

Brigita Miloš

O ŽENSKIM LITERARNIM FIGURACIJAMA KAMOVljeVE LAKRDIJE ŽENA

dr. sc. Brigita Miloš, Filozofski fakultet, bmilos@ffri.hr, Rijeka

izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.09 Polić Kamov, J.-32

rukopis primljen: 18.1.2014.; prihvaćen za tisak: 15.5.2014.

Čitanje Kamovljeve lakrdije Žena, kakvo je predloženo u ovome radu, fokusirano je na one literarne figuracije koje mogu uputiti na moduse performativne, procesualne konstrukcije i(li) interpretacije pojedinih (literarnih) ženskih rodnih identitetskih pozicija. Ako je tako da je upitna 'esencija' ženskosti koju rod iskazuje, a relativan status objektivnog ideala kojem rod teži, upravo su različiti činovi roda jedini koji generiraju rodnu sliku ovoga književnog teksta. Isključiva 'bit' roda i jest u potencijalu za odvojite, drugačije konekcije u moći proizvodnje različitih odnosa.

Ključne riječi: *performativnost roda; ironija/humor; književne figuracije žene; Janko Polić Kamov*

1.

U kontekstu svoje teorije performativnosti roda¹ Judith Butler preuzima Althusserov pojam „interpelacije” (poziva) koji zakon upućuje subjektu, no taj poziv Butler ne shvaća samo kao formu već kao performativ, to jest kao diskurzivan čin sposoban stvoriti ono što imenuje. Kao i svakom performativu, interpelaciji je imanentno izjalovljenje. To će reći da se identiteti oblikuju u prepoznavanju, u odazivanju/prepoznavanju na poziv zakona, ali isto tako i u pogrešnom prepoznavanju i odbijanju prepoznavanja, a pri tome će Butler ono što Austin imenuje „neposrećenim performativom”, staviti u temelj svoje teorije

¹ „Rod je ponovljena stilizacija tijela, niz ponovljenih činova u vrlo krutom regulacijskom okviru koji se vremenom skrućuje i stvara privid supstancije, prirodnog bića. Politička će genealogija rodni ontologija, ako je uspješna, dekonstruirati supstantivni privid roda u njegove konstitutivne činove te locirati i objasniti te činove unutar obvezujućih okvira što su ih postavile različite sile koje upravljaju društvenim prividom roda” (Butler 2000: 45).

oblikovanja identiteta. Osim toga, subjekt se ne oblikuje kroz jednu interpelaciju već kroz niz poziva, prepoznavanja i neprepoznavanja; oblikovanje identiteta subjekta nužno se odvija kroz reiteraciju. Posrećenost ili neposrećenost rodnih performativa tako ovisi i o interpelacijskoj učinkovitosti kakve autoritativne instancije. U slučaju lakrdije „Žena” instancije doziva su dvojne – jedna je ona pripovjedačke svijesti koja narativnim činom zaprima preskriptivnu i generativnu poziciju. Druga se razina tiče (autorskog) postupka interpelacije čitatelju a kroz metatekstualnu odrednicu teksta kao lakrdije. Žanrovsku odrednicu Kamovljevih lakrdija ponudio je Darko Gašparović, smjestivši ih na tromedi farse, tragikomedije i sotija (Gašparović 2005: 91), a u njima uočava „(...) osobit(u) duševn(u) grotesknost kao oblikovni *spiritus movens*” (Gašparović 2005: 91). U autorovim pasusima groteska supsumira ironiju, a Gašparović navodi u podrupku Fryeovu teorijsku interpretaciju ironije kao petoga i završnoga mimetičkog modela zapadne književnosti (Gašparović 2005: 222).²

2.

Deleuzeova distinkcija ironije i humora³ dopušta opservacije o dvije različite tendencije čitanja lakrdije „Žena”. Shvatimo li interpelacijski doziv lakrdije u ironijskom

² Ironija, kao Kamovljev spisateljski habitat, tema je teksta Viktora Žmegača *Anarhijska ironija u književnoj kulturi moderne* (Žmegač 2001).

