

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

Tijelo kao izvor tjeskobe

Pisati tijelo: Pisati bol

(Na predlošku romana *Frida ili o boli* autorice Slavenke Drakulić)

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: dr. sc. Andrea Zlatar Violić

Studentica: Tina Bikić

Komentorica: dr.sc. Željka Matijašević

Zagreb, 2013.

SADRŽAJ

0 Napomena	3
1. Uvod	4
2. Tijelo kao izvor tjeskobe.....	7
2.1. Trauma kao početak života u drugom/drugačijem/ disfunkcionalnom tijelu.....	8
2.2. Halucinacija zrcala.....	11
2.3. Iskustvo tijela/ boli: Zaziranje.....	14
2.4. Bijeg od drugog /zrcala/ tijela/ boli.....	17
2.5. Maskerada: <i>Mala igra između ja i mene</i>	19
3. Tijelo kao modus komunikacije.....	25
3.1. Artikulacija tijela / Bol kao mjesto subjekta.....	27
3.2. Pisanje tijela : <i>Skinuti se u jeziku</i>	31
3.3. Umjetnost kao terapijski postupak.....	35
3.4. Iz privatne bol(n)i(ce) u javnu bol(nicu).....	37
4. Zaključak.....	40
5. Kraj?.....	42
6. Bibliografija.....	47
7. Sažetak.....	50

0 Napomena

Tijelo?¹

Bol?²

Tijelo/Bol³

¹ "Ako je jedna stvar sigurna onda je to činjenica da svi imamo tijelo."(Nettleton, Watson, 1998:1)

² "Čovjek čitavog svog života pati čitavim svojim bićem."(Andrieu,Boetsch, 2010:67)

³ U ovom diplomskom radu riječ tijelo često će zamjenjivati riječ bol.

1.Uvod

Sve započinje željom⁴. Apsolutno prisutnom, razumljivom i nepromjenjivom ljudskom željom koja nas navodi da dotaknemo percipirano, da "brutalnu datost"⁵ postavimo unutar čvrstih okvira da bi joj u zanosu seciranja implicirajući na neko od značenja udahnuli smisao. Zapadna znanost koja je pod utjecajem kartezijanskog naslijeđa konstruirala pretpostavku o raspolovljenom subjektu, izgrađenom na dvije suprotnosti uma i tijela, dovela je do razmišljanja u dihotomijama koja su ukazala na neminovnu hijerarhiju suprotstavljenih termina. Podređeni termin (tijelo), okarakteriziran kao gubitak vrline primarnog termina (um), funkcionirao je samo u obliku legitimacije normativnosti potonjeg, odnosno kao "ono što um mora isključiti da bi zadržao svoj integritet"⁶. Tijelo shvaćeno kao biološki fenomen i neraskidiva veza s prirodnim i animalnim, obilježeno terminima tradicionalno niže vrijednosti grešnosti i smrtnosti zauzelo je subordiniranu poziciju Drugoga. U posljednjem desetljeću dolazi do promjena, te se u humanističkim i društvenim znanostima pojavljuje povećan interes za proučavanjem tijela. Multidisciplinarnost studija posvećenih fenomenu tijela svjedoči o tijelu kao zavodljivom istraživačkom predmetu, ali shodno divergentnosti stavova koji su proizašli iz plejade pristupa nameće se činjenica kako jasna definicija tijela i dalje izmiče čvrstim okvirima tumačenja i spoznavanja. Neki od *pokušaja* ukazuju kako je tijelo: "složeno iskustvo subjekta, društveno te političko, odnosno, ono je u isti mah konstrukcija i u neprekidnoj je rekonstrukciji"⁷, ali predlažu i da razmotrimo nove koncepte poput "utjelovljene subjektivnosti ili psihičke utjelovljenosti"⁸.

Cilj ovog rada je kroz analizu romana *Frida ili o boli* autorice Slavenke Drakulić objasniti koncept tijelo/bol, prikazati na koje načine pojava bolesti/boli rekonstruira identitet osobe te prikazati tijelo kao mjesto egzistencije, upisivanja kulturnih značenja, nemoguće identifikacije. Pored reprezentacije drugih, drugačijih i disfunkcionalnih tijela, rad ukazuje i na činjenicu da je ispisivanje boli i traume uvijek tišina jezika, stoga i zahtjevan zadatak, ali ne i nemoguć čin. Ukazuje se na intervenciju umjetnosti u nadilaženju traume, sinergiju tijela i pisanja, uspostavu komunikacije putem reprezentacije tijela/boli s drugima. Fenomen tijela,

⁴ Judith Butler u svojoj doktorskoj disertaciji "Kada je tema ljudske želje filozofsko mišljenje učinila problematičnim?" konstatira kako je želja upitni način bivanja (*interrogative mode of being*), tjelesna zapitanost o identitetu i mjestu. prema Kovač (2010:331)

⁵ Implicira tijelo. Grosz (2002: 06)

⁶ Ibid, (2002:06)

⁷ Andrieu, Boëtsch (2010:5)

⁸ Elizabeth Grosz upućuje na ove koncepte uz prijedlog novog poimanja tjelesnosti uz nužno odbacivanja dualizma i problematike dualizma. Usp.Grosz, (2002:22)

bolesti, boli i jezika analizira se iz više perspektiva: psihoanalitičke, književnoteorijske, feminističke i filozofijske koje se međusobno isprepliću. Rad bi trebao odgovoriti na pitanja: kako se identificirati sa disfunkcionalnim tijelom? Postoji li izlaz iz tijela/boli? Na koji način artikulirati tijelo/bol? Može li umjetnički proces rekonstruirati vlastito iskustvo? Preživjeti? Postoje li prostori otporni na bol?

U prvom dijelu rada, naslovljenom *Tijelo kao izvor tjeskobe* polazišne točke jesu upravo tijelo i bolest/bol kao gotovo nerazdvojive i isprepletene Drugosti. Posvetit ćemo se reprezentaciji tijela umjetnice Frida Kahlo⁹, koje je iznenadnom nesrećom preobraženo u disfunkcionalno i kao takvo postalo objekt medicinskih intervencija, ali i objekt njezine umjetnosti. Takvo tijelo čudesno se smjestilo unutar dviju opozicija "imati tijelo i biti tijelo"¹⁰ gdje konstantno biva neopredijeljeno, baš kao i bolest koja do ogoljenja "najgadnijeg otpatka"¹¹ na uznemirujuć način iznenađuje. Trauma je prvi doticaj sa smrtnošću i vrsta upozorenja, a tijelo kroz iskustvo bolesti uprizorenje je tog upozorenja. Dolazimo do anksiozne nuspojave: trauma označava smrt starog i početak života u novom, istovremeno oštećenom, drugačijem tijelu. Reprezentacija disfunkcionalnog tijela (*tijelo zahvaćeno boli, tijelo koje vrišti bol, tijelo koje ukazuje na svoju prisutnost*¹²), tematiziranje boli i bolesti kao i način na koji bol mijenja i (re)konstruira identitet osobe, spadaju u temat prvog dijela rada. Služeći se studijom Cathy Caruth ukazat ćemo na traumu kao na zagonetku preživljavanja, dok će autorica Susan Wendell u svojoj filozofijsko-feminističkoj studiji, dati naglasak subjektivnom tjelesnom iskustvu boli i otvoriti prostor za daljnje istraživanje tog fenomena. Temi nemogućnosti identifikacije i nemogućeg subjekta približit ćemo se s Lacanovim *Zrcalnim stadijem* i konceptom zazora kako ga objašnjava Julija Kristeva u studiji *Moći užasa*. U načine predstavljanja i koncept identiteta kao jedne vrste maskerade uvesti će nas sociolog Erving Goffman, dok ćemo naposljetku, konstruktivistički pogled na tijelo i doživljavanje tijela kao mjesta kulturne proizvodnje i upisivanja značenja pokušati prikazati kroz teoriju Judith Butler.

⁹ Meksička slikarica Frida Kahlo rođena je 06. srpnja 1907. godine kao Magdalena Carmen Frieda Kahlo Calderon. Naknadno preuzima datum početka Meksičke revolucije (07. srpanj 1910.) kao datum svog rođenja i mijenja ime u Frida.

¹⁰ Dvije kontrastne filozofske tradicije - strukturalizam i fenomenologija, uspostavile su i dva oprečna stava koja označavaju razliku između tijela kao tereta i tijela kao svojstva, tj. tijela kao objekta i tijela kao subjekta.

¹¹ Julija Kristeva u svojoj studiji *Moći užasa* implicira time na leš (najgadniji otpadak, vrhunac zazornosti). Usp. Kristeva (1989:10)

¹² Svi kurzivi su moji.

Drugi dio, naslovljen *Tijelo kao modus komunikacije* daje prikaz borbe i isprepletenosti tijela i boli, komunikacije s boli, traži načine kako da se bol savlada u procesu umjetničkog čina. Želja za dekonstrukcijom i ponovnom konstrukcijom tijela, u umjetnosti uspostavlja mogućnost za stvaranjem umjetničkog tijela koje dokida smrtnost porodne ljuštore. Tezu o nemogućnosti komunikacije i raspadu jezika uzrokovano traumom, pokušat ćemo objasniti putem studije Elaine Scarry *The body in Pain*, kao i tvrdnju da bol treba biti posredovana putem drugoga. Ključna tema drugog dijela zasigurno je povezanost jezika, pisanja i tijela/boli, te pokušaj da odgovorimo na pitanja: što to znači pisati iz tijela, i kakav je to jezik kojim možemo ispisati tijelo/bol. Autori koji će dominirati unutar ovog dijela jesu Roland Barthes, Hélène Cixous i Peter Sloterdijk. Navedeni autori/ca kreću od spoznaje kako je prije ulaska u sam jezik, prije pojave jezika, bio *dah* i *glas*. Time žele ukazati na aktiviranje nesvjesnog i pisanje iz tijela, jer se upravo putem pisanja zalažu za oslobođenost jezika od nametnute institucionalizacije jezika. Jedino pisanjem o tijelu/boli iz tijela, oslobođeno, možemo uistinu progovoriti o težini jednog takvog iskustva. Spisateljicu Slavenku Drakulić i slikaricu Fridu Kahlo povezuje iskustvo teške bolesti (*tijelo sazdana od boli*) ali i načini njezine artikulacije (*tijelo oživljeno jezikom boli, sastavljeno potezima nemira*). Slavenka Drakulić nadilazi bol pisanjem, dok protagonistica njezinog romana *Frida ili o boli*, Frida Kahlo, to čini slikanjem. Umjetnički čin neosporivo za sobom povlači komunikaciju s drugim. Ulaskom u prostor galerije, u prostor pogleda, prostor *između*, pogleda drugog, tek ćemo načeti zanimljivu temu slikarskog pogleda i pogleda promatrača, gdje je važno istaknuti studiju *Anonimalia* Leonide Kovač. Težište drugog dijela rada prikaz je pokušaja uspostavljanja takve komunikacije: artikulacije tijela/boli i jezik tih emocija u dodiru s Drugim/tijelima.

2. Tijelo kao izvor tjeskobe¹³

"Tijela nisu neka vrsta punine ili ispunjenog prostora: ona su otvoren prostor, na neki način, prostor više prostran nego li prostor, što bi se također moglo zvati mjestom: mjestom egzistencije"¹⁴.

U uvodnoj riječi dnevnika¹⁵ Frida Kahlo, Carlos Fuentes, jedan od autora koji je dao svojevrsan doprinos boljem razumijevanju intimističkog rukopisa ove umjetnice, kronološki tijek njena života svodi na broj njenih operacija, na trenutke prožete boli, odnosno na vrijeme provedeno prije i poslije pojedine operacije, u konstantnom osjećanju boli. Iako ovaj navod, zbog hladno-distanciranog tona konciznih rečenica, više podsjeća na formu medicinskog izvještaja nego na biografsku crticu, može nam poslužiti kao vrsta epiloškog komentara koji predmnijeva čitanje na više razina:

"Podnijela je trideset dvije operacije od dana kada je doživjela nesreću do dana kada je umrla. Njenu biografiju čini dvadeset devet godina neprekidnog bola. Od 1944. bila je primorana koristiti osam različitih korzeta. Godine 1953. amputirali su joj nogu zahvaćenu gangrenom. Zbog gnoja iz rana na leđima sama je sebi zaudarala na uginulog psa. Visila je okačena naglavačke, naga, ne bi li ojačala kralježnicu. Svoju začetu djecu gubila je u lokvama krvi. Neprekidno je okružuju kloroform, zavoji, igle, kirurški skalpeli"¹⁶.

Anatemizirajući primjetno *raštimano* tijelo umjetnice, autor ističe kako njenu biografiju čini dvadeset i devet godina neprekidnog... *Tijela*,¹⁷ prije svega tijela, ono je "utočište"¹⁸ ljudske egzistencije. Potom to isto tijelo, neminovno krhke konzistencije sklone propadljivosti i ograničenosti u svom trajanju postaje predmetom medicinskih intervencija. Bol, "čim je dotaknuto, pretvara se u kaos, oluju u kojoj sva osjetila divljaju"¹⁹, potom, osjećaj

¹³U suvremenom društvu koje ujedinjeno pod sintagmom *appearance is everything* sudjeluje u nasilnom maršu koji propagira diktaturu nad vlastitim tijelima, zdravlje postaje ideologijom. Sposobna, čista i fizički lijepa tijela izgrađena na imperativu samokontrole i samodiscipline, dokaz su odsustva bolesti ali i vrline i moralnosti pojedinca. Sva ostala, druga tijela, koja ne funkcioniraju normalno ili se ne čine takvima, nužno su označena kao vizualno i konceptualno neprimjerena, kao izvori tjeskobe. Usp. Lupton (2002:184)

¹⁴ Nancy (2008:17)

¹⁵Frida Kahlo započela je pisanje svog Dnevnika 1944. godine koji će voditi do svoje smrti 1954.

¹⁶Fuentes u: Kahlo (2002:17)

¹⁷Dopustite ovu malu reverzibilnosti.

¹⁸Bujan, Kiš-Marot (2008:121)

¹⁹Nancy (2008:5)

zarobljenosti u tijelu, zbog obilježenosti njime, zbog nelagode, zbog osjećanja nelagode u vlastitom *ja*. Kao da bi se oteli jedno *od* drugog iako slovi za nemoguće da bi opstali jedno *bez* drugog, unatoč - *moći tjelesne nemoći* koja djeluje poput nekog usuda koji pretvara življenje u preživljavanje, od ravnoteže čineći neravnotežu. I tko tu nad kime ima prevlast? "Spojeni u istom, zahvaćeni jedno u drugom, i u isto vrijeme jedan drugome stranac i uljez"²⁰. Nemoguće je misliti tijelo odvojeno od boli. Nemoguće je odvojiti tijelo/bol od imena Fride Kahlo. Nemoguća je estetizacija njezine traume.

2.1. Trauma kao početak života drugom/drugačijem/disfunkcionalnom tijelu

Susan Sontag se u poznatoj studiji²¹, posvećenoj problematizaciji bolesti, bavi analizom negativnih metafora i značenja koja su pripisivana tom fenomenu tijekom povijesti u zapadnom društvu. Uz konstrukciju bolesti kao metafore koja postaje dijelom društvene mitologije, vezan je najveći strah, a taj je pak ukazivao na raspadanje, truljenje i kontaminaciju jedinke. Tako shvaćena bolest u ulozi prijetećeg i neprijateljskog, postaje uljez u društvu kojeg je neophodno odstraniti. Sontag zagovara oslobođenje bolesti od svakog vida mistifikacije i metafore, te ukazuje na bolest kao stanje u kojem nerado bivamo, ali ipak, stanje koje je neodvojivo od naše tjelesnosti - *potencijalno zarazno*, neizbježno: "Bolest je tamna strana života, jedno tegobno državljanstvo. Svatko po rođenju prima dvostruko državljanstvo – carstva zdravih i carstva bolesnih. Mada nam je draži dobar pasoš, svatko od nas je primoran da bar za neko vrijeme bude državljanin onog drugog carstva"²². Frida iz carstva zdravih u carstvo bolesnih prelazi prvi puta kao dijete čije je tijelo obilježeno posljedicama paralize. "Lekcija prva"²³, ukazat će time Slavenka Drakulić na fizičku anomaliju Fridine tanje i kraće noge, kojoj će potom okolina zbog iznevjerenih normativnih očekivanja pripisati niz diskreditirajućih atributa koji će je doživotno obilježiti *aurom* "stigma"²⁴ - nepoželjne razlike. Dvostruku perspektivu stigmatizacije Goffman propituje putem dva slučaja: "pretpostavlja li stigmatizirana osoba da je njegova različitost već poznata ili evidentna na prvi pogled, ili pak pretpostavlja da ona nije poznata prisutnima, odnosno na

²⁰ Nancy (2008:6)

²¹ *Bolest kao metafora*, (1983).

