

Александра Петровић

Истраживачица приправница

Института за књижевност и уметност, Београд

alek.petrov97@gmail.com

О КУЛТУРИ НАСИЉА И ЖЕНСКОМ ИСКУСТВУ: ПРОЗА И ПОЕЗИЈА ТАЊЕ СТУПАР ТРИФУНОВИЋ

Апстракт: Рад је посвећен анализи разумевања културе насиља у прози и избору из поезије Тање Ступар Трифуновић. Насиље је тематизовано пре свега у роману *Ой како сам кувала лабуда* (2019), али значајно место добија и у роману *Сайгови у мајчиној соби* (2014). Неколицина песама из збирки *Главни јунак је човек који се заљубљује у несрећу* (2010) и *Размножавање домаћих животиња* (2018), непосредно тематски и мотивски повезаних с романима, додатно ће учврстити и проширити анализу изабране теме. У овим делима Тање Ступар Трифуновић насиље се разумева као структурни чинилац патријархалне културе и ауторка је за њега заинтересована пре свега с обзиром на његове утицаје спрам културно маргиналног искуства: женског, мајчинског и хомосексуалног. Полазећи од теоријског оквира који претежно комбинује појмове и увиде антропологије насиља, феминистичке и књижевне антропологије, рад систематизује и осветљава облике тог насиља (симболички матрицид, рат, сексуално насиље (силовање, садомазохизам, порнографија) и самоубиство / аутодеструкција) у изабраним делима, тумачећи значења која им ауторка придаје, те истовремено сутеришући вредност коју би проучавање изабраних и сличних књижевних дела могло имати за антропологију.

Кључне речи: Тања Ступар Трифуновић, култура насиља, женско искуство, антропологија.

Увод: насиље, антропологија и књижевност

Једно од многих комплексних питања која уоквирују покушаје теоретизације насиља у антрополошким истраживањима јесте питање о функцији насиља у људском друштву, које пак изниче из разматрања сложеност

односа културе и насиља. Ово питање би се детаљније могло формулисати на следећи начин: да ли је, наиме, насиље рушилачко понашање и анархија спрема друштвеног реда или, напротив, насиље подупиरे културу утолико што заправо помаже опстанак њених пракси и дискурса (Zuckerhut 2011, 20). У истраживањима је прихваћена идеја о амбивалентном односу културе и насиља: култура, с једне стране, може покушати да искорени одређене облике насиља, али она насиље у великој мери генерише и подстиче (Nedeljković 2011, 17–18; Zuckerhut 2011, 20); од културних и политичких фактора, осим тога, зависи хоће ли се нешто сматрати насиљем, као и који ће облици насиља и у којим околностима бити (де)легитимисани (Zuckerhut 2011, 15–20; Eller 2007, 221). Стопљеност културе и насиља, те сугерисани „ауторитет“ који култура има над насиљем концепти су који нарочито служе феминистичкој антропологији и, уопште, феминистичким објашњењима насиља (Zuckerhut 2011). С тим у вези, у изабраним делима бањалучке књижевнице Тање Ступар Трифуновић¹ однос културе и насиља могао би се разрешити синтагмом „култура насиља“, будући да ауторка, уводећи полну и родну перспективу, показује да је насиље према женама и онима којима се женскост приписује² темељни чинилац културе, упућујући и на механизме његовог сакривања и легитимације.

С друге стране, сама феминистичка антропологија је од својих академских почетака у првој половини 70-их година прошлог века артикулисала својеврсну антропологију насиља. Антропологија жене – како се у почетку звала (Lewin 2006, 2) – била је, у складу с критиком андроцентризма у науци (Lewin 2006, 9), заинтересована да подстакне истраживање живота жена, питајући се о томе шта узрокује женску подређеност и да ли је она универзална, тј. присутна у свим друштвима (Lewin 2006, 9–11). С тим у вези, овде нам може користити теза антропологије жене о подели рада по полу као друштвено произведеној (Rubin 2003: 110), тј. њена

