), i *virkamies* 'službenik/ca' (eng. *officer, official*), doslovno 'muškarac iz ureda' (eng. *office-man*) definitivno rodno neutralne te da se odnose i na muškarce i na žene (Eronen 1999.). Međutim, postoje dokazi protiv ovakva stajališta. Dokazano je da, na



primjer, u čitanju rečenice *Hän on tavallinen valtioneuvoksen virkamies* 'To je tipični državni službenik' (eng. *One is a typical civil servant*, doslovno, 'državni muškarac iz ureda', [eng. *office-man*]), čak 80% ispitanikaca smatra da se riječ *virkamies* odnosi samo na muškarce ili većinom na muškarce (Engelberg 1993.). To je čak još čudnije u svjetlu činjenice da su u Finskoj većina zaposlenikaca koje imaju naslov *virkamies* upravo žene.

Pokazat ću primjer uporabe leksički rodno označenih riječi i njihove interpretacije u tekstu u izvatku iz popularnog osnovnog udžbenika iz sociologije.

*Professoria arvioivat tutkijana niin toiset tiedemiehet, opettajana hänen oppilaansa ja ehkä hallintomiehenä tai juonittelijana hänen virkaveljensä tiedekunnassa* (Allardt i Littunen 1964., 15).

Profesora su kao istraživača ocijenili drugi znanstvenici (eng. *other scientists*, doslovno 'muškarci od znanosti' [eng. *science men*]), kao nastavnika njegovi studenti i možda kao birokrata (eng. *bureaucrat*, doslovno 'muškarac administracije', [eng. *administrative man*]) ili spletkara njegovi kolege (eng. *colleagues*, doslovno 'braće iz ureda' [eng. *office brothers*]) na fakultetu.

Sa stajališta čitateljaice, referenca na spomenuto ljudsko biće postaje određena i rodno određena korak po korak. Na početku rečenice i žene se mogu identificirati s grupom o kojoj se radi, to jest, skupinom profesora (opća referenca je označena jedninom). Međutim, kasnije izbor riječi koje se odnose na spomenute osobe pokazuje pretpostavljeni rod skupine profesora: oni su svi muškarci. Iako se *tiedemies* (doslovno 'muškarci iz znanosti', [eng. *science men*]) u nekim kontekstima može odnositi i na znanstvenice (Husu i Tainio 2004.), riječ *hallintomies* (doslovno 'muškarac administracije', [eng. *administrative man*]) i *virkaveli* (doslovno 'brat iz ureda' [eng. *office brother*]) ne može se interpretirati tako da se odnosi i na žene.

U leksiku postoji još jedna asimetrija koju treba spomenuti. U grupi složenica koje sadržavaju imenicu koja se odnosi na rodno ljudsko biće, može se naći još jedna asimetrija. Za razliku od riječi *mies*- 'muškarac' (eng. *man*), riječ *nainen*, *nais*- 'žena' (eng. *woman*) obično služi kao označitelj složenica, na primjer, *naiskirjailija* 'spisateljica' (eng. *female-writer*), dok je oblik složenice *mieskirjailija* 'pisac' (eng. *male-writer*) učestaliji. To znači da se izraz *kirjailija* pisac (eng. *writer*) samo po sebi interpretira kao da se odnosi na muškarce (Karppinen 2002., Tainio 2005.). To se, još jednom, može interpretirati u smislu rasprostranjene pristranosti prema muškom rodu u finskom





leksiku i jasno pokazuje kako diskurs u društvu postavlja strukture jezika.

### Rodno označene asimetrije u leksiku

Studije o rodu u jeziku obično počinju razmatranjima leksika. To je također slučaj u fenističkim studijama (Tainio 2001a.). Jedna od prvih primjedbi je ta da u osnovnim riječima u finskom jeziku koje se odnose na muškarce i žene postoje asimetrije (Karlsson 1974.). Na primjer, postoji manje riječi za 'muškarce' nego za 'žene':

|              |                |                           |                |                  |                             |
|--------------|----------------|---------------------------|----------------|------------------|-----------------------------|
| <i>mies</i>  | muškarac       | eng. <i>man</i>           | <i>nainen</i>  | žena             | eng. <i>woman</i>           |
|              | muž,<br>suprug | eng. <i>husband</i>       | <i>vaimo</i>   | žena,<br>supruga | eng. <i>wife</i>            |
| <i>poika</i> | dječak         | eng. <i>boy</i>           | <i>tyttö</i>   | djevojčica       | eng. <i>girl</i>            |
|              | sin,           | eng. <i>son</i>           | <i>tytär</i>   | kći              | eng. <i>daughter</i>        |
|              | djevac         | eng. <i>(male) virgin</i> | <i>neitsyt</i> | djevica          | eng. <i>(female) virgin</i> |

Osim toga, riječi koje se odnose na žene podložne su negativnim konotacijama (Karlsson 1974.).

Ukratko, lingvistice vide imenice muškog roda u finskom jeziku kao semantički više generičke i češće u uporabi od onih u ženskom rodu. Primijećeno je, na primjer, da u rječnicima riječi koje se odnose na muškarce dobivaju tri puta više mjesta od riječi koje se odnose na žene. Iz popisa učestalosti riječi, vidimo da je riječ *mies* 'muškarac' (eng. *man*) najčešća riječ koja označava spol referenta, i da je čak i riječ *poika* 'dječak' (eng. *boy*) češća od riječi *nainen* 'žena' (eng. *woman*)<sup>2</sup> (Niemikorpi 1998.). Isto tako, kvantitativne studije, na primjer o jeziku u novinama, pokazale su da je riječ *mies* 'muškarac' (eng. *man*) tri puta češća od riječi *nainen* 'žena' (eng. *woman*) (Karppinen 2002.). Dokazano je da je to slučaj i u drugim žanrovima jezične uporabe, na primjer, u školskim udžbenicima o materinjem jeziku (Palmu 2003.).

Osim gore spomenutih asimetrija, postoje također neke asimetrije u semantici i semantičkim pomacima riječi koje

<sup>2</sup> To se također može vidjeti u jeziku interneta. Za zabavu, koristila sam internetsku tražilicu pod imenom Google da bih otkrila učestalost nekih osnovnih riječi koje se odnose na rodno označenu osobu. Rezultati su bili sljedeći: *mies* 'muškarac' (eng. *man*) 3 680 000; *nainen* 'žena' (eng. *woman*) 1 420 000; *poika* 'dječak' (eng. *boy*) 949 000; *tyttö* 'djevojčica' (eng. *girl*) 278 000 (zadnja posjeta 20. 9. 2005.).



sadržavaju reference na spol ili rod osobe (Laakso 2005., 121-126). Ta tendencija također označava rodove u finskom jeziku kao nejednake.

### Između gramatike i teksta

Konačno, pregledat ću neke tekstualne strategije koje se u finskoj gramatici upotrebljavaju za implicitno određivanje roda osobe o kojoj se radi. Ako se želimo obratiti neodređenoj osobi ili grupi sudionikaca, ne moramo odabrati generičke oblike u muškom rodu, kao u mnogim indo-europskim jezicima, na primjer u španjolskom ili engleskom jeziku ('muškarac', eng. *man*). Umjesto toga, u finskom je jeziku moguća uporaba pasiva ili takozvane formule nultog lica, koji su potpuno rodno neutralni oblici obraćanja. Prva se spomenuta mogućnost, pasiv – ili osobni pasiv kako se ponekad naziva – uvijek odnosi na ljudske sudionike u množini. Druga mogućnost, formula nultog lica, znači da možete koristiti finitni glagolski oblik u trećem licu jednine i izostaviti gramatički subjekt.

#### PASIV

*Kirjastossa luetaan.*  
knjižnica+INE čitati (PAS)

Čitaju u knjižnici.

#### FORMULA NULTOG LICA

*Jos lukee, oppii.*  
Ako čitati (3.l.j.) učiti (3.l.j.)

Ako se čita, uči se.

Ovo daje vrlo praktične mogućnosti pisanja tekstova bez neuravnoteženih obraćanja bilo kojem spolu. Međutim, ove se mogućnosti mogu upotrijebiti i za druge vrste, više ili manje slučajnih, ciljeva naglašavanja jednog roda nauštrb drugoga, kao što ćemo vidjeti u sljedećem primjeru uporabe pasiva u tekstu. U sljedećem ulomku obraćanje u prvoj rečenici može se smatrati rodno neutralnim, no kasnije je spol sudionikaca određen; primjer dolazi iz udžbenika za sociologe in je.

*Käytännössä suhtaudutaan tietenkin erilaisiin ominaisuuksiin eri tavoin. Etsitään eräiltä ominaisuuksiltaan mahdollisimman sopivaa puolisoa, esim, tietyn pituista, tietyllä älykkyytasolla olevaa puolisoa jne. Harvat haluavat saada aviopuolison, joka on paljon pitempi kuin itse, ja monet saattavat pelätä ajatusta, että saisivat itseään älykkäämmän vaimon (Allardt i Littunen 1964., 106).*

U svakidašnjem životu svi (mn.) prirodno opažaju različita obilježja na različite načine. Svi (mn.) traže najprikladnija



dnijeg partnera koji je, na primjer, dovoljno visok, dovoljno pametan itd. Ljudi ne žele dobiti supružnike koji su puno viši od njih i mnogi se ljudi boje mogućnosti da će dobiti 'žene' koje su inteligentnije od njih.

U zadnjoj rečenici referenca na 'žene' kaže nam da su spomenuti sudionici muškarci. Međutim, određivanjem društvenih sudionikaca kao muškaraca, ovaj isječak ne samo da nam govori o tekstualnim sredstvima u finskom jeziku, već nažalost i o udžbenicima iz sociologije općenito (Lempiäinen 2003.).

Za gramatički sustav bez roda u uralskim jezicima, uključujući finski, često se kaže da odražava ili podržava rodnu ravnopravnost među sugovornicima (vidjeti Laakso 2005., 103-104). Možda trebamo imati na umu Sapir-Whorfovu hipotezu («struktura i semantička kategorizacija jezika koji učite utječe na vaše načine gledanja i mišljenja») kad govorimo o vezi između gramatike i percepcija i kognitivnih strategija govornikaca jezika. Međutim, iako postoje određene potvrde tvrdnji da, na primjer, djeca koja uče i govore jezike s gramatičkim sustavom roda pridaju više pažnje spolu / rodu osoba, empirijski dokazi o tim idejama su vrlo neodređeni (vidjeti Laakso 2005., 104).

U smislu transgresije roda u uporabi jezika općenito, bez obzira na to koliko se rodova može očekivati, na finski se jezik također može gledati kao na jezik s mogućnošću uspjeha. Finski se jezik može koristiti na načine koji uzimaju u obzir sve različite rodove i suprotno, bez pridavanja pažnje bilo kojem rodu u gramatici ili čak leksiku.

Međutim, ova vrsta uporabe jezika ne mora biti tako lagana kao što bi se očekivalo. Unatoč rodno neutralnim gramatičkim i leksičkim mogućnostima u finskom jeziku, još uvijek postoje načini za određivanje roda spomenutih osoba ili osobe u skladu s binarnim rodnom sustavom. Ponekad rod referenta postaje određen u izboru riječi, ponekad tijekom procesa čitanja, interpretacijom skrivenih pretpostavki i implikacija koje su konstruirane pomoću sintaktičkih i semantičkih elemenata rečenice. Zato se smatra da, iako se finski u mnogim karakteristikama može smatrati rodno neutralnim jezikom u kodu, postoji još puno prikrivenoga muškog roda u jeziku.

### **Rod u uporabi jezika: pisani tekstovi**

Nakon pregleda 'bezrodnoga' koda u finskom jeziku, vratit ću se uporabi jezika. Ove studije još jasnije pokazuju da obilježja koda ne određuju (ideološku) uporabu jezika. U svojim osobnim lingvističkim studijama, kombinirala sam perspektive analize pisanih tekstova i analize konverzacijske interakcije, primjenjujući metode kritičke analize diskursa (vidjeti npr. Lee 1992.; Mills 1999.) i etnometodološku analizu razgovora (vidjeti



npr. Hutchby i Wooffitt 1998.). U ovom ću odlomku analizirati primjere uporabe jezika koji su skupljeni iz finških knjiga za samopomoć u vezama. Uz pomoć analize, prodiskutirat ću 'dominantni' diskurs roda koji je predstavljen u knjigama za samopomoć. Analizirat ću, na primjer, naslove koji sadržavaju reference na spol i opise muškaraca i žena kao govornikaca. Ova je analiza predstavljena da bi se pokazao primjer mogućih načina i fokusa analize skrivenih / otvorenih ideologija u pisanim tekstovima.

### **Primjer 1: Konstrukcija ideologije rodne neravnopravnosti u knjigama za samopomoć u vezama**

Čini se uobičajenim da (lingvističke) zajednice nastoje razlikovati dva spola (Garfinkel 1967.; Goffman 1977.; Cameron 1985.). Nažalost, čini se da je to slučaj i u Finskoj. Kao lingvistica koju zanimaju rod i govorna interakcija, zanima me da otkrijem kako se ova razlika manifestira u stereotipovima muškaraca i žena kao govornikaca i sudionikaca u razgovorima. Da bih analizirala stereotipe žene koja govori i muškarca koji govori, odlučila sam proučiti finske knjige za samopomoć u vezama (Tainio 2001a.); nadahnule su me analize Deborah Cameron (1995., 166-211) i Mary Crawford (1995., 86-128). Analizirala sam 13 knjiga finških autoraica objavljenih 1990-ih godina. U kontekstu tih knjiga, postoje samo heteroseksualne veze. U tom smislu, studije koje sam provela također su studije o heteroseksualnom diskursu (ili heteroseksizmu) u Finskoj. Popularni zapadnjački argumenti o tome kako su 'muškarci s Marsa, žene sa Venere' bili su i još su uvijek popularni i u Finskoj. Također se u finškim knjigama za samopomoć tvrdi da su muškarci i žene drugačiji i da je za nas najbolje da to priznamo.

Prvo sam počela analizirati naslove knjiga i poglavlja u njima. Kako sam željela istražiti ravnotežu između svjetonazora žena i muškaraca, odlučila sam analizirati sve naslove koji se odnose na rod (ukupno 45). Ovdje su neka od mojih otkrića prikazana kao izbor naslova poglavlja ili knjiga.

#### **Naslovi s 'muškarac' (22 naslova)**

|                                |                                                     |
|--------------------------------|-----------------------------------------------------|
| <i>Mies sairastaa</i>          | Muškarac/ci se osjeća/ju loše                       |
| <i>Miksi mies ei puhu</i>      | Zašto muškarac/muškarci ne razgovara/ne razgovaraju |
| <i>Kiltin miehen viha</i>      | Mržnja ljubaznog muškarca                           |
| <i>Onko miehellä sielu?</i>    | Ima li muškarac dušu?                               |
| <i>Mies, kypsytätön nahjus</i> | Muškarac, nezreli mlakonja                          |
| <i>Miehetkin tuntevat</i>      | I muškarci imaju osjećaje                           |
| <i>Itkeekö mies sittenkin</i>  | Plače/plaču li na kraju muškarac/muškarci           |



*Mikä mies!*  
*Miesten mies*

Kakav muškarac!  
(doslovno) Muškarac među  
muškarcima;  
Najbolji od muškaraca

### Naslovi sa 'žena' (8 naslova)

|                                            |                                  |
|--------------------------------------------|----------------------------------|
| <i>Nainen karriäärimyllyyn</i>             | Žena u zlom krugu svoje karijere |
| <i>Äiti</i>                                | Majka                            |
| <i>Treffit vaimon kanssa</i>               | Spoj sa suprugom                 |
| <i>Alkoholistien vaimot</i>                | Žene alkoholičara                |
| <i>Anoppi, parisuhteen paha haltijatar</i> | Punica, zloduh veze              |

### Naslovi s 'muškarac i žena' (15 naslova)

|                                                  |                                            |
|--------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| <i>Mies ja nainen</i>                            | Muškarac i žena                            |
| <i>Miehen ja naisen erilaisuus</i>               | Razlika između muškarca i žene             |
| <i>Teorioita miehen ja naisen erilaisuudesta</i> | Teorije o razlikama između muškarca i žene |
| <i>Naisen ja miehen maailma</i>                  | Svijet muškarca i žene                     |
| <i>Miten mies naista katsoo?</i>                 | Kako muškarac gleda ženu?                  |
| <i>Mies           naisen           silmin</i>    | Muškarac kroz oči žene                     |
| muškarac    žena (GEN) oči (INS)                 |                                            |

Postoji jasna dominacija muških referenata u naslovima. Nadalje, naslovi pokazuju da je referenca većinom *mies* 'muškarac', u jednini, što znači da se iskazi o tim referencama mogu vidjeti gotovo kao 'urođena' obilježja opisane osobe (Vilkuna 1999.). S druge strane, reference na žene su većinom takve da vide ženu u odnosu prema drugoj osobi, na primjer, kao suprugu, kao majku ili punicu.

Nadalje, u naslovima koji referiraju i na muškarce i na žene, redoslijed spolova je bio: muškarac prvi, žena druga. Taj je redoslijed isto tako potvrđen u svim korelacijskim imenskim izrazima: u tekstovima 13 knjiga, u otprilike 80% svih izraza koji sadržavaju *mies ja nainen* 'muškarac i žena'. Iako postoje određeni fonološki razlozi za ovaj redoslijed, razlog može biti i semantički. Tvrdi se da poredak imenskih fraza u koordinaciji također odražava važnost elemenata. U skladu s ovim argumentom, pisci/spisateljice obično smještaju tipičniju i bitniju od dviju fraza na početak korelata. (Cooper i Ross 1975.; Tainio 2001a.). Zato je važno spomenuti dominaciju redoslijeda fraza u koordinaciji. Osim toga, zadnja dva naslova s konstrukcijom



'muškarac i žena'

*Miten mies naista katsoo?*

Kako muškarac  
gleda ženu?

*Mies            naisen            silmin*  
muškarac    žena (GEN)    oči (INS)

Muškarac kroz oči  
žene

dobri su primjeri ideologije iza svega toga: oba uzimaju kategoriju muškarca kao svoje početne točke (vidjeti Chafe 1994.) iako bi bar drugi trebao govoriti o ženama. Redoslijed 'muškarci prvo, onda žene' potvrđen je i na drugim razinama tekstova: problem muškaraca dobiva mjesto na početku rečenica, odjeljaka i duljih odlomaka u knjigama.

Redoslijed spolova, izgleda, uredno služi skrivenim svrhama savjeta danim u knjigama. Iako one spominju 'tihog muškarca' kao najozbiljniji problem u vezama između muškaraca i žena, rečeno je da rješenje problema leži u ženinim rukama. Glavni je argument da su žene te čija je kompetentnost u komunikaciji izvrsna te da zbog svojih sposobnosti žene moraju naučiti bolje shvaćati nijeme poruke svojih muževa. Pogledajmo sada opise verbalnih sposobnosti muškaraca i žena u knjigama.

*Sadat vaimot ovat kysyneet, miksi mies ei puhu* (Nyman i Nyman 1995., 50).

Stotine su žena pitale zašto muškarac ne priča.

*Mies kaipaa toimintaa edesauttavia selkeitä viestejä. Jos asioita ei sanota suoraan vaan kaarrellen ja kokeilevasti, mies voi kokea tämän ajanhaaskauksena eikä jaksaa keskittyä viestittäjän – usein naisen – sanomaan* (Dunderfelt 1996., 23).

Muškarac želi čuti jasne poruke koje će mu pomoći da djeluje. Ako se ne priča izravno već neizravno, muškarac može misliti da je slušanje nejasnih poruka gubitak vremena – a one koje govore neizravno su obično žene.

*Niitten naisten, jotka käyttävät hyvinkin moniselitteistä kieltä, tulisi ymmärtää, että useimpien miesten maailmassa kuultu ymmärretään yleensä niin kuin se sanotaan* (Nyman i Nyman 1995., 55).

One žene koje koriste jako komplicirani jezik trebaju razumjeti da se u svijetu većine muškaraca poruka obično razumije na isti način na koji je rečena.

Poruka je da muškarci ne govore, da žene govore, ali obično govore previše i na prekomplicirane načine. Savjeti u gore navedenim odlomcima usmjereni su prema ženama: žene trebaju razumjeti da, ako žele da ih se čuje, trebaju promijeniti svoju



uporabu jezika. Muškarcima nisu upućeni savjeti. Iako su ovi odlomci samo mali dijelovi cjelokupnih podataka, jasno pokazuju namjere primatelja i sadržaj savjeta.

### Rod u uporabi jezika: govorna interakcija

Ova otkrića jezičnih struktura i argumenata u knjigama o samopomoći, imala sam na umu kad sam počela analizirati razgovore parova da bih otkrila kako – ili da li – su ove različite rodne strategije u govoru izražene u podacima. U studijama o rodu u interakciji ima dosta kontroverznih argumenata o postojanju 'govora žena' nasuprot 'govoru muškaraca' i o obilježjima govora i interakcije koji se trebaju smatrati elementima ovih 'rodolekata' (eng. *genderlect*) (vidjeti npr. Eckert i McConnell-Ginet 2003.). Kao analitičarka konverzacijske sumnjala sam u studije koje, na primjer, uzmu hipotezu o 'rodolektima' kao početnu točku analize (vidjeti npr. Goodwin 1990.; Schegloff 1997.). Radije bih empirijski proučavala kako se sudionice u interakciji orijentiraju prema različitim karakteristikama i ulogama drugih sudionika (vidjeti npr. McIlvenny 2002.).

Da bih otkrila postupke koji pokazuju usmjeravanja na rod u konverzaciji između dva spola, analizirala sam konverzacijske intervju parova (Tainio 2001a.; Tainio 2002.). Parovi u mojim podacima bili su stariji supružnici koji su bili u braku jedno s drugim već desetljećima, tako da su dobro izvježbani u umijeću razgovora parova. Korpus podataka (ukupno 11 sati) sastoji se od svakodnevnih intervju razgovora koji su izvorno napravljeni u svrhu dijalektologije.

### Primjer 2: Istraživanje rodno označenih interakcijskih praksi u razgovoru parova

U analizi razgovora između supružnika otkrila sam mnoge interakcijske prakse kroz koje su parovi pokazivali i ponovno uspostavljali svoje partnerstvo: govorile su kao tim čiji se članiceovi jako dobro poznaju – zajedno su pričale priče, svađale su se oko najvjernijih verzija prošlosti, čak su djelovale kao autoritet u najosobnijim iskustvima svoje/ga partnerice. Nisu samo govorile zajedno i jedno o drugom, već i jedno u ime drugog. Kad sam promatrala razlike između govora žena i muževa, primijetila sam da su tu bili supruzi koji su prekidali svoje supruge, supruzi koji su ispravljali svoje supruge, supruzi koji su ispravljali priče svojih supruga – ali i suprotno je, također, bilo istina: i supruge su, isto tako, prekidale, utišavale i ignorirale kad bi njihovi supruzi počeli govoriti. Tako, da budem iskrena, nisam otkrila nikakvu osnovu za tvrdnju da postoje rodno označene konverzacijske prakse: muškarci i žene pričale su na prilično jednak način.





Studije o rodu i interakciji pokazuju da je vrsta imidža ženskog stila koji se obično opisuje, na primjer, u literaturi popularne psihologije, samo kulturološko vjerovanje, stereotip (Bucholtz i Hall 1995.). Ovi su stereotipi dostupni u medijima i u prikrivenim ideologijama naše kulture. U procesu učenja interakcijske kompetencije kao član/ica zajednice, moramo također naučiti vjerovanja o obilježjima spolova (Sacks 1992., 40-49). Rod je jedno od osnovnih elemenata kroz koje počinjemo zasnivati naše odnose s drugima. Dokazano je da kad osoba sretne nekoga, prvo što primijeti na drugoj osobi je njezin spol (Hyypä 1995.; Kessler i McKenna 1978.). Utjecaj prve kategorizacije je fundamentalan: ako ste smješteni/e u kategoriju žene, nakon toga je sav vaš govor govor žene, bez obzira na to kako govorite (Kessler i McKenna 1978.; Garfinkel 1967., 116-185). Dokazano je da se gotovo sva obilježja uporabe jezika koja se smatraju tipičnima samo za govor žena mogu naći i u govoru muškaraca (vidjeti npr. Cameron i Coates 1986.). Obično i muškarci i žene u svoj svakodnevni govor ugrađuju varijaciju stilova koji su u društvu kategorizirani kao ženski ili muški (Tainio 2001b.). Međutim, čak ako i koristimo jezik na isti način, spol / rod korisnikaca jezika bitan je za sudionike u interakciji: čuje vas se, procijeni i označi kao ženu ili muškarca. Sad ću vam pokazati neke primjere načina na koje se to radi.

U mojim podacima, sudionice razgovora bile su supružnici i ispitivači, mlađi muškarci. Tijekom razgovora, supružnici se na kraju često nisu slagali jedno s drugim; čak bi se i malo svađali, na primjer, o pojedinostima njihovih zajedničkih sjećanja. Jedna od stvari oko koje su stalno pregovarali bile su norme situacije: koje su prikladne teme ili načini govorenja u ovoj vrsti konverzacije. Ali, prilično je zanimljivo da su se, kad se supružnici nisu slagali o normama, ispitivači uvijek slagali s mužem: kroz ovo su dva muška sudionika stvorila zajedničku mušku perspektivu (vidi također Tainio 2002.). U sljedećim odlomcima muški ispitivač reagira na ženine upite, a tema je prikladnost muževa govora. Kao i obično, muški ispitivač (MI) se ne slaže s njom i podržava njegovu liniju govora:

(SKNA:13551:1; Ylihärmä; B:16-19)

Muž: -->on oli< sellaasia noita: ö- sellaasia köyhiä jolla ei ollu mitään

- - Postoje > postojali su < kao: siromašni ljudi koji nisu imali ništa tako d- da

n- niin (.) .hhh hh oli niinkun y:ö: ja taloon,=  
oni (.) .hhh hh su kao jednu noć ostajali u  
kućanstvu=



Žena: =°mutta jos me ei nyt (.) puhutakkaat [täs:tä°  
 ===> =°možda da sad ne (.) pričamo o [tome°  
 [   
 MI: [juu kyllä  
 se, (.)  
 --> [o da to je,  
 (.)

[sopii tähän, (.) hy]vin,=  
 [lije]po pričati (.) o]tome,=  
 [ ]

Žena: [jaa:.,=sopiiko. ]  
 [Vidim,=jel' tako. ]

MI: =joo.  
 =naravno.

Žena: [joo:.  
 [Vidim.

Muž: [nii. (.) .hh että ne oli aina niinkun yhyre- yhyren  
 vuorokauren niin:  
 [je. (.) .hh tako da su ostajali kao jedan-jedan dan i  
 noć i oni

ne oli m- mie:hiä tavallisesti - -  
 su obično bili muškarci - -

(SKNA 8808:1; Kaustinen; A:160-168)

Muž: .hhh s'on mennys [siihen hamalle.  
 .hhh to je kao [ovo danas.

Žena: [toimit:a vain nyt: mitä: (.)  
 kysythään

===> [pričaj samo o stvarima o  
 kojima (.) se pita

sulta:.(0.8) ei nui<sup>ta</sup> sulta he he he  
 k(h)ysytäk(h)ään he

ti:.(0.8) to nisu stvari o kojima te on on pit'o

[heh  
 [o njima.

MI: [kyllä se sopii,  
 --> [u redu je,



- Žena: (.)  
j(h)a(h)a ha [ha  
A, tako h)ee ha [ha  
[
- MI: [ei se nyt niin kauhiasti oo väliä  
että.  
[nije toliko ograničeno o čemu ((vi  
možete pričati)).
- Žena: .h(h) e:ik(h)ö, hö he [he  
.h(h) nije (h)ot, he [he  
[
- MI: [e:i,  
[ne:,

Transkripcijske oznake:

- (istaknut) naglašen slog/glas
- niski završni ton
- ; ne-niski završni ton
- riječ izgovorena uz nagli prekid
- : duljenje
- >< brži govor
- ° tiši govor
- (.) pauza (oko 0,2 s)
- (0.5) izmjerena pauza od 0,5 s
- h izdisaj
- .h udisaj
- (( )) opaska analitičara/ke
- [ početak simultanog govora
- ] završetak simultanog govora
- = trenutni početak/kraj govora
- > linija koja upućuje na odsječak relevantan za analizu
- (h) izgovoreno uz smijeh
- he he smijeh

Pojavilo se i nekoliko slučajeva u kojima muškarac ili muški ispitivač sekvencijalno isključuje ženu iz redoslijeda i posljedično svoj sljedeći red postavlja kao prikladan do prethodnoga muškog. Međutim, ne mislim da je ponašanje muškog ispitivača bilo namjerno. Rod primateljaice može utjecati na nečije govorno ponašanje na neočekivane načine. Da dam još jedan primjer, u studiji o interakciji između liječnikace i pacijentaice (Raevaara 2002.), dokazano je da kad svoje pacijente pitaju o njihovim navikama vezanim uz piće, liječnicie



drugačije formuliraju pitanja ovisno o spolu pacijentaice. Kad liječnice pitaju žene o njihovim navikama vezanim uz piće, pitanje je formulirano kao «*Käytättekö alkoholia?*» (Konzumirate li alkohol?). Kad pitaju muškarce o njihovu pijenju, pitanje je formulirano kao: «*Kuinka paljon käytätte alkoholia?*» (Koliko alkohola konzumirate?).

## Posljedice i diskusija

U ovom sam članku prvo raspravljala o 'bezrodnom' kodu u finskom jeziku te sam predstavila neke od svojih rezervi vezanih za tvrdnju da je finski rodno neutralan jezik. Unatoč ovim rezervama, u finskom jeziku ostaje moguće referirati na osobe bez specificiranja roda osobe/a o kojoj/kojima je riječ. Time se u finskom jeziku daje više prostora različitim vrstama rodova uključujući i one rodove koji ne žele biti uključeni u binarni sustav koji je trenutno, još uvijek, dominantni rodni diskurs i u finskom društvu. Nakon rasprave o gramatičkim i leksičkim obilježjima finskoga, osvrnula sam se na uporabu jezika. Prvo sam analizom finških knjiga za samopomoć u vezama pokazala da rodno označene ideologije pisaca/spisateljica ili okolne (jezične) zajednice utječu na tekstualne strategije spisateljice/pisca. Onda sam analizirala jednu vrstu konverzijske interakcije, razgovor između supružnika. Uz pomoć analize, tvrdila sam da ne postoje odvojeni 'rodolekti' za muškarce i žene. Da sažmem, rodovi koriste jezik na jednake načine u istim situacijama; njihova uporaba jezika uvelike ovisi o kontekstu, situaciji, zadaći i drugim sudionicima u interakciji.

Međutim, dokazi pokazuju da postoje ozbiljne asimetrije u prijemu i interpretaciji pisanoga i izgovorenog teksta u smislu roda. Pokazano je, na primjer, da su čak i identični tekstovi sadržani u ispitima na sveučilištima (vidjeti Poynton 1989., 38), prijavama i preporukama za poslove ili akademska mjesta (Valian 1998., 127-129; Wennerås i Wold 1997.; Trix i Psenka 2003.), sistematski bolje ocjenjivani kada se pretpostavljalo da je autor teksta muškarac, nego kad se pretpostavljalo da je autorica teksta žena. Zbog toga se može tvrditi da je važno govoriti li ili pišete kao muškarac ili kao žena.

Nadalje, iako finsko društvo uživa reputaciju demokratskoga i ravnopravnog društva postoji niz različitih razloga za ove asimetrije i niz argumenata koji potvrđuju da se rodno razlikovanje prenosi preko medija. Zajedno sa stručnjakinjom za znanstvena istraživanja Liisom Husu, istraživala sam opise i prikaze znanstvenica u finskim tiskanim medijima (2004., u tisku). Finska je zemlja s dobro obrazovanim ženama i žene aktivno sudjeluju u istraživanjima. Općenito, čini se da se prema njima odnosi kao prema stručnjakinjama na njihovim područjima i izvan akademskog svijeta. Međutim, u osobnim



intervjuima vrhunskih znanstvenica u tiskanim medijima, uobičajeno je naći odlomke kao što su ovi:

*Ensi elokuussa työnsä aloittava kansleri on pieni ja siro. Hän on pukeutunut hyvin istuvaan harmaaseen housupukuun.*

Počasna rektorica koja počinje s radom sljedećeg kolovoza je mala i nježna. Obučena je u dobro skrojeno sivo odijelo s hlačama.

(Počasna rektorica, profesorica, Leena Kartio, Helsingin Sanomat<sup>3</sup>, 20. 5. 2000.)

*Tummakutrinen Niemi käy hyvinkin sirosta espanjattaresta.*

Sa svojim tamnim uvojcima Niemi bi lako prošla za nježnu španjolsku damu.

(Profesorica obrazovanja, Hannele Niemi, Helsingin Sanomat, 17. 1. 1998.)

Unatoč uvažanim položajima u akademskom svijetu, znanstvenice se obično predstavljalo i kao dio obitelji, dakle, ne samo kao stručnjakinje na svojem polju, već i kao majke, žene i, nadalje, kao žene sa ženskim izgledom i osjećajima (Husu i Tainio 2004.).

Važno je pitanje da li lingvistice i druge znanstvenice zapravo mogu nešto učiniti u vezi s neravnopravnim položajima žena i muškaraca u jezičnoj strukturi i jezičnoj uporabi. Jedan je od mojih ciljeva, kao lingvistice, da ostanem aktivna u otkrivanju asimetrija gramatike, leksika i uporabe jezika, asimetrija koje su stvorene u tekstovima pomoću 'rodno neutralnoga' finskog jezika. Nadalje, smatram da je vrlo važno raspravljati o navodnim razlikama uporabe jezika žena i muškaraca kao i osoba koje se ne žele kategorizirati unutar ovoga binarnog rodnog sustava. Važno je napomenuti da su rodno označeni stereotipi samo stereotipi i da u 'stvarnom' svijetu postoji čitav niz varijacija stvarne uporabe jezika čak i unutar iste spolne / rodne skupine. Međutim, najvažnija je stvar svima objasniti činjenicu da se prema nama odnosi i da nas se ocjenjuje različito ovisno o našem spolu / rodu, bez obzira na to kako zapravo radimo, na primjer, govorimo i pišemo.

Proučavanje međudjelovanja između roda i jezika dovelo me do toga da se uznemirim svaki put kad čujem ili pročitam o 'razlikama između muškaraca i žena'. Dopuštam da razlike postoje, neću to poricati, iako nisam sigurna koje su to zapravo razlike. Međutim, glavno pitanje nije koje su to razlike nego zašto

---

<sup>3</sup> Helsingin Sanomat je najveći dnevni list u Finskoj.



se te razlike naglašavaju u različitim kontekstima (Cameron 1985.). Jedna od posljedica očito je uspostavljanje binarnoga rodnog sustava rodova u društvu. Osim toga, moje je iskustvo da naglašavanje činjenice da su žene i muškarci različiti vodi spolove / rodove prema različitim vrstama dužnosti i privilegija. Nažalost, čini se da čak i u ravnopravnoj Finskoj različite privilegije i dužnosti obično daju muškarcima prednost nad ženama.

Prijevod s engleskog: Ana Naglić

## Bibliografija

**Allardt**, Erik i Littunen, Yrjö 1964.: *Sosiologia*. 3. izdanje. Porvoo i Helsinki, WSOY.

**Barrett**, Rusty 1999.: Indexing polyphonous identity in the speech of African American drag queens. U: Mary Bucholtz, Anita Liang i Laurel Sutton (ur.) *Reinventing identities: the gendered self in discourse*, 313-331. Oxford University Press, Oxford.

**Bucholtz**, Mary i Hall, Kira 1995.: Introduction: Twenty years after Language and Woman's Place. U: Kira Hall i Mary Bucholtz (ur.) *Gender articulated: Language and socially constructed self*, 1-22. New York: Routledge.

**Cameron**, Deborah i Coates, Jennifer 1986.: *Women in their speech communities*. Longman, London.

**Chafe**, Wallace 1994.: *Discourse, consciousness, and time: the flow and displacement of conscious experience in speaking and writing*. Chicago: IL University of Chicago Press.

**Cooper**, William E. i Ross, John Robert 1975.: World order. U: Rocin E. Grossman, L. James San i Timothy J. Vance (ur.) *Papers from the parasession on functionalism*. Chicago; Chicago linguistic society, 63-111.

**Crawford**, Mary 1995.: *Talking difference: On Gender and Language*. London: Sage.

**Dunderfelt**, Tony 1996.: *Naisen ja miehen maailma: Mitä opin ymmärtämään toista sukupuolta*. 2. p. Pro Dialogia, Söderkulla.

**Eckert**, Penelope i McConnell-Ginet, Sally 2003.: *Language and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Engelberg**, Mila 1993.: Maskuliini, feminiini, virkamies? *Naistutkimus* 6 (4): 39-50.

**Engelberg**, Mila 1998.: Sukupuolistuneet ammattinimikkeet. *Virttäjä* 102 (1): 74-92.

**Engelberg**, Mila 2001.: Ihminen ja naisihminen: suomen kielen piilomaskuliinisuus. *Naistutkimus* 14 (4): 23-36.

**Engelberg**, Mila 2002.: The communication of gender in Finnish. U: Marlis Helliger i Hadumond Bußmann (ur.) *Gender across Languages*. Vol. 2, 109-132. Amsterdam: John Benjamins.

**Eronen**, Riitta 1990.: «Makko vai femakko? Mitä tulee mieleen, kun kuulee sanan sovinisti?» *Kielikello* 4/1996., 21-22.

**Garfinkel**, Harold 1967.: *Studies in ethnomethodology*. Prentice-Hall,



Englewood Cliffs, New Jersey.

**Goffman**, Erving 1977.: The arrangement between the sexes. *Theory and Society* 4: 301-331.

**Goodwin**, Marjorie Harness 1990.: *He-said-she-said: talk as social organisation among Black children*. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis.

**Hakulinen**, Auli i Vilkkuna, Maria i Korhonen, Riitta i Koivisto, Vesa i Heinonen, Tarja Riitta i Alho, Irja 2004.: *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

**Hellinger**, Marlis i Bußmann, Hadumond (ur.) 2001.: *Gender across Languages 1*. Amsterdam: Benjamins.

**Husu**, Liisa i Tainio, Liisa 2004.: Tiedenäiset suomalaisten sanoma- ja aikakauslehtien haastatteluissa. *Tiedotustutkimus* 45, 5676.

**Husu**, Liisa i Tainio, Liisa (u tisku): Representations of women scientists in Finnish print media: Top Researchers, Multi-talents and Experts. U: Teoksessa Jan-Ola Östman i sur. (ur.) *Proceedings of the Conference on language, politeness and gender: the pragmatic roots*. Helsinki, 2. 5. 9. 2004.

**Hutchby**, Ian i Wooffitt, Robin 1998.: *Conversation analysis: principles, practices and applications*. Cambridge: Polity Press.

**Hyypä**, Markku T. 1995.: *Sukupuolten kirjo*. Yliopistopaino, Helsinki.

**Karlsson**, Fred 1974.: Sukupuoliroolien kielellisistä heijastumista. *Sananjalka* 16: 24-33.

**Karppinen**, Kaisa 2002.: Onko kielellinen tasa-arvo utopiaa? *Kielikello* 1/2002., 22-25.

**Kessler**, Suzanne i McKenna, Wendy 1978.: *Gender: an ethnomethodological approach*. Chicago: The University of Chicago Press.

**Laakso**, Johanna 2005.: *Our otherness. Finno-Ugrian Approaches to Women's studies, or vice versa*. Finno-Ugrian Studies in Austria 2. Wien: LIT Verlag.

**Lee**, David 1992.: *Competing Discourses: Perspective and Ideology in Language*. London: Longman.

**Lempiäinen**, Kirsti 2003.: *Sosiologian sukupuoli. Tutkimus Helsingin ja Tampereen yliopiston sosiologian kurssikirjoista 1946.-2000*. Vastapaino: Tampere.

**McIlvenny**, Paul (ur.) *Talking gender & sexuality*. Amsterdam: John Benjamins.

**Mills**, Sara 1995.: *Feminist stylistics*. Routledge: London.

**Niemikorpi**, Antero 1998.: Suurifrekvenssinen mies. U: Vesa Heikkinen, Harri Mantila i Markku Varis (ur.) *Tuppisuinen mies. Kirjoitelmia sukupuolesta, kielestä ja kulttuurista*, 32-48. Tietolipas 154. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

**Nyman**, Maija i Nyman, Hannu 1995.: *Riisuva rakkaus: amoria ja huumoria parisuhteeseen*. Kirjapaja: Helsinki.

**Palmu**, Tarja 2003.: *Sukupuolen rakentuminen koulun kulttuurisissa teksteissä: Etnografia yläasteen äidinkielen oppitunneilla*. Helsingin yliopiston kasvatustieteen laitoksen tutkimuksia 189. Yliopistopaino, Helsinki.

**Poynton**, Cate 1989.: *Language and gender: making the difference*. Oxford: Oxford University Press.

**Raevaara**, Liisa 2002.: Kuvaukset keskustelussa. Potilaiden esittämät alkoholin käytön kuvaukset lääkärin vastaanotolla. U: Anna Mauranen i Liisa Tiittula (ur.) *Kieli yhteiskunnassa yhteiskunta kielessä*. AFiNLAN





vuosikirja 2002.

**Sacks**, Harvey 1992.: *Lectures on conversation*. Vol. I. Ur.: Gail Jefferson Oxford: Blackwell.

**Schegloff**, Emanuel 1997.: Whose text? Whose context? *Discourse & Society* 8 (2): 165-187.

**Tainio**, Liisa 2001a.: *Puhuvan naisen paikka. Sukupuoli kulttuurisena kategoriana kielenkäytössä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

**Tainio**, Liisa 2001b.: Feministinen keskusteluanalyysi. U: Mia Halonen i Sara Routarinne (ur.) *Keskusteluanalyysin näkymiä*. Kieli 13, 11-34. Helsingin yliopiston suomen kielen laitos.

**Tainio**, Liisa 2002.: Negotiating gender identities and sexual agency in elderly couples' talk. U: Paul McIlvenny (ur.) *Talking gender and sexuality*, 181-206. Amsterdam: John Benjamins.

**Tainio**, Liisa 2005.: Kielitieteen kieli ja sukupuoli. U: Husu, Liisa i Rolin, Kristina (ur.) *Tieto, tiede, sukupuoli*, 220-240. Helsinki: Gaudeamus.

**Trix**, Frances i Psenka, Carolyn 2003.: Exploring the color of glass: letters of recommendation for female and male medical faculty. *Discourse & Society* 14 (2): 191-220.

**Valian**, Virginia 1998.: *Why so slow? The advancement of women*. Cambridge, Mass. & London: The MIT Press.

**Wennerås**, Christine i Wold, Agnes 1997. Nepotism and sexism in peer-review. *Nature* 387 (22): 341-343.

**Vilkuna**, Maria 1992.: *Referenssi ja määräisyys suomenkielisten tekstien tulkinnassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

## Biografska bilješka

Liisa Tainio je stipendistica na poslijediplomskom studiju na Fakultetu za napredne studije na Sveučilištu u Helsinkiju u Finskoj. Proučava upotrebu finskog jezika u različitim govornim i pisanim kontekstima. Zanima je međudjelovanje analize etnometodološkog razgovora, kritičkog diskursa i ženskih studija.