²² Sontag (1983:15)

²³ Drakulić (2008:21)

²⁴ "Stigma najčešće ukazuje na diskreditirajući atribut, ali je zapravo potreban jezik odnosa, a ne atributa, točnije, stigma je posebna vrsta odnosa između atributa i stereotipa". Goffman (1963:13)

prvi pogled uočljiva?"²⁵ Prva situacija opis je "pozicije diskreditirajućeg", a druga "stanja koje diskreditira"²⁶:

"Kad je nakon devet mjeseci ustala iz kreveta, desna noga joj je bila tanja i ravna poput štapa. Druga djeca su to vidjela, nisu mogla ne vidjeti. U školi su za njom vikali da je šepavica"²⁷.

Goffman ističe kako stigmatizirana osoba uglavnom biva suočena s obje situacije. Analogno tome, kao da svjesno moramo upasti u drugu vrstu zamke i propitivanja: što nas to čini *drugačijima*? Osjećaj u vlastitom, izmijenjenom tijelu ili drugi koji nam ukazuju na razliku, na odstupanje od zadane norme? Disfunkcionalno tijelo i na ovo pitanja dvostruko afirmativno odgovara i time potvrđuje svoje stanje koje se ne može sakriti, kako ni pogledu drugog, tako ni vlastitom pogledu u svoju izmijenjenost koja stvara novi osjećaj, osjećaj neprilagođenosti u vlastitom tijelu. Frida je bila primorana naviknuti se na *značke* drugačijosti, koje su joj prišili drugi, ali i na drugačiju sebe, na što ju je svakodnevno podsjećala njena noga, *nova i šepava*, koja se samom svojom pojavnošću, izmijenjenošću, prometnula u centar vidljivosti i postala "točkom usmjerenosti"²⁸ njene stigme. *Takva* noga (*čija?*) nije se mogla sakriti, ni "slojevima čarapica"²⁹, njeno tijelo izmijenjeno bolešću postalo joj je strano. "Poželjela je izaći iz vlastitog tijela. Ili da joj netko odreže nogu jer to više nije bila njena noga"³⁰.

*Lekcija druga, nesreća*³¹, ("desna noga, ona šepava, slomljena na jedanaest mjesta, a stopalo iščašeno i zdrobljeno. Kičma je bila slomljena na tri mjesta u predjelu križa, ključna kost također, kao i treće i četvrto rebro. Lijevo je rame bilo iščašeno."³²) označila je početak života u disfunkcionalnom tijelu: gotovo neplodna, gotovo nepokretna, "tjelesno unakažena"³³. Trauma³⁴ tijela pretvorit će se neposredno u traumu života, u "zagonetku

²⁵ Goffman (1963:14)

²⁶ Ibid (1963:14)

²⁷ Drakulić (2008:21)

²⁸ Goffman (2009:60)

²⁹ Drakulić (2008:11)

³⁰ Ibid (2008:08)

³¹ U prometnoj nesreći, (1925.g) sudaru autobusa i trolejbusa, metalna šipka (držač iz autobusa) probila je njen trbuh u visini lijevog kuka i izašla kroz vaginu. Dijagnoza: napuknuće zdjelice, slomljena kralježnica.

³² Drakulić(2008:20)

³³ Prvi tip Goffmanove stigme : tjelesna unakaženost/razne deformacije tijela. U drugu skupinu smješta slabost karaktera u kojem se ispoljava slaba volja ili neumjerena strast, što je izvedeno iz primjera raznih mentalnih poremećaja, ovisnosti, radikalnog političkog ponašanja, itd. Treću skupinu zastupa plemenska stigma; nacionalna i vjerska stigma.

preživljavanja"³⁵. Cathy Caruth³⁶ ukazuje u na simptomatičnu podvojenost priče o traumi, koja je vezana za bliski susret sa smrću ali i s naknadnim iskustvom njezina preživljavanja. Trauma je svojevrsno osciliranje *između dodira smrti i naknadnog liječenja od toga dodira*, između "priče o nepodnošljivoj prirodi događaja, i priče o nepodnošljivoj prirodi preživljavanja"³⁷. Nerijetko se uz definiranje traume veže i "koncept šoka"³⁸, koji zbog siline neočekivanosti i iznenadnosti najsnažnije pogađa tijelo, tjerajući ga da se suoči s novonastalom situacijom, s iznenadnim osjećajem nemoći nad "neuspjelim kontrolom svoga tijela"³⁹, što Wendell ističe kao najsnažnije simboličko obilježje disfunkcionalnosti. "Zdravlje je tišina organa, a bolest njihova pobuna"⁴⁰, ovim primjerom označit će Sontag specifičnu situaciju u kojoj uredno funkcioniranje rada organa označava njihovu nepostojanost u našoj svijesti, dok napad iznenadne boli označava njihov *povratak* u svijest: "Mora da se zdravi ljudi tako osjećaju sve vrijeme, sve dok ih nešto ne zaboli, mislila je. Fascinirala ju je pomisao kako oni svoje tijelo uglavnom ne osjećaju. Kada ga počnu osjećati, kada ga postanu svjesni, to je uglavnom loš znak. Osjećaj neudobnosti ili boli skreće im pažnju na to da ono postoji"⁴¹.

Drew Leder pobliže se bavio istaknutom situacijom neprisutnosti tijela u svijesti i njegovim povratkom prouzrokovanim nastupom bolesti/boli⁴², čime ističe kako je riječ o povratku tijela kao disfunkcionalnog. "Tijelo ne postoji za svijest osim u vremenima patnje, razdora, naglih promjena ili stjecanja novih vještina"⁴³. Bolest koja *budi* tijelo i ukazuje na njegovu prisutnost, istovremeno, osvješćuje i mučnu ovisnost o njemu. Takvo tijelo, obilježeno bolešću/boli koja konstantno upozorava na sebe i *vrišti svoju prisutnost*, dovodi do anksioznog osjećaja izoliranosti i sputanosti u subjektu. Izmijenjeno iskustvo tijela, popraćeno nezaustavljivim *alarmima boli*, ukazuje na mučnu svedenost na tijelo, prikazuje ga kao objekt/prepreku: "Ali nakon nesreće sam znala, život moje duše ovisio je isključivo o mojem tijelu, o tom sarkofagu iz kojeg nije bilo izlaza"⁴⁴

³⁴ Rana, ozljeda, povreda organizma izazvana vanjskim utjecajem. Klaić (1968:1355)

³⁵ Usp. Caruth (1996:76)

³⁶ Caruth Cathy, *Unclaimed experience, Trauma, Narrative, History* (1996).

³⁷ Ibid (1996:12)

³⁸ U psihologiji traume, centralnu poziciju pri definiciji traume zauzima koncept šoka, koji podrazumijeva iznenadnu depresiju nervnog sistema ili nervnog sloma, izazvanu agresivnom emocijom, nesrećom, medicinskom operacijom.

³⁹ Wendell (1996:61)

⁴⁰ Sontag (1985:47)

⁴¹ Drakulić (2008:58)

⁴² *The absent body*, (1990).

⁴³ Leder prema Wendell (1996:170)

⁴⁴ Drakulić (2008:87)

Osim što bolest pojačava osjećaj tjelesnosti i *oprisućuje tijelo*, isti proces suočava subjekt i s njegovim izmijenjenim stanjem – tijelom ograničenih mogućnosti, obilježenim simbolom stigme, vidljive društvene informacije, koja trajno obilježava osobu postajući njen sastavni dio. Disfunkcionalnost tijela neupitno utječe na (re)konstrukciju našeg identiteta i shodno tome zahtjeva novo prihvaćanje – "bolesti kao svog novog normalnog stanja postojanja"⁴⁵. U kontekstu utjecaja boli/bolesti na identitet, zanimljivo je spomenuti knjigu autorice Susan Wendell⁴⁶, koja ističe kako je riječ o feminističko-filozofskoj diskusiji na temu disfunkcionalnosti, unutar koje, točnije u samom uvodu, nailazimo na "rečenicu"⁴⁷. Navedeni autoričin iskaz, u svojoj prvotnoj jednostavnosti otkriva i nešto više, možemo ga čitati i ovako: *bila sam netko drugi* ili *bila sam to ja, a sada sam netko drugi*. Prisutna razlika, pojava bolesti, tvori procjep u osobnosti osobe koja se sada ponovno mora prepoznati, identificirati s drugačijosti koja joj nije bliska, niti poznata. Ako nam je bol ukazala na prisutnost tijela, onda je bolest ucrtala granice podijelivši naše tijelo na zdrave i zazorne teritorije, funkcionalnih i disfunkcionalnih organa. Tek uspostavljeni fragmentirani subjekt kojem kao da jedan dio nedostaje, drugi vrišti od boli, dok ostali zadnjim naporima snage pridržavaju cjelinu. Kako se identificirati s disfunkcionalnim tijelom?

2.2. Halucinacija zrcala

"U medicinskom diskursu tijelo subjekta je pasivna ploča na koju je upisan poremećaj"⁴⁸. Shodno citiranom navodu, ako bismo objašnjenje tražili unutar medicinske sheme, nepobitno bismo došli do činjenice kako su na rekonstrukciju ploče utjecala dva faktora koja su ozbiljno izmijenila prethodno zadanu konstrukciju. Analogno medicinskom modelu mišljenja u kojem je pasivna ploča – subjekt, a poremećaj drugi naziv za bolest, izveli bi svojevrsnu jednadžbu koja objašnjava kako se rekonstrukcija identiteta odvila na individualan način, zbog individualnih poremećaja (bolesti) koji su rascijepili ploču (tijelo). Dakle, rascijep subjekta uvjetovan je međudjelovanjem koje se odvijalo u zavisnosti elemenata od kojih je ploča sastavljena, kao i načina gibanja poremećaja kojima se ucrtao o/u istu. Subjekt kojem je bolest prekrojila rubove u nepoželjne bolne pregibe, osjeća necjelovitost

⁴⁵ Wendell (1996:176)

⁴⁶ *The rejected body, feminist philosophical reflections on disability* (1996).

⁴⁷ "U veljači, 1985. bila sam zdrava". Wendell (1996:01)

⁴⁸ Bordo (1993:67)

svog tijela i doživljava ga/se u fragmentima. Novo iskustvo tjelesnosti zahtjeva prihvaćanje disfunkcionalnosti i podrazumijeva još jedan pogled u zrcalo.

Unutar svog predavanja *Stadij zrcala*⁴⁹, Lacan će ustvrditi kako se slike "raskomadnog tijela"⁵⁰ redovno manifestiraju u snovima "u obliku rastavljenih udova i onih organa predočenih u egzoskopiji, koji se krilate i oružaju za unutarnje progone"⁵¹, dok ih u umjetnosti primjećujemo na slikama "Hieronymusa Boscha"⁵². Najraniji doživljaj tijela, koji on smješta u razdoblje "imaginarnog"⁵³, jest doživljaj tijela kao "različitih odvojenih dijelova i turbulentnih pokreta"⁵⁴. Uvod u prvu fazu subjektivacije započinje upravo s fragmentiranom tjelesnom predodžbom kojom će označiti još neuspostavljeni subjekt, koji će kroz igru ponavljanja, kroz "čin poistovjećivanja sa zrcalnom slikom doći do čudesnog preobražaja"⁵⁵ – konstrukcije svoje predodžbe u cijelosti i tjelesne samokontrole. Pogled u zrcalo u kojem se dijete prepoznaje i u kojem mu se nudi tek privid cjelovitosti za Lacana označava "konstituiranje subjektova identiteta"⁵⁶. No, uzmimo tu njegovu konstataciju s oprezom, jer je takva projekcija tek posljedica "krivog prepoznavanja"⁵⁷ kao i lažne autorefleksije kojom se preobražava osjećaj necjelovitosti i uspostavlja tek naizgled koherentna predodžba. Zato se nameće zanimljivo pitanje, i možda još bizarnija spoznaja. Kakav odraz u zrcalu vidi disfunkcionalni subjekt čije se tijelo već podijelilo u ispravne i neispravne dijelove?

Vratimo se na trenutak u Stadij Zrcala: dijete osjeća necjelovitost svog tijela jer se ne može zahvatiti u potpunosti, već samo dijelove sebe. Zbog izraženog vizualnog opažaja koji prednjači nad motoričkim osjetom, zaveden u repetitivnoj igri ponavljanja pokušava da ustali svoju predodžbu. Zrcaljenje mu omogućuje osjećaj cjelovitosti i uspostave identiteta. Govoreći o prvotnoj identifikaciji u imaginarnom stadiju, nužno je zapaziti jednu razliku koja

⁴⁹ Lacan utemeljuje svoju ideju stadija zrcala na Freudovoj ideji primarnog narcizma. Njegovo predavanje objavljeno je 1949. i poznato nam je kao *Stadij zrcala kao stvaralac funkcije Ja kako se razotkriva u psihoanalitičkom iskustvu*.

⁵⁰ Francuski termin *Corps morcelé* preciznije bi bilo definirati kao iskomadano tijelo nego kao fragmentarno tijelo, kao što je to uvriježeno u standardnom engleskom prijevodu navedenog termina, jer se *morceler* (podjela na dijelove) veže uz koncepte poput rezanja i cijepanja. Davis (1997:1981)

⁵¹ Lacan (1977:10)

⁵² U dnevniku Frida Kahlo na više mjesta spominje se kako je upravo ovaj umjetnik ostvario ogroman utjecaj na njeno slikarstvo, a i nesumnjivo je kako njihova djela posjeduju izvjesnu sličnost. Kahlo (2002:196)

⁵³ Lacanovo Imaginarno obilježeno je kao fiktivno, kao iluzorno, kao područje zrcalne slike. Iako tvrdi da Stadij zrcala nije kronološka faza, on ga smješta u razdoblje od 6. do 18. mjeseca djetetovog života. Matijašević (2006:127)

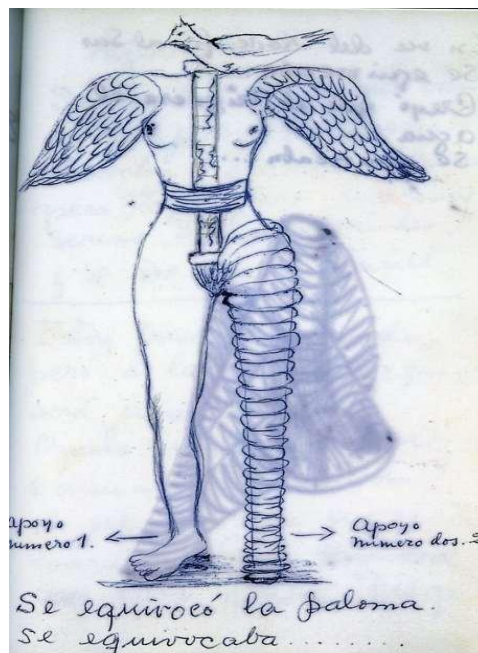
⁵⁴ Ove reprezentacije/slike fragmentarnog tijela i njegovih dijelova, Lacan svrstava pod naziv *imago*, jer su te slike konstruirane za instinkte. Davis (1997:173)

⁵⁵ Usp. Lacan (1977:6)

⁵⁶ Matijašević (2006:126)

⁵⁷ Franc. *Méconnaissance*

mijenja cjelokupnu koncepciju shvaćanja Lacanove misli unutar konteksta o disfunkcionalnom tijelu. Činjenica je kako disfunkcionalni subjekt ne može osjetiti ni taj lažni osjećaj cjeline, jer u zrcalu vidi samo svoju napuknutu strukturu. Disfunkcionalno tijelo zapravo je "direktni *imago*"⁵⁸ - ugroženog fragmentiranog tijela, ono proizvodi halucinaciju u zrcalnom stadiju. Trudeći se održati/*izdržati* pogled u svom tom "spoznajnom neskladu"⁵⁹ subjekt se slama, jer je taj odraz podsjetnik njegove nepotpunosti i rastjelovljenosti. "I umjesto da vidi cjelovito tijelo u zrcalu, subjekt vidi fragmentirano tijelo, umjesto da vidi objekt želje kontrolirane od strane Drugog, subjekt vidi sebe, sačinjenog od fragmenata"⁶⁰. Istina postaje razotkrivena, teška i zazorna, nesnosna u svojoj predočivosti. Ispred zrcala, pred kojim postojimo i ne postojimo istodobno, suprotstavljani, *sebi sami - zbog sebe*, u prostoru nemogućnosti sastavljanja vlastita rascijepa, postavljamo pitanje: da li smo *sve to – ja?* I, kamo sada sa svim tim *dijelovima*?