³ Razlike u poimanju ironije između strukturalističkih i poststrukturalističkih autora nalaze se i u tome što se „kritička distanca više ne pripisuje autoru nego čitatelju” te „(b)udući da se (ironija) događa u diskursu, njezine semantičke i sintaktičke dimenzije ne mogu se promatrati odvojeno od socijalnih, kulturnih i povijesnih aspekata u kojemu se ona događa”, a „politička dimenzija (...) ponajviše ovisi o tome shvaća li se ironija kao oblik konstrukcije ili destrukcije” (Bagić 2010). Kako bismo interpelativnost, kao smislotvornu komponentu ove proze, kontekstualizirali u odrednicu ‘lakrdije’, valja u određenoj mjeri relocirati sam koncept ironije na način kako predlaže Gilles Deleuze. Umjesto uzdizanja označitelja (i ironije) u područja univerzalnog i neizbježnog principa, Gilles Deleuze tvrdi da je logika označitelja, kao i ideja nužno impostirane strukture, striktno moderna. U pokušaju oslobađanja smisla od jezika Deleuze tvrdi da su ljudska praksa označavanja i produkcija govorećeg ‘ja’ učinci ‘millieua’ u smislu koji uvelike nadilazi sustav jezika. „Prije no što iskažemo kakvu rečenicu, primjerice, moramo imati percepciju svijeta i želju da u njemu djelujemo: postoje problemi, percepcije, žudnje, ili ‘planovi’ smisla koji omogućuju nekakvom logičkom sustavu da se pojavi. Deleuze inzistira na tome da je bilo povijesti i politike prije logike označitelja, prije postavke o nužnosti sistema, strukture, subjektiviteta ili zakona kojem smo nužno podređeni” (Colebrook 2004: 129). Deleuze zapravo postavlja upitnom pretpostavku univerzalnoga čovjeka, odnosno točke gledišta koja nadgleda cjelinu povijesti kao povijesti ‘čovjeka’ i koja samu sebe takvom vidi unutar jedinog plana povijesti. Također, inzistira na tome da je strukturalizam intenzifikacija moderne tendencije reduciranja pluraliteta i razlike produktivnih tijekova žudnje na jednu homogenu (tiranjsku) logiku (logiku Istog), dok on sam smatra da život u svom beskrajnom procesu proizvodi ideje kao pojedinačne različitosti (Deleuze 2001: 182). Osim što se oslanja na logiku označitelja, ironija je temporalna: govornim se činom stvara iluzija govornika koji činu prethodi kao i svijeta koji se činom označava. Moderni, ironijski ‘čovjek’ svoju (iluzijsku) univerzalnost temelji upravo na logici da je ta pozicija ‘uvijek nešto drugo’ od kakve zasebne, partikularne kvalitete, stila ili diskursa. No, prema Deleuzeu, ‘subjekt’, označitelj, sama ideja značenja, kontekst, smisao učinci su tjelesnih, povijesnih i političkih silnica. Prije ideične politike koja nas sve podčinjava istom sustavu, postoji mikropolitika unutar koje se strasti, silnice, događaji i razlike susreću bez kakve zajedničke osnove. Moderno ironijsko mišljenje, prema Deleuzeu, jest tendencija ne počinjavanju „sa svim njegovim tijekovima (fluksevima) različitosti, tendencija postavljanja ultimativne pozicije iznad razlike. Problem s ironijom, s Deleuzeove pozicije, jest

smislu, tada se fokusiramo na 'subjekt', svjesnost ili moć koja se nalazi iznad svakoga specifičnog karaktera ili iskaza, odnosno na kakve generativne molarne modele koje možemo imenovati 'žena', 'muškarac', 'erotsko'... U takvoj slici svaki predstavljeni molarni oblik je nepostojeće ili pretpostavljeno tlo koje dopušta promišljanje ili predstavljanje nekakvih (ili tih istih) skupina. Tek je s ironijske distance ili uzdignutosti moguće govoriti o 'ženskog psihi' u ovoj lakrdiji kao o, s jedne strane, njenom sadržaju, a s druge, o ironijskom sadržaju interpelacijske intencije. Iščitavanje ove proze s pretpostavkom⁴ da ona iskazuje kakvo 'općeljudsko' stanje ili, preciznije, 'žensko stanje', odnosno, čitanje Kamova kao isključivo ironičnog – u smislu kreativnog principa iznad djela samog – značilo bi ne uočiti partikularne načine na koje su njegova djela događaji koji kreiraju društveno tijelo/bivaju kreirani društvenim tijelom. Ako subjektivnost ili moral shvatimo kao fikcije koje strasti zadobivaju kako bi se mogle nositi s kaotičnim tijekovima žudnje, tada bi, a da bi bio (i) humoran pisac, Kamov morao ispuhati ili reducirati sve (ili neke) uzdignute ideje i motriti ih kao uzrokovane ljudskom prirodom ili žudnjom. Jer, ako humor silazi, to čini prepoznavanjem života iz kojeg su uzdignute ideje ili koncepti proizašli. U tom smislu, čini se da bismo Kamovu djelomično mogli upisati Deleuzeovu humornost, jer, primjerice, u *Ispovijesti* autor piše: „Uzeh život i stadoh izvlačiti iz njega sve one dogodovštine koje su tako sitne i bezvrijedne, te ih svaki ima na pretek i svi ih mimoilaze; a s druge strane tako velike i neobične, te ih vrijedi potcrtati” (prema: Gašparović 2005: 86)⁵. Lakrdijaštvo, ili 'lakrdijaštvo duše', moglo bi se tako ukodirati i u sniženi registar tijela, a ne samo u uzdignuti registar ideja. Ipak, modernitet, kao i moderna književnost, operativni su kroz pretpostavku općeljudskog temelja, neke pretpostavljene humanosti. S tog razloga, tvrdi Claire Colebrook,