## O jezičnoj transgresiji<sup>1</sup> spolne / rodne binarnosti i lingvistici: sasvim površna razmišljanja

Mislava Bertoša

«Jezik je vodič u društvenu stvarnost.»  
Edward Sapir

### O jezičnoj transgresiji spolne / rodne binarnosti

Cilj ovoga rada bio bi istaknuti da su manifestacije jezičnih konstrukcija identiteta koji nadilaze dominantni muško-ženski model u onim granama lingvistike koje dodiruju pitanja odnosa između jezika i spolnih / rodni identiteta – između ostalih, sociolingvistika, psiholingvistika, pragmalingvistika, feministička lingvistika, antropološka lingvistika, analize diskursa – do nedavno nerijetko bile marginalizirane, pa i ignorirane te da je njihovo relativno recentno uključivanje u lingvistička istraživanja zahtijevalo intenzivnije promjene pristupa i perspektiva koje su dovele do otvaranja sasvim novih područja znanosti o jeziku. Kao polazište poslužile bi dvije činjenice:

- 1.) Jezična je transgresija spolne / rodne binarnosti stvarna, raznolika i dobro posvjedočena pojava među određenim skupinama govornika<sup>2</sup>, premda se njezina upotreba (zasad) ne može ostvarivati na svim područjima ljudske komunikacije, nego je, u tzv. zapadnoj kulturi o kojoj je u ovome radu zapravo riječ, najčešće ograničena na domenu privatnosti i neformalne situacije s jedne, te na umjetničke sfere s druge strane;
- 2.) Od samih početaka lingvistika se je težila uspostaviti kao deskriptivna znanost koja će opisivati «sve manifestacije ljudskog jezika» (de Saussure 2000. [1916.], 51) te se suzdržavati «od toga da predlaže izbor između [...] činjenica u ime stanovitih estetskih ili moralnih načela» (Martinet 1982. [1980.], 1). Slični pozivi

<sup>1</sup> Između četiriju mogućih pojmova – transgresija, nadilaženje, prevladavanje i prekoračenje – opredjeljujem se za prvi pojam iz ovih razloga: 1. to je latinizam i internacionalizam čiji je tvorbeni obrazac ustaljen u hrvatskom jeziku (usp. pojmove 'digresija', 'regresija' i brojne konstrukcije s pomoću prefiksa *trans-*); 2. od svih je predloženih pojmova značenjski i kontekstualno najneutralniji (ne posjeduje emocionalno nabijene konotacije, nije rezerviran samo za neka značenjska polja, nego je upotrebljiv u raznolikim jezičnim kontekstima); 3. to ga čini pogodnim za upotrebu u tekstu koji nastoji nalikovati znanstvenom; 4. u svojem značenju posjeduje element '(društvenog) prijestupa', koji je posebiće bitan za ovaj rad; 5. ima određenu frekvenciju jezične upotrebe (u pisanim tekstovima). Hvala Sandri Antulov, Amiru Hodžiću, Jeleni Poštić i Martini Ptiček na pomoći pri izboru, uz napomenu da je odgovornost za moguće krive procjene, dakako, isključivo moja.

<sup>2</sup> Ovaj je pojam uobičajen u lingvistici i zapravo podrazumijeva «osobe koje koriste jezik; koje jezikom govore; koje ga upotrebljavaju». Međutim, kako je ponekad isticano, on marginalizira ostale mogućnosti jezičnih upotreba, prvenstveno znakovni jezik (usp. Bucholtz 2003., 412), koji nije govoren, ali svejedno jest jezik.



postojali su i s druge strane Atlantika: «Posebno je bitno da lingvistice, koje su često, i s pravom, optuživane da ne uspijevaju gledati iznad otmjenih konfiguracija svoje discipline, postanu svjesne u koliko bi mjeri njihova znanost mogla značiti za tumačenje ljudskoga ponašanja općenito. Svidjelo se to njima ili ne, sve će se više morati zanimati za brojne antropološke, sociološke i psihološke probleme koji zadiru u područje jezika» (Sapir 1972. [1929.], 63-64).

Pod «jezičnom transgresijom (ili nadilaženjem, ili prevladavanjem) spolne / rodne binarnosti» podrazumijevaju se one upotrebe jezika koje služe za konstrukciju i reprezentaciju spolnih i rodni identiteta koji se ne uklapaju u tradicionalni model koji podrazumijeva postojanje isključivo dvaju identiteta – muškog i ženskog – i njima pripisanih 'pravila jezičnoga ponašanja'. To bi bio svojevrsni jezični *gender b(l)ending* koji bi obuhvaćao jezične upotrebe i ponašanja transrodnih, transeksualnih i interseksualnih osoba, jezične izvedbe *drag* 'kraljica' i *drag* 'kraljeva', kao i ostalih, iz tradicionalne (lingvističke) perspektive, 'izuzetnih' govornika/ca. Ono bi također uključivalo jezična ponašanja osoba koje se jednostavno ne identificiraju po spolu / rodu te onih koje ne prihvaćaju jezične 'etikete' i ne žele se poistovjetiti ni s jednom od kategorija koje im u njihovim jezicima stoje na raspolaganju<sup>3</sup>. Iako se može pretpostaviti da bi za takve jezične upotrebe prvenstveno bile zainteresirane osobe koje se ne uklapaju u dominantni binarni spolni / rodni sustav, jer postojeći jezični sustav u nekim svojim segmentima ne odgovara njihovim jezičnim potrebama, ne bi trebalo previdjeti niti ostale govornike i govornice koje za takve upotrebe mogu biti motivirane iz najrazličitijih razloga, od kojih su među najbitnijima oni koji se pojavljuju u komunikaciji s osobama koje se odbijaju identificirati ženom ili muškarcem.

Tim se pojmom, osim toga, žele izbjeći do određenog stupnja problematični pojmovi poput, primjerice, 'jezika transrodnih osoba', 'jezika transeksualnih osoba' itd., koji upućuju na analogiju s također problematičnim i diskutabilnim pojmovima 'ženskog jezika', 'jezika gejeva' i 'jezika lezbijki', koji su posljednjih godina predmetom veoma žustrih rasprava koje se vode o odnosu između jezika i identiteta s jedne, te jezika i žudnje s druge strane, i o njihovoj poziciji unutar područja koje je uobičajeno nazivati queer lingvistikom (usp. npr. Bucholtz i Hall 2003.; Cameron i Kulick 2003.; Cameron i Kulick 2003a.; Hall 2003.; Valentine 2003.; Hall 2004.). Iako između, s jedne strane, transrodnih (i

<sup>3</sup> Pojavi odbijanja jezičnih 'etiketa' poput gej, lezbijka itd., prema nekim autoritativnim, u posljednje vrijeme sve učestalijoj, posebice među mlađom populacijom, posvetio je nedavno članak i popularni časopis *The Advocate* (v. Spillane 2005.).



muških i ženskih), a s druge strane, homoseksualnih (i biseksualnih i heteroseksualnih) identiteta postoje temeljne razlike, jer prvi imaju svoj izvor u kategoriji roda, a drugi u kategoriji seksualnosti, pa je njihov 'ontološki status' različit, sve navedene konstrukcije mogu dovesti do sličnih cirkularnih lingvističkih određenja: osobe koje su lezbijke, gejevi, žene, transrodne govore na način koji je određen kao jezik lezbijki, gejeva, žena, transrodnih osoba; osobe koje upotrebljavaju jezik lezbijki, gejeva, žena, transrodnih osoba moraju, dakle, biti lezbijke, gejevi, žene, transrodne<sup>4</sup>.

Jezične upotrebe, jezična ponašanja i komuniciranja mogu se objediniti pod zajedničkim pojmom jezičnih praksi. Ovim pojmom ističe se društveni aspekt individualnih jezičnih upotreba, izbora i ponašanja, koji je ključan, jer se oni uvijek odvijaju u točno određenim povijesnim, društvenim, kulturalnim i lokalnim / situacijskim kontekstima<sup>5</sup>. Kako primjećuju M. Rose i D. Sharma, jezične prakse mjesta su u kojima se pojavljuju napetosti «između imaginacije i nemogućnosti, individualnog djelovanja i društvenih ograničenja» (Rose i Sharma 2002., 2). U tom je smislu prakse moguće odrediti kao «činove koji su podvrgnuti određenim tumačenjima temeljenim na kontekstima svojih pojavljivanja» (isto). U ovoj su definiciji, prema tome, naglašena dva bitna obilježja toga pojma: s jedne strane, jezični su činovi individualni, ali, s druge strane, jezični izrazi svoja značenja uvijek zadobivaju u odnosu prema društvenim kontekstima, jer tek u njima mogu zauzeti svoje mjesto i biti upotrijebljena za «podržavanje ili kritiku neke vizije svijeta i sustava vjerovanja» (Semprini 2003., 19). Iz takve su perspektive značenja uvijek predmeti društvenih sukoba i moći (isto, 23; usp. i Landowski 1999.), a jezične prakse dinamične aktivnosti i diskurzivne izvedbe (Rose i Sharma 2002., 2) kojima je moguće, između ostalog, iskazivati različite tipove otpora prema jezičnoj normi, kao i prema društveno poželjnim pravilima jezičnoga ponašanja u cijelosti<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Na takve tautološke definicije upozoravaju primjerice Cameron i Kulick 2003.; Cameron i Kulick 2003a.; Valentine 2003. Neki se noviji, uvjetno rečeno, sociolingvistički pristupi protive apriornom prihvaćanju kategorija identiteta i naglašavaju njihovu konstakcionističku prirodu, ističući da modeli razrađeni za proučavanje jezika i roda trebaju dokumentirati i objašnjavati raznolike jezične repertoare razvijene unutar točno određenih konteksta, a ne proučavati kako se jezične upotrebe žena razlikuju od jezičnih upotreba muškaraca ili kako se jezične upotrebe homoseksualnih osoba razlikuju od jezičnih upotreba heteroseksualnih osoba (Hall 2003., 375-376; usp. i Cameron 1998.; Barrett 2002., 28; Kiesling 2002.; Kulick 2002.; Livia 2002.; Bucholtz i Hall 2004.; Hall 2004.).

<sup>5</sup> Ipak, ova ideja u lingvistici nije uopće nova: na nju je, primjerice, već davno upozoravao Dell Hymes (npr. Hymes 1974.).

<sup>6</sup> Ova podržavanja ili otpori, naravno, ne moraju biti (a najčešće niti nisu) artikulirani samo s pomoću jezika, nego i s pomoću neverbalnih kodova – olfaktivnih, gestualnih, vizualnih i mnogih drugih složenih sustava kodova – koji tek u svojim interakcijama konstruiraju cjelovita i složena značenja. Time se napušta područje znanosti o jeziku i ulazi u područje poznato kao sociosemiotika (uglavnom unutar



Ovo je iskazivanje otpora<sup>7</sup> prema određenoj viziji svijeta ključno kad je riječ o jezičnoj transgresiji binarnog spolnog / rodnog modela. Bez obzira na to da li ga se naziva heretičkim diskursom (Bourdieu 1992.), 'povratnim' diskursom (Foucault 1994.) ili taktikama<sup>8</sup> (de Certeau 2002.) za koje se opredjeljujem, ovo je «umijeće slabijega» (isto, 90) artikuliralo glasove marginaliziranih, prešućivanih i ignoriranih osoba koje svojim svakodnevnim praksama neprestano konstruiraju i izražavaju ne-normativne varijante spolnih / rodnih identiteta. To je neke autoreice različitih struka navelo na ponovno promišljanje i problematiziranje binarnoga modela i njegova stabilnog statusa institucionaliziranog u politici, pravu, medicini i svakodnevici 'običnih' ljudskih bića (v. Hester 2003.; također Besnier 1994.; Bing i Bergvall 1998.; Gilbert 2000.; Cealey Harrison i Hood-Williams 2002.; i ondje navedenu literaturu) i dovelo do poziva da se ideja polariziranoga modela zamijeni idejom rodnog / spolnog 'spektra' (v. npr. Poštić, Mamula i Hodžić 2005., 7) koji bolje opisuju spolnu / rodnou raznolikost u svim njezinim očitovanjima.

Kad je riječ o jezičnim otporima prema «normativnom binarizmu rodova» (Pustianaz 2004.), oni se mogu odvijati u različitim jezičnim domenama:

- 1.) glasovnoj, u kojoj dolazi do kršenja fonetskih obilježja govora stereotipiziranog kao 'muškog' ili 'ženskog' (ova je stereotipiziranost višestruka, jer uključuje i neizbježnu 'heteroseksualiziranost'; usp. Cameron i Kulick 2003., 52-53);
- 2.) morfosintaktičkoj, u kojoj se, u jezicima koji ga poznaju, posebno izdvaja sustav gramatičkoga roda, koji s jedne strane možda i može osnaživati predodžbu o svijetu kao inherentno 'rodnom' (usp. Livia i Hall 1997., 14), ali s druge strane pruža mogućnosti za raznolika kreativna poigravanja i za konstrukcije ne-normativnih rodnih identiteta; o gramatičkom rodu bit će više rečeno u sljedećem odjeljku;
- 3.) leksičkoj, u kojoj također snažno dolazi do izražaja ludički i stvaralački aspekt jezika, odražen u konstrukcijama novih, rodno neutralnih oblika i oblika kojima se posebno referira na transrodne osobe, odbacivanjima nekih postojećih pojmova kao neprikladnih i stvaranju novih, u modificiranjima značenja ...;

francusko-talijanske tradicije) ili socijalna semiotika (uglavnom unutar englesko-američke tradicije).

<sup>7</sup> Otpori, dakako, ne moraju uvijek biti intencionalni.

<sup>8</sup> Nažalost, ne mogu ulaziti u precizna tumačenja i analize razlika i sličnosti u značenjima ovih triju pojmova u djelima spomenutih autora.

<sup>9</sup> Za ilustraciju (a u skladu s temom i kontekstom) navode se dva razmišljanja iz romana *Ime mi je Damjan* Suzane Tratnik (Deve, Beograd 2005.; u prijevodu Ane Ristović): 1. «Jednom mi je neka devojka u klubu rekla da bi volela da se ljubi sa mnom jer sam sladak kao neki Damjan. Ne znam, doduše, ko je bio taj lepota Damjan i šta je time htela da kaže, ali učinilo mi se da bi mi život bio lakši kada bih se zvao Damjan. Ne znam, to mi je ime baš dobro zvučalo i zato sam ga izabrao.



4.) antroponomastičkoj, čija važnost proizlazi iz činjenica da se imena smatraju esencijalnim odrednicama osobnog identiteta (Mitterauer 2001., 436; a zajedno s prezimenom obavljaju i društveno-pravnu legalizaciju osobe) i da im se pripisuju određene želje, vrijednosti i slike<sup>9</sup>. Ova domena uključuje, primjerice, promjene osobnih imena u rodno neutralna ili u rodno suprotna, konstrukcije dvočlanih imena koji su rodno suprotni (dakle, dvočlane formule u kojima je jedno ime društveno određeno kao 'muško', a drugo kao 'žensko'<sup>10</sup>) i izmišljanje nadimaka;

5.) diskurzivnoj, koja je nedvojbeno najsloženija, jer podrazumijeva sve navedene domene, ali i puno više, ako se diskurs odredi trima glavnim dimenzijama – upotrebom jezika, komunikacijom vjerovanja, ideja, mentalnih predodžbi (kognicijom) te interakcijom u društvenim situacijama (prema van Dijk 1997., 2) i ako se naglasi njegova historičnost, bitna uloga u konstrukciji, održavanju i transformaciji društvene zbilje i težina njegove ideologijske dimenzije (usp. Fairclough i Wodak 1997., 273-280; Coupland i Jaworski 2001.)<sup>11</sup>. Međutim, složenost ove domene omogućuje, s jedne strane, veće mogućnosti izbora, a s druge strane, veću vidljivost, prepoznatljivost i učinkovitost poduzimanih subverzivnih taktika.

U jednome zanimljivom članku o dekonstrukciji kategorije roda u teoriji i svakodnevnom životu S. Kessler i W. McKenna raspravljaju o pojmu transrodnosti u engleskom jeziku i izdvajaju tri temeljna značenja prefiksa *trans-* u engleskom obliku *transgender*: 1. «promjena», kao u riječi *transform*; 2. «prijelaz», kao u riječi *transcontinental*; 3. «izvan, iznad», kao u riječi *transcutaneous* (Kessler i McKenna 2000.)<sup>12</sup>. Među njima je, smatraju autorice, treće značenje najradikalnije, jer jedino

---

Odjednom mi se učinilo da će mi sa drugim imenom biti lepše i bolje, ili da će sve ići glatko». 2. «Još veći štos je bio kada je i mom prijatelju palo na pamet da promeni svoje ime u Roki... [...] A mogao je da izmisli i neko bolje ime – recimo Roman ili Gorazd ili Stanko – verovatno se još nijedan Roki nije vozio u 'mercedesu' kroz Moste. Čovek bi klincu koji se zove Roki mogao da pripiše samo rolere ili ukradeni bicikl». Ova su razmišljanja interesantna, jer pokazuju da je pripisivanje određenih želja, vrijednosti i slika osobnom imenu proces koji se podjednako tiče vlastite percepcije osobna identiteta (1. primjer) kao i percepcije bilo koje druge osobe (upotreba generičnog oblika 'čovjek') u odnosu prema kojoj je promatrana individua nužno postavljena (2. primjer).

<sup>10</sup> U ovome je kontekstu možda dobro primijetiti da tendencija razlikovanja između 'muških' i 'ženskih' osobnih imena nije društveno univerzalna pojava: tahićanski su antroponimi, primjerice, rodno neutralni (v. Besnier 1994., 304).

<sup>11</sup> Sve se to može dodatno zakomplicirati uključivanjem i ostalih znakovnih sustava (vizualnih, gestualnih, zvukovnih ...) koji nužno podrazumijevanju pomak od lingvistike prema semiotici (i njezinim strujama) u kojoj jezik gubi povlaštenu poziciju i postaje samo jedan od sustava kojima je moguće konstruirati i komunicirati složena značenja.

<sup>12</sup> Ova tri značenja prefiksa *trans-*, naravno, u internacionalizmima poput,



podrazumijeva da rod kao kategorija prestaje postojati, dok u ostalim dvama i dalje ostaje i stvarna i dihotomna, a do određene mjere i jasno razgraničena kategorija. Na kraju, u jednome pomalo pesimističnom tonu S. Kessler i W. McKenna zaključuju da, iako postoje transrodne osobe za koje rod ne postoji, one ipak žive u svijetu koji priznaje samo dva standardna roda i u kojem javnost nastavlja gajiti tendenciju pripisivanja ili muškog ili ženskog roda osobama čiji je izgled rodno neodređen ili čak kontradiktoran. Zbog svega je toga ozbiljavanje trećega značenja «iznimno teško i moglo bi biti nemoguće» (isto). Ako se ova razmišljanja pokušaju primijeniti na jezične prakse prevladavanja konvencionalnih rodova, moguće je izdvojiti tri iste temeljne mogućnosti:

- 1.) taktike kojima osoba u cijelosti mijenja svoje jezične navike i, neovisno o izvanjezičnom kontekstu, na svim jezičnim poljima (od glasovnog, preko morfosintaktičkog do leksičkog i antroponomastičkog) 'odlazi' u rod suprotan onom koji joj je pripisan rođenjem (dakle: modulira vlastiti glas, konstantno govori o sebi ili u muškom ili u ženskom rodu, referira na sebe ili kao na muškarca ili kao na ženu, mijenja osobno ime ili u muško ili u žensko);
- 2.) taktike kojima osoba miješa sve navedene jezične mogućnosti (glasovne, morfosintaktičke, leksičke, antroponomastičke) ili samo neke od njih; izbori mogu ovisiti o izvanjezičnim kontekstima i o procjenama, intencijama, željama, trenutnim mogućnostima individue; tu je, dakle, ključno neprestano 'prebacivanje' iz jednoga roda u drugi; ovakve prakse podrazumijevaju dinamičnost, promjenjivost i fluidnost koji zamagljuju jasne granice između muškog ženskog i mogu služiti kao potpora konstrukcionističkom teorijskom poimanju spola i roda;
- 3.) taktike kojima dolazi do izražaja ludički aspekt jezične kreativnosti i kojima osobe svjesno mijenjaju postojeće oblike, stvaraju nove, poigravaju se značenjima i sl., prilagođavajući jezik vlastitim potrebama; jedna je od najpoznatijih vjerojatno invencija rodno neutralnih zamjenica 3. lica, paralelnih muškim i ženskim zamjenicama (u jezicima koji razlikuju rod zamjenica), koje upotrebljavaju osobe koje se ne žele identificirati ni kao muško ni kao žensko; u ovim slučajevima doista dolazi do napuštanja binarnog rodnog modela i do uvođenja svojevrsnog 'trećeg' roda koji, dakako, nije 'srednji'.

Ono što ove taktike naizgled razlikuje u odnosu prema svakodnevnome životu i stvarnom svijetu o kojima govore Kessler

---

primjerice, 'transformirati', 'transkontinentalno' i 'transcendencija', postoje i u našem jeziku.





i McKenna proizlazi iz semiotičkog aspekta jezika, njegove nematerijalnosti (utoliko i njegove ne-stvar-nosti) i nekih obilježja jezičnoga znaka: tako je s jedne strane s pomoću jezika moguće konstruirati pojmove za nestvarne kategorije (poput, možda, vila, anđela ili zmajeva?) i izvoditi pojmove koji nisu društveno i pravno priznati (primjerice, neovisno o činjenici da u rimokatoličkoj crkvi ženska osoba ne može biti izabrana za njezinu poglavaricu, u hrvatskom jeziku postoji oblik *papisa* upravo toga sadržaja)<sup>13</sup>. S druge je strane isticana simbolička moć jezika i pripisivana mu bitna uloga u konstrukciji zbilje. Međutim, iako je tvrdnja da 'postojanje' u jeziku na neki način omogućuje postojanje u stvarnosti, jer tek imenovanjem neka kategorija doista biva 'uspostavljena' i u izvanjezičnom univerzumu, što onda omogućuje i pokretanje pitanja o njezinoj vidljivosti, društvenom i pravnom priznanju, pravima itd., do određene mjere točna, imenovanje, ipak nije toliko moćno i ne povlači nužno za sobom 'uspostavu' neke kategorije, čak i onda kad je riječ o kategorijama koje referiraju na osobe koje u izvanjezičnoj stvarnosti (iako neimenovane) doista postoje. Osim toga, u društvenoj stvarnosti mnoge kategorije mogu jednostavno biti ignorirane i marginalizirane (iako do određene mjere i prešutno 'tolerirane'). Tako je i treća jezična taktika – napuštanje binarnoga modela uvođenjem oblika koji se odnose na osobe koje se ne žele identificirati ni kao muško ni kao žensko – podložna pravilima koji 'vladaju' u svijetu koji teško tolerira rodnu različitost. A ta se pravila svode na činjenicu da u javnoj i službenoj komunikaciji i u formalnim jezičnim upotrebama ovakve taktike teško mogu biti ostvarene. Iz toga bi se moglo zaključiti da je pesimističnost koju izražavaju S. Kessler i W. McKenna primjenjiva i na ovo područje i to bi svakako do određene mjere bilo točno. Međutim, na svojevrsnim mikrorazinama, u neformalnoj i privatnoj komunikaciji<sup>14</sup>, ovakve se taktike među određenim skupinama, u određenim kontekstima odvijaju svakodnevno, uobičajene su i očekivane te mogu biti uobličene u pravila poželjnoga jezičnog ponašanja. One, osim toga, predstavljaju moduse međusobna osnaživanja i formiranja svijesti o vlastitoj različitosti čiju snagu i učinkovitost, čini mi se, ne bi trebalo ignorirati (a ni podcjenjivati).

<sup>13</sup> No pitanje njihove realne egzistencije lingvistici najčešće i nije bitno: dovoljno je da se takvi pojmovi nalaze u umovima govornikaca, imaju odrediv sadržaj i postoje u tekstovima i njihovim univerzumima.

<sup>14</sup> Suodnos između javne i privatne, formalne i neformalne komunikacije, dakako, puno je dinamičniji i slojevitiji nego što ove opaske sugeriraju, a posebno su zanimljive situacije u kojima se ostvaruju interakcije mikro- i makro-društvenih razina (Landowski 1999., 277-278).



## O sustavu gramatičkog roda, uglavnom na primjerima iz hrvatskoga jezika

U različitim jezičnim porodicama kategorija gramatičkoga roda, dakako, ima različita obilježja i uvjetuje različite oblike sintaktičkoga procesa slaganja imenice sa zamjenicama, pridjevima ili glagolima koji uz nju stoje, ali se u slučajevima kad su referenti živa i, posebice, ljudska bića, koja se u najvećem broju društava dijele na muške i ženske osobe kao isključive i nepromjenjive kategorije, uspostavlja izravna veza s njihovim spolom / rodom. Tako od samog početka usvajanja prvog jezika djeca uče 'jezična pravila' po kojima dječaci kad govore u 1. licu i u obraćanju drugim muškim osobama moraju upotrebljavati muški rod (npr. u hrv. Ja sam dječak; Ja sam žedan; Jesi li ti žedan?), dok djevojčice moraju naučiti upotrebljavati ženski rod (u hrv. primjerice: Ja sam djevojčica; Ja sam žedna; Jesi li ti žedna?). Pri tome se rodni obrati (slučajevi da muška osoba govori u 1.l.f., a ženska u 1.l.m.) i rodna miješanja (upotreba i m. i f. u istoj rečenici ili diskursu, koja može – iako ne nužno – uključivati i 'unakrsna' neslaganja, tipa: Dječak je žedna; Djevojčica je žedan) u načelu ne toleriraju (a standardnom su normom proglašeni 'pogrešnima'). To pokazuje da je veza između morfološkog (gramatičkog) roda i roda referenta veoma čvrsta i u većini jezičnih upotreba nepromjenjiva.

Dakako, u jezičnim su upotrebama posvjedočeni i izuzeci koji su, međutim, uvijek na neki način pragmatički markirani, a ponekad mogu zadobiti i izrazito negativne konotacije. Rodni obrati ostvaruju se u dvjema temeljnim situacijama:

- 1.) kad se nekoga želi ismijati ili uvrijediti, ili kad se želi izraziti ironiju; primjerice, u eng. upotreba oblika *girls* – često u filmovima sportske ili vojne tematike – u obraćanju muškarcima; ovo ima izrazito pejorativno i (hetero)seksističko značenje;
- 2.) kad se želi iskazati nježnost i ljubav te pokroviteljski ili zaštitnički stav; primjerice, u hrv. upotreba oblika 'sine / sinko' u obraćanju i djevojčicama; s jedne strane, oblik 'sine' ima pozitivne konotacije i može biti zamijenjen oblicima poput, primjerice, 'srećo', 'dušo', 'zlato', 'sunce'; no s druge strane, oblik 'singo' ne mora uvijek biti pozitivnog značenja, nego može zadobiti i konotacije obraćanja 's visoka' te iskazivati pretjerani 'paternalistički' stav, bez obzira na to da li je upotrijebljen u obraćanju djeci ili čak odraslim osobama bilo kojeg spola (pri čemu rodni obrat može ulaziti u suodnos s dobnim obratom).

Iz ovih je primjera moguće iščitati asimetričnost i patrijarhalnu uvjetovanost, jer je oblik kojem se pripisuju pozitivne vrijednosti uvijek 'sine', dok u hrvatskom – zasad – ne postoji (odnosno, nije mi poznato da je posvjedočena / zabilježena)



moгуćnost obraćanja dječacima oblikom 'kćeri' uz zadržavanje ovih pozitivnih konotacija<sup>15</sup>. Isto tako, ovo su primjeri obrata koji ne izlaze iz binarnoga modela, nego svojim značenjima zapravo još jače potvrđuju njegovu legitimnost.

U ovom odnosu između roda kao gramatičke kategorije i spola / roda kao društvenih konstrukta iskrsava pitanje o tome što se događa sa sustavom gramatičkoga roda u slučajevima kada spol / rod referenta nije niti muški niti ženski? Ili u slučajevima u kojima muška osoba upotrebljava 1.l.f., a ženska 1.l.m., ali bez negativnih konotacija ili ironiziranja? Ili kad upotrebljavaju 1.l.n. (ukoliko postoji)? Ili kad miješaju m. i f. (i n.)? Ili kad izbjegavaju rodno obilježene oblike? Ili kad izravno utječu na sustav gramatičkoga roda i, stvarajući nove, 'transrodne' zamjenice i razrađujući njihove paradigme, prilagođavaju ga svojim jezičnim potrebama? I što ti slučajevi govore o odnosu između roda u jeziku i roda u društvu? Pri tome nije riječ o tome kako osobe svojim jezičnim upotrebama potvrđuju ili negiraju unaprijed dana biološka obilježja, jer jezične upotrebe nisu, odnosno ne moraju biti pokazateljem spola govornikaca, nego kako aktiviraju / konstruiraju različite identitete unutar određenih konverzacija i nejezičnih konteksta. A budući da jezične upotrebe nikada nisu stvorene u društveno praznom prostoru i da su njihovi izbori uvijek pod utjecajem vladajućih sustava ideja koji, između ostalog, utječu i na jezično ponašanje, njihovim je proučavanjem moguće osvijetliti različite aspekte toga odnosa. Osim toga, treba voditi računa o činjenici da je u ovakvim slučajevima kršenje jezične norme čvrsto povezano s kršenjem društvene norme i utoliko iznimno subverzivno.

### A lingvistika ...

Unatoč ranim pozivima da se lingvistika treba uspostaviti kao deskriptivna znanost koja će bez diskriminacija opisivati sve ono što se pojavljuje u jeziku, interes za ovakve teme do nedavno nije postojao, pa su njihova marginalizacija i ignoriranje onemogućili razradu modela i paradigmi koji će biti prikladni za njihovo proučavanje. To vrijedi i za ona područja znanosti o jeziku koja dodiruju pitanja odnosa između jezika i spolnih / rodnih identiteta i vode računa o 'rodnoj perspektivi' (no, do nedavno, samo binarnoj):

---

<sup>15</sup> Dakako, budući da su jezične prakse dinamično, fluidno i promjenjivo područje, trenutna situacija nije dana jednom zauvijek; dobar primjer mogućnosti promjene može se pronaći među jezičnim praksama govornikaca hindskog jezika: posvjedočeno je da su roditelji odnedavno počeli upotrebljavati ženski oblik djevojčica (hind. *beṭī*) za obraćanje dječaku i to upravo s konotacijama ljubavi i naklonosti (nav. prema Hall 2002., 159).



- 1.) sociolingvistika: tradicionalno je pretpostavljala da jezik odražava unaprijed uspostavljene kategorije identiteta (najčešće pojmijene kao inherentne samoj individui) i proučavala kako se oni reflektiraju u jeziku; kad je bila riječ o spolnim / rodnim identitetima do nedavno nije izlazila iz okvira binarnosti;
- 2.) antropološka lingvistika: iako proučava daleke i nepoznate kulture među kojima mnoge poznaju (ili su poznavale) veću rodnu različitost, jezično ponašanje osoba koje se tradicionalno nazivaju trećim ili četvrtim rodom, do nedavno nije bilo predmetom njezinih istraživanja. Pri tome je zanimljivo primijetiti da se radovi koji se bave suodnosima između jezičnih praksi i transrodnih identiteta (usp. npr. Besnier 2003.; Hall i O'Donovan 1996.; Hall 1997.; Hall 2005.) najčešće ne svrstavaju u antropološku lingvistiku, nego u zasebno područje koje je poznato kao queer lingvistika;
- 3.) feministička lingvistika / feministička kritika jezika: iz različitih je perspektiva najprije opisivala 'ženski jezik' i analizirala seksizme; zatim se pomaknula prema širem proučavanju jezika i roda, redefinirala taj pojam i počela voditi računa o jezičnom ponašanju muškaraca, a onda i gejeva i lezbijki; no kad je riječ o 'jeziku i rodu' iz njezine perspektive, binarni se model, uz neke izuzetke, najčešće ne preispituje;
- 4.) analize diskursa (prvenstveno kritička analiza diskursa i konverzacijska analiza): unatoč svojoj kritičkoj poziciji, rodnoj osviještenosti, usmjerenosti prema različitim vrstama rasizama (uključujući i seksizam) i prema diskursima gejeva i lezbijki, transrodne se kategorije za sad nalaze izvan granica njezinih interesa.

Ali ove su grane, ipak, razvile brojne modele opisa koji su, u modificiranim oblicima i kombinirani s radikalno drukčijim teorijskim i analitičkim modelima prenesenim iz nelingvističkih područja i prilagođenim 'potrebama' znanosti o jeziku, omogućili otvaranje novih tema i uključivanje osoba i identiteta koji se ne uklapaju u dualni model muškog i ženskog. Time je napokon uspostavljeno novo područje koje je poznato kao 'proučavanje jezika i seksualnosti', odnosno queer lingvistika i koje je otvorilo novu stranicu u dugotrajnom promišljanju odnosa između jezika, spolnih / rodnih identiteta i ljudske seksualnosti.

### **I na kraju ...**

... želim mislima obuhvatiti sve one osobe koje svojim svakodnevnim jezičnim praksama, u različitim situacijama, raznolikim taktikama izražavaju svoje neslaganje s dominantnim binarnim spolnim / rodnim sustavom. Njima, njihovim otporima i nadama, djelovanjima i željama posvećujem ovaj tekst.



## Bibliografija

**Barett, R.**, Is Queer Theory Important for Sociolinguistic Theory?, u: Campbell-Kibler K. i sur. (ur.), *Language and Sexuality. Contesting Meaning in Theory and Practice*, CSLI Publications, Stanford University 2002.

**Besiner, N.**, Polynesian Gender Liminality Through Time and Space, u: Herdt, G. (ur.), *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, Zone Books, New York 1994.

**Besiner, N.**, Crossing Genders, Mixing Languages: The Linguistic Construction of Transgenderism in Tonga, u: Meyerhoff M. i J. Holmes (ur.), *Handbook of Language and Gender*, Blackwell, Oxford 2003.

**Bing, J. M. i V. L. Bergvall**, The Question of Questions: Beyond Binary Thinking, u: Coates J. (ur.), *Language and Gender. A Reader*, Blackwell Publishers, Oxford 1998.

**Bourdieu, P.**, *Što znači govoriti*, Naprijed, Zagreb 1992.

**Buholtz, M.**, Sociolinguistic Nostalgia and the Authentication of Identity, u: *Journal of Sociolinguistics*, br. 7, 2003., str. 398-416.

**Buholtz, M. i K. Hall**, Theorizing Identity in Language and Sexuality Research, u: *Language in Society*, br. 33, 2004., str. 469-515.

**Cameron, D.**, Performing Gender Identity: Young Men's Talk and the Construction of Heterosexual Masculinity, u: Coates J. (ur.), *Language and Gender. A Reader*, Blackwell Publishers, Oxford 1998.

**Cameron, D. i D. Kulick**, *Language and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

**Cameron, D. i D. Kulick**, Introduction: Language and Desire in Theory and Practice, u: *Language and Communication*, br. 23, 2003a., str. 93-105.

**Cealy Harrison, W. i J. Hood-Williams**, *Beyond Sex and Gender*, SAGE Publications, London 2002.

**Coupland, N. i A. Jaworski**, Discourse, u: Copley, P. (ur.), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, Routledge, London i New York 2001.

**De Certeau, M.**, *Invencija svakodnevice*, Naklada MD, Zagreb 2002.

**Fairclough, N. i R. Wodak**, Critical Discourse Analysis, u: van Dijk, T. A. (ur.), *Discourse as Social Interaction*, SAGE Publications, London 1997.

**Foucault, M.**, *Znanje i moć* (ur. H. Burger i R. Kalanj), Globus, Zagreb 1994.

**Gilbert, M. A.**, The Transgendered Philosopher, u: *The International Journal of Transgenderism*, vol. 4, br. 3, srpanj-rujan 2000.; URL: <http://www.symposium.com/ijt/gilbert/gilbert.htm>

**Hall, K.**, 'Go Suck Your Husband's Sugarcane!' Hijras and the Use of Sexual Insult, u: Livia A. i K. Hall (ur.), *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality*, Oxford University Press, New York 1997.

**Hall, K.**, 'Unnatural' Gender in Hindi, u: Hellinger, M. i H. Bussman (ur.), *Gender Across Languages: The Linguistic Representation of Women and Men*, John Benjamins, Amsterdam 2002.

**Hall, K.**, Exceptional Speakers: Contested and Problematic Gender Identities, u: Meyerhoff M. i J. Holmes (ur.), *Handbook of Language and Gender*, Blackwell, Oxford 2003.

**Hall, K.**, Marginalized Places, u: Bucholtz, M. (ur.), *Language and Woman's Place: Text and Commentaries*, Oxford University Press, New York 2004.



**Hall, K.**, Intertextual Sexuality: Parodies of Class, Identity, and Desire in Liminal Delhi, u: *Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 15, br. 1, 2005., str. 125-144.

**Hall, K.** i V. O'Donovan, Shifting Gender Positions among Hindi-Speaking Hijras, u: Bergvall, V., Bing, J. i A. Freed (ur.), *Rethinking Language and Gender Research: Theory and Practice*, Longman, London 1996.

**Hester, J. D.**, Rhetoric of the Medical Management of Intersexed Children. New insights into 'Disease', 'Curing', 'Illness' and 'Healing', u: *Genders OnLine Journal*, br. 38, 2003.; URL [http://www.genders.org/g38/g38\\_hester.html](http://www.genders.org/g38/g38_hester.html)

**Hymes, D.**, *Etnografija komunikacije*, Biblioteka XX vek, Beograd 1974.

**Kessler, S.** i W. McKeena, Who put the 'Trans' in Transgender? Gender Theory and Everyday Life, u: *The International Journal of Transgenderism*, vol. 4, br. 3, srpanj-rujan 2000.; URL: <http://www.symposium.com/ijt/gilbert/kessler.htm>

**Kiesling, S. F.**, Playing the Straight Man: Displaying and Maintaining Male Heterosexuality in Discourse, u: Campbell-Kibler, K. i sur. (ur.), *Language and Sexuality. Contesting Meaning in Theory and Practice*, CSLI Publications, Stanford University 2002.

**Kulick, D.**, Queer Linguistics?, u: Campbell-Kibler, K. i sur. (ur.), *Language and Sexuality. Contesting Meaning in Theory and Practice*, CSLI Publications, Stanford University 2002.

**Landowski, E.**, *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*, Meltemi editore, Roma 1999.

**Livia, A.**, The Future of Queer Linguistics, u: Campbell-Kibler, K. i sur. (ur.), *Language and Sexuality. Contesting Meaning in Theory and Practice*, CSLI Publications, Stanford University 2002.

**Livia, A.** i K. Hall, 'It's a Girl!' Bringing Performativity Back to Linguistics, u: Livia, A. i K. Hall A. (ur.), *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality*, Oxford University Press, New York 1997.

**Martinet, A.**, *Osnove opće lingvistike*, GZH, Zagreb 1982.

**Mitterauer, M.**, *Antenati e santi. L'imposizione del nome nella storia europea*, Giulio Einaudi editore, Torino 2001.

**Poštić, J.**, Mamula, M. i A. Hodžić, *Seksualna prava: Budućnost ravnopravnosti*, Ženska soba, Zagreb 2005.

**Pustianaz, M.**, Studi queer, u: Cometa, M., *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi editore, Roma 2004.

**Rose, M.** i D. Sharma, Introduction: Ideology and Identity in Practice, u: Benor, S. i sur. (ur.), *Gendered Practices in Language*, CSLI Publications, Center for the Study of Language and Information, Stanford University 2002.

**Sapir, E.**, La posizione della linguistica come scienza, u: Sapir, E., *Cultura, linguaggio e personalità* (ur. D. G. Mandelbaum), Giulio Einaudi editore, Torino 1972.

**De Saussure, F.**, *Tečaj opće lingvistike*, ArTrezor naklada, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb 2000.

**Semprini, A.**, Introduzione, u: Semprini, A. (ur.), *Lo sguardo sociosemiotico*, FrancoAngeli, Milano 2003.

**Spillane, E.**, Same-sex but not 'gay', u: *The Advocate*, br. 944, kolovoz, 16 2005.; URL: <http://www.advocate.com/>

**Valentine, D.**, 'I went to bed with my own kind once': the Erasure of Desire in the Name of Identity, u: *Language and Communication*, br. 23, 2003., str. 123-138.



van Dijk, T. A., The Study of Discourse, u: van Dijk, T. A. (ur.), *Discourse as Structure and Process*, SAGE Publications, London 1997.

### Biografska bilješka

Mislava Bertoša diplomirao je filozofiju i lingvistiku, magistrirao iz lingvistike, a trenutno priprema doktorski rad o semiotičkim pristupima reklamnom diskursu XIX. stoljeća. Zaposlen/a je kao znanstvenai novak/inja na Odsjeku za lingvistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Autor/ica je nekoliko znanstvenih radova i knjige Djeca iz obrtaljke. Nametnuto ime i izgubljeni identitet (Imena i prezimena nahoda u XIX. stoljeću).





## **Rodna perspektiva u javnoj i službenoj komunikaciji: sociolingvistički, pravni i politički aspekti**

Zrinjka Glovacki Bernardi

Izvešće Pravobraniteljice za ravnopravnost spolova za 2004. godinu prikazuje i poteškoće prilikom oglašavanja potrebe za zapošljavanjem radnika/ca. Sukladno čl. 13 st. 2 Zakona o ravnopravnosti spolova (ZRS) prilikom oglašavanja za zapošljavanje mora biti jasno istaknuto da se za oglašeno radno mjesto mogu javiti osobe obaju spolova. Analiza 162 oglasa objavljena u dnevnim novinama pokazuje da se ova zakonska odredba ne poštuje, te se, primjerice, raspisuje natječaj za šefa računovodstva i za poslovnu tajnicu.

Rješavanje ovoga problema izravno je uvjetovano sociolingvističkim i sociokulturnim uvjetima koji za hrvatski jezik još nisu istraženi i opisani. Zanimaju nas mogućnosti uporabe jezika za uključivanje odnosno isključivanje žene u općim iskazima te produktivno i receptivno komunikacijsko i jezično ponašanje. Jednake mogućnosti za imenovanje osoba u službenoj i javnoj komunikaciji vezane su i uz pitanje identiteta.

Mogućnost identificiranja osobe izravna je, naime, pretpostavka identiteta vezanog uz društveni, ali i psihički status svake osobe. Činjenica da ga društvo i komunikacijski partneri poštuju i potvrđuju nužan je preduvjet usklađenosti osobnog osjećaja identiteta i njegove vanjske percepcije. Svaka osoba doživljava sebe i kao spolno određenu osobu, čime su dijelom zadane i psihičke osobine svake pojedine osobe. Te su osobine nadopunjene i društvenim statusom koji je u našem društvu, ali ne samo u našem, dobrim dijelom uvjetovan upravo spolom. Komunikacijski partneri i društvo naš identitet poštuju, ako ga imenuju na odgovarajući način. Ovim projektom želimo ukazati upravo na nepoštovanje identiteta u javnoj i službenoj komunikaciji.