Sl.2. Ilustracija iz dnevnika Frida Kahlo, "Oslonac br.1, oslonac br.2"⁶¹

⁵⁸ Davis, (1997:174)

⁵⁹ Ibid (1997:174)

⁶⁰ Ibid (1997:174)

⁶¹ Frida, nakon nesreće, u nemogućnosti da se ponovno identificira sa vlastitim tijelom, umjesto ruku crta krila, umjesto glave golubicu, vlastite noge naziva osloncima. Kahlo(1995:198)

2.3. Iskustvo tijela/boli : Zaziranje

"Izobličeno tijelo izvodi revolt, a ne prihvaćanje"⁶².

Ono što Lennard J. Davis propituje u svom "tekstu"⁶³, kao što i sam naslov evocira, jest vizualizacija disfunkcionalnog tijela u društvu, točnije na koji način pristupamo disfunkcionalnom tijelu i "zašto je deerotizirano?"⁶⁴ Autor ističe kako kultura izvodi činove podjele tijela na cjelovito/necjelovito, funkcionalno/disfunkcionalno, samo da sakrije tu tjeskobnu činjenicu pred kojom subjekt toliko strepi: "Osjećaj cjelovitog bića tek je halucinacija, napredna fikcija"⁶⁵. Upravo je mit o Meduzi, čudovišnoj ženskoj glavi koja okamenuje pogledom, na koji se autor obraća u nastavku, alegorija o moći zazornog fragmentarnog tijela koje prijete svojom monstroznošću. U očima drugog takvo tijelo uvijek je podsjetnik na njegovu iluziju o cjelovitosti. Zbog toga je pogled na disfunkcionalno tijelo uvijek tjeskoban čin. Kakav osjećaj proizvodi izopačeno, drugačije, disfunkcionalno tijelo? Podijeljeno na polja važećih i nevažećih organa, kroz koja protječu krv i urin, miješajući se i povezujući unutar, a zatim prelijevaju izvan...dok sve to zalijevaju suze, one od boli i one od užasa.

Fridino iskustvo bivanja u bolesnom tijelu označeno je dvostrukim pogledom: pogledom drugog koji joj ukazuje na drugačijost, i onim vlastitim koji ju svaki puta nanovo izmješta i podsjeća na "opasnost od ponovnog klizanja u kaos iz kojeg je potekla"⁶⁶. Bolesno tijelo uprizorenje je takvog kaosa; direktna nekoherentna tjelesna predodžba koja vizualno predočava rascijepljenost subjekta i nezaustavljiv osjećaj boli koji upozorava da je "u vlasti lešine"⁶⁷. Shrvana pogledom, istovremeno je primorana ustrajati u tom usijanju užasa. Frida Kahlo ne strepi pred mogućim napuknućem strukture, njeno tijelo već odgovara po svim točkama zbog "odvratnosti tijela"⁶⁸, dok se istovremeno iskustvo življenja u *takvom* tijelu rastvara u onom nemogućem – "zaziranju od samog sebe"⁶⁹. Upravo taj osjećaj proizvodi bivanje u disfunkcionalnom tijelu: "težina besmisla u kojoj nema ničeg beznačajnog i koja me

⁶² Govedić (2010:43)

⁶³ *Visualizing the disabled body: The classical nude and the fragmented torso* (1997)

⁶⁴ Davis (1997:168)

⁶⁵ Ibid (1997:169)

⁶⁶ Grosz prema Weiss (1999:49)

⁶⁷ Kristeva tom sintagmom označava zazorno u Artaudovu tekstu, temelji se također na iskustvu zaziranja od samog sebe.(1989:33)

⁶⁸ Eng. *abominations of the body*, Goffman (1963:13)

⁶⁹ Kristeva (1989:11)

satire. Na granici nepostojanja i halucinacije, na granici neke stvarnosti koja me poništava ako je priznam⁷⁰. Kristeva terminom "le corps propre"⁷¹ označava čisto i kontrolirano tijelo. Subjekt je uvijek u nesavladivoj igri u kojoj želi učvrstiti svoju među, striktno označenu, fiksiranu, kojom se jasno odjeljuje vanjsko od unutrašnjeg. No, granice našeg tijela zauvijek su izmještene – presijecaju ih naše vlastite izlučevine: "ono što život mučno podnosi, i to sa smrtnom mukom...iz tih se međa moje tijelo izdvaja kao živo. Ovi otpaci propadaju da bih ja živjela"⁷². Ove tjelesne nepogodnosti, koje su dio nas i od kojih se istovremeno udaljavamo, "izbacujem sebe, pljujem sebe, zazirem od sebe istim pokretom kojim sebe kanim potvrditi...ono drugo, ono koje mi se gadi da bih se potvrdila"⁷³. Refleks *izbacivanja*, dokaz je naših nasilnih pokušaja da učvrstimo svoj integritet tj. svoju među, dok je pojava bolesti prva prijetnja koja se suprotstavlja subjektu jer trajno minira dijelove njegovog tijela, razmiče mu granice, ukazujući kako je ona druga strana međe, sama smrt, sada počela *zahvaćati* među. Kada bolesno tijelo počne truliti, ono je nalik lešu, "međi koja se posvuda proširila"⁷⁴, jasno još uvijek diše ali mu je većina organa disfunkcionalna – monstrozna prikaza izmiješanih granica, "odbačenik od kojeg se ne možemo odvojiti, zaštititi"⁷⁵. Subjekt naposljetku spoznaje da su svi pokušaji da se prepozna izvan samog sebe uzaludni, "jer nije više do mene da ja izbacujem - ja je izbačeno"⁷⁶:

"Nakon što joj je jedan prst sam otpao, više nije mogla odgađati operaciju. Gangrenu nije mogla zaustaviti snagom svoje volje, shvatila je to kada u zavoju našla pocrnjeli komadić usmrđelog mesa"⁷⁷.

"Čini joj se besmislenim tu krvavu masu nazvati djetetom. To je njen prvi pobačaj. Uskoro će se probuditi s mučninom, u hladnom znoju. Povraćat će. Još će neko vrijeme krvariti iz razrovane utrobe. Osjećat će se kao da je netko izvrnuo naopako cijelu njenu utrobu"⁷⁸.

⁷⁰ ibid (1989:08)

⁷¹ Franc. *propre*, konotira dva značenja : "čist", "vlastit"

⁷² Kristeva (1989: 9-10)

⁷³ Ibid(1989:9)

⁷⁴ Ibid (1989:10)

⁷⁵ Ibid (1989:11)

⁷⁶ Ibid(1989:10)

⁷⁷ Drakulić(2008:59)

⁷⁸ Drakulić (2008:48)

Ulazeći u dublji pristup zazornosti Julija Kristeva pravi distinkciju i kaže kako zazorno nije "odsutnost čistoće ili zdravlja, već ono "što remeti identitet, sustav, red, ono što ne poštuje granice, mjesta, pravila"⁷⁹. Njeno tijelo najednom je postalo i granica i njezino remećenje, ono od čega zazire, svi ti njegovi dijelovi, od kojih se mora odvojiti kako bi postojala. Granica vanjsko – unutrašnje je izbrisana. Ono što sada vidi je njeno tijelo, živi leš – "trulež uz odgodu"⁸⁰. Pokušava se uspostaviti nezaustavljivim granjima, iz želje da se potvrdi, da (se) izbaciti van – slama se prije nego li je pokušala. Bezuspješni pokušaji izbacivanja ("gušenje, koje ne razdvaja vanjsko od unutrašnjeg, već ih neodređeno uvlači jedno u drugo"⁸¹.) postaju bolni rituali. Tijelo koje truli u intervalima, brutalno oskvrnuto, ima samo jedno svojstvo "svojstvo da se suprotstavlja mojem ja"⁸², dok subjekt koji se suočava s prijevremenom smrću, opetovano pokušava i potajno se nada da će u idućem gušenju i gnušanju nad samim sobom, ipak nešto ispljunuti.

Nameću se sljedeća pitanja: kako *izmaknuti onome koje/koji nam izmiče*? Možemo li se distancirati od tijela/boli?



Sl.2. Ilustracija iz dnevnika Fride Kahlo, "Ja sam dezintegracija"⁸³

⁷⁹ Kristeva (1989:10)

⁸⁰ Kristeva (1989:160)

⁸¹ Ibid (1989:33)

⁸² Ibid (1989:08)

⁸³ Slikarica nalikuje na marionetu pokidanih udova koja se njiše na klasičnom stubu. Dijelovi tijela umjetnice padaju u komadićima, među njima su i njeno oko i ruka, a oni su joj upravo potrebni za stvaranje. Iznad figure koja balansira Frida Kahlo ispisuje: "Ja sam dezintegracija". Kahlo (1995:111)

2.4. Bijeg od drugog / zrcala / tijela / boli

"Biti talac grupe suprotna je onome da se bude talac vlastite samoće⁸⁴".

"U predrefleksivnom kretanju i ritmu svakodnevice, mi smo uvučeni u svijet na takav način da alati imaju tendenciju nestati ili se povući"⁸⁵. Naglašavajući kako sva polazišta unutar njihove diskusije "nemaju puno zajedničkog sa fizičkim tijelom (Körper) koliko s živim tijelom (Leib)"⁸⁶, te se oslanjajući na Heideggerovo djelo "Bitak i vrijeme"⁸⁷, autori James i Kevin Aho, u studiji *Body matters - Phenomenology of sickness, disease, illness*, razvijaju zanimljivu usporedbu između alata i organa. Naši organi su baš poput alata⁸⁸ kojima se služimo, uvijek uposleni u ispunjavanje svoje funkcije"⁸⁹ sačinjavajući dio našeg kompleksnog okruženja ili u hajdegerijanskoj maniri rečeno: "nalazimo se u dijeljenoj prisnosti konteksta, i jednom kad smo apsorbirani više nismo svjesni alata samih"⁹⁰. Identična situacija se događa i s našim tijelom, koje je poput skupine "pokretnih instrumenata"⁹¹, koji kada funkcioniraju uredno - "nestaju"⁹², i u suprotnom kada funkcija nekog organa prestane raditi, u istom trenutku ona je "nađena – prisutna"⁹³. Sada smo svjesni pulsirajućeg organa, bol nam je ukazala na njegovu prisutnost. "Ne postoji ništa što me može više upozoriti na moje tijelo do moje boli"⁹⁴.

Bol koja nas istovremeno upozorava da mi jesmo to tijelo u kojem prebivamo, na isti način nas distancira od našeg tijela. Disfunkcionalno tijelo nije samo disruptivnost percepcije, niti je tek iskrivljenje društvenog poretka – drugo/drugačije tijelo ne ukazuje na sebe samo na vizualnoj razini, njegova drugačijost puninu svoje funkcije uspostavlja upravo putem osjećaja boli. Možemo reći kako bol uprizoruje tijelo u svojoj čudovišnosti - bol *daje značenje*

⁸⁴ Andrea Zlatar, *Riječnik tijela* (2010)

⁸⁵ Heidegger prema Aho (2008:105)

⁸⁶ Autori se pozivaju na Plessnerovu distinkciju u kojoj je fizičko tijelo odgovara području medicine, egzaktne znanosti dok je živo tijelo vezano za iskustvo : geste, metafore, simptome. Fizičko tijelo imamo, dok živo tijelo jesmo. Aho (2008:103)

⁸⁷ Izvornik kojeg autori navode: Heidegger, M. (1962). *Being and Time* (J. Maccquarrie and E. Robinson, trans.) New York: Harper & Row.

⁸⁸ Iako je razlika između predmeta i organa očigledna : Predmet postoji izvan i neovisno od subjekta i dostupan je za korištenje od strane drugog, dok organ pripada subjektu -"jedinstveno i singularno živo biće". Heidegger prema Aho (2008:106)

⁸⁹ Aho (2008:105)

⁹⁰ Ibid

⁹¹ Heidegger označava riječ organa od grč. organon što bi precizno značilo instrument ili alat.

⁹² Heidegger prema Aho (2008:106)

⁹³ Ibid

⁹⁴ Aho (2008:107)

disfunkcionalnom tijelu. Ukoliko postoji funkcija po kojoj određujemo *stupanj oštećenosti ili disfunkcionalnosti tijela*, onda je zaisigurno prvi znak - učestalost njezinih (performansa) objavljivanja unutar tijela. Disfunkcionalno tijelo nema značenje bez prisutnosti boli, jer ga ona oživljava, a tek združeni, zahvaćeni jedno u drugom, tvore glasan i snažan krik raspolovljenog subjekta. Važno je ustvrditi kako se bolesno, drugo, drugačije, necjelovito, disfunkcionalno tijelo *ne događa* u fantazmatskim entitetima – ono postaje događajnost sama po sebi. Ali, takva događajnost za subjekt niti malo nije bezazlena. Moć užasa disfunkcionalnog tijela ne upriličava se u odvratnosti njegova prikaza, već u silovitim napadima na subjekt koje izvršava bol. Nismo li upravo odijelili tijelo od subjekta? Upravo takav osjećaj u subjektu proizvodi *tijelo koje vrišti bol*: osjećaj sputanosti i zatvorenosti. U Fridinom slučaju, bol djeluje na dvije razine: "onemogućuje zanemarivanje tjelesnog iskustva realnosti, te istovremeno izaziva potrebu distanciranja od tijela koji se ispostavlja kao zapreka pristupu i doživljaju te iste realnosti"⁹⁵.

"Samo u posljednje tri godine isprobala je dvadeset i osam različitih korzeta od gipsa, plastike, željeza i kože. Korzet je bio kavez – što nikako nije metafora – stvarni kavez napravljen posebno za njeno tijelo. Bez njega bi se raspala, meso bi joj se opustilo a kosti razišle, ne bi mogla sjediti, kamo li stajati"⁹⁶.

Zbog stalne prisutnosti tijela/boli u svijesti, Frida počinje doživljavati svoje tijelo kao teret, kao "entitet koji funkcionira neovisno o njenim željama i potrebama"⁹⁷, stoga se njegova potpuna realizacija može ostvariti jedino u drugoj (nematerijalnoj) stvarnosti, onoj u kojoj je lišena tijela.

"Kad već nije mogla izaći iz sobe, pronašla je način da izađe iz sebe: zamislila je prijateljicu iz čiju je pomoć prelazila u drugu stvarnost"⁹⁸.

"Već odavno je bila savladala tehniku disocijacije, odvajanja od svog tijela. Još onda kad je kroz nepostojeća vrata u mašti bježala svojoj maloj prijateljici"⁹⁹.

⁹⁵ Bujan, Kiš-Marot (2008:118)

⁹⁶ Drakulić (2008:91)

⁹⁷ Bujan, Kiš-Marot (2008:118)

⁹⁸ Drakulić (2008:09)

⁹⁹ Ibid (2008:43)

2.5. Maskerada: Mala igra između ja i mene¹⁰⁰

"Bila sam neprijateljica smrti, no, znači li to 'biti' netko?"¹⁰¹

Zapleteni o svoje oskvrnute, *izmaknute*, fragmente, koji se bezuspješno pokušavaju inkorporirati u cjelinu, u potrazi smo za prikladnom maskom koja će zaštititi te *dokaze neuspjeha*, oštećenosti, te vidljive znakove nepripadanja. Maska postaje predmet za konstituiranje lažne cjeline, neodvojivi dio nas, baš poput one bolesti koja je rascijepila tijelo. Tijelu zahvaćenom bolešću, osuđenom na nemušta zaplitanja o vlastite fragmente, treba maska – ona funkcionira poput štita koji nam pomaže izdržati/održati vlastiti pogled u zrcalo koji izaziva strah, jezu, zazor. *Ne djeluje li maska na istoj razini kao onaj lik majke koji ulijeva djetetu osjećaj sigurnosti dok se pogledava u zrcalo? Nije li njeno prisustvo to koje djetetu osigurava realnost*^{102?}

Unutar poznate sociološke studije¹⁰³ o načinima predstavljanja u svakodnevnom životu, Erving Goffman, ukazat će na činjenicu kako se danas ne radi o predstavljanju koliko o glumi, "nastupu"¹⁰⁴ za druge. Iako koristi konceptualni instrumentarij kazališta¹⁰⁵ pri razvijanju svog pojmovnog okvira, autor naglašava svjesnost činjenice kako "čitav svijet nije pozornica, ali ulaskom u analize društvenih struktura postaje složen zadatak odrediti razloge takve negacije"¹⁰⁶. Maska, za koju smo odlučili da bude u očima drugih, ono/onaj/ona čemu/kojem/kojoj i sami težimo, postaje "naše istinitije ja – ja koje bismo željeli biti"¹⁰⁷. Ukoliko je ta maska vjerodostojna za druge, i ako je sami ozbiljno shvaćamo, ona vrlo lako postaje naša "druga priroda, integralni dio naše ličnosti"¹⁰⁸. Manifestaciju Goffmanove teorije, točnije, uspješnu realizaciju Fridine maskerade, nalazimo precizno definiranu unutar romana

¹⁰⁰ "U intervjuu iz 1962. godine Duchamp kaže da je njegova namjera uvijek bila pobjeći od sebe premda mu je savršeno jasno bilo da sam sebe upotrebljava. Za njega je to bila mala igra između ja i mene". Kovač prema Blessing, (2010:153)

¹⁰¹ "I was enemy of death, but does that mean 'being' someone?" Cixous (1991:25)

¹⁰² Moj kurziv. Povukla bih ovdje pomalo spekulativnu analogiju s Lacanovim *Stadijem zrcala*.