nemogućnost priznavanja onog što je ispod takve (ironijske) pozicije” (Colebrook 2004: 133). Nasuprot ironijskom argumentu pripovijedanja i subjektiviteta kao neizbježnom, Deleuze upućuje na drugačije – nelinearno i višestruko – razumijevanje vremena i humora („superiorne ironije”) odvojenog od subjekta. Humor je fokusiran na tijela, partikularitete, šumove, zvukove i prekide koji su ekscelni u odnosu na sustav. Nasuprot ironijskom subjektu kao učinku strukture označavanja, Deleuze upućuje na humor koji kreira površine, koji je „umjetnost posljedica i silazaka, suspenzija i padova” (Deleuze 2001: 5). Humor nije tek dijalektička protuteža ili pomak u suprotnosti s onima ironijskog uzdizanja, već je uputa za to da se razvidi na koji način razlika visokog i niskog omogućava razmišljanje. „Jer ako je ironija koekstenzivnost bića s individualnom, ili 'ja' s reprezentacijom, humor je umjetnost površina i udvostručavanja, nomadskih jedinstvenosti i slučajno razmještenih pozicija; on je umjetnost statične geneze; *savoir-faire* čistog događaja i 'četvrto lice jednine' – sa suspendiranim svakim označavanjem, denotacijom i manifestacijom, ukinutim svim visinama i dubinama” (Deleuze 1990: 141). Humor 'silazi' ili kolabira od pretpostavljenih visina značenja i intencije na jedinstvenost života, pervertira logiku, remeti moralne kategorije ili rastapa tijelo u dijelove bez ikakve regulirajuće intencije. Sebstvo unutar humora nije organizirani subjekt djelovanja, već zbirka nepodesnih dijelova tijela; više nije subjekt – praznina koja sintetizira točku gledišta – već *ad hoc*, nepovezana i isprekidana konekcija pomaka. Humor povlači ljudski subjekt unatrag ili 'dolje' do njegovih tjelesnih temelja. U tom je smislu humor oprečan ironiji. On teži promisliti sva postajanja koja su prije subjekta, a tijekovi postajanja su put unatrag k neperceptibilnosti, humor se pomiče silazno i prikazuje subjekt kao obesmišljeni skup zvukova, gesti, dijelova tijela i znakova.

⁴ Pretpostavka je to koja se susreće u nekoliko kamovološkim tekstovima koji tematiziraju lakrdiju „Žena”, počevši od Vladimira Čerine, preko Uglješe Kisića, Brune Popovića, Darka Gašparovića.

⁵ „Spuštanje” kao stvaralačka okosnica razvidno je i u drugim Kamovljevim novelama („Odijelo”, „Stjenica”, posebice „Bitanga”).

„moderna književnost može biti satirična (humorna) reflektiranjem onih tendencija ljudske prirode koje svi dijelimo. Dok ironija, klasično, ograničava ljudski život postavljajući ne realizirani uzdignuti koncept, satira (humor) ispituje život u svim mu inherentnim sklonostima. Ironija postavlja ideju ili koncept koji prosuđuju život, dok satira (humor) prikazuje život sam; prosudba se događa ne stoga što smo pozicionirani iznad života, već stoga što prepoznajemo da je opisani život također i kao naš vlastiti” (Colebrook 2004: 142). Uz tvrdnju da Kamovljeva književna mašina svoj hod osigurava i ljudskošću raskoljenom na dva dijela – muškim i ženskim⁶, te s pretpostavkom da se deleuzeovski shvaćena humornost daje upisati u spomenuti opus i na ravni rodних identitetskih kretanja, unutar lakrdije „Žena” pokušat ćemo izlučiti tri narativna momenta. Analizom prvoga ulomka ponudit ćemo rodnu genealogiju semantičkog povratka u ekonomiju Istog. Ma koliko taj ostrižak bio maskiran u pokušaj afirmacije Drugog/ženskog, interpelacijski se učinak zadržava u krajoliku rodnog ironijskog žalovanja i posrećenog performativa ženskoga rodnog identiteta. S druge strane, analiza drugog i trećeg ulomka može ukazati na putanju mogućih pragova destrukcije uzdignute ideje Istog.

3.

(...) – sve je to ostavilo u meni nezaboravan dojam. Odonnda uđoste u intimni krug kojih misli i osjećanja: kao slika, kao kip, kao glazba. U sumraku se ovako krade Vaša pojava i čini mi se da uvijek dršće na zidu moje male sobe Vaša sjena. I ja tu sjenu ljubim, tu sjenu gledam, tu sjenu hvatam. Nedohvatnu. I u tome je Vaš čar – u tome je moja umjetnost. Kad bi ona sjena postala živo, kad biste Vi ušli u moju sobu onako sjetna i živahna najedanput, kad bi se moj dah sudario s Vašim, moje usne srele s Vašima, moj pogled uto nuo u Vaš – onda bi došao život koji u prasku – ne samo baruta! – ubija umjetnost... (Polić Kamov 2000: 289).

Estetizacija/erotizacija prijateljeve žene, postavlja ovu žensku figuraciju u privatni, vlastiti (muški) mentalni ili psihološki prostor pripovjedača. Laskavo lociranje žene u sferu umjetničkog nadahnuća poziva na pomnije motrenje: žena u privatni prostor pripovjedačevih „misli i osjećanja” ulazi u deriviranoj formi, kao (s)tvarna nemogućnost i najproblematičnijom se pokazuje upravo situacija ponovnog otjelovljenja žene. Ta bi ponovljena ženina (s)tvarna rodna izvedba, specifično markirana komponentama erotskog, seksualnog destabilizirala (čak „ubila”) umjetnost. Koji su mehanizmi djelatni u ovoj raskoljenoj (i ne nužno samo) ženskoj situaciji? Ukoliko jest tako da pripovjedačevo pismo imamo razumjeti kao iskaz artizma („Ja sam joj pisao dugačka pisma o artizmu” (Polić Kamov 2000: 289) – kao žudnje distinktivno drugačijega tijeka, predznaka od one erotizma – tada se zebnju od mogućeg ostvaraja karnalnog čina s tjelesnom ženom može uložiti u širi kontekst zazora od tvarnog, ‘prirodnog’, pa time i žene. Funkcionalna bi, tako, bila kartezijanska opreka uma i tijela, unutar koje je žena

⁶ O čemu u više navrata svjedoče brojni zapisi kamovološke literature od Čerine do današnjih dana.