### **Sociolingvistički aspekt**

Jezik je otvoren, dinamičan polisistem koji odražava socijalne odnose jezičnog, odnosno kulturnog prostora. Socijalna struktura utječe na jezik, a uporabni obrasci koreliraju sa socijalnim atributima, što znači i s rodnom. Svako je društvo odgovorno za svoj jezik, a to znači i za navike i veze koje uvjetuju funkcionalnu distribuciju jezičnih oblika u društvu kao i za interakciju i promjene u jeziku.

Ustrajanje na lingvističkoj akciji, odnosno jezičnoj prilagodbi nužno je u onim područjima gdje jezična formulacija može izravno uvjetovati stvarnu diskriminaciju, kao što je slučaj s oglašavanjem radnih mjesta. Stoga je prvo područje moguće intervencije zakonodavstvo, odnosno javna uprava.



### Pravni aspekt

Hrvatsko se pravo temelji na načelima rimskoga prava. U velikoj zbirci *Corpus Iuris Civilis* stoji: «*Pronuntiatio sermonis in sexu masculino ad utrum sexum plerumque porrigatur*», odnosno u slobodnom prijevodu «Ako se u nekoj odredbi navodi muški rod to se zapravo odnosi na oba roda». Predmet našeg istraživanja su oznake za osobe u zakonskim tekstovima odnosno primjena navedenog načela o generičkom maskulinumu u imenovanju pravnih osoba što zapravo pokriva oba spola. Na ovo se načelo formuliranja zakonodavna vlast i pravnici iznova pozivaju odbijajući prigovore o diskriminatornim namjerama.

### Politički aspekt

S obzirom na načela pravnog formuliranja te nedostatak lingvističkih istraživanja i mogućih normativnih rješenja hrvatska politika dosada problemu ravnopravnosti u jeziku nije posvećivala nikakvu pažnju. Pretpostavka za izmjene u službenoj i javnoj komunikaciji je međutim upravo politička volja.

### Prijedlog

Općenito se smatra da je generička uporaba imenica spolno neodređena. Primjerice:

slušatelj – označava uopćeni tip,  
vuk – označava vrstu,  
liječnik – označava zanimanje.

U navedenim primjerima imenice su ambivalentne – ne može se naime razlikovati odnose li se na žene ili muškarce, a takvi se oblici koriste osobito u kontekstu u kojem spol imenovane osobe nije važan ili kada se radi o spolno mješovitim skupinama. Međutim, ono što odmah privlači pažnju jest da se spolno nedefinirana uporaba izjednačuje isključivo s maskulinumom, iako postoje i odgovarajuće ženske imenice. To zapravo znači da se muškarac smatra prototipnim predstavnikom vrste. Posljedica je takvog shvaćanja da žene u jeziku nisu vidljive. Upravo iz tog razloga su oznake za osobe i zanimanja u ženskom rodu od središnjeg značaja.

Ako treba imenovati skupine u kojima su zastupljena oba spola, dakle u kojima su zastupljene i žene i muškarci, onda je rasprava o načinu imenovanja osoba bitno određena dvama različitim shvaćanjima. S jedne se strane maskulinum vrednuje kao generički neutralan, dok se s druge strane konotira muškim, što znači da je ne-neutralan. Radi se dakako o razini uporabe jezika. Jedna skupina lingvista/ica smatra da činjenica da se



maskulinum preferira u pravnom jeziku, što je za naš projekt od osobitog značaja, ni na koji način nije sporna i da ne može biti osnovom za zahtjev za promjenom u uporabi jezika. Njihovo je objašnjenje da je gramatički rod uvjetovan načelom uopćavanja i da se stoga muški oblici ne odnose izravno i isključivo samo na muškarce. Zastupanje ovakvog stava znači da se generičkom maskulinumu pridodaje semantička markiranost neutralan.

Vrednovanje pak maskulinuma kao ne-neutralnog polazi upravo od semantičkih obilježja. Generički maskulinum u tom kontekstu tumači se kao semantički markirani oblik, što onda znači da bi u zakonskim tekstovima za imenovanje osoba trebalo iznaći nove načine ili oblike.

Uporabi maskulinuma može se prigovoriti i sljedeće: u prvom značenju generički maskulinum doista može podrazumijevati i muškarce i žene, ali u drugom značenju može se smatrati da označava samo muškarce (primjer iz Ustava – građani i građani kod služenja vojnog roka). Imenice ženskog roda ne mogu podrazumijevati i žene i muškarce (građanke Hrvatske).

U većini slučajeva gramatički rod i značenje koreliraju, a to znači da kod imenovanja osoba gramatički rod izravno podrazumijeva i spol.

Budući da sadašnja situacija u javnoj i službenoj komunikaciji s jedne strane predstavlja kršenje Zakona o ravnopravnosti spolova, a na načelnoj razini ne omogućuje ostvarenje načela ravnopravnosti i u jeziku, smatramo da upravo ta jezična asimetričnost mora biti poticaj za kritiku uporabe jezika i sustavno rješavanje odgovarajućih naziva za žene u hrvatskome.

Važna je zadaća ovoga projekta, oko kojega treba okupiti stručnjak/inj/e, političar/k/e i nevladine udruge, i promicanje uporabe odgovarajućih naziva i oblika.

Dosljedno korištenje odgovarajućih naziva za žene u hrvatskome utjecat će na promjenu struktura svijesti, a time i na društvenu stvarnost. Takva uporaba jezika spriječit će da se jezikom žene zakidaju u svojim pravima, ali isto tako da se učvršćuju predrasude, prikrivaju problemi i krivotvori stvarnost ili jednostavno da se čini nepravda.

## Bibliografija

**Heilmann**, Ch. M. (ur.), (1995.): *Frauensprechen – Mönnersprechen*, München, Basel.

**Pusch**, L. F. (1990.): *Alle Menschen werden Schwestern*. Feministische Sprachkritik, Frankfurt/Main.

**Trömel-Plötz**, S. (ur.), (1996.): *Frauengespräche*. Sprache der Verständigung, Frankfurt/Main.



### **Biografska bilješka**

Zrinjka Glovacki Bernardi je studirala germanistiku i anglistiku u Zagrebu i Münsteru. Redovita je profesorica na Odsjeku za germanistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu; predstojnica je Katedre za njemački jezik i koordinadora Povjerenstva za unapređenje kvalitete nastave na Filozofskom fakultetu. Objavila je pet knjiga i više desetaka znanstvenih radova. Također je voditeljica međunarodnih i hrvatskih projekata o njemačko-hrvatskom jezičnom dodiru, a od 2000. do 2003. bila je zastupnica u Hrvatskom Saboru.



## **Medijski prikazi**

### **Prekrasni pervertiti i hrabri svijet Nan Goldin**

Agnieszka Kłos

Nan Goldin gubi svoj jezik u trenutku kad umiru njezinie najbliže. Iznenada napušta svoj način života i počinje putovati. Fotografira, intenzivno, moglo bi se reći živo – uzevši u obzir broj pogreba koje je dokumentirala. Pokušava upamtiti svaki detalj svojega života i života drugih. Ulice, kuće, stanovi, kreveti, hotelske sobe, ljudi, mnogie njenje najbliže, i one koje je srela slučajno. Večeri, mnoge zadnje večeri. Obično fotografira noću. Foto aparat postaje njezino oružje obrane i produženje osjetila. Nezamjenjivo je, kao ruka i oko, a ruka je, u stvari, prema Barthesu, posrednica u kontaktu sa smrću, a oko nas uči skromnosti u kontaktu s tehnikom. Ona fotografira, bez obzira na uvjete, oštrinu slike ili vidljivost objekta. Postaje posrednicom smrti, dinamično, vješto, opsesivno. Može održati sebe i svoje fotografije u stanju nemoguće gustoće, napetosti koja se može usporediti samo sa seksualnom, erotskom napetošću. Napetošću ljudskoga života.

Goldin započinje svoje putovanje ka umjetnosti u trenutku gubitka, bilježenje, dokumentiranje svijeta postaje njezinom opsesijom i pokretačkom silom, determinantom njezina stila. Danas govorimo o – već klasičnom – 'Goldin stilu'. Opasno područje njezina zanimanja, u početku rezervirano za devijantne, odbačene i beskućnikece, postupno se mijenja: od dokumentaraca do prestižnih galerija. Svojim fotografskim aparatom, Nan Goldin mijenja vrijednosti, što je karakteristično za post-ratnu fotografiju općenito. Nazivana novom, čak i mladom umjetnošću, fotografija je morala dokazati puno toga – između ostalog i to da je prava umjetnost. Dokumentarne fotografije morale su proći opasan i težak put propitivanja pravila – od novinskih ilustracija do umjetničkih eksponata u galerijama. Goldin je pratila ovaj put, putujući i sama od amaterskih fotografija do modnih časopisa.

«Ja sam rođena femnistica» – tvrdi Nan Goldin, oštro i odlučno, na početku svojeg umjetničkog puta. Ona podriva društveni poredak i ulazi u područja smatrana svetim, neokaljanim ili tabuima. Fotografira muškarce koji vode ljubav, oblače se kao žene i zaista pomiče granice umjetnosti. Ništa slično prije nije postojalo, ni u umjetnosti ni u umjetničkim galerijama. Nan Goldin je ta koja najavljuje transgresiju.

Obično amatereke opisujemo kao nezrele umjetnikece, prema Barthesu, kao osobu koja ne može, ili se ne želi vinuti u visine profesionalnosti. Čini se da je na području fotografije obrnuto: amater/ka je profesionalacka, jer je najbliža biti



fotografije. Nan Goldin od početka ulazi na područje amaterske, unutrašnje, obiteljske fotografije, uključujući banalnost, *pop*, samu srž obiteljskog albuma. Fotografira ljude koji su joj najbliži u najtoplijim, najintimnijim trenucima, kad su jedno uz drugo, kad se grle, zbližavaju. Smatram da snaga Nan Goldin proizlazi iz sposobnosti da obuhvati cijelu situaciju, tako da se ne moramo pitati što se dogodilo prije trenutka fotografiranja, niti što se dogodilo poslije. Njezin je zapis savršen, pokazuje najvažnije, sažetu, značajnu, emocionalno nabijenu sekundu; kao fotografije ejakulacije. Goldin u umjetnosti zahvaća ejakulaciju. Njezina je fotografija kao rana koja ne može zacijeliti ili ožiljak koji ne nestaje, svaka fotografija ranu otvara iznova. Rana postoji unatoč banalnosti slike.

Goldin bilježi homoseksualne muškarce i *drag* 'kraljice'. Kad sam njezina ogromna platna vidjela prvi put, osjećala sam se kao da sam u dvorani s radovima Rubensa, Velasqueza, Caravaggia. Nije me se dojmila veličina ovih slika, već svjetlo kojim su zračile, uznemiravajuće, živo svjetlo, koje zavodi i tjera te da se neprestano vraćaš njenim fotografijama. Gledateljici žele prići bliže, ostati u toplini njihova svjetla, sudjelovati u kraljevskim vjenčanjima, rađanjima novih dinastija, kupkama, popravcima auta, hranjenju, patnji ili putovanju. Sumorno, melankolično svjetlo radova Nan Goldin nas očarava. To je središte njezine umjetnosti.

Nan Goldin svojim modelima uzima svjetlo kao što je to činio Caravaggio. Divljenje, ljubav i čežnja za modelima su najizraženija obilježja ove umjetnosti. Svojim portretima i Goldin i Caravaggio miluju svoje modele koji su u stvarnom svakodnevnom životu njihova obitelj i prijatelji.

Goldin stvara novu mitologiju svakodnevnoga života, portretirajući gej muškarce, lezbijke i transvestite. Ona ih u stvari ne portretira već s njima živi – živi kao gej muškarac, lezbijka, transvestit. Cijela marginalizirana grupa postaje njezina vlastita disfunkcionalna obitelj, pleme, klan. Propituje njezine emocije, kao i naše, dok gledamo.

Radovi Nan Goldin su ikone, odrazi u zrcalu, vodi i drugim ljudima. Motiv tekućine koja okružuje muškarca ili iz njega istječe prati je od početka: slike ejakulacije, suza, urina, sline, kupke, krvi, znoja, sluzi koja pokriva novorođenčće. Nan Goldin je bliska životu, njezini su rani radovi nastali u žurbi, požudno. Ona to objašnjava ogromnom potrebom za pamćenjem života, svijeta, ljudi, sinoćnje večeri. Ove nam fotografije ostaju u pamćenju, jer su uzbudljive, fotografirane u najuzbudljivijem mogućem trenutku.

Fotografije su joj pune temeljnih nedostataka i grešaka, što se danas smatra jednom od najkarakterističnijih oznaka njezina stila. Ove pogreške površno i groteskno plagiraju modni časopisi.

Kronika Nan Goldin precizan je zapis njezina života. Kako



ona ponavlja: «Moje fotografije nisu dobre, nisu profesionalne, nisu ni blizu remekdjela ili djela genija. One su važne samo u ciklusima, okvirima, ritualima, u rastućem ritmu obiteljskog albuma, uz pratnju zabavne glazbe». Tako je nastala *Balada o seksualnoj ovisnosti* (*The Ballad of Sexual Dependence*).

Fotografije Goldin otkrivaju ljudsko tijelo. Nikad prije nisam vidjela takvu snagu putenosti. Njezini kadrovi imaju čaroban utjecaj, oni mame promatrača/icu, zavode ga/ju, kao da fotografirana tijela blistaju samo za njega/nju. Najčešći ukras tijela je tetovaža ili drugo tijelo. Nije svako od njih lijepo u klasičnom smislu. Nan Goldin je uz svoje prijatelje/ice iz mladosti, prateći svaki njihov korak. Na njihovim posljednjim fotografijama vidimo stara tijela, iscrpljena, bolesna, pretučena, unakažena. Nan Goldin i sebe prikazuje pretučenom ili unakaženom, bilježeći svoju sliku u najintimnijim trenucima. Njezini radovi, paradoksalno, čine sve kategorije nevažecim, jer ne možemo naći bolji primjer rodne eufrije u umjetnosti. Iako predstavlja tolike klanove, maskiranih i ukrašenih tijela, njezin rad nema politički kontekst, kako tvrde kritičarice, već predstavlja uobičajena, svakodnevna iskustva ljudi iz njezina najužega kruga. To nije manifest, niti femnistički program, iako Nan Goldin neprestano naglašava svoju povezanost s ovom kategorijom, već je to fotografski dnevnik određene epohe, u kojem se spajaju privatna i profesionalna sfera.

Ona otkriva i razotkriva najsramnija i skrivena iskustva, pretvarajući ih u mit, simbol, vraćajući ih u svijet. Ona nekako vraća dostojanstvo i jedinstvenost svojim prijateljicamaima. Ovim dnevnikom započinje revoluciju u razumijevanju umjetnosti. Pedesetih i šezdesetih godina umjetnost je pripadala muškarcima. Radovi Nan Goldin prvi put podrivaju ritual, kodeks, zakon po kojem se određenim temama ne bavi javno i ne razotkriva se određena mjesta. Amerika je pedesetih godina bila mjesto propisanih ponašanja, konstruiranoga mita, u kojem nije bilo mjesta za žene i obiteljska događanja. Nan Goldin je razbila ovu binarnu suprotnost privatnoga i javnoga. Njezine slike dozvoljavaju, naglašavaju i slave sve što je različito, skriveno, intimno ili osakaćeno. U tom je pogledu njezina umjetnost religiozna. Goldin gradi milosrđe.

Medij postaje transparentan. Goldin se isključuje iz svojih fotografija, nestaje iz ove razmjene ljubavi: ja i ova fotografija, ili ja i onie, likovi koje u konačnici prepoznajem kao svoje ljude. Svaka fotografija ima naslov, omogućuje nam da osobno upoznamo likove i vidimo najvažnije trenutke njihovih života. Nekad i trenutak njihove smrti. Njezin dnevnik – ili dnevници, fotografski i pisani, vremenom se proširuju univerzalnijim iskustvima.

Goldin traži apsolutnu istinu i iskrenost. Iskrenost u njezinim djelima nije samo moralna kategorija, način predstavljanja stvarnosti, već i element njezina stila. Slike mogu





biti s greškom, mutne, loše kompozicije, no ipak svjedoče o činjenicama, onome što se dogodilo, bez poziranja ili ikakve pripreme.

Radovi Goldin bilježe – onoliko točno koliko je to moguće – vremena koja zbog pojave i rasta AIDS-a nazivamo 'olujnim', nedavnu prošlost osamdesetih godina. No, sve je započelo šezdesetih, u predgrađu Washingtona, gdje je rođena Nancy Goldin, u obitelji židovskih intelektualaca prosječnih prihoda. Stidljiva Nan, koja je sanjala da postane psihoanalitičarka, bila je prestravljena zbog svojih vršnjaka i vršnjakinja. 1965. je njezina nadarena starija sestra počinila samoubojstvo, legavši na željezničke tračnice. Tjedan dana kasnije Nan je silovao stariji susjed. Ubrzo je nakon toga prvi put pobjegla od kuće i poslana u sklonište. Redovito je bježala. Konačno se Nan, već svjesna svoje sklonosti ženama, pridružila grupi beskućnikaca tinejdžeraica, s kojima je živjela u skvotiranoj kući. Za vrijeme ovoga perioda osnivanja i učvršćivanja svoje prve obitelji, bila je autistična i depresivna i fotografirala je kako bi prevladala svoj strah od ljudi. Shvativši kako pamti samo oči pokojne sestre i voljna da bi sačuvala druge od smrti, započela je bilježiti svaki detalj života, svojega i života sedam drugih androginih umjetničkih tinejdžeraica, koje su činile njezinu obitelj. Jedan od njih, David Armstrong, postao je njezinim vodičem u svijetu *drag* 'kraljica', i uveo je u način života homoseksualnih osoba i prve tajne klubove *drag* 'kraljica'. On je bio prvi koji je pokorio New York. U njihovoj je umjetnosti ovo doba posvećeno eksperimentu. Svake su večeri prijateljice organizirale modne revije i dotjerivale se kao zvijezde iz četrdesetih i pedesetih godina. Nan Goldin fotografira u stilu Cecil Beaton, ranoga Newtona, Horsta, Bourdina. Fascinira je estetika starih filmova i svijeta mode. Počinje doživljavati i zamućenje razlika među spolovima.

Rani radovi Nan Goldin imitiraju fotografije iz *Voguea*, pune su života, emocija i golih tijela. Pune su i istine. Sirove su, dokumentarnog stila, smještene u intimniji kontekst. U tom se pogledu njezini rani radovi mogu usporediti s fotografijama Arbusa i Clarka. U tim radovima nema Clarkova neorealizma, no u njima vidimo odlučnost da se uhvati trenutak.

Sredinom sedamdesetih godina, pod utjecajem okoline svojega skvota, Goldin se upisala u školu Muzeja modernih umjetnosti u Bostonu. Sama kaže da je tada snimala svoje najgore fotografije, no tada je isto tako počela upotrebljavati širokokutne objektivne i fotografirati u boji – «slučajno», kako sama kaže, jer je u fotografski aparat stavila film u boji, umjesto uobičajenog crno-bijelog. Poučavale su je *drag* 'kraljice', koje su je pustile u svoj svijet, a ona je dokumentirala njihova rođenja pred ogledalima, njihove ceremonije šminkanja, izbore ljepote i izlaske u klubove. Tada je nastao 'Goldin stil'. Njezin su stil obilježile boja i sjaj. Goldin, koja se nikad ne odvaja od foto aparata, fotografira



samo noću, u noćnim klubovima, pod umjetnim svjetlom. Zbog toga su njezine fotografije prožete tajanstvenim, intrigantnim, zagasitim crvenim sjajem. Goldin radi u tehnici *cibachrome*, razvijajući snimke, fotografije pune senzualnih, živih, erotičnih boja.

Kultura *drag* 'kraljica' kao i homoseksualna kultura dozvolile su joj da zabilježi senzualnu dekadenciju polusvijeta, frivolnosti i postojanje izvan logike spola i konvencija. Ovom je svijetu pristupila brižno i privrženo. Puno godina kasnije rekla je da su one bile jedinice pobjednice u ratu spolova, jer su napustile bojno polje. Bostonska je škola u umjetnost uvela glamur smeća i agresivnu slučajnost slika. Školu su činili David Armstrong, diCorcia, Pierson. Pierson je bio autor melankoličnih portreta muškaraca. Nan Goldin je bila jedina žena u ovoj grupi. Puno godina kasnije rekla je da njezini radovi imaju korijen u amaterskim fotografijama, da je to metoda fotografije koja se rađa iz ljubavi. Ljudi slikaju zato što vole, zato što se žele sjećati – drugih, vremena, mjesta. Amaterska fotografija stvara povijest time što je bilježi.

1978. je otišla u London da bi otkrila The Clash i The Sex Pistols. Boravi u skvotovima, živi i fotografira *skinheadse*. Njezine fotografije iz toga perioda odražavaju sirovu tamu. Pošto se vratila iz Londona, otišla je u New York, za Davidom Armstrongom i njegovim ljubavnikom, Bruceom Balbonijem. Balboni je Goldin predložio da izloži svoje fotografije kao dijapozitive. To je bio jeftin način i pristala je. Za vrijeme jedne od Bruceovih izložbi, Nan Goldin je upoznala model i muzu umjetnikaca, Cookie Mueller, koju će portretirati za vrijeme 13 godina njihova prijateljstva. Nan Goldin radi u baru u noćnom klubu. Ona i njezine prijateljice ulaze na scenu droga i alkohola. Nan bilježi svaki trenutak – kako bi pamtila što je i s kim činila. Stvara jedinstvene slike muškaraca i žena koji ne poznaju razlike u spolnim ulogama, koji žive noću, u noćnim klubovima i na zabavama.

Započela je svoj rad predstavljati kao dijapozitive, prvo u vlastitu domu, zatim u avangardnim klubovima. Kako je broj fotografija rastao, Goldin ih je smještala u duže sekvence, kao redateljica koja radi na filmu. Dijapozitivi su tako brojni da ih nosi u torbama. Sve su brojniji, a tako raste i njezina slava. Goldin smatra da ljepota njezinih fotografija leži u broju, ne kvaliteti. Prikazivanje Balade o seksualnoj ovisnosti traje 45 minuta. Goldin se prisjeća: «Ljudi danas ne razumiju koliko je bila radikalna Balada. 1986. i 1987., prije no što je objavljena kao album, putovala sam svijetom i sama predstavljala slajdove. Fotografi muškarci mrzili su moj rad. Činili su sve što su mogli da bi me uznemirili i otežali mi život, posebice u SAD-u. Jednom su me, za vrijeme konferencije u Baltimoreu, čak i pretukli». Kolekcija slajdova prepoznata je kao fenomen prvo u Evropi, pa zatim i u Americi.

Balada je priča o rodnim ulogama, granicama odnosa i



ženskoj moći, međuovisnosti i autonomiji u vezama. Sadržava dijelove iz života Nan Goldin i njezinih prijateljica, te njihov seksualni razvoj. Povijest započinje portretima žena u ogledalima i u kadi, uz pjesmu Udari djevojku, poljubi djevojku (*Hit the Girl, Kiss the Girl*). Žene ulaze u veze koje se na prvi pogled čine sretnima. U drugom dijelu *showa*, čujemo Ne daj me (*Don't Give Me Away*) i vidimo žene pretučene, ponižene, srušene, prostitutke i djecu odjevenu kao odrasle. Sljedeće sekvence pokazuju vjenčane parove i velike biološke cikluse: rođenje djeteta, životne rituale. Sljedeći je dio posvećen muškarcima i njihovim hobijima, mišićima, pivu, automobilima. Ova sekvenca podsjeća na predatore, praćena sugestivnom *jungle* muzikom. Prikazuje muškarce kako se bore i ozljeđuju svoje partnerice, kako piju i drogiraju se. Tad prelazimo na noćne barove, gdje se muškarcima pridružuju žene. Barovi i krčme uz cestu su jedina mjesta kratkog pomirenja spolova. Goldin smatra da kompromis u vezama muškaraca i žena nije moguć, jer spolovi dolaze iz posve različitih prostora. U sljedećim djelovima *Balade* vidimo pakao droga i pića, brze vožnje, vlakova, parova u različitim položajima, odnosima duboke ovisnosti. Najčešća je tema masturbacija. U *Baladi* je Goldin razbila svaki tabu. Publici je dozvolila da vidi muškarce i žene kako masturbiraju, dolazeći do zadovoljstva na svoj način. Najviše se zamjeralo upravo ovim prikazima. Goldin otvoreno pokazuje i osakaćena ženska tijela, ožiljke kao uspomene na njihove ljubavnike, rezove koji su postali vizualni oksimoron. Dokumentirala je i rane od poroda, modrice u obliku srca, ljubavne ugrize. Prikaz završava praznim krevetima, grobovima za dvoje i kosturima koji se grle negdje u Meksiku.

'Heroinski *chic*' Goldin obilježava uglavnom portrete žena. Većina ovih slika prikazuje žene kako se ogledaju ili se kupaju. Voda je vrlo važan element u njezinim radovima. Portretirala je svoje modele u kupaonicama i pod tušem. Voda nam, osim što ima seksualno značenje, dozvoljava da se približimo srži pročišćenja, odmora, pomicanja granica i početka novoga života. Najvažnija retrospektiva Goldin naslovljena je Bit ću tvoje zrcalo (*I'll Be Your Mirror*).

Goldin je postala poznata, no njezin je privatni život uništen. Fotografije iz ovoga razdoblja pokazuju visoko elektriziranu vezu s naprasitim i brutalnim čovjekom koji ju je tukao. Ovo iskustvo naziva 'ludim trokutom': droga, njezin ljubavnik i ona sama. 1984. izradila je svoj najšokantniji autoportret, naslovljen Nan nakon što je pretučena (*Nan After Being Battered*). Pošto je bila u bolnici mjesec dana i pošto joj je lijevo oko liječeno zbog ozbiljnih ozljeda, stvorila je seriju autoportreta. Oni ilustriraju jednu od teorija moderne umjetnosti, koja opisuje novu dimenziju erotike u vizualnim umjetnostima. Riječ je o predstavljanju moći muškarca nad ženom, s elementima



prisile, brutalnosti, čak i silovanja. Aspekt nove estetike ušao je i u oglašavanje. No, Goldin je bila prva koja ga je pokušala prokrijumčariti u svijet umjetnosti.

Kad razmišljamo o njezinoj umjetnosti, obično je vezujemo uz eksploziju AIDS-a u SAD-u i u Evropi. Sama Goldin dijeli svoj život na dva perioda: bezbrižna sloboda prije AIDS-a i praznina post-AIDS-a. Bolest, koju su osamdesetih godina doživljavale kao tumor homoseksualaca, uzela joj je većinu njezine poznate obitelji. Goldin je bila veoma zaposlena, putujući po inozemstvu, radeći na Baladi, nastojeći očuvati svoju vezu s Brianom, uz vlastitu ovisnost o drogama. Iz njezina narkotičkoga sna izvukla ju je smrt njezinih najstarijih prijateljaica. Danas Goldin sebe smatra osobom koja je preživjela katastrofu. Paradoksalno, život su joj spasile smrt Cookie Mueller i beskrajn narkotički san. Prvi je put ozbiljno otišla na odvikavanje od alkohola i droge. Prvi je put u svojem životu otkrila – u terapijskom smislu te riječi – svjetlo. Prirodno dnevno svjetlo postalo je njezinim prijateljem. Isto tako, u potpunosti je shvatila da ne može živjeti bez fotografskog aparata i da je njezin rad njezin život. Ona kaže: «Vjerujem da je stvarati moguće samo na osnovi vlastita iskustva, a priče pričati samo o svojem plemenu».

Nakon boravka u klinici za odvikavanje, započela je proces povratka životu, stvorivši svoja prva djela na dnevnom svjetlu. Promjena u njezinu stilu je zapanjujuća: nekad je izbjegavala svjetlo, te, prema vlastitim riječima, nije imala pojma da sunce uopće postoji.

Nakon prvoga dijela odvikavanja, Goldin snima fotografije slične djelima Cindy Sherman: umjetne auto-portrete, uz poziranje. Možemo vidjeti njezino uplašeno lice, bez maske, kao i sakralne simbole, vjerske slike i križeve u bolničkim sobama.

Nakon što je napustila bolnicu, Goldin je osvojila prestižnu nagradu. Zahvaljujući DAAD stipendiji, preselila je u Berlin. Stvara izuzetno profinjene, prekrasne portrete svoje ljubavnice i suputnice, mlade Siobhan. Većina njih prikazuje djevojku u krevetu ili pod tušem. Ovaj je period vrlo važan u umjetnosti Goldin i predstavlja, s nekad nepoznatom otvorenošću, dinamiku života sa ženom. Stvara novu perspektivu u feminističkoj i lezbijskoj umjetnosti. Ove slike na neki način dokumentiraju rodnu euforiju.

Nan Goldin pripada mitu osamdesetih. Vodi nas kroz podzemni svijet pakla i otvoreno nam pokazuje kemijske visine svoje generacije, kao i krajolik nakon AIDS-a.

No, predjele zadnjega perioda čine beskrajni prostori i mnogo vode. Pokazuje ljude i objekte s ružičastim svjetlom u pozadini. U zadnjim se radovima usredotočuje na najintimnije trenutke u životima svojih prijateljaica, pokazuje kako im obitelj izgleda iznutra, kupanje, rađanje djece, prve dječje korake.

Poznata kao tamna dama fotografije, Goldin izlazi iz



tame. Na njezinim zadnjim radovima nastalim u Francuskoj, Švicarskoj i Italiji, vidimo mekano, toplo svjetlo, prijateljeice koje jedu i smiju se. Obilježja njezina stila sada su sužen krug modela, prikaz sužen na jedan interijer i jedan par. Nan Goldin sad svijetu priča povijest svijeta: prvih roditelja i njihove djece. Bavi se svakodnevnim događanjima i zbivanjima u domu. Slike su joj meke, prijateljske, dostupne. Sve su više i više univerzalne. Nan Goldin se odmara.

Prijevod s engleskog: Vedrana Kobaš

### Biografska bilješka

Agnieszka Kłos specijalizirala je književnost i teoriju umjetnosti te trenutno priprema doktorski rad. Suosnivačica je Rodnih studija u Wroclawu na kojima i predaje; inicirala je niz projekata i događanja kao što je projekt Varšavski geto koji će se održati 2006. godine. Autorica je mnogih instalacija, umjetničkih djela, fotografija i popularnoga *bloga* o umjetnosti. Sudjelovala je na raznim konferencijama, kao i na književnim i drugim radionicama te umjetničkim izložbama. Pobjednica je mnogih književnih natječaja. Bavi se pisanjem, izvještavanjem i likovnom kritikom.



## Interseksualnost – u 'ja' norme?

### Bilješke s queer područja u djelu Middlesex J. Eugenidesa

Anne Koch-Rein

Ovaj tekst Anne Koch-Rein prije je objavljen u: Haschemi Yekani, Elahe/Michaelis i Beatrice (ur.). *Queer durch die Geisteswissenschaften. Perspektiven der Queer Theory*. Berlin: Queerlag, 2005.

U proteklih deset godina zanimanje i napetost oko transrodnog, post-ljudskog, invalidnog\*, queer utjelovljenja i nepopustljivog interseksualnog aktivizma pružili su interseksualnosti dosad neviđeni stupanj pozornosti, kako srednjostrujaških medija, tako i akademske zajednice. Međutim, usprkos sadašnjem plodnom stvaranju diskursa, čini se da do sada postoji malo znanstvenih rasprava na temu kulturalne reprezentacije, što je još problematičnije s obzirom na povijest suučesništva akademskoga diskursa u samoj mobilizaciji i ovjekovječivanju lika mitskog i metaforičkog hermafrodita<sup>1</sup>.

U suprotnosti s ovom pozadinom, proučicao sam funkciju i reprezentaciju interseksualnosti u romanu Middlesex<sup>2</sup> Jeffreya Eugenidesa iz perspektive sjecišta studija o invalidnosti<sup>3</sup> i queer studija. Otkrivajući kako se u Middlesexu pokušava zauzeti narativni položaj u 'ja' norme, nadam se da ću pokazati način na koji se s queer kritikom naturaliziranih rodni normi i društvenog modela invalidnosti poigrava u romanu.

Robert McRuer zalaže se za blisku analitičku vezu između queer studija i studija o invalidnosti, zbog toga što je «sustav prisilne 'validne'-tjelesnosti\*\* koja prouzročuje invalidnost u potpunosti utkan u sustav prisilne heteroseksualnosti čiji je produkt queer obilježje» (89). Presijecanje invalidnosti i queer identiteta (ili prisilne 'validne'-tjelesnosti i heteronormativnosti) možda nigdje nije tako jasno vidljivo kao u slučaju interseksualnosti. Postoji jasna paralela između «koncepta invalidnosti» koji «ujedinjuje jasno označene, heterogene grupe čije je jedino zajedničko obilježje to što ih se smatra abnormalnima» (Garland-

\* Engleski oblici *disability* i *disabled* u nedostatku boljih ekvivalenata prevedeni su kao «invalidnost» i «invalidno, invalidna, invalidan» (+ transgresivno: «invalidnan»), a *disability studies* kao «studiji o invalidnosti». Oni se u tekstu upotrebljavaju u neutralnom značenju bez ikakvih pogrdnih konotacija (op. ur.).

<sup>1</sup> Ovo je stenografija lika koji se pronalazi u klasičnim mitovima od podrijetla ljubavi u Platonovu *Simpoziju* do Ovidijeva *Hermafrodita*, kao metafora zajedništva suprotnosti u jungovskoj psihologiji, kao androgini arhetip čitave renesanse, ali također kao patološka verzija egzotične, čudovišne anomalije npr. u filmu *Toda Browna Freaks* iz 1932. Bilo kao mit klasične Grčke ili kao izuzetno rijetko moderno 'čudovište', ovaj lik nikada nije interseksualna osoba iz svakodnevnog života.

<sup>2</sup> U tekstu citiran kao *MS*.

<sup>3</sup> Učinit ću to u istom duhu u kojemu je April Herndon primijenila ideje o invalidnosti na utjelovljenje gojaznosti, prepoznavši «invalidnost kao društveno stvoren fenomen više nego [kao] fizičko obilježje» (122).

\*\* Igra riječima koju je teško prevesti: *disability/able-bodiedness* (op. ur.).



Thomson 24) i termina intersek-sualnosti koji označava «skupinu pacijenata sa širokim rasponom dijagnoza spolnog razlikovanja» (Turner 458). Kako objašnjava Sharon Preves: «Bez obzira na svoju posebnu manifestaciju ili uzrok, većina oblika tjelesne spolne anatomije koji se razlikuju od norme medicinski se klasificiraju i tretiraju kao oblici interseksualnosti» (3). Jedina je zajednička stvar interseksualnosti, drugim riječima, to što se smatra 'abnormalnom' u terminima tjelesnih spolnih karakteristika. I premda se interseksualnost nastavlja smatrati patološkim stanjem u medicinskom diskursu, postalo je (u najmanju ruku) upitno postoje li ikakvi stvarni tjelesni 'nedostaci' koji opravdavaju liječenje<sup>4</sup>. Ono što ultimativno konstituira interseksualnost jesu poteškoće ili nemogućnost da je se klasificira u spolnoj binarnosti<sup>5</sup>. Ovo kršenje «interesa kulture u promicanju dihotomnog roda s dimorfnim genitalijama» (Kessler 51) zajedno s «predanošću konceptu medicinskog napretka» objašnjava pojavu koju je Suzanne Kessler nazvala «kirurški trenutak sile» (74) i «standardne prakse rukovođenja interseksualnošću, koje se u potpunosti oslanjaju na kulturološko razumijevanje roda» (12) medicinskih timova.

Postmoderna vremena, kako bilježi Alice Dreger, omogućila su proboj velikom broju interseksualnih biografskih pripovijesti. Jedan je od razloga, smatra ona, prihvatanje društvenih konstrukcija koncepata poput spolnog identiteta i normalnosti koji su omogućili interseksualnim osobama da se suprotstave odnosu prema njima kao prema «čudovištima» ili «problemima» (170-73). Ona ih također povezuje s postmodernim napadima na ravnotežu moći između liječnikace-pacijenta i uspoređuje ih prvenstveno s drugim «pripovijestima o bolesti»<sup>6</sup>. Iako je zaustavljanje nesuglasnog kirurškog nametanja rodni odredbi središnji politički cilj, narativnost interseksualnosti nije ograničena na ulogu suprotstavljanja samo liječničkim autoritetima i procedurama. Ako je jedan od ciljeva aktivizma za prava osoba s invaliditetom «dovesti u pitanje patološke narativnosti njihovih tijela predstavljenih u medicini i 'cjelokupnoj kulturi'» (Mitchell i Snyder 8) to isto zasigurno vrijedi i za interseksualni aktivizam<sup>7</sup>. Judith Butler u svojoj novoj knjizi

<sup>4</sup> Ovaj se argument odnosi na generalni teorijski stupanj (kao ovdje), ali također na specifični detalj kao odgovor na stvarne medicinske 'dijagnoze' u pitanju (i kakvo liječenje povlače za sobom) natkriven terminom interseksualnosti. Pogledati npr. uvod A. Dreger.

<sup>5</sup> Čak i za tijela na koja se ne gleda kao na 'dvoznačna', ova je klasifikacija veoma problematično izjednačavanje fizičkih karakteristika s rodni atributima. Kessler to vidi ovako: «Ako interseksualnost pruža ikakvu lekciju, onda je to kako je rod odgovornost i teret – za one koje su kategorizirane i one koje kategoriziraju» (132).

<sup>6</sup> Vidi Dreger, 170, fusnota 5.

<sup>7</sup> Pogledati npr. [www.isna.org](http://www.isna.org), Intersex Society of North America.





ističe to vrlo prikladno:

«Borba za preradu normi putem kojih se tijela doživljavaju krucijalna je ne samo za politiku nemogućnosti, nego i za interseksualne i transrodne pokrete budući da dovode u pitanje nasilno nametnute ideale o tome kakva bi tijela trebala biti» (28).

U široj kulturnoj perspektivi, proboj interseksualnih glasova je dio rastuće pojave identiteta koji prkose, ili bar u velikoj mjeri pregovaraju sa zakonima heteronormativnosti. Ili kako Julian, jedna od osoba koje je intervjuirala Sharon Preves, kaže: «Mi smo hodajuće nositeljice bolesti propitivanja roda» (125). A ako su transrodne reprezentacije privukle veliku pažnju srednjostrujaške kulture kao i akademske zajednice u ovom posebnom povijesnom trenutku, ista se stvar može reći i za probleme interseksualnosti. Preves bilježi:

«Posljednjih godina tema spolne dvojbenosti obrađuje se u državnim časopisima, popularnim i obrazovnim televizijskim emisijama i vijestima lokalnih medija. [...] znanstvenice su smjestile temu spolne dvojbenosti u polje queer i rodni studija. Kao rezultat, trenutačno se oblikuje novo polje interseksualnih studija puno vlastita kanona» (149).

Drugim riječima, interseksualnost postaje pitanje s kojim možete izaći u javnost, ne samo u medijima već i akademski. Prevladavajući kanon na koji aludira Preves je onaj kojim su dominirali manje ili više povijesni studiji medicinskog i/ili pravnog diskursa, kritička feministička biologija, etnografski i sociološki pristupi. Čini se da za sad postoji poredbeno malo znanstvenih radova o pitanjima kulturalne reprezentacije. Ali s kulturalnim produktima koji okružuju vidljivo rascvjetalu interseksualnost, uvid kako medicinska praksa izvršava kulturalne zahtjeve<sup>8</sup> i Middlesex, roman s i o interseksualnoj pripovjedačici koji postaje 'međunarodni bestseller', vrijeme je da se kulturalni studiji prihvate posla. Iako se može činiti da se, na ovaj ili onaj način, queer napadi na heteronormativnost i feminističko promišljanje spolne binarnosti odnose na interseksualnost od samih početaka – izvan žarišta disciplina za koje sam pretpostavljao da sadržavaju veliku količinu 'interseksualnog kanona' – postoji povijest hermafrodita kao mita i metafore koju treba razmotriti, posebna povijest suprotstavljanja u kojoj je akademski diskurs (uvelike)

<sup>8</sup> Ovo naglašavaju Kessler (i drugie): «[...] ako kultura zahtijeva rod, liječnice će ga proizvesti i, naravno, kada ga liječnice proizvedu, činjenica da je rod kulturalno zahtjevan bit će skrivena od svih» (75).





sudjelovao. Stephanie Turner tvrdi da

«Masovni mediji prikazuju interseksualnost putem mitskih prizora ili likova pridonoseći povijesnoj strategiji. [...] Iako [...] smještanje u kontekst mitova zamagljuje suvremeni djelokrug rada koji mijenja medicinski tretman interseksualnih osoba, pruža interseksualnim osobama osjećaj pripadnosti, a ne-interseksualnim osobama shvaćanje kako ovo stanje nije niti posebno novo niti tako neuobičajeno» (Turner 475).

S pozicije paradoksa dugovječne prisutnosti hermafrodita kao mita i metafore i tek nedavnog ponovnog pojavljivanja prikaza interseksualnih osoba kao postojećih pojedinacaki, željela bih dokazati sasvim suprotno. David Mitchell navodi da se «društvena nevalidnost osoba s invaliditetom dogodila prilikom buđenja njihova vječnog kruženja društvom kroz čitavu književnu povijest» (19), a ovo se još više može reći za interseksualne osobe. Mitski, metaforički, čudovišni hermafrodit sa svim svojim namjerama i svrhama – najduže vrijeme – zamračila je postojanje interseksualnih tijela i utišala njihovu stvarnost, dok su ih bio-medicinski autoriteti izdvojili, a potom ih ponovno definirali (putem 'pseudo-' klasifikacije) i često ih doslovno putem operacije pokušali vratiti natrag u spolnu binarnost. Onie su ih, riječima Dreger, konkretizirali i «izbrisali», a ja smatram da je ovo točno i za mit i za medicinu. To što su interseksualne aktivistice «povratile» neke povijesne hermafroditске likove i slike i žele ih «posjedovati» (Preves 120) politički je pokret, kao i upotreba termina hermafrodit na slavnim majicama ISNA-e s natpisom Hermafroditu sa stavom.