¹⁰³ *The presentation of self in everyday life* (1959)

¹⁰⁴ Usp. Goffman (2000:32)

¹⁰⁵ Goffman koristi jezik kazališta, govori o pozornici, sudionike dijeli na izvođače i publiku, predstavljanja zove nastupima, govore scenarijima itd..

¹⁰⁶ Usp. Goffman (2000:80)

¹⁰⁷ Ibid

¹⁰⁸ Usp. Ezra Park prema Goffman (2008:33)

Slavenke Drakulić: "Poput profesionalnog glumca, svako je jutro pažljivo birala kostim koji će najbolje odgovarati ulozi zbog koje je spremno potiskivala vlastitu ličnost"¹⁰⁹.

Kod demonstracije vlastite pojavnosti ne možemo izostaviti element kostima / odjeće kojim se služi subjekt kako bi kreirao masku koja će mu pomoći u rekonstruiranju novog identiteta. U radikalno disciplinarnoj *studiji nagosti*¹¹⁰ koja istražuje kulturna značenja i iskustva nagosti, ili pobliže prakse nagosti budući da je reprezentacija odraz ali i nešto što utječe na tjelesno iskustvo, Ruth Barcan ističe kako "važnost golotinje i odjeće imaju štošta s rodnom"¹¹¹. Zanimljiv uvod u dijalektiku nagosti i odjevenosti autorica daje primjerom romana Virginije Woolf, *Orlando*¹¹², u kojem pronalazi tri teorije spolnog identiteta koje korenspondiraju s trima metaforama odjeće, pa tako proizlazi da je spolni identitet: socijalna konstrukcija¹¹³, urođen i neprimjenjiv¹¹⁴, toliko primjenjiv da je prividan¹¹⁵. Iako se naizgled radi o tri kontradiktorne teze; jer se prvoj suprotstavlja druga, dok treća u značenjskom odnosu zastupa prvu i drugu, naposljetku, iznose rezultat iz kojeg proizlazi kako je odjeća – "stabilna etiketa identiteta"¹¹⁶. Makar se radi *samo* o lažnom (vanjskom) prividu koji zasigurno ne može sloвити za glavnu odrednicu identiteta, odjeća ipak obuzdava kolebanje između spolova muškosti i ženskosti. Ili ga tek maskira? Čin maskiranja kao i sva njegova popratna pomagala poput odjeće i šminke bili su u službi sakrivanja autentičnog identiteta. Maskerada kao povijesna praksa i metafora smatrala se nekom vrstom kulturalne kolijevke za objavljivanja/upisivanja rodnog identiteta, mada se najpoznatija metafora maskerade tradicionalno vezivala uz shvaćanje "ženskosti stvorene od slojeva odjeće i velova"¹¹⁷.

¹⁰⁹ Drakulić (2008:43)

¹¹⁰ Ruth Barcan, *Golo/ Nago: Kulturalna anatomija* (2010)

¹¹¹ Barcan (2010:80)

¹¹² Roman Orlando objavljen je 1928.g., Naslovni junak, mladić iz elizabetinskog razdoblja, koji se budi u jednoj od svojih inkarnacija u ženskom tijelu.

¹¹³ "Mnogo toga ide u prilog shvaćanju da odjeća nosi nas, a ne mi nju: mi je možemo natjerati da se oblikuje prema ruci ili grudima, ali ona oblikuje naša srca, mozgove, naše jezike po svojoj volji. Woolf (1977:117)

¹¹⁴ Razlika između spolova je, srećom, vrlo duboka. Odjeća nije ništa drugo doli simbol nečega skrivenog duoko ispod nje". Ibid

¹¹⁵ U svakom čovjeku neprestance se događa kolebanje između spolova i često samo odjeća odražava privid muškosti ili ženskosti, dok je zapravo ispod toga spol upravo suprotan onome što je na površini. Ibid

¹¹⁶ Barcan (2010:23)

¹¹⁷ Ibid

Najpoznatija diskusija istoimene teme krije se u eseju *Ženskost kao maskerada*¹¹⁸, autorice Joan Riviere¹¹⁹. Ona tvrdi da žene nose masku ženskosti zbog potiskivanja "fundamentalne muškosti koje kriju, zbog straha od osвете muškaraca kojih se pribojavaju"¹²⁰, pa nerijetko koriste i taktike kompulzivnog koketiranja što je također samo jedna od strategija njihova maskiranja. Od središnje važnosti je zasigurno Rivierina tvrdnja, koja je možda i zaključak njenog eseja, a ta potvrđuje kako su ženskost i maskerada – "jedno te isto"¹²¹. Smatra¹²² se pretečom Lacanove tvrdnje *žena ne postoji*¹²³, što omogućuje Judith Butler da u okviru studije "Nevolje s rodом"¹²⁴, cijelo jedno poglavlje posveti upravo – strategijama maskiranja kod Lacana i Joan Riviere¹²⁵. Što se dakle skriva maskiranjem? Postoji li autentičan identitet, postojan u vremenu, uvijek isti, jedinstven i koherentan? U eseju "Kome treba identitet"¹²⁶ Stuart Hall sažima stanje postlacanovske, postderridaovske i postfoucaultovske analize pojma identitet, mada se prvenstveno usmjerava na konstituciju kulturalnih (kolektivnih) identiteta, paralelno daje odgovore i na samu ideju konstitucije osobnih identiteta. Stav od kojeg autor polazi, kako sam naglašava, nije "esencijalistički već strategijski i pozicijski"¹²⁷, stoga pojam identiteta ne može odgovarati definiciji "stabilne jezgre jastva koja se razvija od samog početka do kraja kroz nestalnost povijesti bez promjene"¹²⁸. Identiteti nisu nikada jedinstveni, fragmentirani su i razlomljeni, umnažaju se i grade, konstruiraju uvijek unutar a ne izvan reprezentacije, kroz razlike a ne izvan njih - nastaju kao posljedica razlike: u odnosu prema onome što ono nisu, prema onome što im nedostaje, prema onome što se naziva "konstitutivna izvanjskost"¹²⁹.

¹¹⁸ Womanliness as Masquerade, IJPA 10, 1982.

¹¹⁹ Joan Hodgson Riviere, psihoanalitičarka, prevoditeljica Freudovih djela.

¹²⁰ Riviere prema Butler (2000:61)

¹²¹ "Čitatelj se sada može pitati kako definiram ženskost ili gdje povlačim crtu između prave ženskosti i maskiranja. No, ja ne želim reći da takva razlika postoji; bili radikalni ili površinski, oni su isto". Riviere prema Butler (2000:63)

¹²² Lacan termin *maskerada* preuzima od Joan Riviere, mada to kasnije ne navodi.

¹²³ "Žena ne postoji, žena nije cjelovita, ženski organ je nezanimljiv..." Vidi više u Jacques Lacan, *Encore: On Feminine Sexuality, The limits of love and knowledge*, London (1998:6-7)

¹²⁴ Judith Butler, *Nevolje s rodом: Feminizam i subverzija identiteta*, Zagreb (2000)

¹²⁵ U slučaju Joan Riviere, Butler smatra da ženskost postaje maskom koja razrješava mušku identifikaciju, jer bi muška identifikacija, unutar pretpostavljene heteroseksualne matrice želje, proizvela želju za ženskim objektom, Falusom; navlačenje ženskosti kao maske može otkriti odbijanje ženske homoseksualnosti i istodobno hiperbolično pripojenje tog ženskog Drugog koje je odbijeno. Njezin prikaz pretpostavlja prvenstvo agresije nad spolnošću, želje za kastriranjem i zauzimanjem mjesta muškog subjekta. Vidi više u Butler (2000:60-65)

¹²⁶ Hall, Stuart, *Kome treba identitet*, Reč 64, Beograd, 2001.

¹²⁷ Hall (2001:218)

¹²⁸ Ibid

¹²⁹ Ibid

Prema teoriji identiteta Judih Butler ne postoji čvrsti unutarnji ego ili identitet. Oni nastaju tijekom našeg izvođenja sebe u interakciji s okolinom, točnije, "koherencija i kontinuitet osobe nisu logička obilježja osobnosti već norme spoznatljivosti koje se društveno postavljaju i održavaju"¹³⁰. Spajajući u svoj analitički okvir zapažanja proizašla iz Foucaultove i psihoanalitičke perspektive, Butler zaključuje kako je spol od početka "normativan"¹³¹, stoga, on ne funkcionira samo kao norma, već je dio regulativne prakse koja proizvodi kroz ponavljanje tijela kojima upravlja, čija se regulativna snaga jasno definira kao jedna vrsta proizvodne moći, snage da proizvede i obilježi, zaokruži i razluči tijela koja nadzire. Spol je idealna konstrukcija koja se prisilno materijalizira kroz vrijeme tj. proces u kojem regulativne norme neprestanim ponavljanjem žele dovršiti tu materijalizaciju¹³², dok se spol nikada u potpunosti ne povinuje tim istim normama koje su ga natjerale da se materijalizira¹³³.

Nadalje, dokazujući kako svi identiteti nastaju kroz politiku isključivanja, Butler nam ukazuje na one isključene subjekte/tijela koji služe jedino za legitimaciju normativnosti¹³⁴. Kao što je i Fridino disfunkcionalno tijelo, promoćilo, prelilo se, preko "rubova"¹³⁵ i tako poništilo granicu koja je omogućavala razliku, preciznu odijeljenost unutra - van, i kao što su ti dijelovi za nju, upravo ono zazorno koje bljuje i od kojega se odvaja/izdvaja da bi se uspostavila, tako i društveni poredak odbacuje svoje "otpadnike"¹³⁶, seleći ih u zone nenastanjivosti kako bi mogao održavati savršeno izbalansiranu konstrukciju i vlastitu koherenciju. Takvo (ne)postojanje za isključeni subjekt, samo je prividno, ono je tu da reflektira postojanje onog prvog. Paradoksalna pozicija tjera ga da se maskiranjem uvuče u taj poredak, barem prividno, kako bi ostvario svoj položaj i kako bi mogao bivati *unutar*: "A

¹³⁰ Butler (2000:31)

¹³¹ Ono što Foucault naziva regulativnim idealom.

¹³² Na ovom mjestu materijalizacija mora biti shvaćena kao jedan od učinaka djelovanja moći, kao reiterativna snaga diskurza da proizvodi fenomene koje regulira i sapinje.

¹³³ Butler (2001:14)

¹³⁴ "Isključujuća matrica po kojoj se subjekt oblikuje zahtijeva istovremeno stvaranje područja prezrenih bića koja još nisu subjekti, ali koja tvore sastavni dio izvan područja subjekta. Prezir ovdje točno obilježava one nepodnošljive/nedruštvene i nenastanjive zone društvenog života koje su ipak gusto naseljene onima koji nemaju status subjekta, već žive pod oznakom nepodnošljivih, koja je nužna za opis područja subjekta. Ova zona nenastanjivosti stvorit će definirajuću granicu područja subjekta; stvorit će mjesto grozne identifikacije protiv koje – i čijom vrijednošću će - područje subjekta opisati vlastitu samodostatnost i život. U tom smislu, subjekt je konstituiran pomoću snage isključivanja i preziranja, koje proizvode sastavni dio izvan subjekta, prezrenu okolinu, koji je ipak unutar subjekta kao njegov vlastiti odbačeni dio." Butler (2001:14)

¹³⁵ Mary Douglas smatra da su svi društveni sustavi na svojim rubovima ranjivi i da se prema tome svi rubovi smatraju opasnim. Ako je tijelo sinegdotalno za društveni sustav *per se* ili je mjesto na kojem konvergiraju otvoreni sustavi, tada je svaka vrsta neregulirane propusnosti tvori mjesto zagađenja i opasnosti. Prema Butler (2000:133)

¹³⁶ Butler (2000:133)

zatim je morala naučiti ono najvažnije – kako svoj nedostatak pretvoriti u prednost¹³⁷. U želji da sakrije svoje oskvrnuto tijelo od drugih/pogleda, te da se odupre snazi hegemonijskog diskursa koji nalaže tjelesnu "nevidljivost"¹³⁸ i zahtjeva prilagodbu "dominantnim stereotipima"¹³⁹, Frida se oblači u novu sebe i u tom činu maskerade, zabašuruje dijelove svoga tijela kako bi skrenula pozornost s jedne vrste začudnosti (hendikepa) na drugu (egzotičan izgled)¹⁴⁰:

"Izgled je za nju bio objava postojanja. Nije to bilo samo pitanje estetike, radilo se o taktici namjernog skretanja pažnje sa svojih mana. I još važnije želji da bude viđena. Vikala je: Gledajte me, živa sam!"¹⁴¹

Fridin identitet rascijepljen je u (su)odnosu polariteta *biti* i *imati* tijelo¹⁴²; kartezijskog poimanja subjekta u kojem je tijelo označeno kao smetnja, prepreka i objekt te između postmodernog poimanja subjekta koji poima tijelo kao konstrukt koji je u neprestanoj mijeni, u zavisnosti od odnosa moći, društvenih uloga. Svjesna kako je osuđena na tijelo "s kojim se više nije mogla natjecati"¹⁴³, neopredjeljena između toga da se distancira od njega, do krajnosti da ga pokazuje i ističe, Frida bira masku ("Estetika a ponajviše egzotika, poslužile su mi uspješno kao proteze"¹⁴⁴.) kojom će pomiriti sve te nerazmjere osjećanja *imanja* tijela i *bivanja* tijelom u ono jednostavno: tijelo. Čin maskerade, kao i čin slikanja samo su neke od akcija koje preuzima Frida Kahlo kako bi preuzela kontrolu nad vlastitom reprezentacijom. Iz takve nemoći proizlazi Fridina maskerada, nemoći da potpuno prihvati vlastitu disfunkcionalnost jer bi je ta ista potvrda poništila, i naposljetku, ono najvažnije, zbog žudnje za koherencijom. Maskerada je perfektna moćna kamuflaža njezinog identiteta, jer je barem prividno čini cjelovitom: ono raspolovljeno tijelo pokušava sastaviti na svojim slikama¹⁴⁵. Nije začudno da joj je ova vrsta performansa bila omiljena - jer da nije bilo *nje* (maskerade) zar je mogla drugačije bivati?!

¹³⁷ Drakulić (2008:12)

¹³⁸ Neutralnost/Neobilježenost

¹³⁹ U *Dictionnaire du corps*, ne postoji natuknica "ružnoća" ali postoji ona o ljepoti. Marzano prema Zlatar (2010:51)

¹⁴⁰ Usp. Bujan, Kiš-Marot,(2008:120)

¹⁴¹ Drakulić (2008:136)

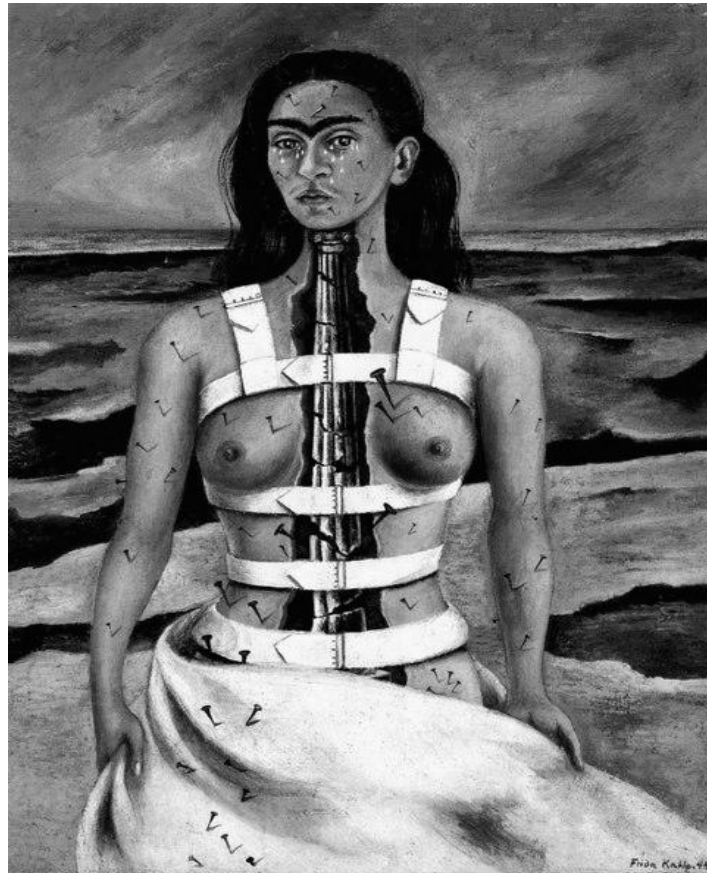
¹⁴² Usp. Kiš-Marot (2008:120)

¹⁴³ Ibid (2008:70)

¹⁴⁴ Drakulić (2008:93)

¹⁴⁵ "Na stopalu joj se otvorila rana. Tek toliko da je podsjeti da nije sama, da postoje dvije Fride – ona vidljiva i ona druga skrivena, izložena na njenim slikama..." Drakulić (2008:78)

Usred nemogućnosti da odgovorimo jednoznačno na pitanje tko je *zapravo* bila Frida Kahlo, ali i da potpuno raskinemo s mišljenjem o jedinstvenom autentičnom identitetu, najbolje da odgovorimo protupitanjem - "Možda je bila Tlazolteotl, istovremno boginja čednosti i gnusobe, žena lešinar koja proždire čednosti ovoga svijeta ne bili ga pročistila?"¹⁴⁶



Sl.3. Frida Kahlo, *Slomljeni stup*¹⁴⁷ (1944.)