tradicionalno deprivirana od mogućnosti bivanja subjektom (znanja) i u tom smislu ne trpi od dualizma. Pripovjedačevu dematerijalizaciju ženskosti i njezino fabriciranje u umu može se čitati kao simptom potrebe negacije stvarnog i afirmacije (umske) artističke subjekatske pripovjedačke pozicije. U kontekstu pak napuknutog subjekta moderniteta i modernizma ona može zadobiti i ponešto drugačije figuracije. Rita Felski piše: „Ovisno o tome je li (modernistička) naracija ona o progresu ili ona o tragičnom padu ta koja je prevalentna u autorovu umu, ženstvenost se reprezentira ili kao primitivni uvjet zaustavljenoga razvoja ili edenski uvjet organske cjelovitosti nedodirnut rupturama i kondicijama modernoga doba” (Felski 1995: 40). Na koji bi način ženstvenost mogla funkcionirati unutar ove Kamovljeve proze? Citirani ulomak upućuje na (samo)svjesno afirmiranje pripovjedača kao umjetnika, kao i na svijest o divergenciji života i umjetnosti, te narativno osnaživanje umjetničke prakse u odnosu na kontingencije ‘života’ ili društva. U takvom svijetu ‘iznakaženih’ vrijednosnih parametara, koji je polje Kamovljeve modernističke priče o civilizacijskome padu, ‘prirodno’ ženstvo potpuno je nemoguće, no da bi ono bilo prizvano, pa time i učinkovito u priči o padu iz edenskoga stanja, valja ga preraditi i presaditi u prostor umjetnosti. Tek taj prostor nudi utopijsku ugodu mitske ženstvenosti kao jednog od konceptualnih kontrapunkta modernom životu. Odnosno, „(a)ko je iskustvo moderniteta sa sobom donijelo sveprožimajući osjećaj inovacije, efemernosti i kaotičnih promjena, simultano je rodno obilježilo višestruke prostore žudnje za stabilnošću i kontinuitetom. Nostalgija, shvaćena kao žalovanje za idealiziranim prošlošću, tako se pojavljuje kao formativna tema moderniteta: doba progresa bilo je i doba čežnje za edenskim uvjetima koji se bespovratno izgubljeni” (Felski 1995: 40). No, vremenska metafora cjelovitog ‘prije’ (zlatne prošlosti ili mita o izvorištu) i alijenirane sadašnjosti ipak je trasirana u ovoj lakrdiji kao spacijalna podjela javnog i privatnog, odnosno muških i ženskih sfera postojanja ili mogućnosti. Iako je ‘ženstvenost’ funkcionalna kao mogući označitelj samosadržavajuće kompletnosti, ona je takva tek prolazom kroz maskulinu perspektivu i maskulinu djelatnost – umjetnost. Artikulacija argumen(a)ta generičke muškosti proizlazi iz diskurzivnih struktura moći koje dopuštaju ‘gospodarima’ stapanje vlastitih interesa s takozvanim univerzalnim interesima bez potrebe prihvaćanja ili priznavanja vlastite partikularnosti. Suprotno tome, Drugi (žena) je stalno prisiljen konfrontirati vlastitu drugost i, čini se, ne postoji pozicija s koje bi bilo moguće valorizirati tu drugost u i po njoj samoj. Jer, paradoksalno, čini se da je razlika ženstvenosti upravo u tome što je ona izvan razlike; upravo u onome što prethodi rodnoj podjeli. No, i ta je zamisao o izvoru, tvrdi Judith Butler, već sama orođena. „Ako je spolnost kulturalno konstruirana unutar postojećih odnosa moći, tada je pretpostavka neke normativne spolnosti koje je ‘prije’, ‘izvan’ ili ‘iznad’ moći kulturalna nemogućnost i politički neostvariv san, koji odgađa konkretnu i suvremenu zadaću ponovna promišljanja subverzivnih mogućnosti za spolnost i identitet u uvjetima same moći” (Butler 2000: 43).

4.

Za razliku od ironijski samouvraćajućeg puta poopćeno ljudskog stanja prvog ulomka, paradoksalna nemogućnost komunikacije – razmjene tijekova žudnji – između dva dijela ljudskog upućuje na humorne elemente Polićeva teksta i to nizom nesporazuma. U prvom slučaju nemogućnost komunikacije re-prezentira upisano tijelo prekida tijeka (fluksa) žudnje koja se može prediciirati erotskom i koja na prvom nivou čitanja funkcionira kao pretpostavljena elementarna veza muškog i ženskog dijela čovječanstva. Tjelesni kontakt (događaj erotske žudnje) pripovjedača i prijateljeve žene u tekstu je realiziran ovako: „*A sada osjeća moj palac, onda moje koljeno – onda zna da ja osjećam njezine prstiče, suviše stisnute u cipelicu, i njezino koljence, omotano u crnu čarapu i platnenu suknjicu gdje tek dosiže bijela čipka njezinih svitica. (...) Zato joj se oči smiju i plaču; lice blijedi i rumeni; srce udara u prsa i pleća, u njezinu grud i hrptenjaču*” (Polić Kamov 2000: 288).