Mitski i metaforički hermafrodit biola je lik koji se vraćao u akademsko pisanje o rodu i seksualnosti, ne kao predmet kritičkog interesa, podsjećam vas, nego upravo kao mit i metafora. Georgia Nugent, na primjer, napisala je esej o Ovidijevu Hermafroditu koji je objavljen 1990.: «Kao prvo, naravno, ovaj spol 'nije' jedan, u smislu toga da 'ne postoji', osim kao 'seksualna fantazija' ili 'mutantsko odstupanje'. [...] Ovakav status 'čiste konstrukcije' čini hermafrodita osobito vrijednimom u smislu istraživačkoga terena» (162). 1993. godine Emma Donoghue je, u analizi isprepletenih ideja o lezbijskom seksu i hermafroditskoj anatomiji u kasnom 17. stoljeću u Britaniji, napisala da je žena koja je željela ženu mogla biti objašnjena kao «ona 'polumitska anomalija', hermafrodit» (200). Da ovo u potpunosti objasnim: stajalište E. Donoghue da su heteroseksizam ili homofobija bili (i jesu) jedna od pokretačkih sila iza nadzora jasno razgraničenih spolnih i rodni binarnosti<sup>9</sup> i da – riječima Dreger – «hermafrodit i

---

<sup>9</sup> Vidi npr. Preves 35.



homoseksualac dijele iznenađujući dio medicinske povijesti» (31) dobro je izabrano – no to nije slučaj s 'mitsko-patologizirajućom' odbačenosti E. Donoghue. Hermafrodit je zapravo funkcionirao kao metafora same heteroseksualnosti – koja datira od Aristofanove pripovijesti o nastanku ljubavi, kao i Ovidijeva Hermafrodita i nimfe, naravno – i još je privlačan kao naslov teksta o 'hermafroditским pacijentima', što označava heteroseksualne parove koji su podvrgnuti *in-vitro* oplodnji, a koji je objavljen 1995. godine (Ploeg 460). Lik hermafrodita također opsjeda ideje / ideale androginije. Na androginiju se s prezirom gledalo u feminističkim analizama zbog toga «što je žena stvorena u svrhu 'civiliziranja' ili usavršavanja muškog subjekta čija se implicitna superiornost nikada ne dovodi u pitanje»<sup>10</sup> (Weil 148), kao i zbog obilježja ideala cjelovitosti i zajedništva. Ali to je također koncept koji je kao «duhovni i intelektualni ideal» oduvijek jako želio održati svoje granice od «tjelesne anomalije hermafroditizma»<sup>11</sup>, drugim riječima koncept za koji se čini da pati od akutnoga heteronormativnog straha queer utjelovljenja. U prevelikom broju akademskih tekstova interseksualnost funkcionira jednostavno kao i invalidnost u pripovjednim tekstovima:

«Za razliku od autobiografije, invaliditet se rijetko koristio kao stanje ili iskustvo u vlastitim pravima; umjesto toga psihološke i tjelesne varijacije invaliditeta koristile su se kao metafora gotovo svakog društvenog konflikta izvan vlastite sramotne kategorije u kulturi» (Davis *Enforcing* 12; vidi također Mitchell 25).

Dug je put od «polumitske anomalije», «seksualne fantazije», «mutantskog odstupanja» i «čiste konstrukcije» do bilo kakva interesa za kulturološko djelovanje koje vrši interseksualnost, način na koji ga čini smislenim – fikcionalno, autobiografski ili u *Chicago Hopeu*<sup>12</sup>.

Kao vjerojatno najšire prihvaćen kulturni proizvod koji se sveobuhvatno bavi interseksualnošću posljednjih godina, roman *Middlesex* koji je 2003. dobio Pulitzerovu nagradu dobro je mjesto za početak razmišljanja o tome kako interseksualnost kao 'iskustvo vlastita prava' ima smisla u prikazivanju. Georgia Nugent koja je bila toliko zaintrigirana «nepostojećim» hermafroditom tvrdila je kako postoje dvije mogućnosti prikazivanja ove «čiste konstrukcije»: može se shvatiti kao potpunost ili (kao u Ovidiju)

<sup>10</sup> Riječima Donne Haraway: «Muška osoba koja, uživajući u ulozi nevjerojatno privilegiranog, također ima privilegiju nježnosti» (Penley i Ross 19).

<sup>11</sup> Carolyn Heilbrun citirana u Weil 149.

<sup>12</sup> Ova serija televizijske kuće CBS imala je epizodu koja se bavila rođenjem interseksualnog djeteta 29. travnja 1996.: *The Parent Rap* (2. sezona).



kao strašan gubitak, razaranje spolne moći, dvoznačnost, nedostatak, «oslabljena muškost» (163 i 176). A važno je shvatiti da iako je – kako je objasnio Eugenides u jednom intervjuu – Cal Stephanides, pripovjedač/ica, «stvarna živuća hermafrodit, ne mitski lik poput Tirezije ili fantastičan poput Orlanda» (Eugenidesov intervju), Middlesex koristi dvije prastare mogućnosti koje je istaknula Nugent, kako bi prikazao kapacitete svojeg pripovjedačicea. Potpunost se snažno uključuje u prvom dijelu romana, kada pripovjedač/ica (osim pojedinih interludija iz Berlina) pripovijeda o onome što je Eugenides u intervjuu nazvao «epskim stvarima», obiteljskoj povijesti koja je privukla toliku pažnju kritike, osiguravajući si reklamne tekstove poput «široki otkos grčko-američkog života», «veliki grčko-američki roman» i «najpouzdanija američka priča koja postoji». Naposljetku, ime muze epike je Kaliopa<sup>13</sup>. A roman uistinu upliće mnogo povijesnih događaja i osoba u priču ove obitelji, uključujući tursku okupaciju Smirne, prohibiciju i rane dane islamske nacije.

U prvoj polovici romana epskia pripovjedač/ica prepušta se nečemu poput čudnog ili spekulativnog sveznanja<sup>14</sup> priznajući jednom prilikom, «Naravno, pripovjedač/ica u mojem položaju (u to vrijeme prije rođenja) ne može biti potpuno sigurana u ni u što od ovoga» (MS 9), dok drugi put potvrđuje moć takva položaja: «Ja sam, iz privatne kutije svojeg prenatalnog jajeta, vidila što se događa» (MS 206). Günter Leypoldt, čitajući ove odlomke kao primjere neke vrste «neo-realističkoga» pisanja, nudi korisnu analizu stilističke pristupačnosti koju roman zadržava čitavim svojim visokim stupnjem narativne zatvorenosti usklađene (između ostalih stvari) s gledištem pripovjedačicea:

«Eugenidesova zaigrana narativna ironija ne zamagljuje ni njegovu kritiku kulture ni emotivnu privlačnost melankoličnog zapleta. [...] Usprkos značajnom narativnom zanosu i povremenim šaljivim korištenjem klasičnih postmodernih sredstava, narativna zatvorenost uspješno održava garanciju relativne stilističke pristupačnosti» (24).

U drugoj polovici knjige pripovjedač/ica postaje dio događaja. Ova promjena ne utječe na narativnu zatvorenost ili stilističku pristupačnost dok ponešto modificira gledište i intimnost (poput zatvorenosti između čitateljaica i protagonistaica) naracije:

<sup>13</sup> Nisu samo kritičarke zavedene ovom epskom čarolijom koja omogućuje izbjegavanje nekih mnogo težih pitanja. Katalog knjižnice u San Diegu izlistava sljedeće ključne riječi vezane uz Middlesex: «Grčko-američki; gradski život; život u predgrađu; Detroit; i (moje omiljeno!) rod / oblik: obiteljska fikcija».

<sup>14</sup> Vidi npr. MS 18 («to ne može biti istina») ili 110 (ostavljajući otvorenim zabavni park narativnih «svrha»).



«Nikada nisam našaola prave riječi da opišem svoj život, a sada kada sam ušla u svoju priču trebaju mi više nego ikada. Više se ne mogu promatrati zavaljen/a iz daljine. Od sada na dalje, sve što ću vam reći obojeno je subjektivnim iskustvom prisustvovanja događajima. Ovdje se moja priča dijeli, razdvaja, meiotički je obojena» (MS 217).

Ponešto je iznenađujuće nakon takve objave kako ovo nipošto nije kraj potpunosti, zato što je upravo Kaliopina/Calova interseksualnost ono što omogućuje glasu pripovjedačice da uopće ne 'razdvoji' narativni naboj priče. Spekulativno sveznanje još je uvijek dio priče, samo što je sada usklađeno trenucima «[...] sposobnosti komunikacije između rodova, viđenja ne samo jednostrukog pogleda na jedan spol nego stereoskopskog pogleda na oba». Ova sposobnost se može jasnije opisati kao razina čitanja misli, znanja «što su svei osjećali» (MS 269). Stvarna razlika između obiteljske priče i Kaliopina/Calova osobnog života jest da se u potonjem nedostatak pridružuje potpunosti. Odrastajući kao djevojčica Kaliopa je iskusila nedostatak suočavajući se s «nemogućim zahtjevima» (MS 452) normativne ženstvenosti i ženskosti, nadajući se i zalažući se za uspostavu njezina vremena (MS 350). Nedostatak koji je iskusio živeći kao muškarac Cal promišlja vezano uz napetost i sram vezan uz reakcije na njegove genitalije i «golemu činjenicu njegova stanja» (MS 320), kao i neplodnost: «Ne mogu imati djece. To je jedan od razloga, uz sram, što sam odlučio pridružiti se Vanjskim poslovima» (MS 106).

Pripovjedač/ica Middlesexa nalazi se između onoga što je Nugent označila terminima potpunosti i nedostatka i zbog toga nosi više od tragova «mitskog hermafrodita». Kako napominje pripovjedač/ica, upravo je Calovo/Kaliopino tijelo ono što je «doživjelo narativne zahtjeve» Čehovljeva «pištolja na zidu» (MS 396). Može se reći da služi kao «štaka koja osigurava novinu» (Davis *Enforcing* 13) subjekta i sredstva razlikovanja pripovjedačica / protagonista: «Moje su genitalije bile najznačajnija stvar koja mi se ikada dogodila. Neki ljudi nasljeđuju kuće [...]. Ja sam dobiola recesivne gene na petom kromosomu [...]» (MS 401). Tako interseksualnost (u prethodnom citatu vezana uz Calove/Kaliopine recesivne gene i njihove [navodne] manifestacije više nego na heteronormativni kulturalni sustav binarnih spolnih i rodnih klasifikacija) u ovom romanu svakako funkcionira kao «narativna proteza», kako je to imenovao David Mitchell (16). Ali istovremeno, činjenica da je riječ o pripovjedačici u prvom licu, može se promatrati kao mogućnost Middlesexa da individualne i političke borbe jednostavno ne metaforizira i previda na način na koji fikcija obično koristi invalidnost (Davis *Enforcing* 20) ili različitost. Sukladno tome,



Kaliopa/Cal se također bavi nekim više ili manje poznatim značajkama pripovijesti «nezamislive interseksualne osobe»<sup>15</sup> – uključujući bolne, ponižavajuće i dehumanizirajuće liječničke preglede (MS 412, 419, 422), nasilje uzrokovano mržnjom (MS 476), samootkrivenje i borbu za informacije (MS 430, 453), vlastito reduciranje na mit u seksualiziranoj predstavi nakaza (MS 490), pomaganje ranomj interseksualnoj aktivistici (MS 488) i uvide poput sljedeća dva:

«Normalnost nije bila normalna. Nije mogla biti. Da je normalnost bila normalna, svie bi je ostavili na miru. Moglie bi se udobno zavaliti i pustiti normalnost da se sama manifestira. Ali ljudi – osobito liječnici – imaju sumnje oko normalnosti. Nisu sigurnie kako je normalnost dorasla zadatku. I tako su se osjetile ponukanima potpomoći joj» (MS 446).

«Moje razmetanje nije se previše razlikovalo od onoga što čine mnogi muški adolescenti pokušavajući biti muževni. Iz tog je razloga bilo uvjerljivo. Njegova vlastita lažnost učinila ga je uvjerljivim» (MS 449).

Trenuci kritike normalnosti – središnji što se tiče queer interesa i interesa invalidnosti (McRuer 91) – poput ovih, ili snažno opovrgavanje evolucijske biologije (MS 478), uravnoteženi su neobičnim razotkrivanjem srednjostrujaškog žaljenja putem 'činjenica' koje bi trebale biti smiješne. Kada dlačice počnu rasti na Kaliopinoj gornjoj usni u pubertetu, rečeno nam je zašto to nije čudno za djevojku iz njezine obitelji:

«Poput Sunčanog ili Biblijskog pojasa na našoj raznolikoj Zemlji postoji Dlakavi pojas. Započinje u južnoj Španjolskoj, sukladno s maurskim utjecajem. Proteže se preko tamnookih regija Italije, gotovo čitave Grčke i apsolutno čitave Turske. Spušta se prema jugu obuhvaćajući Maroko, Tunis, Alžir i Egipat [...]» (MS 308).

Eugenides citira knjigu autorice Dreger kao jedan od svojih izvora, u kojoj ona uistinu objašnjava kako su francuski i britanski 'liječnici' kasnoga 19. stoljeća prihvatili olakšavajuće faktore u vezi s inače 'spolnim' oznakama poput dlaka na licu: «Rasa, dob, seksualne navike, ludilo – [...]» (106). A ono što bi moglo biti uzeto kao mogućnost ponovne potvrde očitog, kako tijela nisu samo spolno obilježena, već i kategorizirana na brojne druge načine te kako klasifikacija značenja pojmova žena, muškarac, interseks nije niti stabilna niti trans-povijesna niti

<sup>15</sup> Cheryl Chase citirana u Dreger, str. 98.



kulturalno univerzalna, *Middlesex* koristi kao priliku prihvaćanja razizma 19. stoljeća. Karakterizacija porijekla primalje koja porađa bebu Kaliopu spada u istu kategoriju upitno smiješnih 'činjenica', pružajući čitateljima mogućnost «napuštanja mjesta fikcije s našim članstvom u normalnosti još više učvršćenim i potvrđenim» (Davis *Enforcing* 15). Primalja dolazi s Apalačkog gorja, a «križanja bliskih srodnika tamo su uobičajena, kao i genetička deformiranost [...]» (MS 215).

Što god da se dogodilo Calovu tijelu sigurno je sadržano u mutiranom genu, tako da svei drugei mogu nesmetano naseliti spolnu binarnost. Julie Kimchi, na primjer, koja se zaljubljuje u Cala u Berlinu, sigurna je: «'Tvoje tijelo nije kao tijelo dječaka', rekla sam» (MS 184). U skladu s tim, naturalizirana homoseksualnost bit će sretna čuti Calovu bilješku: «Grudi na mene imaju jednaki utjecaj kao na bilo koga s mojom razinom testosterona» (MS 166). Ako, kao što opaža Lennard Davis, «sama struktura na kojoj roman počiva teži biti normativna, ideološki naglašavajući univerzalnu kvalitetu središnjeg lika čija nas normativnost ohrabruje da se identificiramo s njim ili s njom» (Davis *Constructing* 21), ovi trenuci mogu imati funkciju osiguravanja čitateljevećine identifikacije s Calom kao normativnim (ako ne potpuno normalnim) muškarcem. Terminima McRuer, iako roman svakako istražuje što za Cala znači prividno biti queer, lik ne uspijeva otkriti što bi moglo značiti biti queer kritički:

«Nasuprot prividnom queer identitetu, koji bi mogaola iskusiti bilo tko ne uspijeva izvesti heteroseksualnost [ili rod, bar bih dodalao; A.K.-R.] bez kontradikcija i nedosljednosti (tj. svie), kritička queer perspektiva vjerojatno može pokrenuti neizbježnu pogrešku približavanja normi [...]» (95).

Queer rodno dovođenje u pitanje u romanu je neprestano u protivnoj ravnoteži esencijalnog pronalaženja činjenica. Društveni model invalidnosti koji inzistira na tome da «hermafroditске genitalije nisu bolesne» (MS 106) i medicinski model genetičkog uzroka i učinka stvoreni su da bi isključivali jedan drugoga, podržavajući čitateljevećine «apetite za egzotičnim» (Mitchell 23) postavljajući interseksualnost kao neprijeteći smještenu u 'drugo' tijelo. Suočen s teškoćom voajerizma i znatiželje prema pravoj 'prirodi' Calovih (ne previše) 'privatnih' dijelova, *Middlesex* ih obustavlja i golica cvjetnim i metaforičkim opisima njezina/njegova «šafrana» (MS 330), koji je kasnije 'razotkriven' samo u medicinskoj terminologiji doktora Luce (MS 435) – pomak s egzotičnog na medicinsko što čini malo za rasvjetljavanje politike i rizika razotkrivanja ili obraćanje zapanjujućeg prevladavanja pomisli kako je savršeno u redu



zahtijevati od ili prisiliti trans- i interseksualne ljude da imaju 'javne genitalije'. Ako se slažemo da se «promjena u stavovima o interseksualnosti mora dogoditi unutar kulturnog konteksta u kojemu su druge rodne 'proturječnosti' legitimne» (Kessler 123), mnoge ambivalentne i zbrkane poruke koje se mogu naći u Middlesexu mogu ostaviti za sobom određen osjećaj frustracije<sup>16</sup>, osobito s obzirom na njihovu protočnost i 'stilističku pristupačnost'.

Eugenidesov roman, kao što sam pokušao pokazati, stavlja interseksualnost na položaj za koji se može smatrati da je smješten u 'ja' norme, zato što pobuđuje i ističe moć i autoritet sveznajuće naracije, epskog načina pripovijedanja i vrlo prisutnog<sup>17</sup> heteroseksualnog i izričito muškog autora, dok se istovremeno pokušava predstaviti kao realistički interseksualni iskaz u prvom licu. Ističe kako društveni tako i medicinski model invalidnosti tjelesne devijacije, miješajući blago transrodnu osjetljivost s naturaliziranom heteroseksualnošću. Ovi uravnoteženi postupci mogu biti razlogom ogromnog uspjeha romana. Queer pjesnikinja i interseksualna aktivistkinja Thea Hillman nije još prodala toliko knjiga pitajući se «Je li toga uopće bilo dok ga druga tijela nisu tako definirala?» (50).

Prijevod s engleskog: Barbara Pleić

## Bibliografija

- Butler**, Judith. *Undoing Gender*. New York i London: Routledge, 2004.
- Davis**, Lennard J. «Constructing Normalcy.» *The Disability Studies Reader*. New York i London: Routledge, 1997. 9-28.
- Davis**, Lennard J. «Introduction: Disability, the Missing Term in the Race, Class, Gender Triad.» *Enforcing Normalcy*. London: Verso, 1995. 1-31.
- Donoghue**, Emma. «Imagined More than Women: lesbians as hermaphrodites, 1671.-1766.» *Women's History Review* 2.2 (1993.).
- Dreger**, Alice Domurat. *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*. Cambridge, MA i London: Harvard UP, 1998.
- Eugenides**, Jeffrey. Interview with Jonathan Safran-Foer. *Bomb Magazine*. br. 81. jesen 2002. URL: <http://www.bombsite.com/eugenides/eugenides.html> (zadnja posjeta 6. veljače 2004.).
- Eugenides**, Jeffrey. *Middlesex*. New York: Picador, 2002.
- Garland-Thomson**, Rosmarie. «Theorizing Disability.» *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia UP, 1997. 19-51.
- Herndon**, April. «Disparate But Disabled: Fat Embodiment and Disability

<sup>16</sup> Na vrlo sličan način na koji je za Donnu Haraway «Octavia Butler iznimno frustrirajuća spisateljica na neki način, zbog toga što neprekidno stvara heteroseksualnost», u: Penley i Ross, str. 12.

<sup>17</sup> Što se tiče sfere medija i čitalačke publike.





Studies.» *NWSA Journal* 14.3 (jesen 2002).

**Hillman**, Thea. «Contradiction.» *Depending on the Light*. San Francisco: Manic D Press, 2001.

**Kessler**, Suzanne J. *Lessons from the Intersexed*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2002.

**Leypoldt**, Günter. «Recent Realist Fiction and the Idea of Writing 'After Postmodernism'.» *Amerikastudien / American Studies* 49.1 (2004.): 19-34.

**McRuer**, Robert. «Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence.» Snyder, Sharon L., Brenda Jo Brueggemann, i Rosemarie Garland-Thomson (ur.). *Disability Studies: Enabling the Humanities*. New York: MLA, 2002. 88-99.

**Mitchell**, David T. «Narrative Prosthesis and the Materiality of Metaphor.» Snyder, Sharon L., Brenda Jo Brueggemann, i Rosemarie Garland-Thomson (ur.). *Disability Studies: Enabling the Humanities*. New York: MLA, 2002. 15-30.

**Mitchell**, David T. i Sharon L. Snyder. «Introduction: Disability Studies and the Double Bind of Representation.» *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1997. 1-31.

**Nugent**, Georgia. «This Sex Which Is Not One: De-Constructing Ovid's Hermaphrodite.» *Differences* 2.1 (1990.).

**Penley**, Constance i Ross, Andrew. «Cyborgs at Large: Interview with Donna Haraway.» *Technoculture*. Minneapolis, MN: U of Minnesota Press, 1991. 1-20.

**Ploeg**, van der, Irma. «Hermaphrodite Patients: In Vitro Fertilization and the Transformation of Male Infertility». *Science, Technology, And Human Values* 20. 4 (jesen 1995.): 460-81.

**Preves**, Sharon E. *Intersex and Identity: The Contested Self*. New Brunswick i London: Rutgers UP, 2003.

**Turner**, Stephanie S. «Intersex Identities: Locating New Intersections of Sex and Gender.» *Gender & Society* 13.4 (kolovoz 1999.).

**Weil**, Kari. *Androgyny and the Denial of Difference*. Charlottesville i London: UP of Virginia, 1992.

## Biografska bilježka

Anne Koch-Rein studira američke studije i rodne studije na Sveučilištu Humboldt u Berlinu u Njemačkoj i trenutno piše magistarski rad pod naslovom 'Passing' Moments: FTM-bodies in contemporary transgender photography (Trenuci 'prolaženja': FTM-tijela u suvremenoj transrodnoj fotografiji). Imalao je sreću da u sklopu razmjene studenata provede akademsku godinu 2003/04. na Kalifornijskom sveučilištu San Diego. Osim queer studija i pitanja transrodnosti, zanima je/ga sve veći niz tema, od američke književnosti i kulture 20. i 21. stoljeća do roda i prava.





## **Krvava romansa: lezbijsko gledateljstvo i *slasher* filmovi**

Iva Radat

### **Uvod**

Ovaj rad proučava *slasher* filmove, podžanr horora, s posebnim interesom za čitanja dostupna ženskom, feminističkom i lezbijskom gledateljstvu, odnosno gledateljstvu koje se obično ne smatra ciljanom publikom takvih filmova. U svrhu ove analize koristim se psihoanalitičkom filmskom teorijom u kombinaciji s pristupom koji stavlja naglasak na gledateljstvo, analizirajući strategije reprezentacije kao i interpretativne strategije koje koriste različiti tipovi publike. Rad završava pomnim čitanjem francuskog *slasher*a iz 2003. kako bi se demonstriralo bogatstvo značenja dostupno u modernim *slasher* filmovima i raznolikost interpretativnih strategija koje ženska / feministička / lezbijska gledatelj/ica može primijeniti kako bi postigla užitek i afirmaciju pomoću *slasher* filma.

### **Vraćanje psiha u psihoanalizu**

Esej Linde Williams iz 1983. Kada žena gleda (When the Woman Looks), dio je u to vrijeme posebno snažne feminističke osude horora u cjelini, a posebice *slasher*a, kao sadističkih, mizoginih i u potpunosti orijentiranih na muškarce. Williams ide stopama Laure Mulvey koja je u svome utjecajnom radu Vizualni užitek i narativni film (Visual Pleasure and Narrative Cinema) opisala proces gledanja filma u srednjostručaškoj kinematografiji iz psihoanalitičke perspektive, pokazujući «kako je podsvjesno patrijarhalnog društva utjecalo na strukturiranje filmskog izraza» (Mulvey 1989. [1975.]: 14)<sup>1</sup>. Prema Mulvey, užitek gledanja ili skopofilija može imati oblik aktivnog i objektivizirajućeg (tj. voajerskog) pogleda ili narcisoidnog pogleda koji povezuje gledatelja s muškim protagonistom narativnim centriranjem oko muškog lika i njegovog pogleda. Predodžba žene na platnu označuje prijetnju kastracijom za 'muško nesvjesno', koja se razrješava ili putem procesa istraživanja ženskog lika i njezinog posljedičnog kažnjavanja ili spašavanja, ili putem fetišizacije žene («negiranje kastracije») (21). Prva taktika, voajerizam, povezana je sa sadizmom; «užitek leži u potvrđivanju krivnje (koja se neposredno povezuje s kastracijom), u nametanju kontrole i podčinjavanju krivca kaznom ili oprostom» (21-22). Williams pronalazi ovu patrijarhalnu logiku i u hororu; aktivni, znatiželjni pogled ženskog lika mora biti kažnjen zato što ženski pogled

---

<sup>1</sup> Svi prijevodi citata iz ovoga teksta Laure Mulvey preuzeti su iz zbornika Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti, ur. Ljiljana Kolečnik, Centar za ženske studije, Zagreb 1999., str. 65-78 (op. p.).



ugrožava voajersko zadovoljstvo muškog lika / gledatelja, budući da onemogućava promatraču da promatra sa sigurne udaljenosti. U klasičnom filmu strave ženski pogled na čudovište skamenjuje je i omogućava čudovištu «da je svlada putem 'njezinog' pogleda» (1996. [1983.]: 18). Pogled tako postaje i uzrok i sredstvo viktimizacije žena. S druge strane, kako primjećuje Williams, čudovište ujedno služi i kao ženin dvojniki; svojom stravičnošću ono je prizor izložen aktivnom pogledu gledateljstva i može ga se smatrati «iskrivljenim odrazom [ženine] vlastite predožbe» (22); zbog toga što se razlikuje od 'normalnog' muškarca, zbog svoje ne-falusne i time prijeteće spolnosti, ono je vrlo slično ženi, simbolizirajući «zastrašujuću potenciju upravo ondje gdje bi normalno muško vidjelo nedostatak» (20). Zbog toga je ženski pogled na čudovište ne samo pogled užasa, već i pogled prepoznavanja ili «suosjećajnog poistovjećivanja» (21). Kad se uzme u obzir subverzivni potencijal ovakvog prepoznavanja nije ni čudo, zaključuje Williams, što je ženski lik kažnjen zbog svojega potencijalno zavjereničkog pogleda na čudovište. Williams također proučava horore koje stavlja pod nazivnik «psiho na slobodi» (27), a u kojima se pojavljuje čudovište koje tjelesno izgleda normalno, ali je psihički poremećeno. Ovdje Williams uključuje i *slasher* filmove zajedno sa svojim prethodnikom *Psihom* (Alfred Hitchcock, 1960.), kritizirajući njihovu tendenciju da žene portretiraju ili kao žrtve ili kao čudovišta, štedeći pritom one ženske likove koji pokazuju «odsutnost spolne žudnje» (27). Williams hvali filmskog kritičara Rogera Eberta zbog toga što je «prepoznao i osudio najezdu ovih uvredljivih filmova» (32), i koristi njegova zapažanja o rijetkoj prisutnosti ubojice na ekranu kako bi ustvrdila da osakaćeno tijelo žene postaje «jedino vidljivo čudovište u filmu» (31). Stoga nije ni čudo, kaže Williams, što žene često ne mogu podnijeti prizore iz filmova strave, budući da su gledajući ih suočene s vlastitom «bespomoćnošću pred silovanjem, sakaćenjem i ubojstvom» (15).

Stavovi Williams i srednjostrujaškog kritičara Eberta reflektiraju reakciju feminist(ic)a na *slasher* filmove u 1970-ima i 80-ima (Jancovich 2001.: 8). Najprovokativniju apologiju žanra ponudila je Carol Clover. U poglavlju svoje knjige posvećenom *slasher* filmovima *Njezino tijelo, on sam* (*Her Body, Himself*), Clover pomno analizira *slasher* filmove koji potječu iz razdoblja 1970-ih pa do sredine 80-ih, poput *Teksaškog masakra motornom pilom* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974.), ciklusa *Noć vještica* (*Halloween*), *Petak 13.* (*Friday the Thirteenth*) te *Strave u Ulici brijestova* (*Nightmare on Elm Street*). Clover opisuje *slasher* filmove kao priče o psihopatskom ubojici u ubilačkom pohodu čije su mete uglavnom žene, sve dok ga se ne «svlada ili ubije, što je obično djelo jedine djevojke koja uspije preživjeti» (1993. [1992.]: 21). Ova Posljednja Djevojka, kako je naziva Clover, protagonistica je *slasher* filma «u punom smislu te



riječi», budući da njezina uloga sadržava «i funkcije žrtve koja pati i one junakinje osvetnice» (17). Analizom narativne strukture *slasher*a, rada kamere, kao i reakcija publike, Clover demonstrira do koje se mjere prosječni gledatelj/ica identificira sa ženskim protagonistom, navijajući za nju kada uzvraća napad. Optužba kako *slasher*i smještaju gledatelja/icu u ubojičine cipele, dopuštajući ili pak nalažući mu/joj da se uživi u sadističko klanje žena, time se u najboljem slučaju pokazuje nepotpunom. Clover ne odbacuje u potpunosti sadistički voajerizam kao zadovoljstvo koje film strave može pružiti, ali tvrdi kako to nije «glavna svrha hororaa», već je u prvom planu poistovjećivanje sa žrtvom (19). Clover ističe kako su gledatelji *slasher*a većinom muški adolescenti, dok su protagonisti žene, što postavlja zanimljiva pitanja vezana uz proces poistovjećivanja s likom.

### Igranje spolno / rodnih uloga

Filmska teorija već je otprije prihvatila unakrsnu identifikaciju kao opciju za gledatelje, pritom je smatrajući karakterističnijom za gledateljice. U tekstu Naknadna razmišljanja o 'Vizualnom užitku i narativnom filmu' inspirirana Dvobojem na suncu Kinga Vidora iz 1946. (*Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun [1946.]*), Mulvey se suprotstavila optužbama kako je obuhvatila ženskog gledatelja muškim objašnjavajući kako nije precizno odredila spol gledatelja/ice upravo zato što ju je «zanimala veza između predodžbe žene na ekranu i 'maskulinizacije' gledateljske pozicije» (1999. [1981.]: 122). Bez obzira na spol gledatelja, pri procesu gledanja filma on/a je rodno obilježen/a kao muško; gledateljica može ili odbaciti maskulinizaciju i prihvatiti pasivnu ženstvenost ili pristati na nju putem «transspolne identifikacije» (122). Unakrsnom identifikacijom nastavila se baviti Mary Ann Doane. Prema Doane, žene su društveno konstruirane putem svojih tijela i ne mogu se od njih distancirati do stupnja koji bi dopustio zauzimanje voajerske ili fetišističke pozicije. Gledateljica vizualni užitak stoga doživljava kao mazohizam i/ili narcizam, «mazohizam opetovane identifikacije» s prikazom žene odnosno «narcizam sadržan u postajanju vlastitim objektom žudnje» (1999. [1982.]: 143). Odmak od slike može se uspostaviti samo putem transvestizma koji uključuje usvajanje muške gledateljske pozicije, ili putem maskerade koja uključuje višak ženstvenosti. Zbog toga je tradicionalno gledateljica bila ona koja se smatrala fleksibilnijom i otvorenijom za unakrsnu identifikaciju, dok se za muškarca smatralo kako prolazi kroz konvencionalno poistovjećivanje, «vjerojatno na osnovu pretpostavke kako muškim interesima dobro služe tradicionalni obrasci reprezentacije na filmu» (Clover 43). Ova pretpostavka međutim



ne može objasniti uzastopno pojavljivanje ženskih protagonista u muški-orijentiranom podžanru poput *slasher*a. Clover nudi kompleksno i fascinantno objašnjenje toga fenomena; sama činjenica da je prizor žene koja uzvraća udarac i čini nasilje vjerodostojan, prema Clover, nasljeđe je drugog vala feminizma. Horor naglašava dio priče vezan uz patnju i viktimizaciju radije nego osvetnički dio (kao što to čini akcijski film) i na taj način omogućava gledateljstvu da iskusi mazohistički užitak u kojem žena služi kao «paravan koji dječaku omogućuje da u isto vrijeme iskusi zabranjene želje i zaniječe ih na temelju toga što je vidljivi akter, naposljetku, ipak djevojka» (18). U oštroj opoziciji prema kritičarima *slasher*a, Clover uspostavlja većinski mušku aktivnost gledanja horora kao zadovoljavanje mazohističkih poriva. Nadalje, rodni identitet samih likova nije stvar spola. Pozivajući se na Laquera, Clover tvrdi kako film strave istovremeno djeluje unutar dvospolnog modela psihoanalize kao i jednospolne logike srednjovjekovlja, koje je «spolove uspostavilo kao unutrašnje vs. vanjske verzije jedinstvenog genitalnog / reproduktivnog sustava», dakle «u konačnici međusobno zamjenjive verzije» (13). Ovo omogućava fluidnost i izmjenjivost rodnog identiteta; kao ilustraciju Clover navodi dječastvo Posljednje Djevojke i ono što naziva psihopatovom «rodnom tjeskobom» (27). Ubojica je prema Clover uglavnom muškarac «napajan psihoseksualnim bijesom» (27), s neriješenim pitanjima o svojoj vlastitoj spolnosti ili rodnom identitetu usko vezanima uz ubilačke impulse (prototip je Norman Bates iz *Psiha* koji ubija Marion nakon što ga uzbudi i probudi bijes njegova drugog ja, dominantne majke čiju odjeću nosi tijekom napada). «Njegova je muževnost uvelike ograničena», navodi Clover, «postojeći u rasponu od djevičanske ili spolno inertne do transvestitske ili transseksualne» (47). (Takve tvrdnje o tome što muževnost jest ili bi trebala biti, koje Clover iznosi bez trunke oklijevanja ili ograđivanja riječima «uvelike ograničena 'u očima prosječnog muškog adolescenta'», bacaju sjenu na inače izvrsno kritičko rezoniranje.) Clover ovdje otkriva srodnost psihotičnih ubojica s klasičnim čudovištima kakvim ih je opisala Linda Williams; ubojice u *slasherima* konstruirani su kao 'biseksualni' i izjednačeni sa ženstvenošću predstavljajući na taj način prijetnju ne-falusne potencije i, kao rezultat toga, učinjeni čudovišnima (47-48). Posljednja Djevojka, s druge strane, od početka djeluje dječacki, odjećom, ponašanjem i imenom; kada je progoni ubojica ona se ističe domišljatošću, hrabrošću i razboritošću. Štoviše, ona primjenjuje aktivan, istraživački pogled, promatra čudovište i napada ga oružjem falusnog oblika, preuzimajući njegova pravila igre i prolazeći kroz «falusizaciju» (50). Clover također upućuje na sličnost između *slasher*a i viktorijanskih prikaza bičevanja u kojima je žena koju se šiba dječackog izgleda zato što je u stvari preobraženi muškarac. Ženski lik prema tome služi pukom maskiranju homoseksualnih



fantazija u oblik prihvatljiv muškom gledatelju koji se izjašnjava kao heteroseksualac. «Ukratko, ono što je prikazano kao muško nasilje nad ženama figurativno je govoreći muško-muški seks» (52). Upravo zato, kaže Clover, Posljednja Djevojka obično odudara od drugih ženskih likova pomanjkanjem seksualne aktivnosti ili interesa za muškarce; kako pozadinska homoseksualna fantazija ne bi bila vidljiva, nužno je da se seks kodira kao nasilje, a da Posljednja Djevojka bude čedna.

Nakon ove borbe protiv jednoglasne osude *slasher*a, Clover međutim upozorava kako takve filmove ne treba pretjerano slaviti u vidu feminističkog razvoja, budući da se iz svega navedenog *slasher*i doimaju kao «u potpunosti muška aktivnost» (53). Njezinu bi se zaključku, doduše, moglo dodati da, ukoliko govorimo o muškom gledatelju; Clover naime nudi pitanja, ali ne i konkretne tvrdnje o promatračkom iskustvu gledateljica. Ona završava svoje fascinirajuće teoretiziranje isticanjem viška značenja koji preostaje ukoliko se Posljednju Djevojku doživi tek kao puki muški nadomjestak:

«tekst nam na svakoj razini nudi hermafroditске konstrukcije – konstrukcije koje privlače pažnju na sebe i zahtijevaju da ih se prihvati kao takve. Jer, ako Posljednju Djevojku svedemo na figurativnog muškarca, što nam je činiti s kontekstom spektakularne rodne igre u koju je ona tako upadljivo smještena?» (55.).

Ova je «teatralizacija roda» (59) prema Clover «nezaobilazni element osobite vrste tjelesnih podražaja koje nudi žanr horora» (57). «Igranje rodnom identitetom» nije, međutim, tipično samo za film strave; po Clover, moglo bi se raditi o «otvorenom ruganju književnim / filmskim konvencijama simboličkog predstavljanja» (59), u kojemu je spol jednosmjerni indikator roda. Na ovo se pak nadovezuje činjenica kako je iskustvo koje nudi film strave u svojoj biti «žensko», kako je to rekao Hitchcock, iako je naposljetku gledateljstvo neizbježno «maskulinizirano» (59). Prema Clover, napredak leži u činjenici da do maskulinizacije dolazi preko ženskog tijela. Konačno, ona nagađa kako je takvo igranje rodnom rezultat sloma tradicionalnih rodni uloga do kojega je došlo zbog pokreta za prava žena, više stope razvoda, ulaska žena na tržište rada itd., a što je rezultiralo «labavljenjem kategorija» (62-63).

Barbara Creed poklanja više pozornosti gledateljici *slasher* filmova. Creed se udubljuje u srodnost čudovišnosti i ženstvenosti u patrijarhalnom sustavu reprezentacije, proučavajući ženska čudovišta – ili kako ih ona naziva, da bi naglasila razliku od muških čudovišta, «čudovišno žensko» (1994. [1993.]: 3). Creed kritizira tekstove o žanru horora koji pojednostavljaju ponuđene rodne odnose tako što ih svode na



muškarca kao kastrirajuće čudovište i ženu kao žrtvu koja utjelovljuje nedostatak i odsustvo (152). Ona upućuje na brojna «kastrišana muška tijela» u *slasheru* u kombinaciji s moćnom ženom u ulozi «kastriorice-osvetnice», *femme castratrice* (153). Obrtanjem uloga opisanih paradigmom Laure Mulvey, ova verzija «čudovišnog ženskog» «zapovijeda sadističkim pogledom: njezina je meta muška žrtva» (153). Creed vraća gledateljici užitak u gledanju horora; suprotno od Linde Williams koja je tvrdila kako gledateljicama horora / *slasher*a nije pruženo mnogo toga s čime se mogu identificirati, Creed tvrdi da ako na ekranu postoji moćna žena, čak i čudovišna, gledateljica će se na nekoj razini poistovjetiti s njom (155). Možda će se osjećati osnaženo, čak i «postići oblik *sadističkog zadovoljstva* vidjevši svoje spolno drugo poniženo i kažnjeno» (155, kurziv moj). Neki kritičari i kritičarke smatraju kako na ovaj način protagonistica dobiva falus, tj. «rekonstruira se kao maskulina» (155). Creed, međutim, kategorički odbacuje izjednačavanje agresije s maskulinošću kao esencijalističko. Za nju stvarni strah muškaraca vezan uz kastraciju nije taj da je žena kastrirana, već da kastrira. Utjelovljenje toga straha, «smrtonosna *femme castratrice* [...] potisnuta je u freudovskoj psihoanalitičkoj teoriji», ali «postoji u diskurzima mita, legende, religije i umjetnosti» (127). «*Slasher* filmovi aktivno žele pobuditi strah od kastracije [...]. To prvenstveno čine predstavljajući ženu u 'dvojnim' ulogama kastrirane i one koja kastrira, a potonja je ona koja dominira završetkom» (127). No, usprkos svojem potencijalu kojim se gledateljici omogućuje poistovjećivanje s moćnom ženom na ekranu, Creed poziva na oprez pri prihvaćanju te predodžbe kao «feminističke» ili «oslobađajuće» (7); naposljetku, portretiranje žena kao smrtonosnih i opasnih može jednako tako biti i ocrnjivanje. Creed se bavi mišlju kako je to namjerno tako, no odbacuje tu tvrdnju na temelju toga što «nesvjesno (ni)je podložno stezi rodne socijalizacije» i posjeduje strahove i želje koji su jedinstveni «ljudskom subjektu» – strah od boli i smrti (156). Ona međutim priznaje postojanje rodnog subjekta sa specifičnim nesvjesnim strahovima i željama, kao što su «muški strah od reproduktivne uloge žene i kastracije te ženski strah od falusne agresije i silovanja» (156). Kako «ženama još uvijek nedostaje pristup sredstvima proizvodnje», filmovi strave nastaviti će tematizirati većinom muške strahove i želje (156). To, međutim, ne oduzima gledateljici zadovoljstvo gledanja niti identifikaciju na različitim razinama i u različitoj mjeri.

## Fantazija o bijesu

Iako neizmjereno popularna struja feminističke filmske teorije, psihoanalitički pristup koji primjenjuju dosad spomenute kritičarke izazvao je oštre kritike drugih teoretičara i teoretičarki s





toga područja. Riječima Cynthije A. Freeland, «psihodinamička» okosnica pokušava objasniti gledatelj/gledateljčin interes za filmove strave i locirati izvor užasa koji oni izazivaju, ali ne prepoznaje širi društveno-povijesni kontekst koji oblikuje konstrukciju orođenih subjekata i time riskira «radikalno kulturno i vremenski ograničene» zaključke (1996.: 200). Ovaj pristup također u potpunosti ignorira društveni položaj gledatelj(ic)a s obzirom na njihovu rasu, klasu ili seksualnu orijentaciju. Umjesto psihoanalitičkog modela, Freeland predlaže mnogo širi okvir koji bi u obzir uzeo uvjete proizvodnje kao i recepcije horora, uključivši zanimanje za različite vrste publike s njihovim vlastitim nestandardnim, potencijalno subverzivnim čitanjima. Takav okvir uključivao bi analizu reprezentacijskih filmskih strategija «kako bi se ispitalo na koji način filmovi predstavljaju rod, spolnost i odnose moći među spolovima», tj. koja je njihova «rodna ideologija» (204-205), i to ne samo u vidu sadržaja nego i filmskog izraza (koji su ionako neodvojivi). U skladu s nasljeđem kulturalnih studija, Freeland prepoznaje filmove kao kulturne artefakte koji služe kao pokazatelji društvenih sustava vjerovanja i koji su uključeni u njihovo perpetuiranje / preinaku / razaranje.

Kako bilježi sama Freeland, njezin je pristup ukorijenjen u pristupu 'prikaz žene' (*images of women*), koji se razvio ranih 1970-ih i kasnije često bio odbacivan kao pojednostavljajući i naivan zbog svojega poimanja filma kao (iskrivljenog) odraza stvarnosti. Ovaj se pristup bavio prikazom žena unutar filmske naracije, a može se ilustrirati tekstem Sharon Smith iz 1972. Prikaz žena na filmu: neki savjeti za buduća istraživanja (*The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research*), koji govori o «stereotipnim spolnim ulogama» kojima se žene prikazuju kao «zbunjene ili bespomoćne i u opasnosti, ili pak pasivne, ili kao isključivo seksualna bića» (1999. [1972.]: 14-15). «Mediji sada 'oblikuju' društvene stavove, jednako kao što ih i odražavaju» (14), piše Smith, i na taj način jačaju podređenost žena perpetuiranjem postojećih odnosa moći i rodni uloga kao normalnih i poželjnih, kao i pogrešnim prikazivanjem onih žena koje se ne uklapaju u norme. Koliko god da se ova zapažanja danas možda čine očitima i pojednostavljenima (nakon što su prepravljena i uključena u srednjostrujašku kritiku), ipak su ukazala na ideološko ulaganje u umjetnost i popularnu kulturu. Drugi je važan izvor utjecaja na model A. Freeland pristup 'usmjeren prema publici' (*audience-oriented approach*) čije su najpoznatije pobornice Annette Kuhn i Jackie Stacey, a koji stavlja naglasak na gledateljstvo i dijalog između filmskog teksta i njegovih gledatelj(ic)a. Kuhn je naznačila važnu razliku između individualnog gledatelja/ice i gledateljstva, «ljudi koji mogu biti ispitani, prebrojani i kategorizirani prema dobi, spolu i društveno-ekonomskom statusu» (Kuhn 1999. [1984.]: 150). Za potrebe feminističke analize koncept orođenog gledateljstva uvodi širi





društveni diskurs u odnos između filmova i njihovih gledatelj(ic)a, nastojeći se «suočiti s diskurzivnim oblicima društvenog, kulturnog i tekstovnog» (154). U procesu se stvara razlika između pojmova ženskosti (*femaleness*) i ženstvenosti (*femininity*) koji se redom definiraju kao (društveni) rod i subjektna pozicija. «Moguće je, na primjer, obraćati se gledateljici 'maskulino'», kaže Kuhn (151). Takva perspektiva produbljuje pristup 'prikaz žene' i čini ga sofisticiranijim; uistinu, čitanje C. Clover počiva upravo na toj pretpostavci. Stacey također ističe važnost društvene dimenzije u filmskoj identifikaciji. Ona istražuje složenost procesa formiranja identiteta, «koji *pregovara* o granicama između sebe i drugoga» (1999. [1991.]: 198, kurziv moj). Njezina analiza ističe raznolikost reakcija publike na iskustvo gledanja.