- 1 Поводом књижевности Тање Ступар Трифуновић често се говори о њеним феминистичким позицијама и феминистичким мотивима. О њој би се могло говорити као о феминистичкој књижевности, нарочито уколико се сложимо с (нешто широм) дефиницијом Рите Фелски према којој феминистичка књижевност „обухвата све оне текстове који показују критичку свест о подређеном положају жене и роду као проблематичној категорији“ (Felski 1989, 14; превела А. П.). То је књижевност која, како сугерише Фелски, преиспитује постојећи темељни образац мушко-женских односа и вредности друштва којим управљају мушкарци (Felski 1989, 14–15).
- 2 Положај жене и особине које се уз њу вежу су у хијерархији родне опозиције депривилеговани. С једне стране, маскулинитет се, као „скуп друштвено произведених очекивања поводом начина на који мушкарци и дечаки треба да се понашају, изгледају, доживљавају и изражавају емоције“ (Reidy *et al.* 2022, 125; превела А. П.), везује за ауторитативност и доминацију, имуност на физички и психички бол (Reidy *et al.* 2022, 126), итд. Женскост је, с друге стране, такође производ друштвених очекивања, с тим што се ова очекивања односе на супротне особине. С тим у вези, често ће свако ко је, без обзира на пол, перципиран као немоћан, пасиван, маргинализован итд. бити феминизован.

позната елаборација дихотомије јавно-приватно (Lewin 2006: 10). Чињеница да је у већини познатих друштава јавна улога припадала мушкарцу, а жени приватни, првенствено мајчински задаци (Rosaldo 1974, 23; Reiter 1975, 280) сматрала се важним чиниоцем женске подређености (Rosaldo 1974, 41–42; Reiter 280–282). Другим речима, далекосежне последице оваквог положаја жене и мушкарца на странама поменуте дихотомије суштински су подразумевале осујећивање женског суделовања у моћи (Reiter 1975, 282; Papić i Sklevicky 2003, 24–27). Из те перспективе (патријархална) култура се може сагледати као скуп стечених вредности, веровања, образаца понашања итд., формираних под утицајем мушкарца као носилаца положаја и структура моћи. Саша Недељковић издваја управо појам моћи као кључан за анализу насиља које култура производи (Nedeljković 2011, 45): моћ се, другим речима, јавља као основна претпоставка насиља. Саму чињеницу да се жене одржавају у статусу немоћи Бурдје је сматрао тзв. симболичким насиљем. Пошто обухвата натурализацију и интернализацију (Burdje 2001, 51) пракси искључивања жена из структура моћи с циљем да се те праксе очувају,³ симболичко насиље је „изван сваке физичке принуде” (Burdje 2001, 55), „благо и, често, невидљиво” (Burdje 2001, 52; подвукла А. П.). Фројд говори о убиству оца као насилном чину којим објашњава настанак културе (Nedeljković 2011, 182–187), не уочавајући убиство мајке, сугерисаће Лис Иригаре (Irigaray 1993: 11). Симболичко насиље над женама у изабраној поезији и два романа Тање Ступар Трифуновић уобличено је управо кроз идеју о матрициду, дочараном мотивима пресецања пупчане врпце и женске телесне и психичке ране, те сликом трауматичног порођаја. Симболички матрицид схвата се као искључивање жене и мајке из друштвене моћи и културних процеса, што се манифестује у њеној ђутњи и пасивности, наметнутим јој вербалним ограничењима, немогућности да комуницира о својим емоцијама јер наилази на неразумевање, затворености у сферу приватног (тако су у роману *Сашови у мајчиној соби* кућа, окућница (башта) и соба повлашћено женски простори), те немогућности да успостави генеалошке и љубавне везе с другим женама.

У роману *Сашови у мајчиној соби* приватни домен мајчинских активности нарочито је контрастиран јавном деловању мушкарца у рату. Као најексплицитнија манифестација насиља, рат је, заједно с појмом нације и начинима на које нација злоупотребљава женско тело (Lewin 2006, 23), у антропологији тек под феминистичким утицајем био подвргнут родно сензибилисаној анализи. На основу доступних етнографских записа о

3 Бурдје објашњава да, на пример, „подређени“ често прихватају категорије које су „изграђене са становишта оних који владају владајућим односима“ (Burdje 2001, 51; подвукла А. П.) као сопствене, унутрашње вредности, доприносећи тако томе да оне изгледају као *йприродне*, што пак онемогућава њихову критику и конзервира актуелно стање. Често ће се, услед овога, десити да жене перпетуирају омаловажавајуће представе о женама (Burdje 2001, 51).