Taktilna senzacija oblikovana je kao niz vizualnih ili skopičkih informacija: prsti su unutar cipela (koje su preuske), koljeno je unutar crne čarape, ispod platnene suknje kroz koju proviruje bijela čipka rublja – dodir tijela prekodiran je u ovim redcima u dodir s površinom, maskom ili kostimom koje žena preuzima unutar društvenih igara odigravanja svojega ženstva. Postoji li neka supstancijalnost ženstva iza tih kostima do koje je moguće doprijeti, a kostimi (maske, uloge) su devijacija od te biti ili je, pak, ‘žena’ prazni označitelj, pojmljiv tek unutar beskonačne ili jedine moguće igre vlastitih performativa? Igra se humornih površina nadalje intenzivira skopijskim (spekulumskim) pogledom u utrobu prijateljeve žene koji dopire sve do srca i hrptenjače. Opis njenoga tijela u trenutku fizičkog kontakta obilježen je s jedne strane ‘modističkom’ dekompozicijom i metamorfozom, a s druge ‘medicinskom’ simptomatologijom fizioloških procesa. Postvarenje i(li) medikalizacija ženskoga tijela diriraju način gledanja žene, ali ujedno zaklanjaju sam ‘objekt’ tog pogleda, pa ona ostaje prostor koji se ne može vidjeti. Vidljivi su ili tek slojevi koji se otvaraju pogledu kao što se otvara tkivo pri pritisku skalpela ili pak oni koji su određeni vlastitom prolaznošću ili potrošivošću. Odnosno, u računu ‘predubokog’ ili ‘preplitkog’ pogleda ostaje ambivalentni višak vrijednosti (prijateljeve) ‘žene’, nesvodiv na ma koji od slojeva koje pogled otkriva, a podvodiv, pak, pod raslojavanje koje ostaje beznadežno neuspješno, uvijek ‘izvan’ i uvijek ‘drugo od’ ‘ljudskog’. „Činjenica da se ženstvenost sklanja u masku (...) ima čudnu posljedicu u tome da se, kod ljudskih bića, virilni prikaz po sebi prikazuje kao ženstven”, pisao je Jacques Lacan (Lacan 1997: 330). Taj višak vrijednosti ženskoga maskiranja u dinamici rodnih uloga odigrava se upravo u postupku razmjene komponenti uloga samih. Temeljem, pak, diskurzivne i društvene moći kapitalizacije svojeg viška, ‘žensko’ realizira svoju vrijednost u polju maskuliniteta. Na funkcionalne mehanizme takve razmjene upućuju upravo postavke sniženog registra tijela i ženstvenosti. Tijelo je žene određivo estetizacijom kroz odjeću ili neke navike uljepšavanja, a pridodana se kultivacija prijateljeve žene ogleda u jeziku upućenog joj pisma, unutar kojeg je ženstvenost preuzeta kao šifra partikularnog narativnog stila, parodije ili artifičnosti. „*Vaš dodir one večeri, i – kasnije – Vaša tanana pojava koju je vodio Vaš muž i moj prijatelj, i koja je poput*

sjetne sjene polazila njegovoj kući; Vaš pogled koji je polupijano posrtavao po mokrom asfaltu; Vaš vrat koji je osjećao moje oči što su se topile na ugrijanom metalu Vaše puti; Vaš šeširić što je nahereno-jogunasto trepetao s crvenom vrpcom na disajima velike, mutne, plačljive noći; Vaše cipelice što su tapkale po trotoaru kao obijest i prokšenost gospodske djece, Vaš struk koji je stiskao moj prijatelj i Vaš muž: Vaše ručice, ukočene, mršave i blijede, što su besvjesno tražile milostinju topline i poljubaca, i sva ona večer što je poput ledene sape srtala na staklo Vaših očiju i mutila bistrinu vida – sve je to ostavilo u meni nezaboravan dojam” (Polić Kamov 2000: 289). Pismo svjedoči o toposima dekadentne rekonceptualizacije ženstvenosti kao okupljenog i sačinjenog dojma, a ne više kao kakve autentičnosti usidrene u ‘prirodnome’ tijelu. Iscrpljenost i beživotnost prikazanog tijela žene koekstenzivna je i korelativna s retorikom moderniteta kao ‘iscrpljenja’, a što je jedan od ključnih faktora u kulturalnoj formaciji feminiziranog muškarca „signalizirajući istodobno generalni osjećaj iscrpljenosti, bivanja na kraju epohe i specifični estetički naglasak na stil kao najvišu vrijednost” (Felski 1995: 95). Upravo u smislu ‘vlastite’ artificioznosti (prijateljeva) žena postaje privilegirani marker nestabilnosti i mobilnosti modernog rodnog identiteta. Komunikacijski transfer ovog ‘viška vrijednosti’ ili ucjepljivanje ženstvenosti u maskulinu matricu potpuno izigrava prvotnu svrhu erotske žudnje u žudnju sasvim drugačijega predznaka – onu kultiviranja stila (pisanja i življenja) i razumijevanja života kao estetskog fenomena, kao oblika razmjene koja mimoilazi navodnog adresata lakrdije. Ojačani ‘artizam’ pisma ironijska je pozicija pripovjedača čiji se tijekom komunikacijske žudnje locira u polje (estetičke) stilske vježbe kojom, s jedne strane sebi investira oslabljenu i feminiziranu predikaciju kao ‘poželjno sniženu’, dok s druge komunikaciju otpravlja u smjeru sasvim drugačijem od one narativom priz(i)vane. Interpelativnost pisma nije tako učinkovita u prostoru figuracije ‘prijateljeve žene’, već u prostoru čitateljske publike i to upravo na način da se prizvani objekt osvrne u subjekatskom prepoznavanju figuracije žene kao konstitutivnog elementa otpora, iako očuđujuće ukomponiranog u prostor maskuliniteta.⁷

5.