U svojoj analizi žanra horora kulturalna analitičarka Isabel Pinedo koristi važne sastavnice gore navedenog pristupa, bez napuštanja psihoanalitičke perspektive. Ona proučava film strave sa specifičnom svrhom obraćanja gledateljici i užitku koji ona može naći u njemu. Zašto žene gledaju filmove strave? Pinedo vjeruje kako element kontrole, neizbježan u procesu gledanja filma zbog njegove «vremenski i prostorno ograničene prirode» (41), pretvara stravu u ugodno iskustvo u kojemu se «strah i užitak miješaju» (39). Ovo ona naziva rekreacijskim užasom. Njegova važnost leži u činjenici što gledateljici omogućava «ugodan susret s nasiljem i opasnošću» (6). Koristeći Freudov opis sna, Pinedo opisuje film strave kao «iznošenje na vidjelo potisnutoga», što omogućuje «suočavanje s užasima svakodnevnoga života» (39). «Horor je ekvivalent kulturne noćne more, on posjeduje materijal koji je istodobno atraktivan i odbojan, prikazan i zatamnjen, željen i potisnut» (40). Zbog toga gledanje horora daje oduška osjećajima i mislima s kojima se inače teško suočiti; za žene je jedan od takvih osjećaja bijes, a jedna od takvih misli vršenje nasilja, a gledateljica i jedno i drugo može iskusiti putem identifikacije s protagonisticom *slasher* filma. Pinedo povlači zanimljivu usporedbu između gledanja horora i fantazija o silovanju kako ih tumače feministice; i jedno i drugo dopušta ženama da «iskuse zabranjene emocije (bile one vezane uz bijes ili seksualno uzbuđenje) i posredne radnje (bile one ubijanje ili jebanje) bez tereta krivnje», omogućavajući im istovremeno da zadrže kontrolu (86). Pinedo nudi i objašnjenje zašto mnoge žene izbjegavaju *slashere*. Kako je sama Clover priznala, fantazija koju nudi *slasher* ne sadržava samo mazohizam već i sadizam; «ono što motivira izbjegavanje ovoga nasilnog žanra nije samo strah od postajanja žrtvom već također strah od postajanja agresivnom i nasilnom», opcija koju žene snažno potiskuju (85).

Psihoanalitički okvir također postavlja heteroseksualnost kao normu. Koristeći opservaciju Lynde Hart o tome da je agresivnost povijesno obilježavala lezbijku u mnogo većoj mjeri od objekta njezine žudnje, Pinedo otkriva «utvaru lezbijke» u



prikazu agresivne žene (82). Kao i Creed, Pinedo se protivni svrstavanju aktivne žene u kategoriju maskuliniteta, jer time ne samo da osnažujemo patrijarhalnu logiku, već također propuštamo stupanj «rodne nevolje» prisutan u žanru horora, «posvećenom prelaženju granica» (83). A upravo tu ima prostora za feministička iščitavanja žanra, tvrdi Pinedo. Na ovaj način Pinedo uspijeva izložiti intrigantno tumačenje privlačnosti koji žanr posjeduje za gledateljice, ali također uvodi mogućnost užitka ponuđenog feminističkim gledateljici(ca)ma *slashera*.

### **Cluedo za lezbijke**

Analiza vizualnog užitka lezbijske gledateljice mora početi analizom načina na koji su lezbijke prisutne ili odsutne s ekrana. Kako bilježi Andrea Weiss, prečesto su «primarni oblici reprezentacije lezbijki – paradoksalno – nevidljivost, brisanje, potiskivanje» (1993. [1992.]: 52). Ova odsutnost ima za cilj «stvoriti i održati heteroseksualni 'spolno / rodni sustav' i ekonomski, društveni i politički sustav koji ga čini mogućim» (52). Prikazi lezbijki koji uspijevaju naći svoj put do ekrana, osobito u hollywoodskoj kinematografiji, u najboljem su slučaju problematični i često služe jačanju heteronormativnosti: «lezbijska vampirica, sadistički ili neurotički nastrojena žena koja potiskuje svoje lezbijske porive, prededipovski lezbijski odnos na relaciji majka / kći, lezbijke kao seksualni izazov ili uzbuđenje muškarcima» (1). Međutim, usprkos mnogim nesklonim prikazima lezbijki na filmu, lezbijsko gledateljstvo uspijevalo je postizati užitak pri gledanju filmova; naravno, koncept 'lezbijskog gledateljstva' (slično kao i 'ženskog gledateljstva') može se optužiti za brisanje razlika između lezbijki različitih rasa i klasa, da imenujemo samo dvije od pregršt identitetskih odrednica koje presijecaju ovu provizornu kategoriju. Međutim, kao nazivnik publike prijemljivije određenim čitanjima, poistovjećivanjima i užicima, ta je kategorija korisno oruđe za unapređenje rasprave o užitku gledanja i procesu identifikacije kod gledateljstva. Weiss ističe kako su u odsutnosti otvoreno lezbijskih prizora lezbijske gledateljice koristile različite interpretativne strategije kako bi osigurale užitak gledanja; u 1920-ima i 30-ima, primjerice, tražile bi određene «geste, izraze, kostime i izgled» koje je «kao znakove lezbijstva počela preuzimati urbana lezbijska subkultura na pomolu» (46). Traženje subkulturnih naznaka i tragova često je bilo popraćeno tekstovno nametljivijom strategijom «ponovnog ispisivanja» zapleta i svršetaka kako bi odgovarali njihovim (našim) maštarijama. S vremenom se lezbijstvo u Hollywoodu pomaklo od praktične nevidljivosti do portretiranja kao nečega što je «zastrašujuće, smiješno i neprirodno», te je prema *Motion Picture Codeu* moralo biti kažnjeno unutar filmske naracije, često rukom samih lezbijki (54). Koristeći kategorizaciju Caroline



Sheldon, Weiss opisuje stereotipe upotrebljavane u prikazivanju lezbijki kao «*butch* / muškobanjaste lezbijke», «s sofisticirane lezbijke» i «neurotične lezbijke (često *femme* ili nedeklarirana)» (62). Naravno, protučitanja su uvijek bila i ostala opcija, ali – kako i sama Weiss primjećuje – protučitanje ima svoje granice i uvijek je (bilo) «nekim lezbijkama dostupnije nego drugima» (66). Sumnjičava prema prividnoj liberalizaciji u filmskom tretmanu lezbijki u današnje vrijeme, ona tvrdi kako predodžbe današnjice «još uvijek velikom većinom služe heteroseksualnim interesima» (57), oblikujući lezbijske likove koji će se svidjeti heteroseksualnim muškarcima i koje će ovi 'reformirati' u heteroseksualne žene u toku naracije.

Ulazeći u raspravu o procesu identifikacije na filmu, Weiss dovodi u pitanje validnost teorije Doane, nazivajući je neadekvatnom s obzirom na složenost reakcije lezbijske gledateljice. Ako gledateljica lezbijka želi ženu na ekranu, njezin položaj se ne može jednostavno izjednačiti s položajem heteroseksualnog muškarca, budući da je proces identifikacije za lezbijke «neizbježno složeniji, neizravniji i selektivniji nego za heteroseksualne muškarce koji su ciljana publika filmova» (28). Što se tiče drugih gledateljskih pozicija ponuđenih ženama unutar modela Doane, «narcističke ili mazohističke opetovane identifikacije s predodžbom», upitno je bi li se, s obzirom na nekolicinu lezbijskih likova ponuđenih lezbijskom gledateljstvu, ono identificiralo bilo sa «praktički nepostojećim lezbijskom likom ili pak sa sveprisutnom predodžbom heteroseksualne žene» (40).

### Kruženje seoskom okolicom u potrazi za mladim ženama

Nakon što je u 1980-ima iščeznuo, *slasher* se na velika vrata vratio u 90-ima s nevjerojatno uspješnom trilogijom *Vrisak* (*Scream*) Wesa Cravena. Radeći ironične reference na *slasher*e kasnih 1970-ih i ranih 80-ih, trilogija je stvorila brojne kopije i ubrizgala novu krv u naizgled potrošeni podžanr. Zbog velikog budžeta i popularne glumačke postave neki su je kritičari proglasili «tipičnim primjerom srednjostrujaškoga prisvajanja 'autentičnog' horora u komercijalne svrhe, gdje je autentični horor definiran kao niskobudžetni, *underground*, potencijalno subverzivan žanr» (Jancovich 7). Detaljnija istraživanja *slasher* filmova 1990-ih tek se trebaju provesti; ono što slijedi je analiza jednog vrlo recentnog primjerka ovog podžanra kojom se pokušava istaknuti subverzivni potencijal *slasher*a današnjice, kao i otvaranje prostora za aktivno uključivanje lezbijske gledateljice.

Francuski horor iz 2003. *Krvava romansa* (*Haute tension*, Alexandre Aja) bez sumnje spada u tradiciju *slasher*a; zaplet uključuje bezimenog psihopatskog ubojicu koji kruži seoskom okolicom u potrazi za mladim ženama koje sakati, ubija i koristi njihova tijela za seksualno zadovoljavanje. Narušivši mir



nasumično odabrane obiteljske kuće, zakolje oca, majku i njihova malog sina, otme kćerku tinejdžerku i napusti poprište krvoprolića dok ga prati glavni ženski lik, djevojčina najbolja prijateljica koja je pokušava spasiti. Snažna, pametna, domišljata i hrabra te sumnjičava spram suprotnog spola, Marie se doima poput tipične Posljednje Djevojke, s golemim bijelim vozačem kamiona kao ubojicom. Međutim, priča sadržava obrat koji predstavlja novost u odnosu prema tipičnim predstavnicima *slasher*a. Najveći je dio filma ispričan kao *flashback* preživjele žene Marie, protagonistice filma. Pred kraj filma otkriva se, međutim, kako je ono što je upravo ispričano – i, što je još važnije, prikazano – priča kakva je 'doživljena' u iskrivljenoj psihi glavne junakinje; djevojka koja je samu sebe prikazala u borbi s nesmiljenim ubojicom zapravo jest taj ubojica, jer isto tijelo nastanjuju dva identiteta. Postupak 'laganja' slikom nije izum s kraja stoljeća, ali uvijek uspijeva privući optužbe o prevari; «slika na ekranu jednostavno je zaogrnutu neuništivom austom nepobitnosti» (Monaco 1981. [1977.]: 173). Ipak, ovaj je postupak stekao popularnost u recentnoj filmskoj povijesti; i *Klub boraca* (*Fight Club*, David Fincher, 1999.) i *Identitet* (*Identity*, James Mangold, 2003.) koriste istog nepouzdanog pripovjedača, a *Matrix* (Wachowski Brothers, 1999.) suočava svog glavnog junaka s činjenicom da njegova (na ekranu viđena) stvarnost postoji samo u njegovoj glavi. Najpoznatija primjena kamere koja prikazuje vizuru filmskog protagonista bila je u filmu Richarda Montgomeryja *Dama u jezeru* (*Lady in the Lake*, 1947.), koji je u potpunosti sniman iz očista glavnoga lika. *Slasher* je pak subjektivnu kameru učinio svojim zaštitnim znakom u *Noći vještica* (*Halloween*, John Carpenter, 1978.), u kojem u uvodnoj sekvenci «usvajamo gledište bića koje vrebja kuću, viri kroz prozore, ulazi i odlazi u kuhinju po mesarski nož, potom se penje uz stube, otvara vrata i izbode mladu ženu nasmrt – sve bez toga da znamo 'tko smo', i sve to bez izravne reference na posredovanje kamere» (Clover 185).

Neki kritičari tvrde da subjektivna kamera pojačava identifikaciju gledatelja, uvlačeći ga/je potpunije u priču. Clover kritizira ovo uvjerenje obrazlažući kako više od stvaranja iluzije sudjelovanja u priči, subjektivna kamera, obično nemirnog kadra, privlači pažnju na sebe, jer razbija konvencije medija. Njezina se kritika mora međutim razumjeti u kontekstu pariranja kritičarkama i kritičarima koji takvu kameru vide kao način uključivanja gledatelja/ice u sadističko klanje (žena na ekranu). Nastojeći dokazati svoju tezu, Clover ne odbacuje tu mogućnost u potpunosti, ali obrazlaže kako barem na kraju «ova vizura mora biti zatrta», a njezin nositelj «kažnjen i onesposobljen – obično oslijepljen, ubijen ili oboje» (189). Na ovaj je način sadistički pogled, usprkos svojem identifikacijskom potencijalu, prokazan kao predviđen za destrukciju i kažnjen unutar filmske priče. *Krvava romansa*, međutim, zajedno sa svojim prethodnicima



Klubom boraca i Identitetom, odbacuje nemirni kadar i ne nudi gledatelji(ca)ma (konvencionalne i lako prepoznatljive) naznake da ono što vide nije nužno objektivno predstavljanje svijeta priče. Dapače, propituje se sama mogućnost takva predstavljanja. Možda je nelagoda vezana uz tu pomisao razlog zbog kojega su sva tri filma naišla na optužbu da 'varaju'. Važan element svih ovih filmova jest taj što sva tri fokalizatora ispadaju zli momci/djevojke; razlog zbog kojega se neki gledatelji/ce osjećaju izmanipuliranim može se stoga tumačiti kao posljedica činjenice da su se bili prinuđeni identificirati sa zlikovcem/zlikovkom bez svojega pristanka. To bi također objasnilo zašto svo troje ubojica uspijevaju ostati živi, dvoje od njih, štoviše, na slobodi. Značajno odstupajući od svojih prethodnika u tretmanu psihopata, ovi filmovi ne kažnjavaju svoju publiku zbog zajedničkoga sadističkog pogleda, već je umjesto toga ostavljaju sa spoznajom sudjelovanja u događajima koji su se odigrali.

Što se neočekivanih obrata tiče, ženski ubojice nisu novost u žanru; najpoznatiji primjer psihotične žene koja kolje tinejdžere jest gospođa Vorhees, sredovječna žena koja osvećuje smrt svojega sina Jasona u Petku 13. (Sean S. Cunningham, 1979.). Ipak, kao što napominje Clover, žene ubojice su rijetka pojava a «njihovi razlozi za ubijanje značajno se razlikuju od muških», budući da njihova motivacija za ubijanjem ne potječe iz neriješenih trauma iz djetinjstva «nego iz određenih situacija u odrasloj dobi kada su ih varali ili napuštali muškarci» (29). U tom je smislu Marie veoma 'maskulina' verzija ubojice, budući da njezini ubilački nagoni potječu iz potisnutog lezbijskog seksualnog poriva koji svoj ispušni ventil pronalazi u liku psihopatskog ubojice. Razmotrimo, primjerice, upadljivu sličnost između nje i Normana Batesa iz Psiha, «čije potomstvo mori žanr sve do dana današnjeg» (Clover 27). Norman špijunira Marion dok se ova razodijeva za tuširanje i primoran ju je ubiti, jer ga seksualno uzbuđuje, čime se izaziva bijes majčinske polovice njegove podijeljene ličnosti. U Krvavoj romansi vidimo Marie kako potajno promatra Alex dok se tušira, nakon čega odlazi u sobu masturbirati; ti su prizori ispresijecani kadrovima ubojičina kamiona koji se približava kući. Upravo kada Marie svrši, ubojica pozvoni na vrata. Ispreplitanjem ovih dvaju događanja tehnikom paralelne montaže, naviranje potisnute lezbijske žudnje postaje i semantički i formalno izravno vezano uz rastuću opasnost i kasniji pokolj i smrt. Suočena s mogućnošću da svoje lezbijske fantazije provede u djelo, Marie uzmiče pred ubilačkim dvojnikom. Kako napominje Clover, u *slasheru* «nasilje i seks ne egzistiraju simultano nego su jedno drugom alternative», jedno funkcionira kao «nadmjestak onom drugome i kao uvod u njega» (29). Ubojica «napajan psihoseksualnim bijesom» ovoga je puta žena koja žudi za drugom ženom. Međutim, značajan raskid s tradicijom sadržan je u činjenici da Marie ne progoni Alex, već



ubija njezinu obitelj, čime ću se pozabaviti kasnije.

Kakvo svjetlo baca preokret u radnji na temeljne sastavnice žanra? Ako je trilogija Vrisak ironična zbog svojih posprdnih referenci, ironija Krvave romanse sasvim je druge prirode; stereotip bijeloga muškarca ubojice koji vreba mlade žene ismijan je kao fikcija koja skriva mnogo dublju prijetnju utjelovljenu u liku naizgled bezazlene prijateljice, pod čijom krinkom vreba čudovišna lezbijka. Kao u Psihu, «čudovište je među nama» (Clover 30). Na razini gledateljstva, zanimljivo je primijetiti kako je lezbijsko gledateljstvo uvučeno u priču o svojoj vlastitoj čudovišnosti upravo onim interpretativnim strategijama koje je prije koristilo kako bi postiglo afirmaciju kroz film. Naime, ovoga je puta lezbijska gledateljica smještena u privilegiranu poziciju gledateljice s pristupom znanju koje joj omogućava da uoči tragove koje heteroseksualni gledatelj/ica ne primjećuje. Potonji može Mariein androgeni izgled, ni izrazito žensku ni izrazito mušku građu, odjeću i frizuru shvatiti kao karakteristični izgled Posljednje Djevojke, ali lezbijka koja ih prepoznaje kao vanjska subkulturna obilježja, svjesno ili nesvjesno prihvaća Marie kao referencu na svoj vlastiti identitet. Detalji mizanscene nastavljaju povlačiti liniju podjele između gledateljice svjesne i one nesvjesne lezbijskog podteksta. Marie se prema Alex ponaša ljubomorno, gotovo posesivno, a Alex joj se zauzvrat ruga kako je stara cura; lezbijska gledateljica, naviknuta na kupljenje mrvica sa stola postavljenog za heteroseksualnu romansu nastavlja pristajati uz Marie kao lik s kojim se može identificirati. Gledateljica lezbijka i njezini heteroseksualni parnjaci mogu na kraju imati veoma različita mišljenja o vjerodostojnosti neočekivanog obrata, budući da je Marieina nekonvencionalna seksualnost za lezbijsko gledateljstvo dio podteksta. Takvim strategijama reprezentacije lezbijska je gledateljica interpolirana u ideologiju filma; koje su onda poruke koje film šalje njoj, a koje heteroseksualnim gledateljima i gledateljicama?

### **Kastracija je preduvjet za seksualno zadovoljstvo!**

Linda Williams detektirala je zajedničku sudbinu čudovišta i žene u žanru horora, srodnost izraženu kroz pogled prepoznavanja kojim se potvrđuje sličnost njihova položaja unutar patrijarhalnog poretka. U Krvavoj romansi ova je povezanost dovedena do ekstreme budući da su čudovište i žena zbiti u jedan te isti lik. Psihoteični ubojica u Krvavoj romansi, međutim, nije samo dvojni žene, nego žene koja odbacuje muškarca kao nepotrebnog u seksualnim odnosima. Priroda veze između žene i čudovišta koju Williams iznosi na svjetlo, a koja se tiče seksualnosti drugačije od seksualnosti 'normalnog' muškarca, postaje napadno očevidna. Izopačena priroda ubojičina seksualnog ponašanja, koje prvi put vidimo dok nabija odrezanu





žensku glavu na svoj penis, konstruira ga kao «nakazu s nemogućim i prijetecim apetitima» (Williams 20), koji pronalazi seksualno zadovoljenje u osakaćenim (dakle, kastriranim) tijelima. Ubojičin kamion sadržava otkinute komadiće fotografija koji prikazuju glave žena, vjerojatno njegovih prijašnjih žrtvi. Dok Marie promatra Alex kako se tušira, Alex je usnimljena od bedara naviše, ali bez glave. Opsesivna fetišizacija (dvostruko) kastriranog ženskog tijela jest ono u što se prevodi lezbijska žudnja; nadalje, upravo je kastracija ono što uzbuđuje lezbijku i njezina dvojnika, budući da ubojicu u seksualnom činu vidimo samo s već raskomadanim / kastriranim tijelima. Kastracija je preduvjet za seksualno zadovoljstvo; lezbijska je žudnja, dakle, perversna zato što aktivno traži spoznaju o kastraciji umjesto da je pokušava negirati. Paradoksalno, ona fetišizira sam čin kastracije. Ova je potraga za dokazom kastracije uz to i nezasitna, budući da je u pitanju serijski ubojica s neprestanom potrebom za novim osakaćenim ženskim tijelom; lezbijka je stoga kodirana kao nezasitna, «zastrašujuća potencija upravo ondje gdje bi normalno muško vidjelo nedostatak» (Williams 20). Prekomjernost užasa gledateljstva zbog postojanja čudovišta koje je nemoguće razlikovati od 'običnog' muškarca, ide usporedo s nemogućnošću da se lezbijku razlikuje od 'normalne' žene; čudovište kao «biološka nakaza funkcionira kao ženin dvojnik» (Williams 19), ne zbog vidljivih znakova izopačenosti, već upravo zbog njihove odsutnosti. Strah od kastracije za koji Creed vjeruje da je predmet svakog *slashera* u ovom je filmu utjelovljen u krajnje čudovišnom stvorenju – onome koje uživa u svojoj kastriranoj čudovišnosti.

Čak i bez finesa psihoanalitičkog tumačenja, nije teško doći do zaključka kako prikaz lezbijstva u ovom filmu uskrava patologizirajući stereotip o neurotičnoj lezbijki nesposobnoj da se suoči sa svojom potisnutom žudnjom bez ozbiljnih posljedica za život ili mentalno zdravlje. Strašna spoznaja kojoj Marie ne može pogledati u oči zrcali se u filmskoj strukturi koja uskraćuje gledateljstvu tu tajnu da bi je dramatično razotkrila kasnije u filmu. «Raširena manifestacija lezbijske seksualnosti kao 'tajne' ne potječe iz nekog skrivenog, tajanstvenog ili ezoteričnog 'sadržaja', već je prije diskurzivni 'čin' koji izvodi hijerarhijska ideologija koja sistematično rekonstruira hetero / homo dvojnost» (Hart 1994: ix). Velika tajna Marie i filma jest ta da je ona na pogrešnoj strani crte razgraničenja. Ako, po riječima Pinedo, horor funkcionira kao kulturna noćna mora, ovaj bi se film lako mogao interpretirati kao noćna mora o homoseksualnoj intruziji, homofobni pamflet u kojemu glavnu ulogu imaju lezbijke ubojice. Wood, međutim, tvrdi kako privlačnost horora leži u oslobađajućoj mogućnosti poistovjećivanja s čudovišnim Drugim koje ne poštuje društvene norme; «ono što je ključno za efekt i fascinantnost filmova strave jest njihovo ispunjenje naše noćne more – želje da se unište norme koje nas tlače» (Wood u Jancovich 13). Ono čega se





užasavamo u isto vrijeme priželjkujemo. Prisilivši publiku da prihvati ovaj identitet htjeli ne htjeli, Krvava romana gledateljstvu daje alibi za kolektivnu homoerotsku fantaziju, osobito – ali ne i isključivo – gledateljici. Woodova interpretacija ovisi, doduše, o čudovištu kakvo pronalazimo u klasičnom filmu strave, čudovištu koje pobuđuje samilost i koje je učinjeno žrtvom, što se teško može primijeniti na Krvavu romanu. Međutim, čudovište je dio Marieinog identiteta, dio koji je stvoren kao rezultat njezine nesposobnosti da se nosi sa svojom žudnjom; budući da je ona sama nesvjesna uništavalačkog pohoda njezina drugog ja, doimlje se žrtvom svojih vlastitih nagona, što je i samo veoma snažna i uznemirujuća fantazija. Jednom kada postane jasno da je Marie ubojica, gledatelj/ica može biti zbunjen/a, možda čak i osjećati samilost za duboko poremećenu lezbijsku protagonisticu; Marie je ubojica, ali krhkog izgleda i, naposljetku, ubija zbog ljubavi.

Gdje prestaje dominantno, a počinje protučitanje?

Najzanimljivije čitanje filma, koje me prilično zbunilo kada sam ga prvi put čula, dala je prijateljčina prijateljica, lezbijka tinejdžerka koja je film opisala kao tužan. Njezina reakcija ostavila me u nevjerici budući da sam sama bila u poziciji čitateljice koja se opire dominantnom čitanju, bar što se tiče tretmana lezbijstva; uživala sam u stravi kojom me film ispunjavao i željela Marie, ali odbacivala sam prikaz lezbijstva kao poremećenosti. Kako sam pisala o filmu i vraćala mu se s novo stečenim teoretičarskim uvidom, počela sam otkrivati potencijalno subverzivna čitanja koja su osporavala ono dominantno. Zapazila sam, na primjer, uočljivu odsutnost bilo kakvog narativnog objašnjenja Marieine seksualnosti; ni njezina seksualnost niti njezin ubilački bijes nisu nigdje dovedeni u vezu s bilo kakvim traumatizirajućim iskustvom ili događajem. Za razliku od Normana iz Psiha, Marie nema dominantnu majku ili oca koje bismo mogli kriviti za njezine osjećaje ili njezino ponašanje. Posljedično, jedino zato što se ne može uhvatiti u koštac sa svojom žudnjom, Marie je prisiljena stvoriti alter ego koji će preuzeti taj dio njezina identiteta. Kada bi bar mogla to prihvatiti, misli gledateljica blagonaklonih pogleda na lezbijstvo, ali ako je gledateljica usto i lezbijka u potpunosti je svjesna zapreka na putu. Aspekt priče koji se iznenada ističe je činjenica da Marie ne usmjerava svoj bijes prema Alex, objektu svoje žudnje (kao što to čini Norman), nego prema Alexinoj obitelji. Na veoma konkretnoj razini, upravo se tamo lezbijke susreću s najvećim otporom svojem načinu života; na općenitijoj razini, obitelj predstavlja društvo u cjelini. Ako ne postoji nikakva trauma koja bi objasnila količinu mržnje koju Marie osjeća prema sebi kao rezultat svog lezbijskog poriva (i pod uvjetom da gledatelj/ica ne smatra kako to dvoje nužno ide ruku pod ruku), onda je pitanje koje zahtijeva odgovor odakle dolazi takva žestoka mržnja. Odgovor na to pitanje – iz društva u kojemu je Marie odrasla –



može baciti više svjetla na motivaciju za nemilosrdna ubojstva izvršena nad obiteljskom jedinicom. Ovakvo rezoniranje pomoglo mi je da bolje razumijem uzbuđenje koje sam osjećala pri pogledu na Marie s motornom pilom u ruci; prihvatila sam njezin sadizam i ubilački bijes, fantaziju izravnavanja računa. Mariein ispušni ventil za bijes i osvetu može također postati ispušni ventil ženske, feminističke i/ili lezbijske gledateljice; napokon, zašto si ne bismo dopustile fantaziju pravednog gnjeva ili čak bestidnog sadizma?

Pišući ovo, prisiljavam se da još jednom pogledam kraj filma. Predzadnja sekvenca je scena bijega u kojoj Marie proganja Alex s motornom pilom. Kamera u jednom trenutku alternira između lika muškog ubojice i lika Marie, glas se mijenja iz njegova u njezin, ali većinu vremena progonitelja prikazuje u (ob)liku psihotičnog muškarca. Alex uspijeva zaustaviti automobil u prolazu, ali ne uspijevaju pobjeći na vrijeme. Tijekom čitave mučne scene ubojstva vozača, u pitanju je ljudi, krvlju umrljani muškarac, ne Marie, kojeg vidimo kako kolje žrtvu svojim oružjem, usporedno s prizorom Alex koja vrišti na stražnjem sjedalu; krupni planovi njezina lica tjeraju me da recitiram «krajnji užas kodiran je ženskim». Ranjena Alex pokušava pobjeći, pužući na leđima uz očajne jecaje. «Voliš li me? Ne voliš me. Ne voliš me, zar ne?» govori muškarac mašući utihlom motornom pilom. Alex odjednom shvaća što treba reći. «Da, da! Da, volim te! Da, volim te! Volim te!» vrišti ona očajnički. On se spušta na koljena. Krupni plan dvije figure sada otkriva Marie koja promatra Alex s neizrecivom nježnošću, pritišćući svoje usne o njezine. Učinak kadra srezan je vizualno kao i zvučno; popraćena jezovitim, prigušenim zvukom, dva krvlju okupana lica spajaju se u vrlo krupnom planu, a ja sam izrešetana konfliktnim osjećajima užasa i nježnosti. Marie ljubi Alex koja jeca; odjednom se na njezinu licu pokaže bol i iznenađenje – Alex ju je probola čeličnom šipkom. Ona zadržava svoj nježan pogled i kaže «nitko nikada neće stati između nas, Alex. Nikada više. Neću dopustiti nikome da stane između nas». Nagnuta nad Alex, Marie nastavlja mantrati zadnju rečenicu. Dirljivost scene pretvara bijes u prastaru tugu zbog poniženja kojima nas se izvrgava. Ukratko, film je tužan.

## Epilog

Razina vizualne nadmoći koju posjeduje ovaj ženski lik bez premca je u *slasheru*; štoviše, kraj koji prema Clover mora snaći ubojicu – uništenje i kazna zbog sadističkog pogleda, izuzet je iz priče. Kraj Krvave romanse prikazuje Alex kako promatra Marie kroz prozor u ludnici. Prozor koji joj omogućava da vidi Marie, ne omogućava Marie da uzvрати pogled, budući da je njezina strana prozora ogledalo. Alex pita je li uistinu točno da je Marie ne može vidjeti, osoba izvan kadra to potvrđuje; u tom trenutku Marie se okrene prema prozoru i sa smiješkom, snenog



pogleda poseže za Alex. Pinedo ponavlja opservaciju Dike kako kraj *slasher* protagonisticu svodi na prizor izložen pogledima, «zarobljenu unutar okvira kadra i vraćenu na poziciju objekta» (Dika u Pinedo 93). Lezbijska međutim odbija da je se gleda i odbija narativni svršetak koji je pokušava zarobiti unutar svojih okvira; ona uzvraća pogled sa zadivljujućom pronicljivošću.

## **Zaključak**

Ovaj se rad bavio procesom gledanja filma iz perspektive ženskoga, feminističkoga ili lezbijskog gledateljstva kako bi se užitak gledanja *slasher* filmova prisvojio za ove tipove publike. Kritičkim razmatranjem postojeće literature u polju i primjenjujući metodu pomnog čitanja filmskoga teksta, pokazalo se bogatstvo materijala i raznovrsnost interpretativnih strategija koje navedeni tipovi publike koriste. Opseg ovoga rada nije dozvoljavao detaljniji pregled *slasher* od 1990-ih naovamo; za buduća istraživanja moglo bi se pokazati korisnim usporediti *slasher* u užem smislu i recentnije uratke koji potpadaju u taj podžanr, budući da bi se time potpunije testirala postojeća teorija u odnosu prema novoj filmskoj građi, što bi rezultiralo i novim uvidom u proces gledanja filmova strave. Ono što je ovaj rad uspio pokazati jest to da je užitak gledanja *slasher* sasvim sigurno dostupan ne-muškom, ne-heteroseksualnom gledateljstvu i da upravo takvo gledateljstvo iznosi subverzivni politički potencijal *slasher* na površinu.

Prijevod s engleskog: Barbara Pleić

## **Bibliografija**

- Clover**, Carol J. *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1993. [1992.]
- Creed**, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1994. [1993.]
- Doane**, Mary Ann. «Film And the Masquerade: Theorising the Female Spectator.» U *Feminist Film Theory: A Reader*, uredila Sue Thornham, 131-145. New York: New York University Press, 1999. [1982.]
- Freeland**, Cynthia A. «Feminist Frameworks for Horror Films.» U *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, uredili David Bordwell i Noell Carroll, 195-218. Madison: University of Minnesota Press, 1996.
- Hart**, Lynda. *Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*. London: Routledge, 1994.
- Jancovich**, Mark. «General Introduction.» U *The Horror Film Reader*, 1-19. 2001. [www.culturalstudiesarena.com/mediastudiesarena/pdf/horror\\_intro.pdf](http://www.culturalstudiesarena.com/mediastudiesarena/pdf/horror_intro.pdf), (zadnja posjeta u lipnju 2005.)
- Kuhn**, Annette. «Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory.» U *Feminist Film Theory: A Reader*, uredila Sue Thornham, 146-156. New York: New York University Press, 1999. [1984.]



**Monaco**, James. «The Language of Film. Signs and Syntax.» U *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. 121-191. New York, Oxford: Oxford University Press, 1981. [1977.]

**Mulvey**, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» U *Visual and Other Pleasures*, 14-28. London: Macmillan, 1989. [1975.]

**Mulvey**, Laura. «Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946.).» U *Feminist Film Theory: A Reader*, uredila Sue Thornham, 122-130. New York: New York University Press, 1999. [1981.]

**Pinedo**, Isabel Cristina. *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Albany: State University of New York Press, 1997.

**Smith**, Sharon. «The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research.» U *Feminist Film Theory: A Reader*, uredila Sue Thornham, 14-19. New York: New York University Press, 1999. [1972.]

**Stacey**, Jackie. «Feminine Fascinations. Forms of identification in star-audience relations.» U *Feminist Film Theory: A Reader*, uredila Sue Thornham, 196-209. New York: New York University Press, 1999. [1991.]

**Weiss**, Andrea. *Vampires and Violets: Lesbians in Film*. New York: Penguin Books, 1993. [1992.]

**Williams**, Linda. «When the Woman Looks.» U *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, uredio Barry Keith Grant, 15-34. Austin: University of Texas Press, 1996. [1983.]

## Filmografija

Klub boraca / *Fight Club* (David Fincher, 1999.)

Petak 13. / *Friday the Thirteenth* (Sean S. Cunningham, 1979.)

Ciklus Petak 13.

Noć vještica / *Halloween* (John Carpenter, 1978.)

Ciklus Noć vještica

Krvava romansa / *Haute Tension* (Alexandre Aja, 2003.)

Identitet / *Identity* (James Mangold, 2003.)

Dama u jezeru / *Lady in the Lake* (Richard Montgomery, 1947.)

Matrix (braća Wachowski, 1999.)

Ciklus Strava u Ulici brijestova

Psiho / *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960.)

Trilogija Vrisak / *Scream trilogy*

Teksaški masakr motornom pilom / *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974.)

## Biografska bilješka

Iva Radat je nakon studija engleskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirala iz rodni studija na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Već nekoliko godina uključena je u feministički i LGBT aktivizam te je objavila radove iz područja kulturalnih i filmskih studija.



## **GenderFuck filmski i video program**

Kara Lynch

GenderFuck poticajna je snaga razvoju rodnog identiteta i izvedbe. U potpunosti queer bez ikakvih primjesa, ovaj program uokviren je radovima lezbijske, gej, bi i trans zajednice, o kojoj govori i kojoj je upućen. Seksualnost i spol / rod oslikavaju se kroz različite kulture i ovaj nam program objelodanjuje način na koji gradimo svoj identitet unutar i izvan granica i ograničenja našega socijalno-povijesnog konteksta. Ova kompilacija ističe radove koji jasno priznaju da je naš mozak dio našega tijela, ma kako zapetljano i nezgrapno to bilo. GenderFuck je ozbiljan, razigran, izravan i jedinstven.

### **Utjelovljenje + queerness**

Queer. Uvrnuto. Perverzno. Mnogo je priče o poqueerivanju stvari. Ovo povlači za sobom ideološki trzaj, mijenjajući očitovanje objekta, ideje, predodžbe. Istinski poqueeriti nešto značilo bi okrenuti značenje stvari protiv same stvari. Možete me nazvati pederom kako biste mi dali do znanja da se društvo oko mene ne slaže s mojim načinom života i izborom, da ono mrzi što sam i što predstavljam. Ja mogu reći za sebe «Ja sam velika, stara lezbača». Queerno želim vam reći da sve negativne konotacije koje ova riječ nosi u sebi za mene postaju prednost. Kažem, «To je u redu: Ja jebem žene. Ja ližem pice. Izgledam kao muškarac, haljine mi grozno stoje, nosim uske bijele bokserice, predajem tjelesni – i što onda?!?!». Sve me ovo u potpunosti opisuje i identificiram se s tim, ja jesam ovo queer tijelo. I što je s tim tijelima? To su sve samo priče. Što da radimo sa stvarnim tijelima koja jebu i sišu, pjevaju i plešu, izvode performanse i snimaju kratke filmove i spotove?

Shey Oliver, mladi transdečko u zamračenoj kuhinji priča o tome kako ne može uvijek artikulirati zašto ili kako je u nepodudaranju sa svojim tijelom. Njegov rod je muški, njegovo tijelo to nije. Ima cice. Nema novaca da to promijeni. Zna da ovo ne 'sjeda' najbolje većini ljudi, da ga oni ne vide onakvim kakav doista jest, ne bez podosta objašnjavanja. U tom tijelu on s malom grupom ljudi i kamerom dijeli svoj prijelazni proces. Iskren je i domišljat, a njegovi su prijatelji suosjećajni, no sjede podalje i pomalo izvan okvira.

### **Drag nasuprot rodnoj izvedbi**

Muževnost glumi sama sebe. Ovu analizu poistovjećujem s Judith Halberstam. Prvi put kada sam čula kako iznosi ovaj zaključak, bila sam na panel diskusiji u Muzeju američke umjetnosti Whitney sredinom devedesetih. Bio je to odličan



dogadjaj, jer se diskusija nadopunjavala serijom lezbijskih filmova i spotova prikazivanih na zaslonu. Činilo se kao da smo konačno uspjele – bile smo u Muzeju američke umjetnosti Whitney! Judith je istaknula osnovnu karakteristiku izvedbe *drag* 'kraljeva' koja je ponosno zurila u nas dok smo gledale dokumentarac o ovoj rastućoj umjetničkoj formi. Ovaj *drag* nije imao sjaj i raskoš 'kraljica' kakve smo poznavale, koje su bile ženstvenije nego što bismo mi ikada mogle ili htjele biti. Ovi tipovi posjedovali su neku vrstu statičkog elektriciteta s kojim smo se mogle poistovjetiti, ali to nije bilo posve zadovoljavajuće. Nije bilo perja i zlatnog *lamea*. Bilo je, naravno, snažnih čeljusti, njegovane brade, frizura 'kokotica', tvrdih radnih čizama, frajerskih elegantnih šešira, krojenih odijela. Daleko od pomodnog, no ne i potpuno nevezano uz modu, ovi su 'kraljevi' šetkali pozornicom. Njihove geste bile su sitne i obuzdane. Njihova izvedba govorila je o tome kako je sve što trebate da biste bili muškarac pronaći pozu i izgledati opasno. I doista. Djelovalo je. 'Kraljevi' su bili uvjerljivi jer su razumjeli način na koji muževnost glumi sama sebe. Uživao, ovi rani performansi *drag* 'kraljeva' ostavili bi nas u iščekivanju. Snimljeni, s druge pak strane, omogućili su nam da vidimo suptilnu aluziju forme koja iskrivljuje rod / spol. Korak naprijed u 2005. 'Kraljice' i 'kraljevi' još uvijek žive svoj život. Neke se stvari nikada ne mijenjaju, mada je tehnologija uznapredovala. Predstave *drag* 'kraljeva' nisu više ograničene na prikazivanje isključivo u New Yorku, San Franciscu, Los Angelesu i upravo prošle godine na Outfestu (Los Angeles LGBT filmski i video festival) prikazan je dokumentarni film o *drag* 'kraljevima' na turneji. Ukratko, *drag* utjelovljuje moje zanimanje za rodne performanse.

Cijeli je svijet pozornica – kliše i ne baš uvijek točna poslovice dobiva posve novo značenje kada je gledamo iz ugla rodnoga prikazivanja i izvedbe izvan okvira kasnovećernje predstave u omiljenom gej klubu. Najučestalije obilježje koje sam pronašla u radu u GenderFuck je ozbiljnost s kojom svi tvorcikini i likovi pristupaju svojoj rodnoj izvedbi. Program je uokviren sanjivom 'Nigdjezemskom' rodne neodređenosti u Untitled (Dyketactics Revisited) Liz Rosenfeld i gospelom Ivana Montfortea And I'm Telling You kojim program završava. Ako nam se želite pridružiti, morate biti spremniji na ulazak u nostalgичnu budućnost i primiti k znanju činjenicu da ne idemo nikamo. U središtu predstave je Shey Oliver u režiji Soraye Odishoo. Shey nas smješta u sadašnjost u kojoj rodna neodređenost ima stvarne posljedice u svakodnevnom životu. U međuprostoru, *drag* uzdiže glavu i podsjeća nas na legitimnost i mane rodne dvosmislenosti. Posebno treba spomenuti A Long Time Coming, koji cijepa i poqueeruje zadnju trećinu hokejaške prvenstvene utakmice. Što se moglo promatrati kao dobra, jednostavna zabava, postalo je šlatanje, akcija muškarac na muškarca. Muževnost izbija iz ovih razvijenih, bradatih muškaraca dok se obrušavaju na protivnika



pritiskajući jedan drugoga težinom svojega tijela. Ovo djelo predstavlja nam hokejaški porno uradak upotpunjen potjerom za novcem.

I napokon, snimka dupeta koju smo svei čekali. U *Whitey Tights II* naš/a protagonist/ica udvostručuje naš užitak. Dva gledišta na jedno, odlično dupe, izmjenjuju se pred našim očima. Prednje, stražnje, profil – priključujemo se tekućem dijalogu između redova. Guzovi se pomiču kako naš model mijenja položaj i poze – da, tako je, uske bijele bokserice ocrtavaju 'muškarca'. Kao i košulja od flanela, a ujedno i dildo i klitoris koji proviruje kroz otvor za pišanje. Zašto birati strane kad možete imati oboje? Razigrano, a opet ujedno i ozbiljno djelo prati glazbena kulisa koja zvukovima ističe svaku novu pozu. U zadnjoj sceni posežemo za unutrašnjošću dječakovih bokserica da bismo otkrili ključ. Vadimo ga van i vraćamo nazad.

### Statičnost ovoga međuprostora

Kamo možemo otići odavde?