¹⁴⁶ Poslužit ćemo se se navodom Carlosa Fuentes a o slavnoj slikarici. Fuentes u: Kahlo (2002:08)

¹⁴⁷ Slavenka Drakulić o ovoj Fridinoj slici zapisuje sljedeće: "Prvi put slika otvoreno, rascijepljeno, gotovo prepolovljeno tijelo koje podsjeća na dvije svinjske polovice. Razrezano meso zastrašujuće zjapi. Rana je cijelom dužinom duboka i krvava. To više nije rana niti pukotina, već raspuklina. Tijelo kao raspuknuta suha zemlja u pozadini, željna kiše. Željno tijelo sputano umjetnom napravom. Ali ni to nije pomagalo, kao ni sve operacije, lijekovi, injekcije, nisu više mogli izdržati opći raspad. Stup se ne može popraviti, rana ne može zacijeliti. Frida plače jer se baš ništa ne može promijeniti, jer je to slika njezine sudbine"(2008:98).

3. Tijelo kao modus komunikacije¹⁴⁸

"Emocija se rađa pod kutem jednog stanja u križanju s drugim stanjem. U prolasku, tako oštra. Slučajnost. Trenutak izmjene koji nas iznenadi. I tijelo koje se izražava ispred riječi. Prvo krik, onda riječi"¹⁴⁹.

U početku bijaše čovjek, riječ, tijelo, grijeh ili bol? U početku bijaše čovjek koji je iskoristio moć jezika ujedno počivši grijeh. U početku bijaše čovjek, čovjek je tijelo, tijelo obilježeno grijehom, upoznato s boli. Bolest koja je zahvatila tijelo transformirala se u bol. Konačno, bolest dovodi do raspadanja, tijela i čovjeka. Do nestajanja. Čovjek jeste tijelo. Naposljetku bijaše riječ.

"Premda je mit o Edenskom vrtu neprijateljski prema tijelu, on ga ipak smješta u središte svih stvari"¹⁵⁰. U biblijskoj priči o postanku svijeta prva reinkarnacija božanske slike jest muškarac. Na suprotnoj strani je žena, poistovjećena s izvorom zla, označena mnoštvom negativnih obilježja kao što su grijeh, nečista tjelesnost, poprište iskušenja koje je potrebno nadzirati. *Ona kojoj se ne vjeruje* kažnjena je vječnom osudom na trpljenje tjelesnih muka zbog "grieha jezika"¹⁵¹. Već se u Starom Zavjetu spominje kako je muškarac, imenom Adam, prvi progovorio objasnivši kako je Jahve stvorio ženu od njegova rebra. Unutar studije *Tekst, tijelo, trauma*, Andrea Zlatar podsjeća na paragrafe Danteovih slavni spisa *De vulgari eloquentia* koji su se koristili u raspravama oblikovanja ženskog fikcionalnog glasa u srednjovjekovlju, gdje će Dante ipak izostaviti taj detalj, i navesti ženu kao prvoga svjedoka u jeziku. No, riječima autorice "izazov za tumačenjem ovog navoda ne krije u pitanju tko je prvi progovorio, već kako je jezik u trenutku svoga nastanka, trenutku spoznaje, zapravo obilježen grijehom"¹⁵². Giorgio Agamben nadovezuje se analizom teoloških implikacija u svom djelu "Goloća"¹⁵³, te kaže kako "grieh nije unio zlo u svijet, samo ga je otkrio"¹⁵⁴. Transformacija gole tjelesnosti zbog zaraze grijehom svojevrsan je proces "prelaska iz goloće bez stida u

¹⁴⁸ Naslov preuzet u nedostatku preciznijeg. Izvorni naslov u: *Tekst, tijelo, trauma: Oglеди o suvremenoj ženskoj književnosti*, autorice Andree Zlatar. Ovim naslovom označena je poetika romana Slavenke Drakulić.

¹⁴⁹ Cixous (1998:26)

¹⁵⁰ Barcan (2010:67)

¹⁵¹ Zlatar(2004:58)

¹⁵² Ibid

¹⁵³ *Goloća* (2010).

¹⁵⁴ Agamben (2010:92)

goloću koju valja pokriti"¹⁵⁵. No, naglašava Agamben "čovjekov pad nije pad tijela, nego uma"¹⁵⁶, izgubljena nevinost i goloća odnose se na stanovit način na hijerarhiju i modalitete spoznaje. Možemo li zaključiti da je žena izgubila pravo na govor zbog *grijeha jezika*? Ako je grijeh spoznaje ujedno i grijeh jezika, potekao s usta žene, radi li se o svojevrsnoj kazni zbog pokušaja narušavanja hijerarhije? Žena kao *krnji* subjekt, proizašla iz muškarca kao i *poslije* njega, uvijek zauzima negativno konotiranu stranu binarne opreke privatno-javno, iz čega proizlazi habitus o grešnom, pokrivenom, tijelu i ženskom utišanom glasu, koje svoj produžetak nalazi u pisanju gdje se ponovno konstruira, i samouspostavlja ženski subjekt. Hélène Cixous navodi kako "žena koja govori jest u cijelosti svoj glas: Ona fizički materijalizira ono o čemu razmišlja; označava to svojim tijelom"¹⁵⁷. Žena je potpuno prisutna u svom glasu, a što li je pisanje nego produljenje tog govornog čina? "Pisanje i glas...isprepleteni su"¹⁵⁸. Ženskost se u pisanju raspoznaje kao davanje prednosti tom glasu: glasu izgubljene i ponovno pronađene "majke"¹⁵⁹. Ono što nas zanima je neizbježno - sinestezija (*goloće*) tijela i jezika, jer "tijelo je čitko kao tekst, kao tekst ono ima kožu, površinu, označitelja, ono što je vidljivo, diskurzivno, semantičko, ispod toga je skriven ili poluvidljiv unutrašnji svijet, ono nekazano, ili čak možda nezamislivo, ono što jest i nije, metamorfoza kao takva"¹⁶⁰. U ovom dijelu pokušavamo prikazati tragove kretanja tjelesnog modusa kao oblika jezika, jezika koji progovara o boli – piše iz tijela o tijelu, kroti bol, uštkava je i nadjačava. Istovremeno dok taj isti jezik samouspostavlja svoj krik, na drugoj strani on zahtjeva komunikaciju, saslušanje: "boli kao nove pismenosti a ne nijemosti"¹⁶¹. Bol se mora razotkriti, podijeliti s drugim, istresti iz prostora neizgovorenog i neizrecivog i *rastopiti* sve to u jeziku, "prije smrti koja mu istovremeno prehodi i slijedi"¹⁶². Jezik boli razmješta granice tijela, uspostavlja blizinu. Jezik boli - dodiruje. U teoriji jezika postoji i teorija o dodiru, nalazimo je pod imenom "haptika/haptologija"¹⁶³.

¹⁵⁵ Ibid (2010:101)

¹⁵⁶ Ibid (2010:114)

¹⁵⁷ Cixous prema Moi (2007:160)

¹⁵⁸ ibid

¹⁵⁹ Glas pronalazi svoj izvor u vremenu prije postojanja Zakona, glas je bezimen; smješten je čvrsto u prededipovsku fazu prije djetetova stjecanja jezika, te stoga i sposobni da imenuje sebe i svoje objekte. Glas je majka i majčino tijelo. Usp. Moi (2007:160)

¹⁶⁰ Šafranek prema Zlatar (2010: 211)

¹⁶¹ Usp. Govedić (2010:42)

¹⁶² Zlatar (2004: 61)

¹⁶³ grč. happe –dodirivanje, opipavanje : haptikos – osjetilan. Prema Mikhailu Epštejnu (Filozofije tijela) haptika podrazumijeva interakciju subjekta s okolnim svijetom te je ljudsko djelovanje posredovano kožom kao "organom opažanja", taktilnim oblicima ljudskog djelovanja i samoizražavanja.

"A slikati mora, ne može stalno urlati od boli"¹⁶⁴.

"A nitko ne može živjeti sam s boli, to je nemoguće"¹⁶⁵.

"A kad se raspadaš moraš naći nešto za što ćeš se uhvatiti, što će te držati na životu"¹⁶⁶.

3.1. Artikulacija tijela / Bol kao mjesto subjekta

"Douleur exquisite. Mod. Med. Doleur vive et nettement localisée.
Iznimna bol. Med.izraz. Živa i jasno lokalizirana bol"¹⁶⁷.

Izvan medicinskog modela mišljenja "bol je kompleksno biopolitičko iskustvo, čiji se intenzitet ne može mjeriti nikakvim objektivnim parametrima"¹⁶⁸. Prema Foucaultu, moderna medicina veže datum svoga "rođenja"¹⁶⁹ uz zadnje godine osamnaestog stoljeća. Značajan je to trenutak u kojem se kao posljedica prosvjetiteljstva, i tada dominantne ideologije znanstvenog racionalizma, dotada nejasan ambivalentan jezik medicine preoblikuje u objektivni, racionalistički i empiricistički diskurs. Pod budnim okom liječnikova pogleda, sprovedene su razne detaljističke provjere kojima se dolazi do idealne konfiguracije bolesti. U obliku čvrstih i stalnih determiniranih formi, uredno klasificirane, dobivaju svoje mjesto u nepromjenjivoj svestremenskoj slici. Ulazimo u veoma ozbiljan prostor, prostor klinike u kojem svjedočimo tijelu kao izvorištu bolesti, tijelu podijeljenom na pojedine organe, tijelu kao posljednjoj nakupnini, pozitivne akumulacije "medicinskog znanja"¹⁷⁰. Razlika između medicinskog pristupa bolesti i individualnog pristupa zaraženog/bolesnog pojedinca, očitovala se u tome što su za medicinu oboljeli dijelovi tijela samo komadi materije, te je ona u njima potraživala "nedosljednosti i razmake u kojima se, poput negativa, nalaze znakovi koji razlikuju jednu bolest od druge"¹⁷¹, dok su za subjekt ti isti fragmenti bili njegovi zazorni teritoriji u kojima je bolest već našla svoje stanište. Neodvojiv dio s kojim je trebalo znati živjeti. Sposobnost medicine da u rascijepljenom tijelu uoči bolest, klasificira je, a potom

¹⁶⁴ Drakulić (2008:85)

¹⁶⁵ Ibid (2008:89)

¹⁶⁶ Ibid (2008:110)

¹⁶⁷ Iz fototekstualnog dnevnika *Poslije boli* umjetnice Sophie Calle, prema Zlatar (2004:220)

¹⁶⁸ Govedić (2010:05)

¹⁶⁹ Foucault (2009:12)

¹⁷⁰ Ibid (2009:17)

¹⁷¹ Ibid (2009:27)

ukloni, suprostavljena je ljudskom nastojanju da zaboravi na "patnju"¹⁷² koja ostaje kao posljedica te bolesti. Iskustvo proživljenog ne može se ukloniti jednom uspješnom operacijom ili riječima Adrienne Rich: "Možda nam je potreban moratorij na korištenje riječi tijelo, jer je također moguće izdvojiti neko konkretno tijelo. Kada napišem tijelo, ne vidim ništa određeno. Kada napišem moje tijelo to me odvodi u proživljeno iskustvo, partikularnost"¹⁷³.

Bolest čovjeka prvenstveno koncentrira na tijelo, a bol ga koncentrira na sadašnji trenutak. Želju za bivanjem u sadašnjosti zbog straha od budućnosti i tjeskobno gledanje unazad, nalazimo u slučaju Fride Kahlo, ali i kod Slavenke Drakulić: "Ne sjećam se kada se to dogodilo, možda zbog bolesti, ali ja sam zapravo naučila (istrenirala se!) živjeti samo u sadašnjosti: ovoga trenutka, sada"¹⁷⁴. Frida Kahlo na unutrašnjoj strani svoje slike *Autoportret djevojke u ljubičastoj haljini*¹⁷⁵ zapisuje: "Ovaj dan još traje"¹⁷⁶. Obje autorice odbijaju razmišljati o linearnosti vremena jer usred trpljenja jednog trenutka, iznenadnost i neočekivanost pojave sljedećeg osjeta boli uznemirava. Bol je ta koja čini vrijeme nepredvidljivim. Kada nas napadne bol, onda to osjećamo - Sada. Posjeduje snagu da se sva lokalizira unutar tog prezenta koji kao da nas probada noževima. Dok naše tijelo krvari, mi je moramo zaustaviti, jer bi u silini te nezaustavljive tečnosti moglo iscuriti cijelo naše biće. Na koje načine objasniti preživljavanje, suživot i borbu sa svojim disfunkcionalnim tijelom u kojem se činovi govorenja i bolovanja ispostavljaju kao "suprotstavljene egzistencijalne procedure, koje jedna drugu isključuju ili nam uskraćuju paralelne uvide?"¹⁷⁷ Na koje načine artikulirati bol?

U književnosti traume, nemogućnost svjedočenja i iskazivanja boli često se povezuje s raspadom jezika. Mnogi teoretičari i psihoanalitičari, baveći se pitanjem reprezentacije traume ukazuju na činjenicu kako je ono što je potisnuto u traumi naknadno u iskazivanju traume tek raspuknuto sjećanje koje se ne može razumjeti¹⁷⁸, stoga ni objasniti, jer jezik kao dio tog procesa izmiče subjektu na isti način koji mu izmiče i znanje o traumi. Naime, u trenutku nasilnog događaja koncept šoka potisnuo je bilježenje u svijesti, zato se subjekt koji preživi traumu stalno pokušava prisjetiti i opetnovano odigrava traumu.

¹⁷² Audrie Lorde navodi razliku između boli i patnje. Bol se može transformirati u akciju, znanje, snagu i moć. Patnja je košmar ponovnog proživljavanja neispitanog i neprerađenog bola. (Lorde prema Crnojević- Carić, 219)

¹⁷³ Rich, prema Wendell (1996: 194)

¹⁷⁴ Drakulić prema Zlatar (2004:100)

¹⁷⁵ Slika datira iz 1926. godine.

¹⁷⁶ Kahlo prema Udall (2003:10)

¹⁷⁷ Govedić (2010:41)

¹⁷⁸ Usp. Caruth (1996:82)

Ponavljanje kojim se pokušava doseći znanje o događaju kojeg se ne može prisjetiti postaje traumatičan akt za subjekt. ("Ali to je jedina slika koju nisam naslikala, iako sve moje slike proistječu upravo iz te, nenaslikane."¹⁷⁹) Nasilje koje je osjetilo tijelo dezintegriralo je subjekt, a potom i disruptiralo jezik. Nemogućnost izlaska iz boli i nenalaženje jezika kojim je možemo ispričati/podijeliti čini nas žrtvama te boli – nijemima, (tek) tijelima. Elaine Scarry u svojoj studiji *The body in pain*¹⁸⁰ kaže kako bol pruža otpor objektivizaciji u jeziku, jer u konačnici, za razliku od bilo kojeg drugog stanja svijesti nema referencijalnog sadržaja – to nije "od" ili "za nešto"¹⁸¹. Razlog nemogućnosti da je podijelimo s drugim krije se u njejoj nepredstavljenosti: "fizička bol ne samo da se opire jeziku nego ga aktivno uništava i vraća subjekt u početno stanje prije pojave jezika, stanje obilježeno jecajima u kojima se biće realizira prije nego li je naučilo govoriti"¹⁸². Fridina nemogućnost artikuliranja iskustva boli putem jezika koji biva potpuno poništen i aktivan tek u "krikovima"¹⁸³, nadoknađuje se u procesu slikanja kojim iz nesvjesnog, putem poteza nemira (*priziva*) pokušava iskazati osjećaj boli, koji trese/obuzima cijelo njeno biće.