Mene je stao oduševljavati kret kiparski i dramski, ne slikarski i lirski: zadaviti je dok se smije, u šali... Gušio sam je sve jače. Ona se je smijala; do suza, hrapavo. (...) Smijao sam se. Ona se je otela. Ja sam se bez prestanka smijao. Svidala mi se ta poza davljenja; kao kip; i dramski efekat: od šale je u šali udaviti. Činilo mi se da glumimo. Moja me je uloga zanašala. Tri je puta primih; tri se puta otela. Ja sam je bio odlučio baš zbiljski zadaviti u šali: zato sam se smijao i ona nije niti u snu pomislila da je davim ozbiljno. Prijatelj me je vukao ustran; i on je mislio da se šalim; glumili smo prekrasno. (...) Zadaviti je! To je imao biti efektan finale i ja sam stao hotimice zavljučiti konac.

⁷ Ako je tako da pismo na razini logike priče funkcionira kao motivacijski otponac, tada ‘prokradanja prijateljeve žene kroz retke’ valja iščitati kao (meta)narativnu uputu konstitutivnu manje za nju samu (jer ona ostaje nevidljiva, bez obzira koliko ju se pripovijedalo), a više za dinamiku (de)kompozicije muškarca o čemu ovaj rad govori tek nužno i posredno.

Činilo mi se da ono gleda publika bez daha, nestrpljivo i da će moje zatezanje, njezin otpor i sprečavanje mog prijatelja samo dovesti nerve gledalaca do kulminacije natege. Primih je i četvrti put: aplauz kao da je siktao iz pogleda i daha umišljenog općinstva i ja sam postajao sve ledeniji; onaj led prostitucije bio me ukočio: bila je poza nepomična, uklesana, vječna: davljenja od šale za šalu – ulaz efektne, nenadane, britke smrti... Stisnuti jače i led će probiti sve ove grudi: publike, bludnice i umjetnika. I nisam je zadavio (Polić Kamov 2000: 290).

Drugi komunikacijski nesporazum ili prag promjene tijekom komunikacijske žudnje razvidan je u performerskoj epizodi u bordelu. Istaknute dramske, performerske crte epizode u pitanju navode na promišljanje mogućnosti shvaćanja ulomka kao drame ili dramske izvedbe, a kako bi komunikacija bila uspješna. No, o epizodi u bordelu kao o performerskoj ili dram(at)skoj (teatarskoj) komunikaciji ne zna nitko osim pripovjedača i, naravno, čitatelja. Pripovjedač je narativna instanca koja si upisuje znanje o 'pravom' ili 'istinitom' stanju stvari, a čitatelji su dozvani sudjelovati kao jedina publika u toj predstavi. Presijecanje ontoloških ravni članova književne komunikacije upravo je važno s razloga interpelacijske intencije, odnosno doziva i ukazivanja teksta na pojedinačnu svijest koja se uspostavlja kao izdvojeni nositelj smisla. Ironijska istaknuta (uzdignuta) perspektiva pripovjedača priziva tek u prvom narativnom 'okretaju zavrtnja' – 'istina' ili 'znanje' o pravom stanju stvari, kao i književni karakter koji sebi prisvaja poziciju 'zakona' ili moralne norme (ma kakva ona bila) parodijski je uvezano s njegovim 'sljepilom' o vlastitoj poziciji, kao i nemogućnošću njegova djelovanja. Odnosno, narativni ostvaraj 'prvostupanjskog' ili ironijskog priziva devalviran je strukturom same lakrdije na barem dva načina:

a) Lik pripovjedača postavljen je u figuru moći, no taj je zakon predstavljen kao fikcija: iza pripovjedača (po)stoji tek auto-imaginarij. U 'bordelskoj predstavi' sudjeluju: 'on' (pripovjedač koji je već maska) koji ima masku potrošača (konzumenta ponuđene usluge ili robe) koji ima masku ubojice (klijent želi ugušiti prostitutku) koji ima masku glumca (koja je uočljiva tek na razini drugačijoj od one glume same). Druga uloga je, pak, maskirana 'njome' (kao jednom od 'onih', tj. prostitutki) koja nosi masku robe i prodavateljice istodobno (dakle instancije koja kreira mogućnost same igre, a činjenicom lociranja u ambivalentnu poziciju moći koja pretpostavlja robni karakter erosa), koja nosi masku žrtve (bilo žrtve samog sustava moći, bilo žrtve glumljenog ubojstva). Ova narativna razina performativnosti višeslojnih (ili višepozicioniranih) identiteta ocrtava kolaps/neuspješnost mimetizma ili 'neposrećene' rodne performative. Posjet bordelu (kao već lakrdijaška 'poškakljana' radnja), izokretanje koncepata bordela i djetinjeg Edena, lakrdija nemogućnosti same te izokrenutost, odnosno preigravanje i ponavljanje 'predstava' rodne maskuline nemoći/nemogućnosti predstavljaju nizanje 'neposrećenih' muških rodnih performativa kao parodijsku destabilizaciju subjekatske pripovjedačeve identitetske pozicioniranosti. U odnosu na posrećenu pripovjedačevu estetizaciju prijateljjeve žene koja uspijeva uputiti ženstvo ka vremenu 'prije', onom koje se kontrapunktira modernitetu, (de)estetizacija prostitutkina tijela (kao fantazije/fantazma trgovine, a ne erotike) ukopčava pripovjedača u normativnu mašinu novca koju,