улози мушкараца и жена у ратним околностима, утврђује се да је – мада је документовано да жене могу бити способне за војничку борбу (Ferguson 2021, 118) – рат уско повезан с маскулинитетом у његовим разноликим манифестацијама (Ferguson 2021, 116). Друге студије, оперишући и неким другим појмовима, у везу доводе тзв. хегемонијски маскулинитет⁴ државе и њену стратешку културу, тј. сет уверења и концепата деловања који утичу на одлуке о томе како и када се ступа у конфликт с другим државама (Sjoberg 2013, 146). Ову културу непосредно конституише (и њоме је, истовремено, конституисана) веза између родно (маскулино) одређеног национализма и милитаризма (Sjoberg 2013, 147). На том трагу, у делу Тање Ступар Трифуновић рат је оно што припада „свету очева”. Од важности је чињеница да се ауторка притом осврће на југословенске ратове 90-их, који су у процесу репатријархализације друштава некадашње државе оснажили родне улоге и стереотипе. Феминистичке анализе указују на обресе хегемонијског маскулинитета који се нашао у темељу ратова 90-их година: то је „ратнички маскулинитет” при коме мушкарац заузима милитантну улогу заштитника традиције, породице и нације (Parić 2012, 299). Жене су, с друге стране, невидљиве осим у улози мајки и са задатком репродукције нације (Parić 2012, 298–299). Тања Ступар Трифуновић указује на то да је ова заоставштина југословенских ратова још увек жива, те да хегемонијски маскулинитет генерише насиље према онима које собом не обухвата. У том контексту, ауторка ће, у роману *Ош како сам куйила лабуда*, говорити и о хомосексуалности.

Овај роман се најнепосредније дотиче теме насиља, у ширем замаху је захвата и у структуралном смислу привилегује. Облици насиља којима се роман додатно бави односе се на породично и сексуално насиље, као и аутодеструкцију. Када је о сексуалном насиљу реч, маскулине родне особине препознате су као фактор ризика за почињење овог облика насиља (Reidy *et al.* 2022, 125). С тим у вези, сексуално насиље може бити начин остварења и потврде сопствене „мушкости” (Reidy *et al.* 2022, 126), а реализује се и као ритуал којим се преко женских тела формира посебан тип савезништва међу мушкарцима, што су показала истраживања силовања (Sanday [1990] 2007). Управо је силовање посебан облик сексуалног насиља о којем говори Тања Ступар Трифуновић. На трагу критика социобиолошког становишта о силовању као биолошком и еволутивном императиву (Martin 2003, 377), те критика претпоставки о силоватељу као дегенерисаној и ирационалној особи (Brownmiller 1975, 11, 391), ауторка говори о друштвеним и културним претпоставкама силовања, а фигуру сексуалног напасника првенствено везује за лик прорачунатог и интелигентног Набоковљевог професора Хамберта, те моћног олимпског бога

4 Хегемонијски маскулинитет подразумева доминантан облик маскулинитета у оквиру појединачног друштва у одређеном временском тренутку; почињајући на женској подређености, он истовремено маргинализује и све друге начине на које се може бити мушкарцем (Connell [1995] 2005, 77).