"Činjenica da se bol ne može izraziti riječima, samo urlicima koji su nerazumljivi, bila je prepreka koju nije znala preskočiti. Trebalo je proći vremena da počne slikati, a zatim, još više vremena da naslika slike koje urlaju. Umjesto samih urlika"¹⁸⁴.

"Nakon svega, trebalo je vremena da se iz njenog tijela iskristalizira slika. Boje su sićušni kristali boli koji se dugo talože u organizmu. Zatim putuju krvotokom do vrhova prstiju. Ruka uzima kist i dodiruje boju. Kist dodiruje platno. Započniju proces u kojem se kristali sele na platno i tada se dogodi slika. Poslije toga, neko joj je vrijeme lakše"¹⁸⁵.

Elaine tvrdi kako je jedan od načina da najradikalnija privatna iskustva uđu u domenu javnog diskursa, prenošenje/objava tuđe boli: "zato što je osoba koja pati obično uskraćena od sredstava govora, nije iznenađujuće da jezik boli ponekad treba biti prenesen od onih koji ne pate, ali koji govore u ime onih koji pate"¹⁸⁶. Cathy Caruth, iako s psihoanalitičkog stajališta, povezanost naracije traume i jezika, objave bolnog iskustva vidi kao proces ulaska u

¹⁷⁹ Drakulić (2008:19)

¹⁸⁰ *The body in pain: The making and unmaking the world* (1985)

¹⁸¹ Scarry (1985:05)

¹⁸² Scarry (1985:04)

¹⁸³"Krik je buka bez značenja? Bestijalno i barbarsko, nerazumljivo, neprevodivo". Zlatar (2010:206)

¹⁸⁴ Drakulić (2008:26)

¹⁸⁵ Drakulić (2008:75)

¹⁸⁶ Scarry (1985:6)

postojanje Drugoga - "trauma jednog subjekta uvijek povezana sa traumom drugog"¹⁸⁷. Polazeći od činjenice kako je tijelo naš najbolji "spremnik pamćenja"¹⁸⁸, Slavenka Drakulić je na temelju vlastitog iskustva boli, onog "viška osjetilnog kojim ne upravljamo a koji se u nas najdublje utiskuje"¹⁸⁹ odlučila artikulirati (*poostvariti*) bol Fride Kahlo ili riječima Cathy Caruth preuzeti "odgovornost preživjeloga"¹⁹⁰ i objaviti "tuđu ranu kroz svoju ranu"¹⁹¹. Ako je prije bila bol, i ako je već bila toliko snažna da nas je ubila, (podrazumijevamo li da smo umrli s prvom traumom?) možemo li sada artikulirati na koje načine nas je ranjavala i još uvijek to čini? Možemo li je ubiti krikovima koje pretvaramo u riječi? Možemo li tu istu bol prikazati tako da je ogolimo i tako nježno, sasvim nježno, potezima nemira izdahnemo? Hoće li se prepasti, hoće li nestati? ~~Možemo~~ pokušati. Ne. Moramo pokušati. "Ako je tijelo tekst onda pisati znači živjeti"¹⁹².

¹⁸⁷ Autorica smatra kako je zapadna povijest – povijest traume, a traumatizirani žrtve povijesti. Povijest je dobar prikaz na koji smo način upleteni u traume drugih. Caruth (1996: 19)

¹⁸⁸ Zlatar (2010:17)

¹⁸⁹ Agamben prema Jambrešić-Kirin (2010:14)

¹⁹⁰ Usp.Caruth (1996:130-134)

¹⁹¹ ibid

¹⁹² Zlatar(2004:65)

3.2. Pisanje tijela "Napor pisanja uvijek je veći od moje snage. Ono što ovdje vidite, ovi retci, ovi pokreti, prečke su na ljestvama pisanja, stepenice koje sam urezala svojim noktima na vlastitom zidu, kako bih se popela iznad i izvan sebe same"¹⁹³. **Skinuti se u jeziku**"Slobodne riječi važnije su od velikih. No, ipak se događa da se i slobodne riječi dokažu kao velike"¹⁹⁴

U postmodernom društvu, vizualno je u sigurnoj prednosti nad tekstualnim. Jedino vidljivo (dopušteno) tijelo, jest koherentno, cjelovito, (lijepo) tijelo. Pod tim uvjetom ne može označavati i "opsceno"¹⁹⁵. Slike golih (praznih) tijela, postaju površine za upisivanje raznih značenja, vrijednosti ili političkog sadržaja. Slike golih tijela se pojavljuju/sprovođe toliko puta, nebrojeno, prilaze, nude se, multipliciraju...gotovo kao znakovi isprani od značenja, iako, to je samo privid - one se multipliciraju, nebrojeno, jer je to dio procesa, kako bi nam postale *termin za normalno*. Slike tijela su također dio regulatorne prakse, imaju performativnu i konstatacijsku funkciju, uspostavljene su s namjerom, s ciljem da odraze ili sprovedu normu¹⁹⁶. Današnje norme u službi su održavanja kulta o lijepom i zdravom tijelu, koji se razlikuje, u par drugačije utvrđenih *pravila*, od nikad zaboravljenih poremećeno uspostavljenih normi koje su zaživjele ozbiljnije i prometnule se u "monstruozan zakon"¹⁹⁷. Disfunkcionalna tijela jedina su opscena tijela, neprihvatljiva za poglede, "vizualno i konceptualno neprimjerena"¹⁹⁸ – nevidljiva tijela. Sliku disfunkcionalnog tijela bi svi najradije zaboravili, a Frida Kahlo je bila upravo to - slika/disfunkcionalno(g) tijelo(a), istovremeno izlagajući svoje najintimnije, neprikazivo, nepredstavljivo. "Unutar suvremene klime koja je terapijska a ne religiozna"¹⁹⁹, samo tijelo postalo je fetišizirana roba koja svojom privlačnom vanjštinom²⁰⁰ jamči sigurnu prodaju. Slika Fride Kahlo, unutar masovne kulture, nije slika

¹⁹³ Cixous (1998:23)

¹⁹⁴ Sloterdijk, (1992: 113)

¹⁹⁵ Etimološko značenje riječi opsceno je 'previše vidljivo', neprikazivo, nepredstavljivo.

¹⁹⁶ Usp. Butler (2001) Norma nije isto što i zakon, ona djeluje unutar društvenih praksi kao implicitni standard normalizacije, teško čitljive ali se najjasnije očituju u učincima koje proizvode.

¹⁹⁷ U nacizmu se kult tijela promentuo u politiku isključivanja u kojem se vršio progon tzv. *Untermenschen*. Sve društvene jedinice koje nisu mogle doprinijeti izgradnji Tisućgodišnjeg Reicha, predstavljale su prijetnju zdravlju kolektivnog tijela (*Volkskörper*). U skupinu su spadali: invalidi, bolesni, deformirani, kriminalci, lutalice, čak i djeca s poteškoćama u učenju.

¹⁹⁸ Lupton (2002:184)

¹⁹⁹ Lasch prema Lupton, (2002:182)

²⁰⁰ Golo tijelo djeluje kao dio onoga što je Baudrillard nazvao sistemom objekata. Baš kao što jedan objekt treba drugi, tako i nas prazno tijelo moli ne da ga razodjenemo nego da metaforički odjenemo, ukrasimo robom. Prema Barcan (2010:245)

Fride Kahlo kao disfunkcionalnog subjekta, već upravo ona *vidljiva* - maskirana Frida, jedino takva prihvatljiva za druge. Frida u opravi egzotične Drugosti: simbol meksičke kulture i folklorna senzacija, "smještena između postmodernističkog mita o meksikanstvu i kontekstu priča o feminizmu, postaje predmet izdavačkog senzacionalizma"²⁰¹. Tako multiplicirana slika Fride Kahlo, kojoj je oduzeta *benjaminovska aura* jedinstvenog originala, s težinom omasovljenja koje vuče za sobom postaje tek artefakt – komadić otkinut iz medijski derivirane stvarnosti u kojoj je potpuno marginalizirana tema boli i devijacije različitih vrsta kojima je uvjetovan njezin identitet. Stoga mit o Fridi i ostaje samo mit, jer ono što Frida *postaje* unutar masovne kulture jest Frida Kahlo kao prazan znak²⁰² – mjesto za upisivanje nepostojećih ideala ili Frida kao "baudrillardovska kupovina lažnog identiteta"²⁰³. ("A ako uporno ostajem pri shvatanju da su tela na neki način konstruisana, možda zaista smatram da samo reči imaju moć da prave tela od svoje sopstvene jezičke supstance? Da me nije neko naprosto zaveo?"²⁰⁴) Ostaju li nam barem naše misli? Iskazi o bolesti/boli akcije su transgresivnog karaktera. Opasno je izložiti se. Ogoliti se. I ne, nije riječ o golom, izloženom, tijelu, već je opasno izložiti svoje privatno, i ne, "ne zbog opasnosti od skandala, nego zato što predstavljam svoje imaginarno u najjačoj konzistentnosti; a imaginarno je zapravo ono čime upravljaju drugi"²⁰⁵. Stoga, goloća tijela nije isto što i goloća jezika. Goloća jezika ne počiva u praznim znakovima. Goloća jezika jest jezik u svojoj najdubljoj uzvišenosti – najhrabrijoj ogoljenosti. U goloći jezika, u konstruiranju naših misli neminovno sudjeluju Drugi, oni su dio našeg privatnoga kojeg ne posredujemo u javnosti, dok je u spisateljskom konceptu *skidanja u jeziku* sam(o) ona/j koji piše. Osjetilnost se krije u jeziku goloće, a odvažnost u tehnici *skidanja u jeziku*.

Peter Sloterdijk²⁰⁶ povezuje naš dolazak na svijet s ulaskom u svijet jezika: "jer kada započne jezik, bitak je već tu; ako želimo započeti s bitkom padamo u crnu rupu nijemosti"²⁰⁷. Povezuje to s fenomenom porođaja, u kojem progovorivši upadamo u jezik, a u takvom činu neminovno smo određeni/ osuđeni samo jednim, našim nacionalnim jezikom: "u kojem težina

²⁰¹ Usp. Kahlo (2002:39)

²⁰² Pretvaranje tijela u proizvod putem znakova, simbola i retoričke redukcije proizvedene u modnoj i konzumerističkoj kulturi, umjetnosti i znanosti. Oštri kritičari Francuski postrukturalisti; Derrida, Baudrillard, Deleuze, Lyotard.

²⁰³ Barcan (2010:294)

²⁰⁴ Butler (2001:10)

²⁰⁵ Barthes (2007:96)

²⁰⁶ *Doći na svijet, Dospjeti u jezik: Frankfurtska predavanja*(1992)

²⁰⁷ Sloterdijk (1992:25)

svijeta pritišće svakog novog govornika"²⁰⁸. Ali Sloterdijk nas podsjeća kako je ipak prije svijeta jezika bio – "svijet disanja"²⁰⁹, otuda *dah* - "udisaji i izdisaji pisaca"²¹⁰ i ono što ovaj filozof naziva "dahom oslobađajuće odluke"²¹¹, jezik koji za nas izgovara pravo na dah, koji nas rješava prirodne nacionalnosti i potpadanja stečenom nasilju. Kada promišlja o dahu, i tekstovima kao zapisima daha, Sloterdijk ukazuje na jezik oslobađajuće odluke "koji se ne da posjedovati"²¹², i vjeruje kako se tekstovi daha najbolje očituju u poetskom (oslobođenom) pisanju preko kojeg pisci kreiraju prostore disanja za narode, a zahvaljujući prijevodima, ti prostori postaju dostupni svima. "Dah pisanja za ljude spisateljske struke njihov zadnji utopijski kriterij"²¹³, stoga je važno u drugim stranim jezicima nanovo otkrivati dah, koji prije "svake nacionalnosti, pripada našem natalitetu, našoj rodosti"²¹⁴. Ono što sugerira Sloterdijk jest da preko tekstova - *zapisa daha*, putem oslobođenog jezika jedino možemo doći do vlastitog prepoznavanja i oslobođenja, jer ipak prije jezika bio je *dah* – koji prethodi svakom vanjskom dodiru s majčinim elementom²¹⁵, a samo oslobođen jezik može povratiti tako emotivne slike, nas, bića u nastajanju. Pisati iz tijela ne možemo drugačije nego takvi – potpuno goli. Za Hélène Cixous *glas* je bio prije daha, ali također i prije jezika, on predstavlja izvor pjesme koji odjekuje kroz žensko pisanje²¹⁶, rascijepljen je simboličkim, ponovno prilagođen jeziku pod autoritetom koji razdvaja. Kada Cixous kaže glas, ona podrazumijeva time *prvi glas*, glas koji se nalazi u prededipovskoj fazi prije stjecanja jezika: Glas Majke. Žena koja piše u apsolutnoj je povezanosti sa glasom majke, s vječnošću, jer žena koja piše nalazi se u prostoru izvan vremena – "prostoru koji ne dopušta ni imenovanje ni sintaksu"²¹⁷. Nadalje, Cixous smatra kako je žena koja piše izrazito moćna stoga se u procesu pisanja, smatrajući sve subjektne pozicije svojima proglašava "ženstvenom množinom"²¹⁸. Procesi poput čitanja i pisanja u stanju su kreirati vječnost: "Čitajući otkrila sam da je pisanje beskrajno. Trajno. Vječno. Pisanje ili Bog. Bog pisanje. Bog koji piše"²¹⁹.

²⁰⁸ Ibid (1992:99)

²⁰⁹ Ibid (1992:107)

²¹⁰ Usp. Sloterdijk (1992:112-113)

²¹¹ Razlikuje jezik svakodnevnog govora od poetskog jezika, jezika književnosti.

²¹² Sloterdijk (1992:111)

²¹³ Usp. Sloterdijk (1992:112-113)

²¹⁴ Sloterdijk (1992:112-113)

²¹⁵ Usp. Sloterdijk (1992:107)

²¹⁶ No, važno je uputiti na razliku, kada Cixous govori o koncepciji ženskog pisanja ona podrazumijeva "libidnu ženstvenost koja se može odgonetnuti u pisanju muškarca ili žene", ukazujući time kako je riječ o vrsti pisanja a ne o empirijskom spolu autora. Usp. Moi (1997:161)

²¹⁷ Ibid

²¹⁸ Usp. Cixous prema Moi(1997:163)

²¹⁹ Cixous prema Moi (1997:163)

Stoga, Frida Kahlo kao prazan znak unutar masovne kulture nije isto što i Frida Kahlo unutar romana Slavenke Drakulić. Riječi koje su srasle u Fridin *glas*, postvarile su iskustvo njezine boli. Polazeći od činjenice da "pisanje kao produžetak tijela neizostavno angažira etiku"²²⁰, Slavenka Drakulić polazi od sebe, tijela/boli kao početnih uporišta, koristeći pritom spisateljski koncept *skidanja u jeziku*²²¹, pod čime podrazumijevamo poštivanje osjetilnosti tijela i doživljavanje boli kao modaliteta istine²²², te svoje iskustvo ogoljuje u dosljednosti i odvažnosti, i to tako da stvarnosno predoči/reprezentira jedno takvo iskustvo, i dovede emociju do razine opipljivosti: "I naravno da prvo lice doprinosi istinitosti priče, uvjerljivosti u smislu svjedočenja...Osjećaji opisani njima su apsolutni autentični, proživljeni, pa dakle i "autobiografski"²²³. Kada Slavenka Drakulić kaže kako je "pisanje tijela jedno od njenih centralnih pitanja"²²⁴, ona nam to potvrđuje prisutnošću glasa u svom pisanju- *skidajući se u jeziku*, ona piše *iz tijela o tijelu*, o boli – zazornoj, drugoj, drugačijoj, baš kakvi smo i sami u trenutku kada nas bol izmijeni. O tijelu. Skidajući se u jeziku, ulazeći u prostor teksta, prostor "unutarnjeg, unutarnijeg, najunutarnijeg"²²⁵, Slavenka se riječima Hélène Cixous suočava sa vlastitim tijelom – "tvoje tijelo je tvoje, preuzmi ga"²²⁶. Stoga bi koncept *skidanja u jeziku* označavao ulaženje u prostor – *bliže sebi*, nužno preko prelaska *onkraj sebe*. Ovdje je riječ o nužnosti ispisivanja takva pokreta, "jer on, umjetnik ili ona, umjetnica, ne bi stigli "k sebi" da svojim jezičnim kretnjama nisu našli put iz sebe "van"²²⁷, ali je također i čin odgovornosti, jer "pismo predstavlja mogućnost za promjenu, prostor iz kojeg bi se mogla vinuti subverzivna misao"²²⁸, jer ono što ispisujemo, svoje tijelo, svoj pokret – "pokret je koji prethodi promjeni socijalnih i kulturoloških struktura"²²⁹.