simbolički, pripovjedač nije u stanju dokinuti/ugušiti. Artizam (estetizam, dendizam) muškog performativa kao već autsajderskog modernističkog lokusa muškosti, narativnim ostvarajem urušavanja maski/performativnih činova 'u bordelu' učvršćuje svoj 'izdvojeni' položaj u odnosu na normativne matrice maskuliniteta, ali i osnažuje takvo slabljenje (ili nefaličku muškost) u susretu s novoformiranim 'postvarenim' ženstvom (kao novim dijaloškim ili subverzivnim poljem ženskog modernoga doba). S druge strane, ženstvena i ženska 'nepotrošivost', cjelovitost i nenapuknutost, zamjenjuje se drugim gradbenim tijekovima koji tijelo/topos prostitutke konstituiraju na razmeđi metafore moderniteta i koncepta subverzije. Kada se jezik erotskog prekodira u jezik tržišta i kapitala, prostitutka funkcionira kao kamen pomutnje nekolikih uvriježenih i dominantnih kulturoloških kodova. Upisana u kodove robe i robne produkcije prostitutka urušava kako materijalnu (podjela poslova) tako i simboličku razliku spola/roda. Ona postaje masovni proizvod (potrošna roba), potpuno dostupni artikal i simultano gubi svoje 'prirodne' kvalitete (mitsko ženstvo ili poetsku auru sublimne idealizacije). Površnost i zamjenjivost žena – prostitutki raščaravaju svijet u kojem su ženstvena seksualnost, isto kao i umjetnost, lišene svoje otkupiteljske, uzdignute aure.

Subjekt ili narativno sebstvo tek je jedna od fikcija ili slika između svih ostalih. Zakon je, brojnim svojim inačicama pripovjedačeve bezdane strukture, prikazan kao tek performans ili slika moći koja se unutar slika i pronalazi. Pripovjedačeva situacija u tom smislu jest prikaz situacije onog tko se postavlja 'izvan' konkretnosti života. „Likovi koji osjećaju da su izdignuti ili iznad procesa svakodnevnog života vrlo su često objekti satire (humora). (Colebrook 2004: 143). One man show je parodija upravo solipsističke i uzdignute ideje maskuliniteta.

b) Nadalje, prilično izmijenjene atribucije tijekova žudnje u 'bordelskim odlomcima' – od erotskog na konzumacijsko upisuju sasvim drugačije matrice: (pretpostavljena erotska) komunikacija poprma izgled robne razmjene.

Jedna je djevojka bila sjela na moje krilo; malena, puna, i puti tako mekane te mi se pričinu da su moje ruke upale u snijeg. Dobih apetit: slina mi se nakupi na usnama kao na pogled sladoleda: creme, jagode i limuna, i pomislih u paroksizmu alkoholizma prinijeti jeziku nju cijelu i pustiti da se topi slačina, ljubav i mladost, sva ona hladna, jeftina i prodajna žena na gorućim mojim usnama i nepcu. Gorio sam od alkohola, ne ljubavi. Ona me je rashlađivala. Nekoliko je puti primih za vrat i srsi mi prodoše tijelom. Snijeg! I velika me žeda stade moriti; žeda gladi, ne žeda sitosti. I opet je primih za vrat (Polić Kamov 2000: 290).

Zanimljive su sinestetičke rohade ovoga ulomka. Taktilni osjet mekoće izaziva u pripovjedača najprije asocijaciju snijega, no taj snijeg ubrzo zaprima estetiziranu i komercijaliziranu dimenziju – onu okusnu, sladoleda. Lascivna žudnja rastapanja žene – sladoleda na pripovjedačevu jeziku svoju igru nemogućnosti započinje već kontrastom „slačina, ljubav i mladost” nasuprot „hladna, jeftina, prodajna žena”. Prebačaj primarno taktilnog u okusno, osjetni je prebačaj pokušaja pounutrenja, idealnog prožimanja jedača i jedenog, specifičan tip karnalizacije žene kroz muško tijelo. Žena – sladoled rashlađuje

paroksizam (alkoholne?) žudnje, no ne može na simboličkoj ravni utažiti žed (gladi!) – dakle, maksimalnu iscrpljenost otjelovljenog bića pripovjedača koje trpi depriviranost od elementarnih uvjeta svojeg opstanka simboliziranih u hrani i vodi. Opetovana konstatacija „Snijeg!” upućuje na uključenu mašinu razaranja slatkih, bajkovitih područja snovita djetinjstva. Slatkoće nema, nema niti utaživanja žudnje, čak ni pod uvjetom komercijalne estetizacije prostitutkina tijela u artikal sladoleda. Zanimljivo je napomenuti kako se žena prijatelja sukladno svome socijalnom statusu ima preoblikovati kao činjenica sublimnoga, artističkoga karaktera, unutar kojeg može održati svoje mitsko mjesto, dok se preoblikovanje ili demonska estetizacija tijela prostitutke odvija u suprotnome smjeru, onom karnalizacije i ‘postvarenja’. ‘Žeđu gladi’ kao žudnju za primordijalnim kontaktom s otjelovljenim (mitskim) ženstvom koje, eventualno, dinamikom dijalektičke igre, može valorizirati (mitsku) muškost i time destabilizirati ‘iznakaženost’ poretka stvari u (modernom) svijetu, nije moguće utažiti. Jer, simulakra strasti ili muške seksualne fantazije – prostitutka – ne dopire do mita o ‘prije’, niti je iz njega čitljiva. Konzumacija ili potrošnja presijeca tako područje privatnog kao tradicionalnog mjesta za ženu i svjedoči o neprijepornoj javnosti i reifikaciji (materijalnosti) žene koja ne zadobiva auratski status umjetničkog djela, no time njezino postojanje ne kolabira. U ovom slučaju, pripovjedač je potrošač (a ne proizvođač), a žena mu se svojom hladnom tjelesnošću nadaže kao roba koja opstaje mimo njegovih estetičkih intervencija i tom se istom postvarenom tjelesnošću ne uklapa u mitske prostore i topline raja. „Ekonomska borba za moć”, kako piše Rita Felski, „ispresijecana je i posredovana erotskim relacijama između žena i muškaraca i žena i robe” (Felski 1995: 67).