Зевса, смештајући сексуално насиље поново у дискурс о неједнакој расподели моћи (в. Brownmiller 1975, 256). Није, притом, случајно што се тема силовања рашчлањава надовезивањем на мит. Идеологични по својој природи, митови – било да говоримо о класичној / религијској митологији или о друштвеним и политичким (националним, родним итд.) дискурсима у које је уткан језик мита (Bošković 2000, 135–137) – могу бити моћно средство прилагођавања појединца постојећем друштвеном систему, чиме се тај систем реafirмише (Bošković 2000, 126–127; Sinclair 1986, 107–109). Будући да, осим тога, (индиректно) „рефлектују” друштвене односе (Sinclair 1986, 109) њиховом се анализом долазило до података о овим односима (Bošković 2000, 122; Sinclair 1986). У том погледу, класични и хришћански мит у изабраним делима, али и књижевност која с њиме комуницира, а на коју се ауторка надовезује, „откривају” да позната култура почива, између осталог, на сексуалном насиљу над женама. Темама које се пак тичу породичног насиља, садомазохизма и порнографије ауторка отвара питања о границама између љубави / секса и насиља и разлозима због којих се те границе замагљују. Садомазохистички сексуални однос, нарочито онај у којем мушкарци узимају доминантну, а жене субмисивну улогу, не може се, испоставља се, увек разлучити од насиља, чак и када постоји вербализована жеља за оваквим односом (Beres and MacDonald 2015, 429). Ако се мазохизам контекстуализује информацијама о социјализацији у култури насиља у којој је дете добија поруку да је вољено онда када је кажњено (Repišti 2010, 91–92), те у којој се хетеронормативни секс перципира као шанса за демонстрацију маскулиних способности (Reidy *et al.* 2022, 126), онда се он може видети – а тако га, по нашој интерпретацији, види ауторка – као својеврсно насиље над собом којим се афирмишу актуелни родни односи. Изложеност облицима родно заснованог насиља нарушава психофизичко здравље жене (в. Nelson 2021, 98), па се помену-та тема о насиљу над собом у делу Тање Ступар Трифуновић наставља и причом о самоубиству као последици депресивних стања јунакиња.

Осим што се могу тумачити постојећим увидима у однос насиља, културе и рода, изабрана дела Тање Ступар Трифуновић могу се, како желимо да предложимо, третирати и као извор додатних и квалитативно другачијих информација које би потенцијално стајале на располагању антропологији. За овакав предлог кључан је став књижевне антропологије према коме књижевност може послужити као извор антрополошким истраживањима (Simić 2005, 558–560). О потенцијалним везама или чак истоветности књижевности и антропологије постоји немали број радова и расправа (Simić 2005, 550–558). Оно што је, међутим, остало да важи као начело књижевне антропологије јесте да је књижевност „и продукт и стваралац културе” (De Angelis 2002, 2) и да се антропологија може њоме користити тако што је посматрати, читати и интерпретирати (De Angelis 2002, 2). Везе феминизма и књижевности такође су одувек биле блиске, а томе сведочи и чињеница да је управо феминистичка антропологија сла-

била границе између етнографског текста и фикције: антрополошкиње су, наиме, често одевале своје увиде у поезију и прозу (Mahmud 2021, 353–354). Антрополошка истраживања књижевности су се у Србији, по нашем сазнању, досада претежно фокусирали на књижевност која тематизује мигрантско искуство.⁵ У светлу антропологије миграција читан је, на пример, Давид Албахари (Brujić 2020) или гастарбајтерски роман (Grubišić 2020), а полазило се од идеје да књижевност може рећи нешто ново о овим феноменима (Brujić 2020, 147–148) што се у статистичким анализама (Grubišić 2020, 103) не може видети и што се „не може јасно артикулисати приликом спровођења дубинских теренских интервјуа” (Grubišić 2020, 123). Тако је у неким од ових истраживања акценат стављен на емоције јунака, тј. њихове унутрашње доживљаје одређених културних процеса (Brujić 2020, 147; Grubišić 2020, 103). Готово идентична ствар важи и за проучавање односа патријархалне културе и насиља. Поједина истраживања, наиме, истичу да се антрополошко проучавање насиља до сада исувише фокусирали на физичко насиље (и то на поједине његове облике попут убиства или телесног насртаја) међу мушкарцима (Nelson 2021, 92), на нагло и екстремно насиље, као и на јединствене „провале насиља” (Eller 2007, 221). То је насиље могло бити видљиво, измерено, тј. подесно за употребу квантитативних истраживачких метода (Nelson 2021, 93). Међутим, да би се потпуније разумела природа насиља, нарочито у савременим друштвима, требало би проучавати и друге његове облике, попут структуралног (Galtung 1969), емотивног, те финансијског насиља које често погађа жене и друге, тзв. рањиве групе (Nelson 2021, 93, 97–99; Eller 2007, 221). Управо женска књижевност, а међу њом и дела Тање Ступар Трифуновић која ћемо у овом раду читати, може пружити информације о свим нијансама душевног стања жене, психолошког, структуралног и симболичког, али и сексуалног насиља као посебног облика физичког насиља коме је жена изложена. Стога ће овај рад покушати да дочара поменуте нијансе, предлажући их као могући допринос разумевању културе насиља (над женама) и у локалном и у ширем контексту.