²²⁰ Barthes (2004:69)

²²¹ Moj kurziv

²²² Badiou prema Jambrešić-Kirin (2010:12)

²²³ Drakulić prema Zlatar (2010:101)

²²⁴ "Mene zanimaju te pukotine, napuknuća u identitetu, bilo zbog bolesti ili zbog ljubavi ili zbog nasilja...Pisanje tijela je stvarno u mojoj prozi jedno od centralnih pitanja, pored nemogućnosti komunikacije". Drakulić prema Zlatar (2004:100)

²²⁵ Usp.Zlatar (2004:66)

²²⁶ Cixous (1976:04)

²²⁷ Sloterdijk (1992:07)

²²⁸ Cixous(1976:07)

²²⁹ Ibid

3.3. Umjetnost kao terapijski postupak

"Proširiti umjetnost? Ne. Nego pođi umjetnošću u svoju najosobniju tjeskobu. I oslobodi se"²³⁰

U eseju *Frida Kahlo: Painting for miracles*²³¹, feministička kritičarka Gloria Orenstein, u namjeri da definira žensku senzibilnost piše upravo o Fridinim slikama i povezuje ih sa psihofiziološkim stanjem umjetnice. Fridu naziva prvom umjetnicom koja se usudila izraziti potpunu "istinu svog biološkog iskustva"²³², te je naziva umjetnicom – iscjeliteljicom²³³ - "ona koja slika s namjerom da priređuje čuda, ona koja slika s namjerom da liječi"²³⁴. Umjetnost Fride Kahlo drugi umjetnički kritičari okarakterizirali su kao svojevrsnu "borbu za život"²³⁵. Hayden Herrera²³⁶ koja potpisuje biografiju Fride Kahlo, navodi kako je slavna umjetnica rekla da su je tri problema navela da se posveti umjetnosti: "jasna vizija vlastite krvi za vrijeme prve nesreće, njene misli o rođenju, smrti, i njena želja da bude majka"²³⁷. Pored mišljenja kako je Fridino slikanje bila svojevrsna borba za život, Herrera smatra kako je umjetnica nakon nesreće – "proizvela sebe kroz umjetnost, kroz svoju vanjštinu sve u želji da stekne kontrolu nad vlastitim životom"²³⁸. Gotovo je paradoksalan Fridin život koji monstruozno isprepliće medicinu i umjetnost u jedno Frida koja je trebala postati liječnica, postaje umjetnica, zauvijek ovisna o medicinskom sustavu. Tu zanimljivu analogiju medicine i umjetnosti Frida prikazuje na slici *Autoportret s portretom doktora Farilla*²³⁹. Ova slika je prikaz zamijenjenih uloga, i njene želje da napokon ima kontrolu nad vlastitom slikom/tijelom/životom. "Iskustvo bola i sve te operacije bile su nit koja je povezivala njeno iskustvo i njene slike, spajajući ih poput konca kojim kirurg zašiva ranu. Ili poput pupčane vrpce, preko koje se slike hrane njenom placentom, usisavajući njen život"²⁴⁰.

²³⁰ Célán, Paul, *The Meridian*, (1960)

²³¹ Gloria Orenstein, *Frida Kahlo: Painting for miracles* (1973) u: Elizabeth Garber, *Art critics on Frida Kahlo: A comparison of Feminist and Non-Feminist Voices*, (1992)

²³² Orenstein prema Garber (1992: 44)

²³³ Artist curandera - Artist healer

²³⁴ Orenstein prema Garber (1992: 44)

²³⁵ Hayden Herrera u: Ciabattari (1984:20)

²³⁶ Povjesničarka umjetnosti, autorica Fridine biografije.

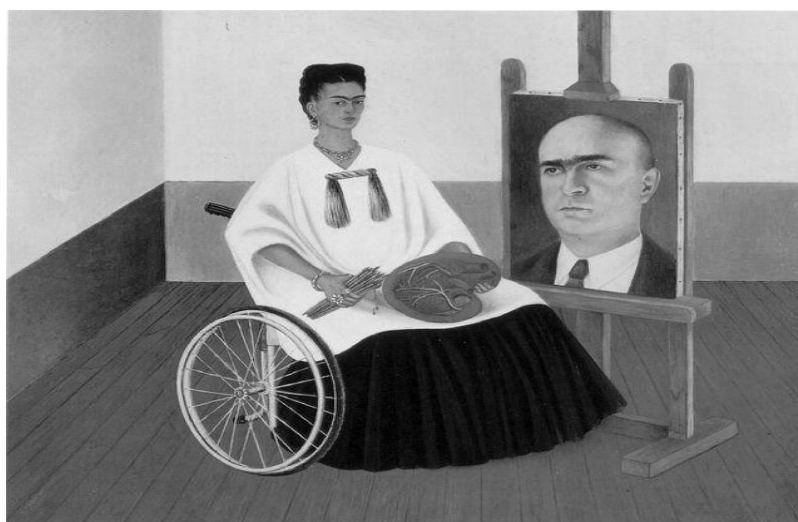
²³⁷ Hayden Herrera u: Ciabattari (1984:20)

²³⁸ ibid

²³⁹ Slika datira iz 1951.g.

²⁴⁰ Drakulić (2008:118)

Naslikavši dr. Farilla, Frida ga smješta u svoj prostor na slikarsko platno: jedini prostor na kojem je mogla odlučivati o svom tijelu. Sada je ona odgovorna za njegovu sliku, kao što je u stvarnosti on odgovoran za njezinu. Srce/paletu u njenim rukama označava svojevrsan autoritet nad dr. Farillom, ali i prikazuje Fridu prvi puta u ulozi slikarice na slikarskom platnu. *Autoportret s portretom dr. Farilla* također ukazuje i na presjek tih dviju slika, umjetničke i medicinske, imaginarne i realne stvarnosti. "Trebalo je to moći naslikati. Moje su slike vodič u svijet prikaza i dvoznačnosti. Slikanje mi je bilo sigurno utočište, mjesto istine. Jedino mjesto gdje sam istinski postojala"²⁴¹.



Sl.4. Autoportret s portretom dr. Farilla (1951.)

Dok Frida Kahlo pokušava sastaviti vlastitu sliku u procesu slikanja, Slavenka Drakulić to čini u procesu pisanja. Julija Kristeva u studiji *Moći užasa*²⁴² navodi kako je pisac stalno suočen sa strahom kojeg suzbija pisanjem, zapravo fobična osoba²⁴³, s izuzetnom vještinom postupanja s fobijom koja je istovremeno jedina protuteža zazornosti: "izgrađivanje, rasterećenje i pražnjenje zazornosti kroz krizu riječi"²⁴⁴. Kroz analizu pjesništva pjesnika L. F. Cèlinea, Kristeva ukazuje kako Cèline poseže za pripovijedanjem kada bol dosegne vrhunac, stoga "njegovo pripovijedanje nije pripovijedanje o boli i užasu zato što te

²⁴¹ Drakulić (2008:118)

²⁴² Julija Kristeva, *Moći užasa* (1989)

²⁴³ "Fobična osoba kojoj uspijeva kovati metafore kako ne bi od straha umro već uskrsnuo u znakovima". Kristeva (1989:48)

²⁴⁴ Ibid

teme postoje kao takve, već zato što izgleda kao da položajem naracije upravlja nužnost prolaska kroz zazornost"²⁴⁵. Ova nužnost prolaska kroz zazornost, kroz ponovno odigravanje traumatskog događanja i bolnog iskustva, bitna je za subjekt kako bi se uspostavio u čistijem obliku. Prolazeći kroz zazorno Slavenka preživljava. Kristeva smatra kako je pisanje nužno da bismo preživjeli i pritom se pita umijemo li drugačije?²⁴⁶

Na prvi pogled nepovezive umjetnice, s jednom zajedničkom točkom, čitavim identičnim životnim iskustvom – iskustvom boli, ali i iskustvom modeliranja iste – iskustvom bavljenja umjetnošću. (Otapanje boli u procesu umjetnosti) Koliko tijelo može podnijeti, a koliko odbaciti? Slavenku Drakulić i Fridu Kahlo povezuje činjenica da obje koriste umjetnost i njene alate u obliku terapijskog postupka, u pokušaju da preuzmu kontrolu nad vlastitom slikom. Iako su mediji njihove izvedbe drugačiji (slikarstvo/književnost), *terapijska matrica*, koja se pojavljuje kao oblik nužnosti kod obje autorice, ključna je funkcija pri stvaranju njihova jastva kroz umjetnost. Disfunkcionalna tijela postaju tijela u službi umjetnosti. Slavenka pokušava *dozvati/povratiti* svoj *glas* – pomoću ispisivanja Fridine boli ona zapravo dokida vlastitu, opisuje je riječima (ponovo je proživljava), ne bi li je prokazala i dokrajčila. Na taj način Slavenka Drakulić pre/za-življava u tekstu dok Frida uspostavlja cjelovitost vlastite reprezentacije na slikarskom platnu, jer je ona u stvarnosti tek *raspuknuta struktura*.

3.4. Iz privatne bol(n)i(ce) u javnu bol(nicu)

"Suočeni smo s autopsijom duše i potrebom da sami sebe dešifriramo"²⁴⁷.

Kada u studiji "Rečnik tela"²⁴⁸ zamolimo za objašnjenje jednog životnog fenomena kao što je tjelesno iskustvo, dobijemo ovo: "Prolazeći kroz sve naslage tekstova i pripovijesti, tjelesna iskustva obuhvaćaju žive tragove prošlosti, izrečene riječi, kretnje, snagu, namjeru i držanje tijela, riječi patnje, sve u svemu događaje koje su tijela doživjela sa jednim ishodom da odgovore tijelom"²⁴⁹. Pokušaj nadilaženja tjelesne boli, pretvarajući je u objekt umjetničkog uspostavlja se kao pokušaj stvaranja novog tijela koje će govoriti za sebe,

²⁴⁵ Kristeva (1989:159)

²⁴⁶ "Pišemo li drugačije doli opsjednuti zazornošću u nekoj neodređenoj katarzi?". Kristeva (1989:238)

²⁴⁷ Filipović (2006:94)

²⁴⁸ Andrieu, Bernard, Boëtsch, Gilles (2010) Rečnik tela, Beograd:Službeni glasnik

²⁴⁹ Andrieu,Boëtsch (2010:441)

smisleno i uvjerljivo. Hélène Cixous će u svom djelu *Coming to writing* zapisati: "Nemam ništa reći o svojoj smrti. U nekom smislu, svi moji tekstovi su proizašli iz nje. Bez nje - moje smrti, ne bih ni pisala"²⁵⁰. Na sličnu nit razmišljanja nailazimo i u romanu *Frida ili o boli*: "Pa ipak da nije bilo nesreće ne bi bilo ni njenog slikanja... Bila bi netko drugi"²⁵¹. Umjetnost Frida Kahlo i Slavenke Drakulić bila je terapijski/iscjeljiteljski postupak, izlazak iz nataloženog iskustva bolesti/boli. Umjetnost koristimo kao terapijski postupak kojim se na izvjestan način možemo izdići iznad svega što je bilo, kako bismo omogućili tek ono što može biti, snažnije od onoga što jeste, za dobrobit očuvanja vlastitosti - uzgred raspadu koji joj prijete. Tada umjetnost postaje akcijom zbog koje smo preživjeli. Umjetnost kao terapijski postupak zapravo se ispostavlja kao "igra iskustva fizičke boli i napora da ju se savlada"²⁵².

"Prostor je temeljna egzistencijalna kategorija"²⁵³. Prostori u kojima stvaraju obje autorice, prostori su intimnog. Prostori u kojima boravi Frida, jesu prostori bolnice i sobe koja je naknadno preobražena u njezinu privatnu bolnicu. Prostor bivanja - prostor boli: *taloženja, koprcanja, pokušaja, nadilaženja, stvaranja*. Prostor koji priziva samoću, u čijem su se zidovima upisali tragovi subjekta ili ono što je od njega ostalo: bol, glasovi, boje – izmješani. Andrea Zlatar uputit će na dodatna objašnjenja termina privatno, pri čemu izdvaja usporedbu samostanske ćelije i zatvorske ćelije, koje na prvi pogled jesu slične utoliko što je takav prostor izbjegao određene oblike tjelesnog komoditeta, no, bitnija je njihova razlika koja se objedinjuje u "dobrovoljnoj izolaciji – (prisili nad samim sobom), i nedobrovoljnoj izolaciji (društvenoj prisili)"²⁵⁴. Prostori boli jesu privatni prostori samoće u koje ulazimo nedobrovoljno. Bolest koja izolira tijelo jest oblik nedobrovoljne izolacije; disfunkcionalan subjekt *priveden* u privatnu sobu (ćeliju boli), sveden na bol/tijelo, samoću, sebe. Postoje li prostori otporni na bol? Postoje li prostori boli u kojima možemo lakše prihvatiti ovu vlastitost nad kojom se zgražamo? Disfunkcionalni subjekt uvijek potražuje svoje mjesto, izmješten, nigdje ne može da se *umjesti*, on je poput "izgnanika koji pita: Gdje? Umjesto da pita: Tko sam?"²⁵⁵ Izmiješane granice njegova tijela, zamućeni prostori privatnog i javnog – prostori pomičnih granica, dijeljivi, neporubljeni, to su prostori od kojih on kreće. Disfunkcionalni subjekt ne može pronaći svoj jedinstven vlastiti prostor jer je on uvijek smješten u oba, on je uvijek – *između*.

²⁵⁰ Cixous (1991:36)

²⁵¹ Drakulić (2008:118)

²⁵² Govedić (2010: 43)

²⁵³ Kovač (2010:23)

²⁵⁴ Zlatar (2004:64)

²⁵⁵ Usp.Kristeva (1989:15)

Frida Kahlo i Slavenka Drakulić polaze *od* tijela (daha-glasa-pokreta), *iz* prostora u kojem su *se ostavile* (iz sobe u bolnicu, iz bolnice u sobu) *do* prostora u kojem su rekonstruirale tijelo/bol (u prostoru teksta/slike), sve do naposljetku prostora galerije/bolnice – prostora *između*, prostora u kojem se pogledi *dodiruju*. Da bi se označio prostor između privatnog i javnog, potreban je pogled. Njime se označava prostor *između*. Da bi se napisano/naslikano vidjelo, potrebni su drugi. Svaki prostor izvan našeg privatnog – javni je prostor. U prostoru bolnice ili galerije, tijelo/bol je prezentirano za druge, izlaže se u svojoj ogoljenosti, nagosti, bespomoćnosti. Galerija postaje mjestom spajanja pogleda, onog umjetničkog i onog promatračkog. Kada umjetnik izlaže svoje privatno, on se neminovno *izlaže*. Leonida Kovač će u svojoj knjizi *Anonimalia*²⁵⁶ istaknuti kako je autoportret "neobičan fenomen relacije subjekt-objekt"²⁵⁷, ali da ono što uistinu ugrožava tu poziciju, jest "pogled na drugi pogled"²⁵⁸. Njime će autorica ukazati na prelazak od pasivnog objekta želje do neovisnog samouspostavljenog subjekta. Frida Kahlo se neminovno izlaže na autoportretima, ali nam upućuje i pogled zazornosti. Fridin uzvraćeni pogled promatračevu pogledu poništava distancu, ukida voajersku poziciju, daje moć disfunkcionalnom subjektu nad vlastitom reprezentacijom. No, uspijeva li se tada ostvariti dodir između promatračevog pogleda i pogleda onoga koji se izložio? Je li pogled na pogled tuđe boli uopće održiv? Kada se zazorne slike boli prikažu u prostoru galerije, galerija postaje poput kolektivne bolnice - transgresivnog mjesta "javne samoće"²⁵⁹. Prisutni promatrači "polažu svoj pogled kao što se polaže oružje"²⁶⁰. Prisutni promatrači zauzimaju uloge: liječnika ili pacijenata? Prepoznaju li se, ostaju ili bježe? Mogućnost izbora. I dok Fridine slike govore umjesto nje, stupanjem u javni prostor, obješene na zidove galerije prelaze iz sfere privatnosti u javnu sferu. (Tijelo koje vrišti bol i miruje istovremeno u fizički opipljivoj stvarnosti). Njena bol više nije samo njena. Privatno postaje javno. "Jednom naslikane, slike joj više nisu pripadale. Otele su se njenoj kontroli"²⁶¹. Iskustvo boli transformirano u oblik umjetničkog i prezentirano javno, u odnosu s drugim/pogledima množi se/dijeli/nestaje. Postavljamo pitanje: *Kome pripada bol? Onome tko je hoće uzeti?*²⁶²

²⁵⁶ *Anonimalia: normativni diskurzi i samoreprezentacija umjetnica 20. stoljeća* (2010)

²⁵⁷ Shirley McWilliam prema Kovač (2010:174)

²⁵⁸ Kovač (2010:43)

²⁵⁹ Preuzeto iz : Filipović, *Javne samoće* (2006)

²⁶⁰ Usp.Lacan (1986:111)

²⁶¹ Drakulić (2008:113)

²⁶² Moj kurziv.