Dominacija i imanencija kapitalizma kao sustava koji isključuje vlastitu drugost, humorni narativni postav epizode u bordelu upućuje na pregovaračku poziciju prostitutke koja remeti postavljanje ‘krvnika’ i ‘žrtve’ na istu opstojnu ravan, jer prostitutka ne erotizira/komunicira, ona – radi. Svojom mehaničkom izvedbom (konstantnim uzmicanjem, nesviješću, osmijehom lutke koji ne nestaje s njezina lica) egzercira paradoksalnu djelatnu snagu upravo petrifikacijom svojeg otjelovljenja simbola razmjene same. Iako tekst naoko postavlja muškarca u ulogu dominantnu ‘žrtvi’, upravo žrtvina iskliznuća iz uloge i nepotrošivo ‘postvarenje’ determiniraju strukturu cijele njegove fantazije. Prostitutka je funkcionalna kao refleksija dvostrukih glasova koje pripovjedač ne želi čuti – kako onih ‘pristajanja’ na predstavu, tako i onih koji mu kazuju da se o predstavi uopće ne radi. Prostitutka koju se ne može ugušiti ruga se tradicionalnoj ikonografiji patrijarhalnog zakona u njegovim imaginativnim reformulacijama erotike moći. Tijelo prostitutke je skandalozno – u tekstu i u životu – realizira se kao plan moći, prije negoli subjekt ili društvena uloga. To je sebstvo javni efekt i kreacija društvene razmjene same. Claire Colebrook piše: „Humor dozvoljava reći nekazivo ili reći ono što ne mislimo. Gdje etika ironije postavlja koncepte i ideje prema kojima se teži, ili koje *moramo misliti* (...), humor dozvoljava svim potisnutim i besmislenim nagonima tijela probiti smisao” (Colebrook 2004: 148).

6.

Čitanje lakrdije „Žena” ‘s rodom na repertoaru’ otvara prostor mogućeg uočavanja nekih literarnih figuracija žene koje svojim preigravanjima dosižu mutirana stanja pretpostavljenoga ženskog performativa i počinju izlaziti iz diktirane (rodne) matrice. Time se uočene figuracije uspostavljaju/odigravaju dvovrsno: kao kontrapunkt tradicionalnoj ženi/ženstvenom, ali i kao remetilačka struja novih figuracija ženstvenog koja je suparnička maskulinitetu i to u povijesnom trenutku njegova prisvajanja odrednica tradicionalne ženstvenosti kao svoje oblikovne/stilske baze. Naposljetku, ako smo uspjeli upozoriti na aktivitet žene u ovom Polićevu književnom djelu, ponudili smo s jedne strane inačicu slabog Gestalt preokreta, s druge moguću račun inkluzije ‘nepostojećih’ subjekata unutar ove Kamovljeve novele, te s treće detektirali ‘mikro-uputu’ o čitanju žena u kamovijani.

Literatura

- Butler, Judith (1993) *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, London, New York.
- Butler, Judith (2000) *Nevolje s rodom*, Ženska infoteka, Zagreb.
- Gašparović, Darko (2005) *Kamov*, Adamić, Rijeka.
- Bagić, Krešimir (2010) *Intelektualni ples*, http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac434.nsf/AllWebDocs/Intelektualni_ples, posjet 2. 3. 2014.
- Colebrook, Claire (2004) *Irony, The New Critical Idiom*, Routledge, London.
- Deleuze, Gilles (1990) *Postskriptum uz društva kontrole*, <http://www.urbanfestival.hr/04/pdf/Gilles%20Deleuze%20->, posjet 27. 2. 2014.
- Deleuze, Gilles (2001) *Difference and Repetition*, Continuum, London, New York.
- Felski, Rita (1995) *The Gender of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London.
- Lacan, Jacques (1997) *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the „Ecole Freudienne”*; prema: Mary Russo, *Female Grotesques, Carnival and Theory*, u: *Writing on the Body*, ur.: Conboy, K., Medina, N., i Stanbury, S., Columbia University Press, New York.
- Polić Kamov, Janko (2000) *Pjesme, novele i lakrdije*, u: *Sabrana djela Janka Polića Kamova*, ur.: Dragutin Tadijanović, ICR, Rijeka.
- Žmegač, Viktor (2001) *Anarhijska ironija u književnoj kulturi moderne*, u: *Umjetnost riječi*, XLV, 2, 109–115.

SUMMARY

Brigita Miloš

ON FEMALE LITERARY FIGURATIONS IN KAMOV'S TRAVESTY *ŽENA*
(WOMAN)

The aim of this paper is to point out the perceived particularity of individual literary figurations as thresholds of subversion of the 'economy of the same'. The suggested reading considers various materialities of the text that can refer to the modes of performative structures, as well as to the interpretations of female gender identity positions. When the 'essence' of femininity is questionable and the status of gender related ideals relative, then different possibilities of gender performatives are those that generate gender imagery of this Kamov's literary text.

Key words: *performativity of gender; irony/humour; female literary figurations; Janko Polić Kamov*