Naše viđenje ograničeno je našim očekivanjima i granicama našega referentnog okvira. Kamera sve to zadržava unutra, često ne možemo vidjeti izvan okvira filmske slike. Tijela ulaze na pozornicu, krećući se nezgrapno, zatim postavljaju stalak za mikrofon i odlaze. Predosjećamo početak predstave, koncerta, bilo kakvog događaja koji ćemo podijeliti. Leća kamere sadržava scenu. Grupna fotografija: trag nečega što bi se moglo dogoditi i potvrda zajedništva. Postavljeno je i konstruirano s glasom izvan ekrana. «Idi tamo, pomakni ono, dobro, sad idi na desno, vrati to gdje je bilo.» Slika je skoro preširoka i zaboravljamo da bi nešto moglo biti izvan nje. Moglie bismo zaboraviti da postoji išta drugo osim ovoga ovdje. *Social Movement* naglašava dilemu u rodnoj izvedbi koja je spora i nepomična. Ovo je prostor sagrađen za sve vrste tijela koja predstavljaju spektar onoga što bi moglo značiti biti muško ili žensko i svega što leži između toga. Međutim, nameće se pitanje, da li je ovaj prostor udoban? Da li svei možemo slobodno u njega ulaziti i izlaziti? Glumice i se drhtavo i nespretno kreću. Počinjemo međuprostor shvaćati ne kao u cijelosti uzvišen prostor, već kao prijalazni prostor, prepun nemira i preispitivanja. Iako ne zvuči kao prostor koji poziva ili razotkriva, posjeduje snagu kolektivnoga prostora u kojem se zajednica formira i definira kroz praksu.

### Snovi i utopije

Ovo je predivan queer pejzaž tijela nabacanih preko drugih tijela i sve to nanizano u slojevima. Cijelo poslijepodne stvaramo zajednički jezik između naših prostranih, neodređenih tijela. Ukrašavamo se trakama i bojom. Jedemo trešnje i





izležavamo se. Okupljamo se. U Dyketactics Revisited Liz Rosenfeld omogućuje nam prostor u kojem se možemo igrati i istraživati. Tijela se sudaraju i sjedinjuju. Ovo je ujedno dokumentirana fikcija i stvarnost. Redateljica kombinira 16-milimetarski film s digitalnom snimkom da bi stvarnost podijelila u nivoe. Znamo da sada nisu sedamdesete, ali bi mogle biti. Znamo da se ovo događa u ovom trenutku, ali svejedno možemo željeti da to bude naša budućnost.

## Zauzimanje prostora

Nalazimo se u podzemnoj željeznici. Muški glas obavještava nas o slijedećoj stanici. On/a bradata žena gleda u nas s visine. Ima gustu, kestenjastu bradu i brkove. Trepavice su debelo premazane maskarom, usne sjaje netom namazane sjajilom. Međunarodni je tjedan bradatih žena, ovo je Hairytales. Performans namijenjen i kameri i publici. U Madridu smo, a naš/a protagonist/kinja, Magui Valencia, uređuje se pred ogledalom. Stavlja svoju bradu jednakom pozornošću kojom nanosi svoje masno zeleno sjenilo za oči. Magui se vozi podzemnom željeznicom, korača sveučilištem, odlazi na tulum. Izazovna je i seksi u svojoj crnoj haljini dubokog dekoltea, s glamuroznom frizurom *rock* zvijezde i bradom. «I kažem vam ... Ne idem nikuda». Pjesmom nam se direktno obraća. Ova *r&b* balada, preobraženi protest i priznanje, poqueeruje se u refren gospela. On nam se obraća, dopire do nas; možemo vidjeti njegovu ranjivost i otvorenost. Ne vidimo li da je ovo točka u kojoj se pronalazimo i iz koje nema povratka? Večer amateraki u Apollu spušta se do tihe meditacije davanja i primanja, zahtijevanju prostora samo za nas same. Naša nas tijela tjeraju na interakciju, tijelo na tijelo i kolektivno. Intiman trenutak obuzima prostoriju. Slika iščezava u crnilo.

## Što se dogodilo sa 'zajebavanjem' (*fuck*) u pojmu *genderfuck*?

Započela sam ovaj projekt s idejom da tamo negdje postoji doista razigran rad 'preko ruba' koji izvodi rod. Ovi radovi pružit će više od teorije; pružit će stvarna iskustva i mogućnosti odigrane za oko kamere, filmsku sliku, publiku. Sanjala sam djelo koje preplavljuje i pomiče granice moje vlastite rodne / spolne imaginacije. Na kraju, primila sam širok spektar radova, koji angažiraju iskrene pristupe pitanju roda / spola. Neki su zabavni i pomalo budalasti, ali većina je radova neposredna, iskrena i promišljena. Djelo ne iznosi isključivo moju maštu, već grupira zamršene koncepte kako bi pojam roda trebao izgledati i kako ga treba osjećati. Ono što ih povezuje je to da stvarna tijela izvode rod kako najbolje znaju i umiju. Dvojakost ženskoga i muškoga miješa



se i raspršuje. Tijela koja od svega toga ostaju, teško je jednostavno imenovati.

Na kraju dana, ovaj program nije radikalni stav. On predstavlja obilje seksualnosti i rodne igre. Kao organizatorici, najveći izazov programa bio mi je odrediti tijek događaja. Izmjerila sam nekoliko elemenata: tempo rada, međusobnu povezanost, te kako nas jedan komad može pripremiti na sljedeći ili nas uznemiriti. Ova razmatranja čine se presudnima za kreiranje diskusije u medijima i perspektivama. Željela sam da program bude cjelovit. Ne mogu tvrditi da sam podjednako uživala u svim segmentima rada na programu. Međutim, čvrsto osjećam da svaki rad zaslužuje da se razmotri i kao grupa, oni se nadopunjuju. Programom sam željela ohrabriti druge stvaraoce/te, da se igraju na rodnom igralištu, da ga učine seksi, zabavnim, svojim.

### Zahvale

Željela bih zahvaliti svima onima kojie su radilie filmove i videa, kojie su predalie svoje radove i onima kojie su mi dalie dozvolu da skupim i prikazem njihove radove u ovom programu. Onie su sve samie odradilie. Želim uzviknuti mreži ljudi bez kojih moj glas ne bi pronašao svoj put popisu *drag* 'kraljeva'. Također želim zahvaliti svojim transdečkima-studentima koji su držali ovu staromodnu pederastu feminističku lezbu na nogama. I Randy, za to što me povela kroz ovo *drag* putovanje.

### Radovi i biografske bilješke umjetnicaka

#### **Untitled (Dyketactics Revisited), 2005., 7.45 min., SAD**

Liz Rosenfeld

Tijela u slobodnom pokretu kroz neodređenu urbanu utopiju. No, da li su zaista slobodna? Kroz ovo djelo snimljeno 16-milimetarskom filmskom i digitalnom kamerom, dopustite si biti vođenje prostorom u kojem tijela koegzistiraju oslobođena društvenih kodeksa. Sanjivi pejzaži, androgine figure, koža i beton, plešu pod maskama u ovoj fantaziji tečne forme, gledajući u budućnost osvrtnjem u prošlost. Inspirirano fimom Barbare Hammer – *Dyketactics* (1974.).

Liz Rosenfeld gradi svoju umjetničku vještinu ponad svojeg iskustva kolektivnog obrazovanja, izravne akcije, kontakta, zajednice i suradnje. Nakon završetka studija novih medija na fakultetu u Hampshiru, radila je kao asistentica u galeriji suvremenih umjetnosti u New Yorku, prije no što se upisala na *Performance Department* na *The School of the Art Institute of Chicago*, na kojem je magistrirala (MFA) 2005. Kao jedna od



suosnivačica Keep Coming i Currency Exchange u Chicagu, bila je organizatoricom nekoliko istaknutih alternativnih umjetničkih izložbi protekle godine.

**Her, 2003., 10 min., Kanada**

Kai Ling Xue

Crno-bijeli Super 8 film prikazan u eksperimentalnom, narativnom stilu s originalnom glazbom. Svojevrsna meditacija u svijet mašte i usamljenosti ljubavi. Ručna obrada filma i napredno uređivanje daju filmu trenutnu i neprolaznu kvalitetu, ilustrirajući silinu teme.

Kai Ling Xue rođena je u Hualienju, na Taiwanu odakle je 1997. preselila u Vancouver kako bi slijedila svoj san i postala interdisciplinarnom umjetnicom. Njezini radovi istražuju ženska i rasna pitanja, te pitanja seksualnosti, a prikazana su na festivalima i biennialima u Aziji, Europi, Americi i Kanadi.

**Whitey Tights II, 2005., 4 min., SAD**

Paula Cronan i Juliana Snapper

Ovo je budalasta gungula iz perspektive prave muškarčine. Ova verzija, Whitey Tights II, remiks je performansa iz 2001. u kojem je jednostavniji, jedno-kanalni format videa projiciran iznad Juliane, koja je pjevala dijelove Mozartova slabašnog udvaračkog dueta, La ci darem la mano. Whitey Tights II sadržava prerađene snimke i novu zvučnu kulisu (Snapper) koji djelu daje poseban zvučni moment iz Pasolinijeva Saloa u kontrapunktu sa samom sobom. Nova obrada, zvuk i format podijeljenog ekrana isprepliću se da bi stvorili ritmičku, bezobličnu masu, punu iznenađenja, no ne i bez smisla.

Paula Cronan i Juliana Snapper upoznale su se 1998. godine, u bendu Cypher in the Snow iz San Franciska, otkad surađuju sve do danas. Njihove instalacije, video uraci i operni spektakli prikazivani su diljem istočne i zapadne obale SAD-a i Europe, između ostalog i kao dio MIX / NYC Festivala, LA OUTFEST i Fierce! Festivala UK. Juliana pjeva eksperimentalne operne arije i piše o muzici. Paula radi kao vizualna umjetnica i glazbenica, i surfa s timom Shredder. Žive u San Diegu u Kaliforniji.

**Shey Unveiled, 2003., 8 min., SAD**

Soraya Odishoo

Shey Oliver mladić je kojeg sam srela u New Yorku prije dvije godine. Putovao je istočnom obalom u potrazi za prijateljski nastrojenim queer osobama koje bi ga primile k sebi, što sam i



učinila. Ostao je kod mene otprilike tjedan dana, nakon čega se vratio na svoj fakultet u Bellinghamu, Washington, na studij fotografije. Sheyeva priča vrlo je interesantna, jer se on razlikuje od većine transrodnih ljudi koje poznajem. Iza sebe nema apsolutno nikakvog financijskog zaleđa i stoga nikakvog realnog načina prolaska kroz tjelesni proces postanka muškarcem. Dok objašnjava sve ovo kroz intervju, može se zamijetiti kako je njegovo izražavanje i uvjerenje prevladalo njegovo stanje. Shey mora objašnjavati svoju situaciju skoro svima koje susreće kroz život. Trenutno je na zadnjoj godini studija i planira diplomirati na temu fotografije sljedeće jeseni.

Soraya Odishoo je rođena Njujorčanka, kći medicinske sestre i osnovnoškolskog nastavnika. Temeljno znanje o filmu dobila je tijekom školovanja u Školi filmskih vizualnih umjetnosti. Shey je snimljen u vrijeme koje je za nju bilo presudno budući da joj je taj intervju otvorio put ka razumijevanju pitanja transrodnosti. Trenutno se više posvetila glumi nego snimanju filmova, te sudjeluje u snimanju dokumentarnih filmova, produkcijskoga dizajna i tehničkom aspektu filma i kazališta.

### **Hairytales, 2004., 5 min., Španjolska / Meksiko**

Margarita Valencia, La Linea

U čast međunarodnoga tjedna bradatih žena, La Barburu izlazi u grad.

Magui je spisateljica, umjetnica i filozofkinja. Članica je La Linea, interdisciplinarne grupe umjetnikaca i pisaca/spisateljica u Tijuani u Meksiku i San Diegu u Kaliforniji. Trenutno studira u Madridu i kontinuirano piše svoj hipertekstualni blog Mis Violencia.

### **Long Time Coming, 2005., 5 min., Kanada**

Liss Platt

Long Time Coming predstavlja novu predodžbu meni najdražeg sporta (i kanadske nacionalne razonode) kao queer porno sapunice. U potpunosti sastavljena od remiksiranih audio i video snimaka zadnje trećine završnice 2004. Stanley Cup (Calgary protiv Tampa Bay), ovo djelo naliče je seksualizirane prirode ovoga plesa – zavodljivi odbljesci uzmiču pred ozbiljnim sudarima i trajna žudnja konačno je ispunjena. Pretjerano, komercijalizirano i začudno kanadsko, ovo djelo pravi je prikaz vječne potjere za novcem.

Liss je medijska umjetnica čiji radovi podržavaju formu videovrpca, filmova, fotografija, internetskih stranica, performansa i instalacija. Njezina umjetnost kombinira osobnu narativnu, kritičku analizu, humor i rodnu politiku kako bi istražila način na koji različite prezentacije (popularne, sub-kulturne,



umjetničke) objavljuju poimanje nas samih unutar svijeta. 1992. magistrirala je na Kalifornijskom sveučilištu u San Diegu, zatim sudjelovala na nezavisnom studijskom programu Muzeja američke umjetnosti Whitney u New Yorku. Njezini su radovi bivali opsežno izlagani diljem SAD-a, Kanade i Europe. 2003. imala je retrospektivnu izložbu u New Yorku (Millennium Film Workshop) te samostalnu izložbu i performans u Calgaryu (Stride Gallery). Uz to, Liss Plat vodi različite video i filmske programe, bavi se pisanjem i uređivanjem za medijske publikacije te savjetovanjem za neprofitne medijske organizacije.

### **Social Movement, 2005., 7.40 min., SAD**

Emily Roysdon

Literarna i metaforična montaža pozornice. Bavi se pitanjem sjećanja, što i kako pamtimo, kao i asocijativnim umjetnostima arhiviranja i društvenih previranja. Razmatram tjelesnu želju za stabilnošću. Ideja je da ova želja 'netočno' bilježi preobilje užitka i boli. Otkriva izmišljenu i metaforičku mogućnost funkcija memorije i vraća mi pozornost na međuigru tijela i skupnih pokreta i sjećanja. Projekt pokušava simultano stvoriti i izvesti pozornicu, kako bi uokvirio izvedbu i prisjećanje kroz polagano ponavljanje pokreta. Neprestano pripremajući potvrdu naše prisutnosti i spomen našoj dosljednosti.

Emily Roysdon interdisciplinarna je umjetnica, koja živi i radi u Los Angelesu i New Yorku. Njezini radovi uključuju jezik, pokret i pamćenje. Urednica je LTTR-a, feminističkih rodno / queer / umjetničkih novina, te suosnivačica plesno / protestne skupine Dykes Can Dance. 2001. završila je studijski program Muzeja Whitney (Whitney Museum Independent Study Program) i trenutno je MFA kandidatkinja na kalifornijskom sveučilištu u Los Angelesu (UCLA). Njezini su radovi izloženi na: Freedom Salon, Deitch Projects u New Yorku; Umjetnost općenito (Art in General), New York; MIT – List Visual Art Center, Cambridge; Centar moderne umjetnosti (Contemporary Art Center) u Vilniusu u Litvi.

### **Speak Up, 2004., 2.40 min., SAD**

Randy Eisenberg

Dvije djevojke u klinču u stilu Hollywoodskog damskog glamura.

Randy je ono što se u 'biznisu što ga zovemo *show*' naziva poveznicom. On radi sve. Piše – režira – producira – uređuje – glumi... i tako dalje. Snima nezavisne digitalne video uratke. «Kad kažem nezavisne, mislim nisko budžetne. A pod tim mislim – bez novaca. U načelu, ono što želim reći je da sam svjestan činjenice da ne trebam početi pakirati stvari za Sundance».



**And I'm telling you, 2005., 3 min., SAD**

Ivan Montforte

Reinterpretacija pjevača gospela na večeri amatera u Apollu.

Ivan Montforte rođen je 1973. u Méridi, Yucatán, Meksiko. Živi na Long Islandu u New Yorku, studirao na Kalifornijskom sveučilištu u Los Angelesu (BA, 1996.), sveučilištu New Yorka (MFA, 2004.), Školi slikarstva i kiparstva Skowhegan (2004.). Montforte se u svojem interdisciplinarnom postupku koristi jednostavnim pokretima i materijalima, kao i emotivnim jezikom i sadržajem, kao strateškim oruđem u bavljenju temama gubitka i oplakivanja, prezentiranja roda, rase i seksualnosti, kao i potrage za ljubavlju. Holland Cotter je nedavno u New York Timesu opisao Montforteov rad kao «neobičan i predivan». Idejno, njegova umjetnost dopušta gledateljuici simultano intelektualni i emotivni odnos prema predmetu, slici ili performansu.

Prijevod s engleskog: Tanja Prpić

**Biografska bilješka**

Kara Lynch je nezavisna video autorica koja se bavi idejama roda, rase i predstavljanja. Trenutno predaje video umjetnost na Hampshire Collegu u Amherstu, Massachusetts.



## «Ja nisam prava žena»: rod i seksualnost u dvama memoarima iz Beograda

Kevin Moss

U nedavno emitiranom programu na Logo TV, novoj kablovskoj televiziji američke LGBT zajednice, komičar-transvestit Coco Peru priča o sukobu na newyorškoj podzemnoj željeznici: «Pederu!», netko joj doviknuo duž vagona; na što je ona uzvratila: «Misliš da ja to odavno ne znam? Pa nosim haljinu!!». Izjednačavanje homoseksualnosti i transvestizma rezultat je heteronormativnoga zahtjeva da spol, rod i seksualna orijentacija moraju biti usklađene i vidljive. Veza između roda i seksualne orijentacije, na kojoj se temelji humor Coco Peru, prisutna je i u Beogradu, o čemu svjedoče i dva nedavno objavljena memoara. I Terezin sin Vjerana Miladinovića (objavljen 2001.) i Staklenac Uroša Filipovića (objavljen 2002.) opisuju živote dvaju homoseksualaca u Beogradu osamdesetih i devedesetih godina prošlog stoljeća; međutim, ovi memoari prikazuju poprilično različite strategije izražavanja homoseksualne žudnje. Ipak, i jedan i drugi se temelje na diskursu koji povezuje spol, rod i seksualnu orijentaciju u naizgled prirodnom redu.

Budući da sam književni teoretičar, namjeravam iznijeti detaljnu analizu ovih dvaju tekstova, kao i sličnih tekstova istih autora. Ne tvrdim da ću prikazati u cijelosti zajednicu niti homoseksualaca niti transvestita, čak i u relativno uskom prostorno-vremenskom okviru – Beogradu u osamdesetim i devedesetim godinama. Čak i kad se u ovim dvama tekstovima navode koncepcije spola, roda i seksualne orijentacije drugih, uvijek su prikazane kroz subjektivni autorski glas Vjerana ili Uroša. Ipak, njihove priče otkrivaju različite diskurse o konstrukciji roda i seksualnog identiteta, koji su bili prisutni u srpskoj kulturi u osamdesetim i devedesetim godinama. Kad sam prvi put prijavio naslov ovoga rada, organizatorice su me podsjetile da se «nadamo stvoriti motivirajuće i pozitivno okruženje za sve sudionike, istražiti transgresiju roda i ostvariti odmak od ustaljenih predodžbi, tako što ćemo izbjegavati upotrebu riječi poput 'pravi/a' i 'izmišljen/a' kada govorimo o iskustvima i životima ljudi»<sup>1</sup>. Ja upotrebljavam pojam 'prava' u rečenici «Ja nisam prava žena», jer navodim stvarne riječi transvestita-prostitutke, i to upravo kako bih dekonstruirao ustaljenu predodžbu na kojoj se temelji njezina upotreba i negiranje.

Feministkinje i teoretičarke roda odvojile su biološki spol (anatomski ili kromosomski) od roda kao kulturnoga konstrukta. Mi kao proučavateljice spola i roda više ne smatramo da 'prirodni' ili 'pravi' ili 'esencijalni' spol tijela (čak i pod pretpostavkom da postoji samo binarna podjela spola) tvori jednako 'prirodni' ili

<sup>1</sup> Osobna korespondencija, 04. 08. 2005.





'pravi' rod. Queer teoretičarke i aktivistkinje za prava transrodnih osoba na sličan su način razdvojile spol i rod prilikom izbora objekta seksualne žudnje. Ove se tri kategorije – biološki spol, rod kao kulturni konstrukt i seksualna orijentacija – mogu pojaviti u svim mogućim konfiguracijama. Nemamo razloga smatrati da biološki muškarac koji se predstavlja kao žena neće žudjeti za ženama, a ne muškarcima. Međutim, velika kulturna snaga heteronormativnosti i dalje dovodi do pritiska da se izjednače prezentiranje roda i seksualna orijentacija. Kako navodi Eve Sedgwick, «Normativno [...] bi bilo moguće izvesti nečiju cjelokupnu konstituciju isključivo na temelju njegova/njezina biološkoga spola – ako dodamo i pretpostavku da će 'biološki spol željeneog partneraice' biti suprotan vlastitom».<sup>2</sup> Ili, kao što Judith Butler tvrdi u Nevoljama s rodom: «Ta institucionalna heteroseksualnost i zahtijeva i proizvodi nesumnjivost obaju rodnih termina [...] Ta koncepcija roda ne pretpostavlja samo uročnu vezu između spola, roda i žudnje, nego također podrazumijeva da žudnja odražava ili izražava rod i da rod odražava ili izražava žudnju».<sup>3</sup> Ako se osoba smatra ženom, onda se pretpostavlja da su joj muškarci objekti seksualne žudnje. Ako su nekome muškarci objekti seksualne žudnje, ta bi se osoba trebala ponašati kao žena. Marjorie Garber opisuje izjednačavanje transvestizma i homoseksualnosti u knjizi Vested Interests: «U dominantnoj je kulturi jednako nezamislivo da se homoseksualac ne prikazuje kao transvestit, kao i to da se transvestit ne prikazuje kao homoseksualac».<sup>4</sup> Hegemonijska kulturna svijest, tvrdi ona, želi uočiti razlike između homoseksualnih i heteroseksualnih osoba, a ako uoči razliku, onda je želi i interpretirati: muškarac u haljini i feminiziran muškarac je homoseksualac.

Kulture, subkulture i pojedince na različite načine reagiraju na prisilno izjednačavanje roda i seksualne orijentacije. Jedna od njihovih strategija je i upotreba rodne prezentacije u potrazi za seksualnim objektima. Strategija je suprotna onoj razdvajanja ovih dviju kategorija. Eve Sedgwick opisuje odnos između roda i seksualne žudnje za osobama istog spola pomoću dvaju suprotnih tropa: rodne prijelaznosti (*gender transitivity*) i rodnog separatizma (*gender separatism*). Rodna prijelaznost opisuje spolnu žudnju za osobama istoga spola uz pomoć «figure inverzije, *anima muliebris in corpore virili inclusa* – 'duša žene zarobljena u muškom tijelu' – i obratno».<sup>5</sup> Danas nam se čini da

<sup>2</sup> Eve Sedgwick, «Queer and Now», u: *Tendencies* (Durham, Duke University Press, 1993.), str. 8.

<sup>3</sup> Judith Butler, *Nevolje s rodom* (Zagreb, Ženska infoteka, 2000.), str. 36 (prij. Mirjana Paić-Jurinić).

<sup>4</sup> Marjorie Garber, *Vested Interests* (New York, Harper Perennial, 1993.), str. 130.

<sup>5</sup> Eve Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley, University of California Press, 1990.), str. 87.



ovaj trop prije opisuje transrodnu osobu, a ne homoseksualca. Suprotan ovom tropu je trop rodnog separatizma, po kojem je najprirodnija stvar na svijetu da se osobe istog roda povezuju, kako društveno, tako i seksualno. Homoseksualci bi trebali biti hiper-muškarci i manje slični ženama, budući da više vole muškarce nego žene. Ova se dva tropa pojavljuju na različitim mjestima i u različito vrijeme, ponekad i istovremeno i jedan nasuprot drugomu.

Povijesni primjeri rodne prijelaznosti uključuju devetnaestostoljetni seksološki koncept 'invertita', maskuliniziranu lezbijku Radclyffe Hall i muške bordele u Engleskoj u osamnaestom stoljeću, u koje su dolazili muškarci obučeni kao žene kako bi imali seksualne odnose s drugim muškarcima. Na rodnoj se prijelaznosti temelje i transvestizam i upotreba ženskoga jezika i ženskih imena kod homoseksualaca. Rodni separatizam se nekad javlja kao reakcija na izjednačivanje roda i seksualne orijentacije koji su implicirani u rodnoj prijelaznosti. Američke su aktivistice za prava homoseksualnih osoba prije Stonewalla strogo određivale kakva se odjeća trebala nositi na demonstracijama; tako su, na primjer, žene morale nositi haljine, a muškarci odijela. Homoseksualci su u sedamdesetim godinama izgledali kao klonovi: svi su nosili traperice, majice kratkih rukava, kožne jakne, brkove – što su sve vidljivi znakovi muškosti<sup>6</sup>. Radikalne feministkinje su se opisivale kao 'žene koje se identificiraju kao žene'; ponekad su izjednačavale svoju seksualnu orijentaciju sa svojom rodnom politikom, umjesto da učine suprotno. Rodni separatizam može dovesti do isključivanja: na primjer, biološkim se muškarcima može zabraniti sudjelovanje na ženskim glazbenim festivalima. Ovoga je ljeta u Montrealu nastao sukob zbog nazočnosti žena u *leather* baru<sup>7</sup>. Isključivanje 'suprotnoga spola' u jednom slučaju pomaže stvaranju sigurnog ne-heteroseksualnog prostora; dok u drugome stvara seksualizirani prostor.

Najzanimljiviji su slučajevi u kojima su istovremeno prisutni i rodna prijelaznost i rodni separatizam. George Chauncey piše da su u New Yorku u prvoj polovici dvadesetoga stoljeća istovremeno postojali feminizirani *fairies* među radničkom klasom, koji su izražavali svoju seksualnost kroz inverziju rodnog identiteta, i queer osobe iz srednje klase, kojima su oni izazivali neugodu. *Fairies* su prihvatili ženska imena i ponašanje, a seksualni odnosi s njima nisu predstavljali prijetnju muškosti pripadnicima radničke klase. Međutim, queer osobe iz srednje

<sup>6</sup> Zanimljivo je kako su u nekim slučajevima znakovi seksualne orijentacije ispisani izravno na tijelu, čime je preskočena performativnost roda: u devetnaestom su stoljeću seksolozi smatrali da mogu uočiti tjelesne znakove seksualne inverzije, poput velike stražnjice kod homoseksualnih muškaraca. Danas se *circuit boys* ne koriste odjećom kako bi pokazali svoju seksualnu orijentaciju, već se koriste svojim tijelima bez košulja kao 'isklesanim' znakovima homoseksualnosti.

<sup>7</sup> «Rant Line», *Montreal Mirror*, svezak 20, br. 50 i 51 (9.-15. i 16.-22. lipanj, 2005.).



klase su se uglavnom držale podjele na homoseksualni i heteroseksualni identitet; što znači da je svaki muškarac koji je imao spolne odnose s muškarcima, bez obzira na to koji su rod prihvatili ili koju su seksualnu ulogu prihvatili, smatran homoseksualcem i mogao biti stigmatiziran<sup>8</sup>. Lillian Faderman opisuje sličnu razliku, koja je postojala u lezbijskoj kulturi četrdesetih i pedesetih godina, između lezbijki iz radničke klase, koje su prihvatale podjelu na *butch* / *femme* identitet (rodna prijelaznost) i lezbijki iz srednje klase, koje su podržavale politiku asimilacije, a kasnije postale i lezbijke-feministkinje i protivile se ovoj podjeli<sup>9</sup>.

U dvama se memoarima iz Beograda susreće sličan sukob između diskursa o rodnoj prijelaznosti i rodnom separatizmu. Terezin sin Vjerana Miladinovića (objavljen 2001.) otkriva autorove avanture koje je doživio kao Merlinka, «najpoznatiji balkanski transvestit»<sup>10</sup>. Merlinka je bio zvijezda anti-ratnog filma Želimira Žilnika Dupe od mramora, iz 1994. godine. Prije nego što sam pročitao knjigu, Shebar Windstone mi je napisala da surađuje na izradi memorijalne stranice posvećene Merlinki na srbijanskoj web stranici Queeria, «ali ne znam koji rod lične zamjenice da upotrijebim. Peđa govori o Merlinki kao o gej muškarcu, dakle 'njemu', dok je ona za mene ona! (Ali, otkud ja znam? – Nikad je nisam vidjela, još nisam pročitala njenu autobiografiju niti sam vidjela njene filmove, i nikad nisam bila u Beogradu [...] jedino znam [...] da ono što mi smatramo 'transrodnim' u New Yorku ili SAD-u ne mora nužno biti tako u Beogradu / Srbiji)»<sup>11</sup>. Pokušat ću biti jako oprezan u upotrebi ličnih zamjenica.

Autor knjige zove se Vjeran i koristi se muškim oblikom u većem dijelu ove ispovijesti (iako ne u cijelosti) u prvom licu. I on se i identifikira kao gej muškarac, «homoseksualac». Knjigu započinje opisom djetinjstva, ali opisuje i adolescentske ljubavi, služenje vojnog roka i otkrivanje muškaraca koji vole muškarce u Beogradu. Međutim, veći je dio knjige posvećen njegovoj karijeri transvestita-prostitutke u razdoblju od 1989. godine do bombardiranja NATO saveza deset godina poslije. Ženski se rod prvi put pojavljuje kad Vjeran upozna drugog homoseksualca, Radu, u vojsci: «Rade je voleo muškarce kao i ja, po nekoj našoj logici bili smo sestre. Voleli smo se naravno kao sestre, jadale jedna drugoj i pričale o vojnicima koji nam se sviđaju». (23). Ova se rečenica ne može u potpunosti prevesti na engleski jezik. U srpskom se jeziku rod iskazuje u glagolskim oblicima za prošlo

<sup>8</sup> George Chauncey, *Gay New York* (New York, Basic Books, 1994.).

<sup>9</sup> Lillian Faderman, *Odd Girls and Twilight Lovers* (New York, Penguin, 1991.).

<sup>10</sup> Vjeran Miladinović alias Merlinka, «Poslednji intervju dat nedeljniku SVET». <http://www.queeria.org.yu/merlinka/merlinka-srpski06.htm> (zadnja posjeta 18. 08. 2005.).

<sup>11</sup> Osobna korespondencija, 20. 09. 2004.



vrijeme, čak i u množini. Ovdje je zadržan muški rod u izrazu «bili smo sestre» i «voleli smo se», ali muški rod prelazi u ženski u izrazu «jadale jedna drugoj i pričale o vojnicima koji nam se sviđaju». Rade je pokazao Vjeranu kako se ponašati kao gej, što je ovim sestrama značilo korištenje ženskih kretnja, glasa i jezika: «Erotičan glas, femkanje, kolutanje očima, sve u strogo ženskom rodu – za mene do tada nepoznat način komuniciranja između dva muškarca.» (23). Međutim, Vjeran se ne zaustavlja na ženskim kretnjama i jeziku.

U Beogradu Vjeran i prijatelji počinju sve više koristiti oznake ženskog roda. «Počeli smo [...] ponašati se kao žene» (31). Sada on objašnjava upotrebu ženskog jezika kao estetsku pojavu koja je bila ugodna i Vjeranu i društvu, ali i muškarcima kojima su željeli biti privlačni: «Da bi nam bilo interesantnije, lepše i njima i nama, počele smo da između sebe govorimo u ženskom rodu» (31). Ovdje ponovno gramatički rod prelazi iz muškog («počeli smo [...] ponašati se kao žene») u ženski («počele smo da između sebe govorimo u ženskom rodu»). Vjeran tvrdi da prihvaćaju ženski rod kako bi privukli muškarce: «Ako nas muškarci žele kao muškarce, da probamo kako će na nas reagovati kada se našminkamo i obučemo slično ženama» (33).

Vjeran/Merlinka oprezno koristi, ili ne koristi, oblike ženskog roda u prvom licu. Kad opisuje kako je uhićen zbog prostitucije, opis započinje ovako: «na stanicu sam otišla oko pola devet. Pišem u ženskom rodu jer sam obukla žensku garderobu» (122). U ovom se slučaju gramatika prilagođava odjeći. U istom se odlomku zamjenik načelnika policijskog odjela Petar Peslać služi oblicima ženskog roda kad govori o Merlinki (123). U drugom odlomku, majka Sanele, Merlinkina/e prijatelj/ice i još jednog transvestita-prostitutke, otkriva da joj je kćer postala ovisnica o drogama i napada je na ulici: «Da li si, sine, dospela dotle da se drogiraš?» (149). Ovdje se istovremeno upotrebljavaju muški oblik vokativa 'sine' i ženski oblik glagola u drugom licu, što zvuči neskladno.

Na lingvističkoj se razini ženski subjekt konstituira još imenovanjem. Marjorie Garber ističe da, za razliku od transseksualnih osoba, koje možda pozele ostvariti svoj san o 'izvornom' identitetu promjenom tijela, «transvestit se poigrava ovom željom, iako to često čini putem rituala, koristeći se retorikom 'odijevanja', 'imenovanja' i 'izvedbe', ili 'glume'»<sup>12</sup>. Svie transvestiti-prostitutke imaju ženska imena: Merlinka, Sanela, Likana, Greta. Sam čin imenovanja postaje znak ritualne inicijacije u ženski rod. U jednom je odlomku Likana, koja postaje svojevrsni makro mlađim transvestitima-prostitutkama, opisana kao njihova 'kuma': «Nećete se ljutiti da vam ja dam ženska

<sup>12</sup> Marjorie Garber, *Vested Interests* (New York, Harper Perennial, 1993.), str. 134.



imena? Prihvatate da vam ja budem kuma?» (153). Tako Idriz, Bekrim i Besim postaju Begija, Silvana i Suzana. Likana čak i naglašava ritualnu prirodu ovoga čina. Kada jedna od njezinih štićenica progovori da njezino ime nije srpsko (Begija), Likana odgovara da, po običaju, kao kuma nekome da ime, ono mora i ostati (153).

Vjeran/Merlinka koristi ime kako bi propitao sam proces formiranja identiteta. Nekad se u jednoj rečenici oba imena pojavljuju, implicitno ili eksplicitno. Tada je Vjeran kao subjekt impliciran upotrebom muškog roda, dok je Merlinka objekt spoznavanja: «Na žalost Merlinku sam upoznao 1989. godine, kada sam imao 31 godinu [...] Ponosan sam što poznajem Merlinku, verujte mi, bez nje bi mi život bio beskrajno prazan» (146). Intervju u časopisu *Nin* pokazuje koliko i imena i rod mogu biti nestabilni: «danju sam Vjeran, a noću Merlinka i zato ponekad pobrkam kada treba da govorim u muškom, a kada u ženskom rodu»<sup>13</sup>. Ime i rod ovise o dobu dana.

Judith Butler tvrdi da je rod performativno konstituirana iluzija<sup>14</sup>. Mnogie se njezinie učenice koriste njezinim opisom transvestita kao primjerom performativne konstrukcije roda; međutim, ona je sama kasnije objasnila da bi «svođenje performativnosti na izvedbu bilo pogrešno». «Izvedba se», tvrdi ona, «kao ograničeni čin razlikuje od performativnosti, budući da se izvedba sastoji od ponavljanja normi koje prethode, ograničavaju ili nadilaze izvoditeljaicu, i stoga se ne može smatrati provođenjem njegove / njezine 'volje' ili 'izbora'»<sup>15</sup>. Izvedba transvestita tek otkriva konstruiranu prirodu performativno proizvedenoga roda. Merlinkina se priča često vraća na ideju izvedbe: iluzija se roda stalno propituje. Međutim, ovdje je riječ o izvedbi, a ne performativnosti; i to o izvedbi vezanoj uz određeni prostor i vrijeme: Vjeran postaje Merlinka noću, i to na kolodvoru.

Vjeran uvijek opisuje svoju izvedbu upotrebljavajući pojmove poput glume i pozornice: «Taj parkić, kojeg sam obožavao, bio je pozorište u kome su svi bili publika i glumci» (30). Međutim, pred svojom obitelji on izvodi mušku ulogu koju, iako mu je nametnuta, opisuje kao svjestan izbor: «Ja sam, odlazeći kod mojih, morao da glumim muškarca i dobro vodim računa šta pričam» (176). Ako je transvestit na kolodvoru ograničena izvedba, Vjeran je svjestan da je rod povezan s njegovim navodnim 'izvornim' identitetom, isto tako izvedba.

Vjeranov opis njegove vlastite izvedbe, u kojoj Vjeran kao subjekt konstruira ili stvara Merlinku kao objekt, ipak je samo

<sup>13</sup> V. S. «Odlazak Merlinka», *Nin* online, <http://www.queeria.org.yu/merlinka/merlinka-srpski01.htm>

<sup>14</sup> Judith Butler, *Nevolje s rodom* (Zagreb, Ženska infoteka, 2000.), str. 130-142 (prije. Mirjana Pačić-Jurinić).

<sup>15</sup> Judith Butler, «Critically Queer», *GLQ*, svezak 1, br. 1, 24.



voluntaristički i prostorno i vremenski ograničen. Judith Butler piše o pogrešnom izjednačivanju transvestizma i rodne performativnosti, o pogrešnoj pretpostavci da je «rod stvar izbora, ili da je rod uloga, ili da je konstrukt, koji se može odjenuti poput odjeće; i da postoji 'osoba' koja prethodi rodu, osoba koja otvara rodni ormar i sama odlučuje koji će rod nositi danas»<sup>16</sup>. Vjeran tvrdi da on to upravo čini, čak se naziva Merlinkinim «tvorcem» (273). On također tvrdi da posjeduje vlastiti stabilni identitet: «Moje ja je uvek bilo prisutno u meni. Merlinka nije mogla, ma koliko se ulepšavala, da zaseni Vjerana. Nije mogla da ga kupi novcem» (134). Ovaj odlomak, u kojem je Merlinka u poziciji subjekta, a Vjeran u poziciji objekta, moguć je isključivo kroz vlastitu negaciju. Iako Merlinka ne zasjenjuje Vjerana, oba se identiteta opisuju kao uloge: «Imao sam dvostruki teret u životu, igrao sam dve sasvim različite uloge, kao muškarac i žena» (137). Vjeranovo navodno muško 'ja' nije prikazano kao diskurzivni produkt; međutim, 'ja' njegoveog prijateljicea Likane je nešto sasvim drugo. Za razliku od Vjerana, o Likani se nikad ne govori u muškom rodu, niti je se naziva muškim imenom. Vjeran piše da Likana nije znala kako je zapravo izgledala i kao muškarac i kao žena, jer su se njezina šminka i perike stalno mijenjale: «To bedno stanje, to gubljenje samog sebe kao muškarca i žene, važno je za sve transvestite, osim mene i Grete. Likana je bila najbolji primer kako neko može da izgubi kontakt sa samim sobom» (174). Čini se da nepostojanje Likanina 'ja' potvrđuje tezu Judith Butler da je samo 'ja' možda rezultat, a ne uzrok rodne performativnosti. Ona tvrdi: «To da je rodno tijelo performativno, pokazuje kako ono nema nikakav ontološki status, osim različitih činova koji tvore njegovu zbilju. Također, to znači da je ta zbiljnost, ako je proizvedena kao unutarnja bit, i sama učinak i funkcija nesumnjivo javnog i društvenog diskursa, javna regulacija fantazije preko politike tijela kao površine, nadzor granice roda koji unutarnje razlikuje od vanjskoga i tako stvara 'integritet' subjekta»<sup>17</sup>. Nadalje, sama se iluzija unutarnjega diskurzivno proizvodi u «nesumnjivo javnom i društvenom diskursu», kao što je slučaj i s Likanom. Prema Vjeranovu opisu, Likanino se 'ja' konstituira kroz njezine interakcije s drugima: «Ona je sebe doživljavala kroz druge» (174).

Likana je upravo ta koja najeksplicitnije izražava logiku konstrukcije rodnog identiteta na temelju seksualne orijentacije i izbora seksualnog objekta. Ako po nekritički prihvaćenom heteronormativnom diskursu rod 'prirodno' proistječe iz biološkoga spola i ako seksualna žudnja jednako tako 'prirodno' proistječe iz roda, za transvestite-prostitutke rodna izvedba postaje rezultatom seksualne žudnje. Likana ispituje svoje nove

<sup>16</sup> Judith Butler, «Critically Queer», 21.

<sup>17</sup> Judith Butler, *Nevolje s rodom* (Zagreb, Ženska infoteka, 2000.), str. 137 (pri. Mirjana Paić-Jurinić).



štićenice: «Ti voliš muškarce? I to muškarce koji vole da jebu druge muškarce? Znači i ti si žena, kao i ja» (165). Likana ovo uspijeva izreći ne upotrijebivši muški rod u prvom licu i ne nazivajući se izravno muškarcem. Ipak, ona i dalje poriče da je «prava žena»: «Ja nisam prava žena, ja sam kao i ti, samo nosim žensku garderobu» (165). Kako bi dokazala svoju tvrdnju, Likana natjera Cecu da stavi ruku u njezine gaćice, i ona dodirne Likanin «klitoris», kako ga Vjeran naziva: «Likanin klitoris, dužine oko dvanaest santimetara u spuštenom stanju» (165). Vjeran nas uvijek upozorava da je ovdje riječ o 'curama s kurcem' (*chicks with dicks*) (iako bi Sanela željela svoj odrezati i baciti u kanalizaciju).

U drugom prizoru Likana se koristi svojim penisom kao označiteljem svog muškog identiteta kako bi obuzdala nasilnu mušteriju, koji traži povrat novca, jer mu se nije digao. Likana tako pokušava zaštititi Jelenu, biološku ženu i prostitutku koja radi s njom. Nestabilnost roda i seksualnosti koja se očituje u njihovom razgovoru stvara dramatičan i smiješan prizor. Likana prvo govori mušteriji da ostavi Jelenu na miru, nazivajući je svojom «ženom»: «Ti si lezbejka?» «Ne, nego muškarčina! Hoćeš da te jebem, kad već ne može da ti se digne?» Kako bi mu to i dokazala, natjera ga da stavi ruku u njezine gaćice. «Pa ona stvarno ima kurac! Šta se ovde dešava?» Likana se onda obraća Jeleni kao muškarcu: «Idi brate» – i predlaže da oni jebu njega, ali ga Jelena upozorava: «ali te upozoravam da je moj kurac veći od njegovog» (161). Mušterija prvo misli da su obje žene (i lezbijke), ali na kraju scene postaje uvjeren da su obje muškarci koji imaju penis i žele ga jebati.

Merlinkina je izvedba ženskoga roda određena njenom željom za seksom s muškarcima. Ona biološki ostaje muškarac (možda čak i po vanjštini: Likana zlobno za nju kaže: «kome se sa kilometer vidi da je muško» [154]); međutim, budući da ona želi seks s muškarcima, ponaša se kao žena po stilu odjevanja, kretnjama i jeziku. Niti Judith Butler niti Eve Sedgwick zapravo ne kompliciraju treću kategoriju seksualne orijentacije ili izbora seksualnog objekta; ipak, možemo se pitati što je zapravo objekt žudnje, nakon što smo razdvojili ove tri kategorije. Je li objekt žudnje anatomske ili biološke spol? Je li objekt žudnje rod? Ili je to seksualna orijentacija?