4. Zaključak

Polazeći od činjenice kako je tijelo mjesto egzistencije, ali i neudomljenost mnogih identiteta, prikazali smo traume/bolesti/boli koje označavaju smrt stare strukture i ujedno stvaranje nove, čime se nužno povlači pitanje (re)konstrukcije identiteta. Nemogućnost disfunkcionalnog subjekta da odvoji tijelo od boli rezultiralo je stvaranjem koncepta - tijelo/bol. Kroz analizu romana *Frida ili o boli* Slavenke Drakulić tijelo je reprezentirano kao izvor tjeskobe, ukazano je na pokušaj identifikacije s takvim tijelom, i nalazilo se načine artikuliranja boli u umjetničkim procesima pisanja i slikanja koji možda nude izlaz ili nadilaze iskustvo traume.

Frida Kahlo smještena je uvijek između problematične pozicije diskreditirajućeg i stanja koje diskreditira. Njezini identitet(i) se uspostavljaju kroz pogled drugog i neizbježno nastaju kao posljedica razlike. Disfunkcionalno tijelo uvijek je negativno konotirano – ono je ta nepoželjna razlika, ono/a je razlika razlike. Fridina nemogućnost uspostave identifikacije s difunkcionalnim tijelom krije se u amorfnosti granica takvoga tijela, boli i stigme koje su ujedno i jedine ograde njezina identiteta, predstavljajući mu najveću prijetnju jer su u stanju poništiti je ukoliko ih prizna. Frida *upritvorena* u međuprostoru, s konstantnim osjećajem boli, nikada u potpunosti ne može prihvatiti svoju ulogu, tako da će čitavo svoje bivstovanje podrediti traženju tog sigurnog mjesta u žudnji za cjelovitošću koja joj nikada neće biti omogućena. To uzaludno traganje i žudnja za cjelovitošću uporišta su svih strahova koja označavaju tijelo izvorom tjeskobe. Bol i vrenje tjeskobe daju značenje disfunkcionalnom tijelu.

Pojava traume u disfunkcionalnom tijelu također uzrokuje disruptivnost u jeziku, stoga se rekonstruiranje i nadilaženje boli u slučaju Fride Kahlo odvija u slikarskom mediju. Reispisivanje boli je i upisivanje nijemog subjekta u kulturu te povratak odsutnog zaboravljenog glasa. Nemogućnost disfunkcionalnog tijela da artikulira bol čini ga nijemim i zauvijek odbačenim u zoni nenastanjivosti njegove privatne ćelije. Jer preživjeti i opetovano se prisjećati traume, a ne progovoriti o njoj, nije znak da smo preživjeli. Kako naglašava Kristeva, književnost je jedini otpor zazornom. Disfunkcionalno tijelo mora povratiti svoj glas kao i svoju poziciju unutar kulture. Zato ovaj rad ukazuje na odvažnost skidanja u jeziku - koja se pojavljuje u goloći jezika koji progovara o boli - otkriva svoju duboku tjeskobu u najhrabrijoj ogoljenosti. Tijelo koje vrišti i progovara o svojoj boli više nije disfunkcionalni,

nevidljivi subjekt, odbačen na marginu, već je tijelo koje govori za sebe i čudesno uspostavlja vlastitu izgubljenu koherentnost. Baš poput tekstualne ispovijedi - pisanje iz tijela jest ozakonjivanje vlastitog krika, upisivanje tijela, pronalaženje mjesta koje je otporno na bol. Poput Slavenke Drakulić koja preživljava u pisanju, i pruža riječi/tekst kao dokaz svog iskustva nadilaženja boli, tako su i Fridini autoportreti moćan prikaz njene uspjele konstrukcije vlastite slike.

Buduća bi istraživanja trebala obratiti više pozornosti na razliku između boli i patnje, i pronaći načine aktualizacije ovako marginaliziranih tema u kojima se subjektivno iskustvo boli neprestano predstavlja kao manje važno, jer ne odgovara zadanim normama koje proklamira postmoderno društvo o kultu lijepog i zdravog tijela koje se *mora* oduprijeti smrtnosti. Unutar takvog društva reprezentacija disfunkcionalnog tijela i bolesti subverzivan je čin – privatno za koje je najbolje da ostane intimno. Stoga smo i ukazali na goloću jezika, koja mora biti uklonjena svake metafore, kako to zagovara Sontag. O tijelu, bolesti i boli moramo progovoriti upravo iz tijela, *skinuti se u jeziku* i predstaviti vlastitu zazornost. Zapanjujuća je činjenica da se govorenje ili pisanje o boli ispostavlja kao čin nemoći jer nas približava onom od čega najviše strahujemo – smrti. No, zar artikulacija bolesti/boli i disfunkcionalnih tijela nije zapravo čin otpora smrtnosti? Zar takav čin nije zapravo dokaz moći jer smo uspjeli ispovijediti vlastito zazorno, *održati* pogled i čudovišnim se smijehom oduprijeti tom fenomenu koji nas upozorava na mogućnost vlastitog propadanja?

5. Kraj?

"Krvaram sve dok se ne isprazni:

arcus portae

arcus palmaris

arteria angularis

arteria axillaris

arteria basilaris

arteria carotis communis

arteria cerebri media

arteria cerebri posterior

arteria cervicalis ascendens

arteria circumflexa ilium profunda

arteria coeliaca

arteria colica sinistra

arteria fascialis

arteria gastrica dextra

arteria gastrica sinistra

arteria genus

arteria glutea inferior

arteria glutea superior

arteria iliaca externa

arteria iliaca interna

arteria iliolumbalis

arteria lingualis

arteria mammaria interna

arteria maxillaris externa

arteria maxillaris interna

arteria mesenterica inferior

arteria obturatoria

arteria occipitalis

arteria ophthalmica

arteria ovarica

arteria pharyngea ascendens

arteria plantaris lateralis

arteria plantaris medialis

arteria poplitea

arteria profunda brachii

arteria pudenda externa

arteria pudenda interna

arteria pulmonalis dextra

arteria pulmonalis sinistra

arteria rectalis inferior

arteria rectalis media

arteria rectalis superior

arteria spinalis anterior
arteria spinalis posterior
arteria supratrochlearis
arteria testicularis
arteria thoraco-acromialis
arteria thoraco-dorsalis
arteria thyreoidea inferior
arteria thyreoidea superior
arteria tibialis anterior
arteria tibialis posterior
arteria transversa colli
arteria uterina
arteria vaginalis
arteria vertebralis
arteriae digitales palmares communes
arteriae digitales palmares propriae
arteriae jejunales
arteriae pudendae externae
truncus brachiocephalicus
truncus costocervicalis
truncus thyrocervicalis
vena axillaris
vena basilica

vena brachiocephalica

vena cephalica

vena facialis

vena hepatica

vena iliaca communis

vena iliaca externa

vena iliaca interna

vena jugularis externa

vena jugularis interna

vena lienalis

vena mediana antebrachii

vena mediana cubiti

vena mesenterica inferior

vena mesenterica superior

vena profunda femoris

vena pulmonalis

vena pulmonalis dextra

vena pulmonalis sinistra

vena suprascapularis

vena testicularis

vena thoracica lateralis

vena thoraco-acromialis

vena thoraco-dorsalis

vena thyroidea inferior

vena thyroidea superior

vena transversa colli

vena ulnaris superficialis

venae digitales dorsales pedis

venae digitales palmares

venae jejunales et ilei²⁶³

²⁶³ Fabre, Jan, *Ja sam krv*, (2008 :940 - 942)

6. Bibliografija

- ∴ Agamben, Giorgio (2010) *Goloća*, Zagreb: Meandarmedia
- ∴ Aho, James, Kevin (2008) *Body matters: A phenomenology of sickness, disease, and illness*, Lanham: Lexington books
- ∴ Andrieu, Bernard, Boëtsch, Gilles (2010) *Rečnik tela*, Beograd:Službeni glasnik
- ∴ Barcan, Ruth (2010) *Golo/nago: Kulturalna anatomija*, Zagreb: Algoritam
- ∴ Barthes, Roland (2004) *Užitak u tekstu – Varijacije u pismu*, Zagreb: Meandar
- ∴ _____ (2007) *Fragmenti ljubavnog diskursa*, Zagreb: Pelago
- ∴ Bujan, Ivan, Kiš, Marot Danijela (2008) *Tijelo, identitet i diskurs ideologije*, Fluminensia br.2, Zagreb
- ∴ Butler, Judith (2001) *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granima "pola"*, Beograd: Samizdat B92
- ∴ _____ (2000) *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, Zagreb: Ženska infoteka
- ∴ Caruth, Cathy (1996) *Unclaimed experience: Trauma, narrative and history*, Baltimore:John Hopkins University Press
- ∴ Ciabattari, Jane (1984) *The wages of pain: Frida by Hayden Herrera*, u: The Threepenny Review, No. 16, pp. 20-21 <dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/4383268>>
- ∴ Cixous, Hélène (1991) *Coming to writing and other essays*, London: Harvard University Press
- ∴ _____ (1998) *Stigmata: Escaping texts*, London: Routledge
- ∴ _____ (2010) *The laugh of Medusa*, Brooklyn: Pétroleuse Press
- ∴ Crnojević, Carić, Dubravka (2010) *Do-ticanje boli*, Treća br.2, Zagreb
- ∴ Davis, J. Lennard (1997) *Nude Venuses, Medusa's body, and phantom limbs: disability and visibility* u: D.T. Mitchell and S.L. Snyder (eds), *The body and Physical Difference*, Ann Arbour: University of Michigan Press
- ∴ Drakulić, Slavenka (2008) *Frida ili o boli*, Zagreb: Profil
- ∴ Fabre, Jan, (2008) *Ja sam krv*, Europski glasnik, br.13, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb

- ∴ Filipović, Ljiljana (2006) *Javne samoće*, Zagreb: Tvrđa
- ∴ Foucault, Michel (2009) *Rađanje klinike: Arheologija medicinskog zapažanja*, Novi Sad: Mediterran
- ∴ Garber, Elizabeth (1992) *Art critics on Frida Kahlo: A comparison of feminist and non feminist voices*, u: *Art Education*, Vol. 45, No.2, pp. 42-48 <dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/3193324>>
- ∴ Goffman, Erving (2000) *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Beograd: Geopoetika
- ∴ _____ (1963) *Stigma*, London: Penguin
- ∴ Govedić, Nataša (2001) *Prepoznavanje i prerusavanje izvedbenog tijela*, Treća 1-2, Zagreb
- ∴ _____ (2010) *Uvrtanje oko sebe: Bol autobiografije*, Treća br.2, Zagreb
- ∴ Grosz, Elizabeth (2002) *Preoblikovanje tijela*, Treća br.1, Zagreb
- ∴ Hall, Stuart (2001) *Kome treba identitet*, u: Reč.64, Beograd
- ∴ Kahlo, Frida (2002) *Dnevnik, intimni autoportet*, Beograd: Clio
- ∴ Kirin, Jambrešić, Renata (2010) *Unutra će biti toplo, sigurno i prazno: Ženske naracije između ljubavi i boli*, Treća br.2, Zagreb
- ∴ Kovač, Leonida (2010) *Anonimalia: normativni diskurzi i samoreprezentacija umjetnica 20.stoljeća*, Zagreb: Antibarbarus
- ∴ Kristeva, Julija (1989) *Moći užasa: Ogled o zazornosti*, Zagreb: Naprijed
- ∴ Lacan, Jacques (1986) *XI seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed
- ∴ Lukić, Jasmina (2001) *Tijelo i tekst u feminističkoj vizuri*, Treća 1-2, Zagreb
- ∴ Lupton, Deborah (2002) *Tijelo u medicini*, Treća br.1, Zagreb
- ∴ Matijašević, Željka (2006) *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*. Zagreb: AGM
- ∴ Moi, Toril (2007) *Seksualna/tekstualna politika: feministička književna teorija*, Zagreb: AGM
- ∴ Nancy, Jean-Luc (2008) *Corpus*, New York: Fordham University Press
- ∴ Scarry, Elaine (1987) *The body in pain: the making and unmaking the world*, London: Oxford University Press
- ∴ Sloterdijk, Peter (1992) *Doći na svijet, dospjeti u jezik: Frankfurtska predavanja*, Zagreb: MD
- ∴ Sontag, Susan (1983) *Bolest kao metafora*, Beograd: Edicija Pečat

- ∴ Udall, R. Sharyn (2003) *Frida Kahlo's Mexican body: History, identity and artistic aspiration*, u: *Woman's Art Journal*, Vol.24, No.2, pp. 10-14 <dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/1358781>>
- ∴ Zlatar, Andrea (2004) *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb: Ljevak
- ∴ _____ (2010) *Riječnik tijela: Dodir, otpor, žene*, Zagreb: Ljevak
- ∴ _____ (2010) *Bol, Bolest, Bolnica*, Treća br.2, Zagreb
- ∴ Weiss, Gail (2002) *Zazorne granice tjelesne predodžbe*, Treća br.1, Zagreb
- ∴ Wendell, Susan (1996) *The rejected body: Feminist philosophical reflections on disability*, London: Routledge

7. Sažetak

Cilj ovog rada je kroz analizu romana *Frida ili o boli* autorice Slavenke Drakulić objasniti koncept tijelo/bol, prikazati na koje načine pojava bolesti/boli rekonstruira identitet osobe te ukazati na intervenciju umjetnosti u nadilaženju traume, sinergiju tijela i pisanja, uspostavu komunikacije putem reprezentacije tijela/boli s drugima. Fenomen tijela, bolesti, boli i jezika analizira se iz više perspektiva: psihoanalitičke, književnoteorijske, feminističke i filozofijske koje se međusobno isprepliću. U prvom dijelu rada analizira se reprezentacija disfunkcionalnog tijela Fride Kahlo, objekt medicinskih intervencija, ali i njezine umjetnosti. Drugi dio prikazuje borbu i isprepletenost tijela i boli, komunikacije s boli, traži načine kako da se bol savlada u umjetnosti. Prikazuje se pokušaj uspostavljanja takve komunikacije: artikulacije tijela/boli i jezik tih emocija u dodiru s Drugim/tijelima. Kome pripada bol? Analiza romana *Frida ili o boli* pokazuje da je tijelo mjesto egzistencije, ali i neudomljenost mnogih identiteta. Frida Kahlo smještena je između problematične pozicije diskreditirajućeg i stanja koje diskreditira. Njezini identitet(i) se uspostavljaju kroz pogled drugog i neizbježno nastaju kao posljedica razlike, dok se disfunkcionalno tijelo konstituira kao razlike te razlike. Frida *uprivorena* u međuprostoru, s konstantnim osjećajem boli, nikada u potpunosti ne može prihvatiti svoju ulogu, svoje bivstovanje podređuje traženju tog sigurnog mjesta u žudnji za cjelovitošću koja joj nikada neće biti omogućena. To uzaludno traganje i žudnja za cjelovitošću uporišta su svih strahova koja označavaju *tijelo izvorom tjeskobe*. Poput tekstualne ispovijedi - pisanje iz tijela je ozakonjivanje vlastitog krika, upisivanje tijela, pronalaženje mjesta otpornog na bol. Poput Slavenke Drakulić koja preživljava u pisanju, tako su i Fridini autoportreti moćan prikaz njene uspjele konstrukcije vlastite slike.

Ključne riječi: Frida ili o boli, Frida Kahlo, Slavenka Drakulić, tijelo, jezik, bol

"Kad god bih kasnije pokušala zamisliti svoje slomljeno tijelo, vidjela bih krv i zlato... Da sam ikada naslikala sliku same nesreće, upotrijebila bih te dvije boje²⁶⁴".

²⁶⁴ Drakulić (2008:19)