U većini se odlomaka čini da je objekt Vjeranove žudnje anatomija, osobito veliki penisi: «ja volim kurate muškarce» (244); «najvažnije od svega, to što ti je dugačak i debeo» (259). Međutim, na drugim se mjestima distancira od «homosek-sualaca», tvrdeći da on zapravo voli rodne izvedbe muškaraca, njihov stil ponašanja i, da bih ih privukao, i sam je morao imati vlastitu izvedbu: «Voleo sam stil kod muškaraca, njihova muževnost, koja je zračila iz njihove same ličnosti [...] Znao sam da svakog muškarca do koga mi je bilo stalo, treba osvojiti svojim ponašanjem» (29). Čini se da je ova «muževnost» sama po sebi rod koji zrači iz same ličnosti. To znači da je objekt Vjeranove žudnje i biološki spol





(penis) i rod. A što je sa seksualnom orijentacijom? Pa, on uglavnom otvoreno odbacuje homoseksualce.

«Ja strašno mrzim način života i ponašanja kod homoseksualaca. Nikada u životu nisam odlazio u javne toalete u kojima bih sebi tražio partnera» (29). Ona mrzi homoseksualni način života i načine na koje oni traže partnere – «homoseksualni stil života». Merlinkini bi partneri trebali biti heteroseksualni muškarci koji ne znaju da je ona 'cura s kurcem'. Međutim, u drugim se odlomcima sama naziva «pederom». Za vrijeme bombardiranja NATO saveza 1999. godine, mlađe prostitutke nazivaju NATO-ve pilote «pederima». Merlinka ih grdi: «Jao, što je to ružno! pa mi vređamo same sebe!» (229), na što joj Ceca odgovara: «Mi nismo pederi, mi smo žene» (229).

Merlinka i transvestiti-prostitutke u Beogradu izvode trop rodne prijelaznosti putem svoje koncepcije gej identiteta. Ako netko osjeća seksualnu žudnju prema muškarcima, onda se ta osoba mora ponašati kao žena. Međutim, ovo nije bila jedina koncepcija homoseksualnog identiteta koja je postojala u tadašnjem Beogradu. Staklenac Uroša Filipovića pokazuje da diskurs rodnog separatizma nije bio nepoznanica u Beogradu osamdesetih i devedesetih godina. Staklenac je svojevrsan erotski dnevnik. Uroš piše da ga je započeo 1985. godine, kad je njegov dugogodišnji prijatelj Đura postao prvi oboljeli od AIDS-a u Jugoslaviji. Većina odlomaka imaju naslove i točne datume i opisuju seksualne odnose s različitim muškarcima. Uroš je zapravo pseudonim. Neki su dijelovi dnevnika objavljeni na engleskom jeziku kao Serbian Diaries (Srpski dnevnic) autora «Borisa Davidovicha»<sup>18</sup>, a neke je odlomke prije toga objavila Arkadija, srpska grupa za prava homoseksualaca, ali pod trećim imenom. U ovome slučaju imenovanje nije povezano s rodnim razlikama; pseudonim isključivo služi kao paravan koji štiti autora od mogućih reperkusija. On tvrdi da je preselio u London 1993. godine i da je od tamo pisao kad je Staklenac objavljen 2002. godine.

Uroševa koncepcija homoseksualnosti je dijametralno suprotna Merlinkinoj. Kako sam kaže jednom radoznom policajcu, on se ne osjeća «manje muževnim» nakon seksa s muškarcem. Naprotiv, «osećam se dvostruko muževnije» (71-72). Budući da je muškarac jači i muževniji od žene, seks s muškarcima je, prema tome, muževniji od seksa sa slabijom ženom (72). Iako je svjestan postojanja figure inverzije, homoseksualaca koji se oblače kao žene ili se koriste ženskim jezikom, on ih snažno osuđuje: «Ja u principu mrzim sve te kemp travestije i feminizirano ponašanje. Muškarci prerušeni u žene me seksualno odbijaju i gade mi se» (87). U jednoj sceni dolazi prijatelju u stan i pretvara se da su mu smiješne šale ispričane u

<sup>18</sup> Boris Davidovich, *Serbian Diaries* (London, Gay Men's Press, 1996.).



ženskom rodu, ali ubrzo nakon toga odlazi (286).

Na određenom nivou, Urošev objekt seksualne žudnje je isti kao i Vjeranov/Merlinkin: heteroseksualni muškarac. Obojici žudnja nije definirana isključivo kroz spol ili rod, već kroz seksualnu orijentaciju. Uroš tvrdi da većina homoseksualaca ne želi zavoditi druge homoseksualce; ovakvo zavođenje uspoređuje s «bezopasnim lovom na pitome životinje», za razliku od zavođenja heteroseksualaca: «Lov na heteroseksualce je opasan lov na divlje zveri, sa potpuno neizvesnim ishodom» (183). Neki od Uroševih partnera su *hustlers*; on se, poput Merlinke, upušta u komercijalizirani seks, ali kao mušterija, a ne kao pružatelj usluga. *Hustlers* su plaćeni homoseksualci; oni prihvaćaju seks s muškarcima zbog materijalnih potreba, a ne zbog seksualne žudnje. Urošev prijatelj Milija, koji organizira ovakve transakcije, nadzire ove mladiće i ljuti se na njih ako se seksaju međusobno, jer na taj način urušavaju iluziju o svojoj heteroseksualnosti. Oni su «pravi muškarci»: «Mladići koji dolaze kod njega nisu pederi, već 'pravi muškarci' koji to rade sa starijima isključivo za lov» (219). «Pravi muškarac» mora barem izgledati muževno; njihovu muževnost Uroš opisuje kao unutarnji muški identitet: «Za mene muškarac mora i spolja i iznutra da izgleda kao pravi muškarac» (216)<sup>19</sup>.

Urošu na neki način seks s heteroseksualnim muškarcima znači izokretanje uobičajene dinamike moći, u kojoj se heteroseksualni muškarci nalaze iznad žena i (potencijalno feminiziranih) homoseksualaca. U 'intervjuu' kojim završava knjiga, objašnjava da njega najviše uzbuđuje kad jebe mačomuškarca ili vojnika ili kad mu on puši kurac, i ovo prelazi u simboličku devirilizaciju: «nisu me privlačili lepotom, već neakvom super-muževnošću koju sam želeo da ponižavam i devirilizujem [...] To je stalno ta simbolička igra devirilizacije drugog muškarca» (371). On čak spekulira da bi erotski užitak nastao iz ovog izokretanja moći mogao potjecati iz svojevrzne osvete svijetu heteroseksualaca: «Da li se tako simbolički svetim heteroseksualnim, muževnim muškarcima zato sto nisam kao oni, da li na taj način želim da ih pripitomim i identifikujem se sa njima?» (371). On nije kao oni – nije heteroseksualac, ali se kroz seks s njima identificira kao muškarac.

Urošovo tumačenje homoseksualnosti u završnom 'intervjuu' je tipičan primjer rodnog separatizma, eksplicitno različitog od figure inverzije: «Homoseksualnost je u nekom čistom idealnom obliku međusobna privlačnost koju osećaju dva muževna, a ne dva feminizirana muškarca ili travestita» (364). Čini se da homoseksualnost isključivo pripada muškarcima.

<sup>19</sup> Zanimljivo je da, iako njegovi opisi zvuče grubo, Uroš idealizira tijela bez dlačica (možda zbog toga što su njegova najranija maštanja bila inspirirana grčkim kipovima). On neprestano ističe da je njegov idealni seksualni objekt «bez jedne jedine dlačice» (99, 121, 173).



Urošev pokušaj da model rodnog separatizma učini 'uzvišenijim' podsjeća na odlomak iz knjige Davida Halperina, *One Hundred Years of Homosexuality*, u kojoj autor također pokušava prikazati ovaj model kao napredniji i moderniji: «Odvajanje homoseksualnosti od inverzije, kao i nastanak seksualne orijentacije neovisne o relativnom stupnju muževnosti ili ženstvenosti, nastupa u drugoj polovici devetnaestog stoljeća, ali dolazi do izražaja tek u dvadesetom stoljeću. Njezino je najbolje ostvarenje 'homoseksualni muškarac koji se ponaša i izgleda kao heteroseksualac', muškarac koji se od ostalih muškaraca razlikuje isključivo po svojoj 'seksualnosti'»<sup>20</sup>. Međutim, povijest seksualnosti ne mora se promatrati kao evolucija ili napredak prema ovom 'najboljem ostvarenju'. George Chauncey i Lillian Faderman su pokazale da oba modela mogu postojati istovremeno, i često u sukobu. U slučaju Beograda, bilo bi korisno vidjeti što Uroš i Merlinka misle o svijetu ovoga drugoga, što Uroš piše o feminiziranim homoseksualcima-transvestitima, i što Merlinka piše o ne-feminiziranim homoseksualcima.

Urošu transvestiti koji spavaju s muškarcima čine jednu posve drugačiju kategoriju. O Kleopatri, jednom od transvestita, on piše: «Kleopatra nije homoseksualac, on/ona je travestit ili transeksualac. On je, znači, muškarac u ženskom obličju, a to je veoma važna razlika» (364). Nadalje, niti muškarci koji spavaju s transvestitima-prostitutkama nisu homoseksualci, već heteroseksualci. Transvestiti ne pokušavaju privući homoseksualce. Uroš ponavlja uvriježeni diskurs po kojem su transvestiti prihvatljiviji heteroseksualnim osobama, zbog toga što ne osporavaju patrijarhalne rodne uloge, već upisuju homoseksualnost u poznatu figuru rodne podređenosti<sup>21</sup>. «Mislim da je balkanskom mačo mentalitetu lakše da proguta muškarca obučenog u ženu kao sinonim za homoseksualca, nego potpuno muževnog muškarca, koji je homoseksualac. Feminizirani muškarac je lakše prihvatljiv, jer za njega postoji referenca – žena, on je dakle svodljiv na nešto poznato – ženu. Kao takav, on je tragikomično niže biće, potčinjen, pasivan kao žena i otvoren za penetraciju mužjaka» (364). Iako tvrdi da je balkanskim heteroseksualnim muškarcima teže «progutati» (njegov izraz) tip homoseksualnog muškarca koji se ponaša i izgleda kao heteroseksualac, ipak priznaje da transvestite njihov inferioran položaj čini žrtvama poruge i nasilja.

Vjeran bi se donekle složio s Urošem, i on zbilja i kaže da

<sup>20</sup> David Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality* (New York, Routledge, 1990.), str. 9.

<sup>21</sup> Judith Butler se s tim ne bi složila. Ona piše da se prisutnost «takozvanih heteroseksualnih konvencija u homoseksualnim kontekstima [...] ne može objasniti kao himerično predstavljanje izvorno heteroseksualnih identiteta. A ne mogu se razumjeti ni kao pogubna nepopustljivost heteroseksističkih konstrukata u homoseksualnoj spolnosti i identitetu». *Nevolje s rodom*, str. 43-44.



je živjeti kao žena toliko teško da je odlučio odustati od operacije kojom bi postao žena (70). Međutim, Merlinka jednako prezire homoseksualce koji traže partnere u javnim WC-ima, kao što Uroš prezire feminizirane muškarce i transvestite. Kad su Merlinka i kolegice preuzele kontrolu nad malim parkom, iz njega su otjerale homoseksualce: «Toliko smo daleko otišle, da smo odredile koliko puta sme neko od pедера da ide u klozet. Neposlušne, matore homoseksualce, eliminisali smo na taj način što smo slali naše mladiće da ih oteraju iz parka» (31). Foucaultu bi sigurno bio zanimljiv način na koji jedan dio (teorijske) queer zajednice kontrolira drugi putem odbacivanja i doslovne 'eliminacije!' 'Moralni' transvestiti-prostitutke čiste svoj park, eliminirajući sve 'prljave homiće' koji obilaze javne WC-e i na taj način učvršćuju svoj vlastiti identitet moralno nadmoćnih osoba, koje predstavljaju manju prijetnju javnome redu.

Međutim, i Uroš bi stekao popularnost među heteroseksualnom većinom svojim eliminiranjem feminiziranih homoseksualaca iz javnog života. U engleskoj verziji (*Serbian Diaries*) on piše o feminiziranom gej muškarcu koji je bio glasnogovornik u jednoj ranoj javnoj raspravi o pravima homoseksualaca. On ga naziva neznaicom, neobrazovanim, «sramotnim feminiziranim tipom» koji je došao ravno iz sela u Bosni (10-11). «Ne mogu se riješiti svoje mržnje prema feminiziranim homoseksualcima. Kad ih vidim, bude me sram što sam i ja homoseksualac» (12). Oni potvrđuju hegemonijsko heteroseksualno shvaćanje homoseksualnosti, to jest, trop rodne prijelaznosti. On ih potpuno izbacuje iz koncepcije homoseksualnog identiteta. «Ne smatram feminizirane tipove 'pravim i normalnim homoseksualcima', i često osjetim potrebu osporiti njihovo pravo da predstavljaju nas homoseksualce» (12). «Mi homoseksualci» isključuje feminizirane homoseksualce. Kritizira pokojnog Dejana Nebrigića zbog njegova feminiziranoga ponašanja, iako ga smatra jednim od pionira pokreta za prava homoseksualaca u Srbiji. On je za Uroša bio «profesionalni homoseksualac» koji je «svojim feminiziranim ekscesnim ponašanjem [...] doprinio potvrđivanju najgorih predrasuda heteroseksualnog establišmenta vezanog za homoseksualce» (377).

Naravno, kontrolu nad rodom i seksualnošću u oba memoara većinom provodi navodno heteroseksualni svijet muškaraca. Homoseksualci, transvestiti i prostitutke su izloženi verbalnim i tjelesnim napadima, kao i policijskom nadzoru i uhićenjima, o čemu svjedoče oba memoara. Uroša je strah otići na policiju nakon što je prijevarom opljačkan i ubodem nožem. Merlinka biva uhićena i boravi u zatvoru, a jedna od njezinih prijateljica je grupno silovana nakon što zatvorenici otkriju da ima kurac. Tragična je činjenica da je sam Vjeran brutalno ubijen 2003. godine i da ovaj slučaj navodno još nije riješen.

Transvestitima sigurnost počiva na neznanju njihovih



muških partnera o njihovu biološkom ili anatomskom spolu. Prisutan je neprestani strah od otkrivanja. Kad one zakorače u područje bioloških žena prostitutki, one im zabrane pristup u njihov park i govore njihovim mušterijama da su one «pederi» (65). Kasnije razlučeni susjedi naprave istu stvar. Transvestiti čak i pretuku jednog čovjeka, jer uporno ide za njihovim mušterijama, govoreći im da su transvestiti zapravo muškarci (77). Istovremeno, dvije stvari narušavaju iluziju heteroseksualne 'normalnosti'. Prije svega, oni uzimaju redovite partnere, koje zovu «jebači». Mušterije transvestitima-prostitutkama plaćaju za seksualne usluge, međutim, «jebače» uzdržavaju transvestiti (iako ih njihovi partneri ponekad ljubomorno zaključavaju u kući). Vjeran ih opisuje na način koji dodatno destabilizira normativnu ideju «žene», tako što je dijeli na različite vrste. «Jebači» su muškarci «koji vole tu vrstu žena, to jest znaju, ali im ne smeta, šta imaju među nogama» (156). Iako Likana tvrdi da nije «prava žena», ovdje bi je Vjeran kategorizirao kao «vrstu žena» – onu koja ima nešto među nogama.

Po Uroševoj pojednostavljenoj konstrukciji, Merlinkini klijenti spadaju u heteroseksualne muškarce. Ali, Vjeran i ovo dovodi u pitanje. Njihova heteroseksualna muževnost je, poput Merlinkine ženstvenosti (i navodnog biološkog ženskog heteroseksualnog identiteta) također izvedba. Nije slučajnost da Vjeran opisuje park u kojem su susretale muškarce upravo kao kazalište gdje su «SVI (moj naglasak – K. M.) bili glumci i publika» (30). Njihove mušterije su, kao i prostitutke, morale glumiti svoju ulogu tako da ne razbiju iluziju. «Više su ti koji su dolazili glumili, od nas koji smo se kurvali» (137). Njihovo nepoznavanje biološkog spola transvestita, koji bi mogao dovesti u pitanje njihovu vlastitu seksualnost, bilo je samo gluma. Oni su se pretvarali, kaže Merlinka; «praveći se da ne znaju šta sam [...] Jasno im je svima šta mi imamo u gaćama» (137). Ovdje penis postaje znak identiteta: ono što imamo u gaćama određuje što smo – u Merlinkinu slučaju, homoseksualni transvestit-prostitutka.

Vjeranovo/Merlinkino shvaćanje identiteta i izvedbe je kompleksno i suptilno, i njega erotski uzbuđuje igra označitelja i prelaženje iz jednoga roda u drugi u sredini rečenice ili nazivanje sebe lezbijkom (iako u kontekstu negiranja samom sebi ili Likani). On/a se čak obraća mušteriji koja pokušava opipati Likanin klitoris dug 20 centimetara, pripisujući dojmljivu žensku anatomiju osobi koju bismo mogle nazvati pred-operiranom ili čak ne-operiranom transeksualnom osobom. Uroševa shema identiteta je mnogo binarnija: muškarci / žene, muško / žensko, lezbijke / homoseksualci.

Uroševo poglavlje o «igri transvestizma» otkriva ovu pojednostavljenu shemu. Poglavlje započinje pričom o Lani, lezbijki kratke kose koju je upoznao na sastanku Arkadije, grupe za prava homoseksualnih osoba. Kad je bila u vlaku za Prag, za



Lanu je mladić s kojim je bila u kupeu pomislio da je muškarac i oni su razmijenili priče o zavođenju žena. Uroš smatra, iako to ne navodi doslovno ovim riječima, da je ona biološka žena, koja se predstavlja kao muškarac i da je lezbijka. Njoj je prilikom ovoga susreta zadovoljstvo pričinjavalo destabiliziranje mladićevih očekivanja o rodu, kao i seksualnoj orijentaciji; isprva je uživala u tajni o svojem 'pravom' prirodnom spolu; a on je otkrio istinu tek kad ju je dočekala njena djevojka istog muškog izgleda. «Užitak ne bi bio potpun da je frajer ostao u zabludi. Zbog toga je rešila da mu, na kraju putovanja, otkrije istinu» (214). Retorika prijekora / istine otkriva koliko je Urošu važan spol i seksualna orijentacija, za razliku od rodne izvedbe iz opisanoga prizora. Spol i seksualna orijentacija su 'istina', a rodna izvedba je 'prijekora'.

Drugi susret s transvestizmom dovodi u pitanje Urošev vlastiti identitet, što ga jako uznemiruje. Ugledao je «zgodnog mladića od oko devetnaest godina» (215) i pratio ga do pornografskog kina. Uroš je sjeo do njega i počeo ga pipati, tražeći njegov penis, ali ga nije bilo: «ni traga od penisa!». Kad je počeo otkopčavati mladićeve hlače, otkrio je i zašto: «Blago mi je zadržao ruku i šapnuo na uvo: 'Znaš, ja sam žensko'» (215). Svi su glagoli u muškom rodu. Ovaj je put i sam Uroš šokiran, osobito nakon što ga ona (sad prelazi u ženski rod) pozove sebi doma. On odbija, a kasnije žali zbog vlastita kukavičluka.

Međutim, najzanimljivija su Uroševa razmišljanja o identitetu i namjerama ovoga zgodnog mladića / djevojke. U njima koristi isključivo ženski rod i analizira njihov susret u binarnim opozicijama muško / žensko i lezbijka / heteroseksualka: «Šta je kratko ošišana djevojka u muškoj odeći tražila u bioskopu Partizan gde se okupljaju homoseksualci? Ako je lezbijka, šta traži na mestu gde se okupljaju samo muškarci? Ako nije lezbijka, šta traži u bioskopu gde devedeset posto publike čine homoseksualci?» (216). Ili / ili: ili je muškarac ili žena; a budući da nema penis, onda mora biti žena. Ili / ili: ili je lezbijka; ali zašto onda traži muške partnere? Ili je heteroseksualka; ali zašto onda traži homoseksualce kao partnere? Čini se da Urošu tri kategorije s kojima smo počele: biološki / anatomske spol, rodna izvedba i seksualna orijentacija, nisu potpuno odijeljene. Njemu niti ne pada na pamet da je ovaj privlačni mladić zapravo transrodni homoseksualac, biološka žena koja se koristi izvedbom muškosti i želi imati seksualne odnose s drugim muškarcima. Ako Urošu objekti seksualne žudnje mogu biti heteroseksualni muškarci, zbog čega ovome / ovoj mladiću / djevojci ne bi mogli homoseksualci biti objekt seksualne žudnje? Budući da imamo samo Uroševu verziju priče, nikad nećemo saznati kako ovaj mladić doživljava svoj identitet.

Zbog čega Vjeran preferira figuru rodne prijelaznosti, a Uroš rodnog separatizma? Možda uzrok leži u klasi iz koje potječu. George Chauncey i Lillian Faderman su otkrile da je





među muškarcima i ženama iz radničke klase dominirao model rodne prijelaznosti, koji je bio u sukobu s modelom rodnog separatizma koji su podržavale pripadnice srednje klase. Veliki broj transvestita-prostitutki iz Vjeranova kruga potjecalo je iz radničke klase. Međutim, Uroš se smatra superiornim u odnosu prema posjetiteljima kolodvora; on je ipak sveučilišni profesor. Za razliku od njih, on poznaje gej kulturu: «Oni nikada nisu čuli za reč gej, [...] ništa ne znaju o Židu, Prustu, Kavafiju, Pesoi ili Mišimi» (370). Oni čak niti ne poznaju lokalnu gej subkulturu, i njezine barove, časopise i internetske stranice. Ili, možemo to promatrati i na drugačiji način: možda su Vjerana i društvo u manjoj mjeri kolonizirali hegemonijski zapadni modeli homoseksualnosti. I dok je Vjeran svega jednom otputovao iz Jugoslavije, u posjet majci u Berlin, Uroš i njegovi prijatelji često putuju i sudjeluju u gej kulturi u inozemstvu. On opisuje avanture u Švicarskoj, Moskvi, Aleksandriji, Ulan Batoru i San Franciscu; stoga ne čudi da je njegova ideja homoseksualnog identiteta slična modelu rodnog separatizma raširenoga na Zapadu.

Vjeran i Uroš razlikuju se i po političkim stavovima, iako se oni u nekim stvarima poklapaju. Čini se da su obojica imuna na politiku nacionalnog identiteta koja je dominirala srpskom kulturom osamdesetih i devedesetih godina. Vjeran smatra da nacionalnost, etnicitet i religija sigurno nisu razlog za isključivanje: «Ja i Sanela smo bili Srbi, Likana i Greta pravoslavni Romi, a Šeherezada, Rom muslimanske veroispovesti. Mi smo bile neopterećene ko je koje vere, narodnosti, imali smo nešto zajedničko, što nas je neraskidivo držalo, a to je da smo sve volele muškarce» (69). Ako Vjeran nije 'opterećen' religijom i nacionalnošću, Uroš tvrdi da je on protiv politike nacionalne i vjerske netrpeljivosti zbog svojega stava prema seksu. Smatra da je nacionalizam primitivan i opasan 'atavizam', i da je on sam «nacionalan» kao *citoyen du monde* (upotrebljava originalni francuski izraz u srpskoj verziji teksta) (118). Upravo ga je seks učinio takvim: «U mom slučaju značajan doprinos anti-nacionalističkom stavu imao je seks. Ukoliko mi se neki frajer dopada, ne tiče me se šta je, odakle je, kojoj naciji, etničkoj grupi ili plemenu pripada» (118). Zahvaljujući svojem anti-nacionalizmu Uroš dobro uviđa diskurse koji se koriste u nacionalističkoj propagandi; osobito kad se homoseksualci optužuju za uništavanje srpske ili hrvatske kulture u okviru međunarodne gej zavjere, kao kad je, na primjer, Kalajić kritizirao Radio B-92 (inače, ova je radio stanica financirala Žilnikov i Merlinkin film, Dupe od mramora), nazivajući tamošnje zaposlenike «grupom američkih plaćenika i nacionalnih defetista koji propagiraju homoseksualnost»<sup>22</sup>. Kad rat onemoguću dolazak novih muških prostitutki iz Bosne, Uroš žali zbog tog gubitka. Budući da i Vjeran i

<sup>22</sup> Borba, 1. 11. 1991., navedeno u *Serbian Diaries*, str. 126.





Uroš kao Srbi zauzimaju najprivilegiraniju poziciju u nacionalističkoj hijerarhiji, njihova se navodna indiferentnost treba prihvatiti s oprezom: bi li tvrdili isto da su Albanci, Romi ili bosanski Muslimani? Čini se da Vjeran, manje politički svjestan od Uroša, i sam sebe naziva apolitičnim, iako izražava ljutnju prema jedinicama NATO saveza koje bombardiraju Beograd. Međutim, čak se i ovi događaji mogu okrenuti u gej humor, kao još jedna metafora seksa – jedan od njegovih mušterija kaže: «Sad ću da te lično bombardujem od pozadi!» (230), a njezina kolegica, debela Mira, fetišizira penetriranje raketom, budući da bi raketa *Tomahawk*, koja košta milijun dolara, postavljena na pravo mjesto, bila njezina «najveća i najskuplja mušterija» (235).

Međutim, postoji još jedno potencijalno objašnjenje razlika između Vjerana i Uroša: seksualne uloge koje preferiraju. Kako sami tvrde, Vjeran voli *bottom*, a Uroš *top*. Iako izravno ne koriste pojmovne parove *top / bottom* i aktivno / pasivno, u memoarima se ne nalazi niti jedan opis u kojem Vjeran penetrira drugog muškarca ili u kojem je Uroš penetriran. Vjeran/Merlinka poetično opisuje penise koji pulsiraju u njenom tijelu: «Kako je lepo kada neko prodire, pulsira, prska svoju vrelinu, deo sebe u tebe» (63). S druge strane, Uroš ushićeno govori o tome kako penetrira navodne heteroseksualce: «Ja ih gledam kako čuče ili kleče ispred mene otvorenih usta, dok moj piton ulazi u njihove kratko ošišane glave. Uživam da ih gledam kako se trće, kreće, ili dižu noge u vis čekajući da prodrem u njihovu nežnu utrobu» (177). Budući da se penetrirano tijelo normativno tumači kao žensko, možda je i logično da Vjeran izabire model rodne prijelaznosti za vlastitu seksualnost. Čak i Uroš u *Serbian Diaries* priznaje da penetracija devirilizira penetriranog partnera, i da «muškarac kojeg jebe drugi muškarac postaje svojevrsna žena» (100). On istovremeno tvrdi da se upravo zbog ove devirilizacije može identificirati s heteroseksualnim muškarcima (371). Vjeran, kojega jebu drugi muškarci, putem ovog seksualnog čina konstruira ženski identitet. Uroš se, pak, kroz seksualni čin u kojem on jebe druge muškarce, identificira kao heteroseksualac i muškarac.

I Vjeran i Uroš isključili bi jedan drugoga iz vlastita identiteta da bi ih prihvatila heteroseksualna većina. Ista ovakva konstrukcija omogućava definiranje evropskog identiteta kroz isključivanje zamišljenog Balkana, koji uvijek počinje iza granice: u Beču, iza slovenske granice; u Ljubljani iza hrvatske granice; a u Zagrebu, iza srpske granice. Vjeran mrzi takozvani 'životni stil homoseksualaca' (kako ga nazivaju homofobi); a Uroš posjećuje javne WC-e: memoar je nazvao po najposjećenijem WC-u, a na naslovnici se nalazi niz pisoara. Međutim, Uroš mrzi feminiziranost i isključuje transvestite-homoseksualce iz bratstva 'nas homoseksualaca'. Ova se oba balkanska memoara suočavaju s heteronormativnim izjednačivanjem roda i seksualne orijentacije. Vjeran se njome koristi kako bi imao spolne odnose s



muškarcima i time konstruira rodno-prijelazni identitet koji je ponekad i homofobičan. Urošev rodno-separirani identitet je ponekad transfobičan. On ne odvaja rod od seksualne orijentacije, već jednostavno izokreće podjelu: seks s muškarcima čini ga hiper-muškarcem. Niti u jednoj priči ovi pojmovi ne dobivaju fluidnije značenje. Uroševa nesposobnost da shvati kako djevojka obučena kao mladić može tražiti partnere među homoseksualcima zrcali Merlinkinu reduktivnu logiku po kojoj, ako voliš muškarce, moraš biti žena. Ovo su tek dva glasa u zboru, dva različita shvaćanja spola, roda i seksualne orijentacije u Balkanu krajem dvadesetoga stoljeća i oba na različite načine otkrivaju moć heteronormativnoga diskursa da dirigira izvedbom.

Prijevod s engleskog: Kristina Grgić

## Bibliografija

- Butler**, Judith. «Critically Queer», *GLQ*, vol. 1, br. 1, 17-32.
- Butler**, Judith. *Gender Trouble*. NY: Routledge, 1990.
- Chauncey**, George. *Gay New York*. NY: Basic Books, 1994.
- Davidovich**, Boris. *Serbian Diaries*. London: Gay Men's Press, 1996.
- Faderman**, Lillian. *Odd Girls and Twilight Lovers*. NY: Penguin, 1991.
- Filipović**, Uroš. *Staklenac*. Beograd: Kontrabunt, 2002.
- Garber**, Marjorie. *Vested Interests*. NY: Harper Perennial, 1993.
- Halperin**, David. *One Hundred Years of Homosexuality*. NY: Routledge, 1990.
- Miladinović**, Vjeran, alias Merlinka, «Poslednji intervju dat nedeljniku SVET», <http://www.queeria.org.yu/merlinka/merlinka-srpski06.htm> (zadnja posjeta 18. 08. 2005.)
- Miladinović**, Vjeran. *Terezin sin*. Beograd: Vjeran Miladinović, 2001.
- «**Rant Line**», *Montreal Mirror*, vol. 20, br. 50 i 51 (lipanj 9.-15. i 16.-22., 2005.).
- Sedgwick**, Eve. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U. Cal. Pr., 1990.
- Sedgwick**, Eve. «Queer and Now», u *Tendencies*. Durham: Duke U. Pr., 1993.
- V. S.** «Odlazak Merlinka», *Nin*, <http://www.queeria.org.yu/merlinka/merlinka-srpski01.htm>

## Biografska bilješka

Kevin Moss predaje ruski i gej i lezbijske studije na Middlebury Collegeu u Vermontu u SAD-u. Urednik je prve antologije ruske gej književnosti *Out of the Blue: Russia's Hidden Gay Literature* (Grom iz vedra neba: Skrivena gej književnost Rusije), Gay Sunshine Press, 1997. Više od deset godina bavi se istraživanjem queer kulture, posebno filma, u srednjoj i istočnoj Europi.



## **Izvedba, performativnost i subverzija rodnog identiteta: Hedwig and the Angry Inch**

Papagena Robbins

Performativnost se ne smije miješati s izvedbom. Performativnost je koncept putem kojega moć diskursa čini ljude svojim subjektima. Izvedba je pojedinačni čin koji koristi diskurs. Pojam performativnosti pomaže nam da razumijemo način na koji diskurs uspostavlja i održava kulturalne norme putem različitih prisilnih izvedbi. U skladu s tim, pojam se može koristiti u svrhu političke kritike tih kulturalnih normi i označivanja prostora učinkovitog otpora. Kritika rodnih i spolnih normi primjer je te mogućnosti. Uistinu, većina rodnih izvedbi služi prikrivanju moći performativnosti kako bi se održale dominantne rodne norme. Mene zanimaju one koje to ne čine.

Ono što bih voljela pokazati je kako film koji sam odabrala, Hedwig and the Angry Inch, koristi izvedbu na način koji čini performativnost očitom i kako je ova očitost performativnosti sposobna potkopati hegemonijski sustav rodnih normi. Pri 'potkopavanju' sustava izvedbom ne mislim reći kako izvođač/ica ima sredstva za bijeg ili uništenje sustava za sebe ili nekog drugog. Samo želim reći da izvedbe djeluju na sustav tako da ga destabiliziraju unutar konteksta intersubjektivnog trenutka između izvođačice i publike te da postoji mogućnost daljnjega razvijanja te destabilizacije. Teorije performativnosti, dijalektika i muški pogled bit će važni u nastavku moje diskusije.

Temeljen na nevjerojatno popularnoj dugovječnoj off-broadwayskoj predstavi u New Yorku koja se počela prikazivati 1994., film redatelja Johna Camerona Mitchella koji ujedno igra ulogu Hedwige, pušten je u distribuciju 2001. i sadržava titravu glazbu i oštre tekstove Stephena Traska. Obojica su surađivala na izvornom kazališnom komadu. Iznošenjem prvenstveno putem pjesama i *flashbackova* s gledišta naslovnog lika, Hedwiga pokreće svoju priču pitanjem publici: «Kako je slabašni ženskasti dječak iz komunističkog Istočnog Berlina postao međunarodno ignorirani glazbenik koji jedva stoji ispred vas?», a negdje u prljavom restoranu koji igra ulogu pozornice, čaša se razbija u nestrpljivom očekivanju. Ono što slijedi jest njezino putovanje od Hansela do Hedwige, putem loše izvedene operacije promjene spola, imigracije u Sjedinjene Države, izgubljenih ljubavi i potrage za ontologijskim jedinstvom.

Odabrala sam tri glazbene izvedbe iz filma, Tear Me Down, Angry Inch i Wig in a Box, koje ću analizirati kako bih vidjela specifično djelovanje roda u odnosu prema općenitijim teorijama rodne performativnosti. Ali prvo ću ukratko naznačiti razvoj koncepta performativnosti i njegove domene.



## Koncept performativnosti

Performativnost govornih činova prvi je teoretizirao J. L. Austin u svojem predavanju *Kako činiti stvari riječima* (*How to do Things with Words*) iz 1955. godine. Austin pravi razliku između konstativnih iskaza koji mogu biti ili točni ili netočni i performativnih iskaza koji se ne mogu procjenjivati s obzirom na svoju točnost ili netočnost, već dovode do okolnosti na koje se odnose<sup>1</sup> (Austin 1962.: 3-7). On razdvaja govorni čin na tri dijela ovisno o njihovu učinku: lokucijski čin – fizički čin kazivanja; ilokucijski čin – čin izveden kazivanjem (na primjer obećanje, upozorenje); perlokucijski čin, koji je daljnji čin ilokucije, dublji postignuti učinak (upozorena osoba reagira odvrćajući opasnost).

Iako značajan za suvremenu konceptualizaciju performativnosti, Austinov je rad problematičan u brojnim vidovima, što je kasnije teoretičareke navelo da dovedu u pitanje neke njegove specifične tvrdnje i bitno promijene sam pojam. Pri tome je koncept performativnosti preoblikovan tako da ga je bilo moguće primijeniti na raznolikiji opseg pojmljivih\* činova poput književnosti i rodni izvedbi. Jedan od problema vezanih uz Austinov rad, koji je morao biti riješen kako bi se koncept mogao primijeniti i u drugim domenama, bio je oslanjanje na autoritet govornikace. Primjenjivanjem pojma performativnog jezika iz govornog čina na književni iskaz savladana je ova poteškoća, pokazujući da su sve tvrdnje književnoga lika po svojoj prirodi performativne zbog toga što ga stvaraju, istovremeno iskazujući nešto vezano uz radnju. Prikladnošću performativnosti za književna djela također je promijenjena središnja točka analize – na tekstove se gleda kao na, opaža Jonathan Culler, «aktivnu i stvaralačku upotrebu jezika [...] koji mijenjaju svijet oživljavajući stvari koje imenuju» (Culler 2000.: 506-7). Tekstovi nam dakle nešto 'čine'. Nadalje, upozorava Derrida, konstativni iskazi ne mogu se više razlikovati od performativnih: svaki je iskaz i jedno i drugo. Ono što je važnije za razmatranje je iterativno i citatnosno porijeklo i potencijal iskaza (Derrida 1988.; 1992.; Cullerova interpretacija 2000.: 509-10). Jezik književnosti, uvelike kao i govorni jezik, stvara subjekte kao učinak svoje performativne moći. Ta performativna moć oslanja se na iterabilnost i citatnost

<sup>1</sup> Na primjer, kada muškarac sklapa brak, iskaz «Uzimam» je performativan zato što dovodi do braka. Suprotno tome, nakon izvedbe i performativnih bračnih zavjeta, muškarac bi mogao opisati svoju situaciju govoreći svećeniku «Sada sam suprug» što bi bila točna, konstativna tvrdnja, ali ne bi bio iskaz koji sam sebe obistinjuje poput «Uzimam». Također se mora napomenuti kako su po Austinu performativni iskazi ovisni o kontekstu. Pojedinačka može reći «Uzimam» koliko god puta želi, ali to neće dovesti do braka ukoliko se ne radi o pravilnom zakonskom / religioznom kontekstu braka.

\* Ovo je prijevod eng. *intelligible* (acts). Druga je mogućnost oblik *inteligibilan*: «koji se shvaća razumom, shvatljiv samo razumom (a ne osjetom)» (V. Anić – I. Goldstein, Rječnik stranih riječi, Novi Liber, Zagreb 1999.) (op. ur.).



jezika. U svrhu svoje analize, predlažem da se riječi pjesama uvrste u kategoriju jezika književnosti.

Možda je, prema ovom kulturološkom predmetu, najrelevantniji rad Judith Butler koji nastavlja teoretizirati i širiti domenu performativnosti na područja spola / roda. Performativnost više nije ograničena na područja govornih činova i književnih djela već se također proširila na djelovanja, geste, prikazivanja i riječi, koji zajedno pridonose nastanku socijalnog bića rodnoga subjekta koji ih provodi. Učinci ovih performativa također ovise o citatnosti i iterabilnosti. Performativnost za Butler nije «čin kojim subjekt stvara ono što imenuje, već neprestano ponavljana moć diskursa da proizvede fenomene koje regulira i ograničava» (Butler 1993.: 2). Ključ teorije J. Butler je Nietzscheova opaska kako ne postoji činitelj/ica iza čina. Dakle, izvođač/ica nije uzrok rodnih izvedbi, nego učinak tih izvedbi. Izvođač/ica je unaprijed određen/a kao pripadnikca jednoga ili drugog spola pri rođenju, tako da je jedino njemu ili njoj dostupno djelovanje u shemi spola / roda neprestano ponavljanje rodnih normi prikladnih njegovu ili njezinu spolu (Butler 1990.: 136, 145).

'Spol' nije dana materijalizacija tijela nego proces svrstavanja tijela u kategorije materijalnosti kojim upravljaju ograničavajuće norme i koji se provodi ponavljanjem istih. Nadalje, «'spol' nije jednostavno nešto što netko posjeduje ili statični opis nečega što netko jest: on je jedna od normi putem koje pojedinačka postaje sposoban/a za život, koja osposobljava tijelo za život u domeni kulturalne pojmljivosti». (Butler 1993.: 2). Prema tome, 'spol' nije samo temelj na kojemu se dalje proizvodi rod, već je od samog početka proizvod društvenog diskursa (Butler 1993.: 5).

Sposobnost ograničavajućih normi da stvaraju i održavaju subjekt unutar svojega sistema zahtijeva proizvodnju prezrenih bića. To su ljudi koji ne uživaju status subjekta, ali su važniji za njegovo formiranje, tako što subjekt prisvaja svoj status negiranjem onih koje ne mogu ili ne žele na ispravan način poštivati norme. Prezreti znači isključiti, a čineći to, učiniti nepojmljivim unutar sustava iz kojega su izbačeni. Postoji, međutim, moć u ovoj prezrenoj poziciji: «ovaj zatajeni prezir prijeti otkrivanjem temeljnih pretpostavki spolno određenog subjekta» i može postati «kritičko sredstvo u borbi za preimenovanje termina simboličke legitimnosti i pojmljivosti» (Butler 1993.: 3, 243). Subverzivna moć prezrenoga postaje međutim istinski učinkovita samo kada se izvodi kao ponavljanje normativnih citata. Sama Butler kaže kako «samo unutar prakse ponavljajućeg označivanja subverzija identiteta postaje moguća» i zbog toga pojedinačna izvedba nije dovoljna za promjenu (Butler 1990.: 145).

U svojoj raspravi o J. Butler Culler napominje da, premda je književno djelo «pojedinačni, specifični čin», unutar modela J. Butler može sadržavati moć subverzije ako



«usprije, postane događaj pomoću masovnog ponavljanja koje prihvaća norme [...] možda uzrokuje promjenu normi ili oblika putem kojih se čitateljice sučeljavaju sa svijetom. Pjesma vrlo lako može nestati bez traga, ali također može ostaviti traga u sjećanjima i potaknuti činoe ponavljanja. Njezina performativnost u tom slučaju nije pojedinačni čin izvršen jednom zauvijek, već repeticija koja daje život oblicima koji je ponavljaju» (Culler 2000.: 517).

Ako usprije doprijeti do široke publike, film ili drama su također sposobni za manifestaciju ove subverzivne moći svojom sposobnošću da budu ponavljani i reproducirani. Zbog toga prezrenie mogu koristiti medije u svrhu rodne subverzije.

Razmatranje izvedbi u djelu Hedwig and the Angry Inch u terminima koncepta performativnosti omogućava nam da počnemo istraživati kako se i verbalni i neverbalni elementi odnose prema spolnom / rodnom identitetu: koji su njihovi uzroci i kakve učinke ostvaruju. Koncept performativnosti koristan je, jer nam pomaže da vidimo koliko su važne ove izvedbe u suprotstavljanju dominantnoj moći heteroseksualne hegemonije.

Rodne izvedbe su specifični slučajevi u kojima je performativnost roda, unutar termina heteroseksualnosti kao ograničavajuće norme, univerzalno pravilo. Adornovo i Horkheimerovo poimanje Hegelova pojma determinativne negacije tiče se onih slučajeva u kojima se specifično, putem kojega univerzalno prividno vlada, opire univerzalnome i razotkrivajući ga, čini njegova pravila vidljivima. Determinativna negacija razotkriva univerzalnu formulu pridržavanja pravila, kao i činjenicu da ta formula nije sposobna obuhvatiti objekt u cijelosti. Putem determinativne negacije razvijaju se dijalektičke napetosti koje «razotkrivaju svaku predodžbu kao pismo. Ona nas uči da iz njezinih obilježja iščitavamo priznavanje laži koja poništava svoju moć i predaje ju istini» (Adorno i Horkheimer 2002. [1944.] str. 18). Smatram da je determinativna negacija, koja razotkriva univerzalnost roda kao ideala ograničavanja, zajedno s rezultirajućim dijalektičkim napetostima, ono što ovaj posebni slučaj rodne izvedbe čini moćnim. Daljnja ponavljanja izvedbe, koja su osobito snažna, su ono što je čini značajno subverzivnom u širem rasponu, kako je sugerirao Culler kojega sam prije citirala. Način na koji se ovo razotkrivanje i napetost manifestira kroz specifičnu izvedbu koju sam odabrala također će pridonijeti analizi mogega kulturološkog objekta.

### Tear Me Down

Nacionalni lanac restorana Bildgewaters' je, kako se čini, jedina pozornica na kojoj Hedwiga i njezin bend The Angry Inch,



uspjevaju dobiti gažu – svaki nastup pred publikom održava se u restoranu Bildgewaters'. Slijedom toga publika je većinom sastavljena od zarobljenikaca srednje Amerike i šačice vjernih obožavateljaica koje nose gumene replike Hedwigine frizure i koje su očevidno u neskladu s nesumljivo jednoličnom okolinom. Film počinje na prezrenom mjestu radnje (za *rock* grupu) izvedbom *hard rock* skladbe Tear Me Down prilikom koje upoznajemo Hedwigu. U ovom restoranskom ambijentu ona zahtijeva da je se vidi i čuje.

Držeći rubove svojeg ogrtača, ispisanih iznutra s «Yankee idi kući ... sa mnom», počinje pjevati, «Zar me ne poznaješ, Kansas City? Ja sam novi Berlinski zid. Pokušaj me srušiti!». Pjesma uspostavlja vezu između njezine neuspjele operacije promjene spola i gradnje Berlinskog zida koji je podijelio grad (a izgrađen je iste godine kada se rodila). Berlinski je zid nametnuo dvojnost u nacionalnoj i političkoj identifikaciji među ljudima koji prije toga nisu bili podvrgnuti takvim podjelama. Suprotno tome, neodređenost Hedwigina tijela (rezultat neuspješne promjene spola) i roda osvjetljava dvojnost već društveno određenu, ali shvaćanu kao prirodnu. Kao granica, barijera, i Hedwiga i Zid omogućuju ljudima da vide gdje se nalaze u odnosu prema drugoj strani. Tijekom izvedbe neke od gostiju/gošći restorana promatraju zbunjenih izraza, muškarac prekriva uši, drugie se smiješe i trzaju glavama.

Yizak, Hedwigin prateći vokal i suprug, ubacuje sljedeći govor usred pjesme, objašnjavajući ovu metaforu zida:

Yizak: 13. kolovoza 1961. podignut je zid sredinom grada Berlina. Svijet je bio podijeljen hladnim ratom, a Berlinski je zid bio najomraženiji simbol te podjele. Ljudi su ga psovali. Pisali po njemu grafite. Pljuvali po njemu. Mislili smo kako će zid stajati zauvijek, a sada kada ga više nema, ni mi više ne znamo tko smo. Dame i gospodo, Hedwiga je poput tog zida, stojeći pred vama u podjeli Istoka i Zapada, Ropstva i Slobode, Muškarca i Žene, Vrha i Dna. I možete je pokušati srušiti, ali prije nego li to učinite, morate se sjetiti jedne stvari.

Hedwig: Hej. Morate znati razliku između mosta i zida. Bez mene u sredini, dušo, ne biste bili ništa.

Poimanjem Hedwige metaforički kao «podjele između Istoka i Zapada, Ropstva i Slobode, Muškarca i Žene, Vrha i Dna» razotkriva se napetost između svake od ovih dvočlanih suprotnosti. Ona je specifični slučaj koji osvjetljava isključivanje svega što postoji između dvočlanih suprotnosti, a što one mogu održavati. Kada se Hedwiga nadovezuje na Yizaka, ona upućuje na sadržajni kapacitet ovih ograničenja. Njezino postojanje ne stvara vezu koja omogućuje prijelaz ovih granica, nego stvara





granicu putem koje je definicija moguća. To znači da je nemoguće prijeći s jedne strane na drugu, kao pomoću mosta, bez razlikovanja između jedne i druge strane. Ali ono što održava ovu razliku, granica, može se doživjeti ili kao oba ili kao nijedan član dvojnosti, što nije dopušteno pri reguliranju normi koje stvaraju identitete. Ona je, performativno, unutar diskursa roda i spola, ali nema status subjekta unutar njega. Ona je efekt tog diskursa, kao i sredstvo unutar njega. Nepojmljivost njezina roda i spola, kao prezrenog bića, jest ono što čini ljude podređenima rodnim normama pojmivim unutar hegemonijskoga diskursa. Hedwiga je otjelovljenje dijalektičke napetosti između dvočanih suprotnosti, napetosti koja je tako neumorno sublimirana u nametnuti izbor između suprotnosti i održavanja jedne od njih.

Hedwiga i bend svirale su s gorljivošću najbolje *rock* izvedbe, zahvaljujući svojem stavu i glazbenoj vještini. Zapovijed 'srušite me' (*Tear me down*) ima dvije različite posljedice prati li se kontekst pjesme. S jedne strane, ako se Hedwiga promatra kao pojedinačna reprezentacija granica roda / seksualnosti, tjelesno 'rušenje' (tj. ponižavanje, uništavanje, premlaćivanje, ubijanje) predstavljalo bi proces preziranja. Kada je ljudi napadnu i pokušaju 'srušiti' na ovakav način, onie napadaju i granice svoje vlastite subjektivnosti. Odbacivanjem i preziranjem Hedwige, onie se ravnaju prema heteronormativnoj performativnosti koja zahtijeva preziranje ljudi poput Hedwige koje otjelovljuju granice rodnog / spolnog diskursa, kako bi postale pojmivi subjekti. Ona u pjesmi traži takav napad, tako da proces preziranja stvoren u mašti publike riječima pjesme, određuje svoja performativna svojstva kao ključna. S druge strane, ako se Hedwiga shvaća kao metafora zida koji dijeli ljude na suprotne strane, srušiti je ne znači pojačavati značenje pojedincake prema jednoj ili drugoj strani zida, već uništiti podjelu, omogućiti slobodnu cirkulaciju između suprotnosti i rastapanje razlika. Zapovijed 'srušite me' prema tome interpelira primaocateljicu poruke kao fino sastavljeni rodni subjekt. Riječi su performativne zbog toga što oblikuju subjektne i prezrene strane podređenosti koji su blisko povezani u nekoj vrsti agonije – nagrada je društveno priznanje. Ova je tema vidljiva i u sljedećem predmetu analize, pjesmi Angry Inch.

### **Angry Inch**

Izvedba pjesme Angry Inch slijedi nakon *flashbacka* u kojemu se Hansel odlučuje vjenčati s narednikom Lutherom Robinsonom kako bi pobjegao iz Istočnog Berlina u bolji život u Americi, ali je obaviješten kako istočnonjemačka vlada zahtijeva potpuni sistematski pregled za brakove sa zapadnim Nijemcima. Nakon što ga njegova majka i Luther malo ohrabre da ode na operaciju kako bi 'prošao' kao žensko, Hansel pristaje i kao nagradu dobiva majčino ime, Hedwiga, te njezinu putovnicu.



Njezin preobražaj u Hedwigu prikazan je kao posljedica zdravstvenoga, pravnoga i društvenog utjecaja diskursa na spol i rod.

U ovoj pjesmi Hedwiga detaljno opisuje okolnosti svoje neuspjele operacije promjene spola. «Šest inča naprijed i pet inča natrag, imam jedan bijesni inč». Ovo nije samo objava promjene tjelesne morfologije, već ujedno i izazov načinu na koji pojedinačka vidi vlastiti tjelesni oblik u heteronormativnom sustavu kojemu smo svie podvrgnutie. Riječ 'bjesni' (*angry*) proizvodi stanje na koje se odnosi naznačavajući napetost između ove posebne tjelesne morfologije i svijeta diskursa kojemu se vlasnik/ca tog tijela mora suprotstaviti prilikom razotkrivanja prirode svojih genitalija.

Stih «Šest inča naprijed i pet inča natrag» referira na postupak kastracije, ali također na prijetnju kastracijom prizivajući diskurs psihoanalize koji prožima mnoge zapadne kulturalne naracije. Performativni efekt ovog iskaza jest zahtijevanje svjesnosti za ono što je preplavilo nesvjesno – strah od gubitka onoga o čemu ovisi vidljivost i kredibilitet pojedince u patrijarhalnoj društvenoj areni, falusa<sup>2</sup>. Ove riječi također posjeduju citatnu sposobnost zbog toga što su strukturno i tematski slične izjavi «jedan korak naprijed, dva koraka natrag». Pobuđivanjem reference na ovu izreku stvara se napetost između gubitka (većega dijela) penisa i nastojanja izvođačice da poboljša svoju situaciju ovom žrtvom.

Pri kraju nastupa, jedan muškarac ustaje, odlazi do Hedwige i urla joj u lice «Pederu». Ona odgovara vičući «Imam bijesni inč» i bend skače u gomilu, započinjući svađu dok Hedwiga nastavlja pjevati. Dok se čitava dvorana tuče, hrana leti preko stolova, konobarica dotrči do mladića i poljubi ga, pjesma ukratko postaje neka vrsta Pandorine kutije, oslobađajući u cijelosti sve nagone i želje prisutnih. Tučnjava je sposobnost determinativne negacije da objelodani i uništi napetost između specifičnoga i univerzalnoga. Hedwigin se čin suprotstavio tim ljudima tom napetošću koja obično nije osviještena. Napetost se održava, jer ne postoji način uklapanja Hedwigina tijela u heteronormativni sustav. Publika je mora na neki način razumjeti. Jer, ona nije samo koncept ili znak, ona je osoba koja živi i koja će nastaviti živjeti. Potrebno je razumjeti Hedwigu u vidu njezine živuće materijalnosti.

Pošto vatreno otpjeva refren pjesme Angry Inch s Yizakom nekoliko trenutaka dok prostorijom vlada kaos, Hedwiga

---

<sup>2</sup> Iako se ovdje neću baviti psihoanalitičkim interpretacijama koje teoretiziraju kastraciju, povezanost je tako očita da je vrijedna spomena samo ukoliko čitateljvuičinu pažnju uspije usmjeriti prema bogatstvu teksta / izvedbe koja se razmatra. Psihoanalitičko teoretiziranje tjeskobe kastracije ionako će slijediti u mojoj raspravi o muškoj publici u odnosu prema pjesmi Wig in a Box.



odstupa od mikrofona i promatra prostoriju u nekoj vrsti omamljenosti. Glazba nastavlja svirati, ali je stišana i čini se da izražava njezin pokušaj da se isključi iz pustošenja koje je uzrokovala. Zveket klavira, reminiscencija na glazbu koja označava promijenjeno stanje svijesti u drugim filmovima, prati Hedwigu koja se baca i leti u sjećanje na najgori trenutak u njezinu životu – dan rušenja zida, dan kada se njezina žrtva zbog slobode pokazala potpuno nepotrebnom.

### **Wig in a Box**

Fantastično mjesto radnje pjesme *Wig in a Box* tipično je za mjuzikle. Počinje kao *flashback* na trenutak u kojem dva događaja označuju Hedwiginu žrtvu za pojmljivosti njezina tijela kao nepotrebnu, pa čak i glupu: ona sjedi u svojoj prikolici u Junction Cityju u Kansasu promatrajući u nevjerici svojega supruga koji je napušta zbog tinejdžera, dok se u istom trenutku na televiziji prikazuje rušenje Berlinskog zida. Ni brak, ni operacija, ni majčina ostavština njezina imena nisu bili dovoljni da Hedwigi daju identitet. Tek kada je lišena svake stabilnosti za koju se nadala da će je pronaći u novom životu u Americi, shvaća kako mora stvoriti osobu Hedwige kako bi mogla postojati u društvu. *Wig in a Box* je pjesma samoosnaživanja tijekom koje promatramo Hedwigu kako pokušava prihvatiti identitet američke ženstvenosti putem pastiša koncepata ženstvenosti kao što su: *Miss Midnight Check-out Queen*, 'Miss Košnice 1963.', 'Farah Fawcett s televizije' i 'Punk rock zvijezda pozornice i ekrana'. Nadalje, tijekom filma promatramo je kako se pokušava prilagoditi konceptu svojih ženskih *rock* idola Chrissy Hynde, Tine Turner i Ricky Lee Jones ikoničkim perikama koje nosi. «Sve je to zbog tebe» ponavlja se nekoliko puta u refrenu, ali nejasno je odnosi li se to na Luthera, Hedwigina bivšeg muža koji ju je nagovorio da promijeni spol ili na brojne žene koje čine populaciju koja citira, (iznova) stvara i održava domenu ženskosti – domenu kojoj se teško pristupa ukoliko pojedinačka nema godine prakse i društvene podrške. Lanac frizura i šminke postaje metonimijska figura Hedwigine predanosti pronalasku osobe utemeljene na ženskosti, kroz koju se ona iznova može suočiti sa svijetom u pokušaju pronalaska romantične ljubavi i umjetničkog izražaja.

Ova optimistična skladba o ponovnom pronalaženju sebe nakon tragedije ublažava dio napetosti iz prijašnje pjesme *Angry Inch*. Ali nadomješta je nekoliko novih napetosti. Hedwiga je počinila najgori zločin u očima muške populacije podvrgnuvši se kastraciji. Film mora u nekoj mjeri upozoriti na tu transgresiju. Kako teoretizira Laura Mulvey, zamršenost odnosa između rodno određeneog gledateljaice i rodno određenih izvođačaica na ekranu slijedi određeni uzorak u klasičnoj narativnoj kinematografiji: muški se gledatelji žele identificirati s muškim



protagonistima i zbog prijetnje kastracijom koju predstavljaju glumice ili sublimiraju svoj strah željom da se razotkrije grijeh ženskog lika te da ga se kazni ili ga se pretvara u fetišistički objekt koji poriče kastraciju (Mulvey 1975.: 8-9). Lik Hedwige preuzima sve te uloge kako bi zadržala muški pogled, prouzročujući napetost između uloge predstavljanja roda u klasičnoj narativnoj kinematografiji (dominantnoj kinematografskoj paradigmi) koja stvara određena očekivanja publike naviknute na shvaćanje likova na ovaj način i specifične izvedbe koja se pokušava prilagoditi svim pravilima odjednom. Proučimo svaku od tih prilagodbi.

Iako publika na početku filma upoznaje Hedwigu već pri kraju radnje, u vrijeme kada ona već neko vrijeme nastupa i živi kao osoba Hedwige, *flashbackovi* je u njezinim počecima određuju kao Hansela, dječaka koji sanja o karijeri američkog *rock* glazbenika. Nakon kastracije, krivnja je utvrđena i kazna je stroga. Obje su ove sudbine prikazane u preludiju pjesme *Wig in a Box*. Dok se na televiziji prikazuje reportaža o rušenju Berlinskoga zida, najavljiivač komentira, «Nijemci su strpljivi ljudi i dobre se stvari događaju onima koji čekaju». Jukstapozicija ovog dijaloga u pripovijest prikazuje Hedwiginu krivnju zbog glupe nestrpljivosti. To je svojstvo, po logici najavljiivačeva komentara, isključuje iz pripadnosti njemačkoj naciji dok uvodi opravdanje njezine loše sreće – to uopće nije loša sreća nego kazna za ono što je učinila: nije s ostalima čekala slobodu, drznula se osloboditi unutar društvenih i zakonskih normi, nije poštivala autoritet heteronormativnosti. Zbog toga je optužena za izdaju nacije i nije dobrodošla natrag. Njezina je kazna ta što ju je muž ostavio samu u prikolici u novoj zemlji, u regiji koja nije tolerantna prema 'drukčijima'.

Sama pjesma *Wig in a Box* pokazuje nesvjesnom muškom drugi način bijega od kastracijske tjeskobe – fetišističku skopofiliju<sup>3</sup>. Izgradnjom tjelesne ljepote objekta Hedwigino tijelo transformira se u nešto poželjno. Dok pokušava spasiti svoju pojavu iz oblasti prezrenoga, ona pjeva, «Ovo je najbolje što sam pronašla, biti najbolje što ste ikada vidjeli». Nanoseći šminku, brinući se o izgledu svoje kose, Hedwiga se pretvara u ženu demonstrirajući svoju sposobnost zadržavanja muškog pogleda tj. posjedovanja karakteristike «one-koju-se-gleda». Ljepota u oblasti prezrenoga nikako nije dopuštena u heteronormativnom sustavu rodne performativnosti, ali je u ovom slučaju dozvoljena zbog toga što je ona prihvatila performativne aspekte pojmliive kategorije prezentacije, ženstvenosti, i uspjela ih predstavljati.

Prihvaćajući to pravilo, ali tako da su razlike koje skrivaju

<sup>3</sup> Skopofilija - 1. perverzna potreba promatranja tuđih ili pokazivanja svojih spolnih organa; 2. perverzna potreba gledanja pornografskih slika, filmova i sl. (Anić-Goldstein: *Rječnik stranih riječi*, Novi Liber, Zagreb 1999.) (op. prev.).



svoje postojanje kao pravilo unutar pravila izbrisane, lik Hedwige osvjetljava performativnost glumljenja roda u filmu. Ona upija naše pretpostavke o funkciji žena i muškaraca na ekranu i izbacuje natrag dvoznačnosti. Ne postoji način izbjegavanja ovih dijalektičkih napetosti između pravila predočivanja roda i Hedwigine izvedbe roda u filmu. A na ovu se specifičnu napetost ponovno podsjeća na kraju filma kada se Hedwiga lišava umjetne ženstvenosti prihvaćene u pjesmi Wig in a Box otkrivajući gotovo potpuno golo muško tijelo. Ponovno je otkrivena dvoznačnost muškog pogleda. Ako je iznova moguća identifikacija s likom samo zbog prisutnosti njezina 'muškoga' tijela, dolazi do suprotstavljanja napetosti između specifične radnje i kinematografskih rodni normi. A ako se identifikacija ne usmjerava na Hedwigu, prezir prema 'muškom' tijelu iz muške perspektive također uzrokuje napetost prema patrijarhalnim normama. Izgleda da se pogled na kraju filma može okrenuti jedino prema unutra.

Pokazujući proces ponovnog uspostavljanja sebe u pjesmi Wig in a Box, performativnost ženskosti je u prednjem planu u svojoj ovisnosti o iterabilnosti citiranja. Hedwiga ne može odabrati da bude žena na sasvim nov način. Načinom na koji se predstavlja ima samo moć koristiti predodžbe koje su ponavljane u toj mjeri da drugima znače 'ženu'. To je napetost između njezina prezrenoga statusa (u ovom je trenutku preziru nacija, obitelj, spol, ljubav i klasa) i uporabe oruđa subjekta koji razotkrivaju izvedbu citiranja kao performativnu. Nije stvar samo u tome što je publika vidjela 'takvu' frizuru na ženi ili 'takvu' žensku gestu, već izvođenje tih citiranja ima moć pretvoriti u ženski subjekt nekoga čije tijelo ne pripada u heteronormativnu definiciju ženskoga.

Hedwiga se u pjesmi Wig in a Box ne opire rodni normama svjesno. Ustvari, ona ih se postojano pridržava. Otpor koji je vidljiv u njezinoj izvedbi zbog toga je prikazan kao da izvire iz derivativne moći citiranja putovanja koje odbačeno tijelo neprestano ponavlja, a ne kao njezin djelatni otpor kao u drugim dvjema pjesmama. Ono što se razotkriva kao subverzija heteronormativnog sustava je intersubjektivni trenutak između njezinih izvedbi, koji otkriva rodne / spolne norme kao nesigurne, višestruke i promjenjive, i publike koja je podređena tim normama kao da su esencijalne, statične i jednodimenzionalne. Upravo ova napetost između očitog autoriteta univerzalnog pravila i pojedinačne manifestacije koja potkopava taj autoritet čini performativnost vidljivom.

## Zaključak

Ono što moje istraživanje djela Hedwig and the Angry Inch pokazuje je to da specifična rodna izvedba, održavajući



napetost između svoje specifičnosti i generalnih spolnih i rodnih normi, manifestira učinkovit izazov tim normama. Butler je uspjela položiti temelj teoriji otpora, ali samo koncept dijalektike i determinativne negacije u kombinaciji s njezinom teorijom uistinu uspostavlja performativni čin ponavljanja kao značajni politički udar. Bacajući svjetlo na njihove performativne sposobnosti, nadam se kako sam objasnila moć prezrenih bića da stvore i održe napetost s diskursom koji ih izopćuje. S ovoga gledišta hegemonijske rodne norme imaju slabosti. Ove slabosti mogu biti razotkrivene i iskorištene putem izvedbe koja subjektu dopušta iskusiti nerješivu napetost s prezrenim, čineći vidljivom performativnost koja uzrokuje takav odnos. Ponavljanje ove očevidnosti putem reproduktivne sposobnosti kinematografskog medija oštećuje hegemonijske rodne norme i stvara nove mogućnosti za buduće subverzivne citatnosti i iterabilnosti.

Prijevod s engleskog: Barbara Pleić

### Bibliografija

- Adorno**, Theodor W. i Horkheimer, Max. 2002. [1944.]. *The Dialectic of Enlightenment*. Stanford University Press.
- Austin**, J. L. 1975. [1962.]. *How to do things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Butler**, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Butler**, Judith. 1993. *Bodies that Matter*. New York: Routledge.
- Culler**, Jonathan. 2000. «Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative». *Poetics Today*. 21:3, 503-519.
- Mulvey**, Laura. 1975. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». <http://www.jahsonic.com/VPNC.html> (preuzeto 27. 5. 2005).

### Prilog: Pjesme (autorstvo: Stephen Trask)

#### Angry Inch

My sex-change operation got botched  
My guardian angel fell asleep on the watch  
Now all I got is a Barbie Doll-crotch  
I got an angry inch

Six inches forward and five inches back  
I got a  
I got an angry inch  
Six inches forward and five inches back  
I got a  
I got an angry inch



I'm from the land where you still hear the cries  
I had to get out, had to sever all ties  
I changed my name and assumed a disguise  
I got an angry inch

Six inches forward and five inches back  
I got a  
I got an angry inch  
Six inches forward and five inches back  
I got a  
I got an angry inch  
Six inches forward and five inches back  
The train is coming and I'm tied to the track  
I try to get up but I can't get no slack  
I got a  
Angry Inch Angry Inch

My mother made my tits out of clay  
My boyfriend told me that he'd take me away  
They dragged me to the doctor one day  
I've got an angry inch

Six inches forward and five inches back  
I got a  
I got an angry inch  
Six inches forward and five inches back  
I got a  
I got an angry inch

Long story short  
When I woke up from the operation  
I was bleeding down there  
I was bleeding from the gash between my legs  
My first day as a woman  
and already it's that time of the month  
But two days later  
the hole closed up  
The wound healed  
and I was left with a one inch mound of flesh  
where my penis used to be  
where my vagina never was  
A one inch mound of flesh with a scar running down it  
like a sideways grimace  
on an eyeless face  
It was just a little bulge  
It was an angry inch

Six inches forward and five inches back  
The train is coming and I'm tied to the track  
I try to get up but I can't get no slack  
I got an  
Angry Inch Angry Inch





Six inches forward and five inches back  
stay under cover till the night turns to black  
I got my inch and I'm set to attack  
I got an Angry Inch Angry Inch

### Wig In A Box

On nights like this  
when the world's a bit amiss  
and the lights go down  
across the trailer park  
I get down  
I feel had  
I feel on the verge of going mad  
and then it's time to punch the clock

I put on some make-up  
and turn up the tape deck  
and pull the wig down on my head  
suddenly I'm Miss Midwest  
Midnight Checkout Queen  
until I head home  
and put myself to bed

I look back on where I'm from  
look at the woman I've become  
and the strangest things  
seem suddenly routine  
I look up from my Vermouth on the rocks  
a gift-wrapped wig still in the box  
of towering velveteen.

I put on some make-up  
and some LaVern Baker  
and pull the wig down from the shelf  
Suddenly I'm Miss Beehive 1963  
Until I wake up  
And turn back to myself

Some girls they have natural ease  
they wear it any way they please  
with their French flip curls  
and perfumed magazines  
Wear it up  
Let it down  
This is the best way that I've found  
to be the best you've ever seen

I put on some make-up  
and turn up the eight-track  
I'm pulling the wig down from the shelf  
Suddenly I'm Miss Farrah Fawcett  
from TV



until I wake up  
and turn back to myself

Shag, bi-level, bob  
Dorothy Hammil do,  
Sausage curls, chicken wings  
It's all because of you  
With your blow dried, feather back,  
Toni home wave, too  
flip, fro, frizz, flop,  
It's all because of you  
It's all because of you  
It's all because of you

I put on some make-up  
turn up the eight-track  
I'm pulling the wig down from the shelf  
Suddenly I'm this punk rock star  
of stage and screen  
and I ain't never  
I'm never turning back

### **Tear Me Down**

Don't you know me Kansas City,  
I'm the new Berlin wall  
Try and tear me down.

I was born on the other side  
of a town ripped in two  
I made it over the great divide  
now I'm coming for you

Enemies and adversaries  
they try and tear me down  
You want me, baby, I dare you  
Try and tear me down

I rose from off of the doctor's slab  
like Lazarus from the pit  
Now everyone wants to take a stab  
and decorate me  
with blood graffiti and spit

Enemies and adversaries  
they try and tear me down  
You want me, baby, I dare you  
Try and tear me down.

On August 13th, 1961,  
a wall was erected  
down the middle of the city of Berlin.  
The world was divided by a cold war



and the Berlin Wall  
was the most hated symbol of that divide  
Reviled. Graffitied. Spit upon.  
We thought the wall would stand forever,  
and now that it's gone,  
we don't know who we are anymore.  
Ladies and Gentlemen,  
Hedwig is like that wall,  
standing before you in the divide  
between East and West,  
Slavery and Freedom,  
Man and Woman,  
Top and Bottom.  
And you can try to tear her down,  
but before you do,  
you must remember one thing.

Hey.  
You must know the difference  
between a bridge and a wall  
Without me right in the middle, babe  
you would be nothing at all.

Enemies and adversaries  
they try and tear me down  
You want me, baby, I dare you  
try and tear me down.

Enemies and adversaries  
they try and tear me down  
You want me, baby, I dare you  
try and tear me down

From East Berlin to Junction City  
Hello New York hello Missouri  
What you try and tear me down  
come on and tear come on and tear me down.

## Biografska bilješka

Papagena Robbins, iz San Francisca u Kaliforniji, magistrirat će kulturalnu analizu na Amsterdamskom sveučilištu 2006. godine. Glavna područja njezinog istraživačkog interesa uključuju društvenu, političku, kulturalnu i filozofsku teoriju koja se usredotočuje na oblike otpora ustaljenim strukturama moći i njihove kritike te teoriju medija, posebno u vezi s avangardnim i dokumentarnim filmom.



## Interseksualnost u američkoj feminističkoj znanstvenoj fantastici

Tea Hvala

Žanr znanstvene fantastike obično koristi metaforu putovanja kroz prostor / vrijeme da bi postigao razilaženje od onoga što prepoznamo kao našu svakodnevnu realnost. Klasične književne teorije doživljavaju fiksijske prostore i društva kvazirealnim i mimičkim: smatraju ih analogijama i ekstrapolacijama, redukcijama ili najčešće, parodijskim negacijama postojećega društvenog uređenja. Postmoderna teorija kao i queer teorija počele su propitivati navodnu ontologijsku razliku između činjenične stvarnosti i fikcije. One smatraju da čitatelj/ica mora učiniti svjestan napor kako bi odijeli znanje i iskustvo stečeno u životu od znanja i iskustva stečenoga u izmišljenim putovanjima uma. Jesu li čitatelj/ica i autor/ica koje odbijaju prepoznati ovu ontologijsku razliku shizofreni ili onie, parafrizirajući shizofrene, jednostavno znaju previše – znaju da je sve moguće? Fikcija otuđuje stvarnost, dislocira naš poznati svijet, razotkriva normalnost kao normativno. Ona najavljuje udaljavanje od sadašnjega trenutka, 'budućnosti' koje se tek trebaju dogoditi, s njihovim emancipirajućim obećanjima kao i nedostacima. Kao takva, ona se neupitno mijenja s čitateljnicom, mijenja njezin i njegov jezik, rađa prostranstva u njihovim maštama i životima.

Ranih šezdesetih Theodore Sturgeon je rekao da je devedeset posto svjetske znanstvene fantastike sranje. Njegova procjena je poprilično optimistična ako uzmemo u obzir heteroseksizam i mizoginiju u većini znanstvene fantastike, napisane prije 1968. godine, u kojima žene i queer osobe jednostavno nisu postojale ili su sustavno prikazivane kao stranje Drugie. Monique Wittig sumnja da bi ljudi odrasli u izrabljivačkim društvima mogli zamisliti alternativne svjetove izvan eksploativajuće paradigme. Međutim, ona polaže nade u jezik i njegovu sposobnost da obuhvati različite stvarnosti, na isti način na koji američke feminističke autorice znanstvene fantastike kasnih šezdesetih i sedamdesetih upotrebljavaju različite narativne strategije i ideje koje obećavaju oslobođanje iz okova normativne heteroseksualnosti koja se nameće našoj mašti. One su se igrale jezikom (Marge Piercy, Octavia E. Butler), prenaglašavale rodne konvencije i namjerno ih krivo tumačile (Joanna Russ, Ursula K. Le Guin) te izokretale tradicionalne rodne uloge (Alice Sheldon *alias* James Tiptree Jr.). Theodore Sturgeon i Le Guin su ukinule spol, izgradile androgina i hermafroditiska društva i, čini se, uvelike umanjile važnost spola, roda i seksualne orijentacije u odnosu prema vlastitu osjećaju identiteta. Samuel R. Delany je, s otprilike jednakim učinkom, kreirao prostor za onoliko rodni identiteta i seksualnih



preferencija koliko je potrebno njegovim postmodernim vanzemaljcima. Unatoč svojim inovativnim pristupima, nekolicina autoraica nije uspjelo zainteresirati svoje čitateljeice, jer su ignorirale ono što je Herbert Marcuse nazivao 'načelom zbilje': (ne)upitna obilježja čovječanstva koja moraju imati odraza u utopijskim društvima da bi bila važna i bliska čitateljstvu i doživljaju stvarnosti. Ovaj kratak esej daje pregled nekih prije spomenutih diskurzivnih strategija, nagovješćujući njihovu upotrebu izvan fikcije: onih neuspjelih, jer možemo učiti na njihovim greškama, i onih uspjelih, jer nude načine transgresije dominacije rodni i drugih dualizama.

U vrlo hvaljenom romanu *The Left Hand of Darkness* (1969.) Ursule K. Le Guin zamišljeno je društvo bez roda i, kao posljedica toga, bez seksizma. Roman je konstruiran kao antropološki i politički poetski izvještaj autoričina života među Gethenijancima, društvu aseksualnih androgina koje jednom mjesečno, u kratkom razdoblju intenzivne seksualne aktivnosti, zajedno razvijaju svoje genitalije bilo u muške bilo u ženske. Feminističke su teoretičarke kritizirale upotrebu muške lične zamjenice da bi se označilo pretežno bezrodno društvo koje se onda čitateljima doima kao isključivo muško društvo. Budući da je pripovjedač jedina muška osoba na Getheni, Le Guinina upotreba muške zamjenice je točan komentar na društveni karakter bilo koje samoidentificirajuće prakse: pripovjedačev rodni identitet je ugrožen, jer nema mogućnosti poredbe. Njegova odluka da Gethenijance promatra kao pripadnike muškog roda štiti ga od propitivanja i, možda čak, napuštanja binarnoga načina razmišljanja. Isti se problem javlja u romanu *Venus Plus X* (1960.) Theodorea Sturgeona, u kojem pripovjedač, također jedini muški Zemljanin koji živi u društvu hermafrodita, opravdavajući se, zaključuje da, iako zamjenice u ledomskom jeziku nisu rodno obilježene, on prevodi neutralnu zamjenicu s 'on' «na engleskom, iz nekog njegova razloga, Charliju se tako sviđalo» (Sturgeon 1985.: 74). U romanu *Woman on the Edge of Time* (1976.) Marge Piercy je ženska pripovjedačica i svoje posjetiteljice iz ravnopravne ekotopijske budućnosti vidi kao androgine, jer njihovo društvo omogućava da i muškarci i žene budu «humaniziranje» u «nježna i brižna» bića (Piercy 1976.: 195). Piercyina vizija isključuje biologijska objašnjenja androginije i temelji se na društvenoj i jezičnoj praksi: ona izbjegava mušku zamjenicu zamjenjujući lične zamjenice 'on' i 'ona' s 'osoba', te 'njegovo', 'njega', 'njezino' i 'njoj' kraćenjem engleske imenice *person* na '*pe*'. Ova jednostavna promjena učinkovito ispravlja spolnu pristranost u radovima Le Guin i Sturgeona.

U romanu *The Left Hand of Darkness* ideja spolne osiromašenosti potkrepljuje mitološku sliku androgine osobe kao andeoske i aseksualne figure dok su stanovnice u romanu *Venus Plus X* seksualno permissivne. Bez obzira na to, oba romana



prihvaćaju «ekonomiju erotike temeljene na razlici kojoj je zapravo, u prvom redu, potreban rodni režim tj. stvaranje i reguliranje razlike» u kojoj je «erotika razlike osnovno sredstvo pomoću kojeg se ostvaruje žudnja za tijelima drugih ljudi» (Wilchins 1997.: 161-62). U oba romana, erotika razlike zabranjuje seksualni susret između heteroseksualnoga muškarca Zemljanina i njegova androgenog / hermafroditikoga drugoga, jednostavno iz razloga što takav odnos nije heteroseksualan. Budući da oba romana odbijaju propitati njihovu implicitnu homofobiju i očitu krizu spolnog identiteta pripovjedača, Le Guin i Sturgeon su oboje reproducirale heteroseksualnu matricu unatoč svojim pokušajima da naprave suprotno. Njihov primjer dobro ocrta upozorenje Eve Kosofsky da se «proučavanje seksualnosti ne poklapa s proučavanjem roda, prema tome, istraživanja homofobije se ne podudaraju s feminističkim istraživanjima» budući da «ne možemo unaprijed znati njihova mjesta razilaženja» (Sedgwick 1990.: 27).

Unutar zajednice američke znanstvene fantastike zabavna i poučna zbrka oko roda počela je javnim životom Jamesa Tiptreea Jr-a. Tiptreeove priče nude ne-esencijalističku kritiku tipične feminističke teme rata spolova. Mnoge izmjene uloga u njegovim/njezinim pričama poput Your Haploid Heart (1969.), Love is the Plan, the Plan is Death (1973.), The Screwfly Solution (1977.) ili Houston, Houston, Do You Read? (1976.) ne pokušavaju zaustaviti rat, već dovesti do jedinoga logičnog zaključka: rat između spolova će prestati jedino onda kada bilo muško ili žensko stanovništvo bude zbrisano s lica Zemlje. Alice Sheldon je nastavila koristiti pseudonim James Tiptree čak i onda kad je njezin 'pravi' spol otkriven, a vijest, bez njezine dozvole 1974. godine objavio znatizeljni čitatelj. Sheldonina upotreba muškog imena razotkrila je rodna očekivanja o navodnim različitostima između muškog i ženskog pisanja budući da su njezine radove objavljene prije 1974. redovito hvalili zbog njihove «prepoznatljive muškosti». Najviše govori reakcija Ursule K. Le Guin. Ona je 1978. napisala:

«Što znači reći 'Tiptree je Sheldon?' ili, 'James Tiptree Jr. je žena?' Nisam sigurna. Znam da je to dobar primjer trikova engleskoga glagola 'biti'. Možete ga preokrenuti i reći: 'Žena je James Tiptree Jr.' i vidjet ćete da ste rekile nešto bitno drugačije» (Le Guin, Wood, 1979.: 181).

Godina je 2112. i pripovjedač u Tritonu (1976.) Samuela R. Delanya tvrdi da bi njegova «objašnjenja bila besmislica prije dvjesto godina. [...] Cjelokupno znanje u potpunosti se promijenilo, riječi imaju sasvim drugačiji prizvuk, iako su značenja manje više ostala ista» (Delany, 1990.: 333). Androgenija kao i hermafroditizam sadržavaju dualizam u svojim nazivima, a



njihova povijesna opterećenost ne podržava interpretacije koje bi mogle predstavljati izazov instituciji roda. Ovaj prijelaz od ideala 'trećeg spola' k interseksualnosti zahtijeva istu epistemološku promjenu koja je potrebna pri prijelazu s feminizma na postfeminizam i queer teoriju. Nije slučajnost da androginija, hermafroditizam te ukinuće spola i roda prevladavaju u znanstvenoj fantastici koja poštuje estetiku realizma, dok se interseksualnost pojavljuje u prozi koja preferira postmodernu naraciju. Joanna Russ i Samuel R. Delany, koje danas predstavljaju avangardu postmoderne znanstvene fantastike, koriste različite diskurse – od znanstvenog do poetskog – da bi se narugale krutim formalnim običajima i političkom mrtvilu žanra. Žanr je strategiju dvostrukoga govora, koja suprotstavlja znanje izmišljenog društva znanju posjetiteljaice da bi otuđila i premjestila perspektivu čitateljaice, zamijenio nizom djelomičnih i kontradiktornih pripovjednih glasova. Čitateljuici je uskraćen užitak poistovjećivanja s pripovjedačicama i njihovo vodstvo. Umjesto toga, 'neodređene heterotopije' Joanne Russ i Samuela R. Delanya nude suradnju: istovremeno zabavne i uznemirujuće (meta)fiksijske komentare o jeziku, tijelu, seksualnosti i pripadajućim identifikacijskim praksama. Onie napuštaju uobičajenu okupiranost ovoga žanra ontologijom (potraga za suštinskom prirodom ljudske vrste) i usmjeravaju svoju pažnju prema epistemologiji (viđenje nas samih i drugih).

Joanna Russ je u romanu *The Female Man* (1975.) obuhvatila Le Guinine 'trikove jezika' da bi pokazala društveno međuovisnu konstrukciju identiteta. U romanu četiri isprepletena društva oblikuju četiri moguća ženska identiteta. Joanna je emancipirana žena našega vremena koja mora postati «muškarac, ja, Joanna. Mislim na ženskog muškarca, naravno» (Russ, 1990.: 5), da bi u seksističkom društvu biola doživljen/a kao ljudsko biće; Jeannine je dehumanizirana žena iz patrijarhalne distopije, žrtvovana na oltaru romantične ljubavi; Jeal je gruba i odbojna amazonska separatistkinja, u ratu s muškarcima, koja pokazuje da želja za moći nije osobina rezervirana samo za muškarce; Janet je posjetiteljica koja je došla iz sve-ženskog i tehnološki naprednijeg utopijskog društva *Whileaway*. Slijedeći isključivanje lezbijki iz kategorije žena od strane Monique Wittig, Janetina samouvjerenost i njezina lezbijka ne-monogamna seksualnost predstavlja mogućnost ponovnog oblikovanja rodni uloga izvan heteroseksističke podijeljenosti. Međutim, najzanimljiviji je u *The Female Man* dijalektični odnos četiriju žena. U rascjepkanom i dezorijentiranom stilu njihovi se glasovi isprepliću do točke stapanja do koje nikada ne dođe, jer Russ insistira na portretiranju političkih subjekata žena u svim njihovim kontradiktornim različitostima. U njezinoj priči *The Mystery of the Young Gentleman* (1982.) otuđenje od roda postiže se kroz parodijsku uporabu konstrukcije





homoseksualnosti u diskursu 19. stoljeća, kao i nizom rodni prerusavanja. Slično kao i u *The Female Man*, gospodinov rodni identitet definiraju očekivanja drugih. Poput Jeannine ženskosti i Joannine preobrazbe u ženskog muškarca, gospodinova je izvedba uspješna iako je njegov/njezin spol tajanstven: doživljavaju ga/je kao muškarca, jer je njegova/njezina izvedba roda jednostavna preslika društvenih normi za muškarca. Liječnik pokušava otkriti njegov/njezin spol i detaljno ga/ju ispituje, ali sve eksplicitne izjave pripovjedačice o njegovoj/njezinoj interseksualnosti pogrešno tumači, jednostavno zato što je naučio razmišljati binarno, te je u stanju zaključiti samo jedno: gospodin mora da je homoseksualac. Nemogućnost zamišljanja ne-rodni subjekata i zbrka koju oni uzrokuju najbolje je iskazana parodijskim zaključkom priče: «Kakvo prokletstvo na nebesima očekuje ove muškarce i žene tvrdoga srca, kojie se poput vruga prerusavaju u muškarce i žene i obratno, te su zbog toga nama nevidljivi oku, govore jezikom bilo koje osobe u prostoriji, što strašno zbunjuje, jer se ne može otkriti kojoj iskvarenoj naciji (ili rasi) pripadaju, i najgore od svega, kojie se pretvaraju da su ljudska bića? Kad zapravo JESU???» (Russ, Hollinger, 1990.).

U *Tritonu* Samuela R. Delanyja nije riječ o ideji fiksnog identiteta, budući da njegovi stanovnici, svakodnevno, mogu mijenjati svoj spol i preusmjeravati svoje seksualne preferencije kao što mijenjaju svoj posao ili donje rublje. «Četrdeset ili pedeset osnovnih spolova» (Delany, 1990.: 117) koliko ih ima u Tritonu, omogućavaju pojedincimakama ostvarivanje zadovoljstva, osjećaja zajedništva i poštovanja – dokle god mogu odlučivati o tome koji im izbor odgovara. Interseksualni subjekti više nisu stranie i strašnie odmetnicie u normativnoj heteroseksualnosti, budući da je njihov rod oblikovan kao još jedan uspješan aspekt «političke nepovredivosti» svakoga subjekta (330). Pripovjedač/ica ne može objasniti zašto je promijenila svoj spol. «Postojanjem same želje znao je da je ono što želi istinito i stvarno» (313), to je jedini njegov/njezin argument. Nemogućnost izbora u svijetu neograničenih i dostupnih izbora ne rezultira pobunom protiv takva kapitalističkog određenja, kao što će čitatelj/ica možda očekivati, već umišljenim očajem pripovjedačice. Dok vlada, ironično, ubija tisuće da bi održala individualnost i subjektivnost politički nepovredivima, pripovjedač/ica je previše zauzet/a vlastitim izgledom i izvedbom da bi to uopće primijetila. Delanyjeva kritika postmodernoga relativizma propituje često pripisivanu urođenu subverzivnost interseksualnosti. U *Tritonu* je riješen problem seksizma, ali nije prepoznat njegov ekonomski i politički značaj kao sredstva dehumanizacije.

Utopijsko unutar queer teorije mora se boriti za depolitizaciju roda i seksualnosti da bi se napravio prijelaz od nesumnjivo diskriminirajuće politike, koja se temelji na



identitetima, ka politici temeljenoj na zajedničkim sklonostima i interesima. Međutim, dokle god sadašnja 'načela zbilje' nanovo stvaraju društvenu nepravdu, interseksualne osobe nemaju izbora: prostor nastanjen ičim što nije heteronormativno mora biti politiziran.

Prijevod s engleskog: Iva Bulić

## Bibliografija

**Delany**, Samuel R.: «Triton». U: *Radical Utopias*. New York: Quality Paperback Book Club, 1990.

**Dick**, Philip K.: «My Definition of Science Fiction». U: Sutin, Lawrence (ur.): *The Shifting Realities of Philip K. Dick*. New York: Vintage Books, 1996.

**Hollinger**, Veronica: «(Re)reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender». U: *Science Fiction Studies* br. 77 (vol. 26, pt. 1), Greencastle: DePauw University Press, 1999.

**Le Guin**, Ursula K.: *Leva roka teme*. Ljubljana: Kiki Keram, Blodnjak, 2000.

**Piercy**, Marge: *Woman on the Edge of Time*. New York: Fawcett Crest Books, 1976.

**Russ**, Joanna: «The Female Man». U: *Radical Utopias*. New York: Quality Paperback Book Club, 1990.

**Sedgwick**, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.

**Sturgeon**, Theodore: *Venera plus iks*. Beograd: Prosveta, Kentaur, 1985.

**Wilchins**, Riki Anne: *Read my Lips: Sexual Subversion and the End of Gender*. New York: Firebrand Books, Ithaca, 1997.

**Wood**, Susan (ur.): *The Language of the Night*. New York: Perigree Books, 1979.

## Biografska bilješka

Tea Hvala (rođ. 1980.) je spisateljica, aktivistica te studentica sociologije i književnosti na Filozofskom fakultetu u Ljubljani u Sloveniji.