Симболички матрицид и рат

Иако знатно критична према њој, француска теоретичарка Лис Иригаре следила је психоаналитичку теорију Жака Лакана у премиси да се субјективност формира уласком у језик, те је свој академски рад, између осталог, посветила покушају да објасни на које начине су жене искључене из језика и културе (услед чега им је потребан сопствени лингвистички

5 Читав број часописа *Етноантрополошки проблеми* (2020, књ. 15, бр. 1) био је посвећен теми миграција и књижевности. В. <https://eap-iea.org/index.php/eap/issue/view/6>.

систем).⁶ У том погледу за наш рад је значајан њен есеј „Тело уз тело с мајком” (наслов превела А. П.) јер у њему Иригаре обликује – кроз експлицитну полемику с Фројдovou идејом о првобитном оцеубиству – идеју о матрициду као насилном потискивању жене из културе. У овом контексту, она најпре нуди феминистичко читање Есхилове *Оресџије*, осликавајући напред речену перцепцију мита као механизма одржања друштвеног реда. Иригаре истиче да је Клитемнестрина љутња због дугогодишњег Агамемноновог одсуства, а потом и повратка с љубавницом, као и због претходног жртвовања Ифигеније, пресудно мотивисала њену одлуку да оконча живот свог мужа (Irigaray 1993, 11). Убивши потом Клитемнестру, њен син Орест, према Иригаре, заправо спречава да женски претећи, агресивни импулс разори друштвени ред. Уз помоћ Аполона и Атене, ћерке рођене из очеве главе, он успева да поврати ред у полису и да потврди власт оца (Irigaray 1993, 12). Овакав наратив, који дискредитује осећања и искуства жене, опстаје, према Иригаре, и у оквирима модерних дискурса као што је психоаналитички, који привилегује оца и „забрањује” мајку (Irigaray 1993, 14). Психоаналитичка тумачења процеса одрастања и развоја појединца, тј., пре свега, мушкарца, подразумевају управо удаљавање од мајке и окретање оцу:

„Мада су се у психоанализи развила тумачења процеса како људи улазе у подручје језика, као и процеса одвајања детета од мајке, проблем је у томе што се подразумевало да је то дете син. Син треба да се одвоји од мајке посредством интервенције језика или Имена-Оца. [...] Ћерка, међутим, нема на располагању средства која би јој помогла у овом одвајању, зато њен однос према симболном није развијен”. (Ђурић 2009, 98)

Према Лакановој теорији субјективности, за формирање субјекта неопходан је, дакле, симболички поредак који функционише као својеврсни лингвистички регистар у којем се пак све значење производи посредством фалуса као главног означитеља (Moog 1994, 145; Rubin 2003, 123–126). Симболички поредак је стога фалоцентричан, мушки и „очев”, а мајка је у њему мрачни континент (Irigaray 1993, 10), потиснута и табуисана. Одвајање од мајке Иригаре представља чином пресецања пупчане врпце (Irigaray 1993, 14), те раном која за овим пресецањем остаје (Irigaray 1993,

6 Антропологија се у разматрању културе сусреће и преплиће са психоанализом. Лаканова теорија била је важна антропологији управо због везивања субјективности уз социolingвистичку сферу, чиме је омогућила да се антропологија „удаљи од есенцијалистичких и фиксних погледа на природу личности и сопства” уједно откривши „огроман потенцијал који за истраживање ових [психоаналитичких, А. П.] проблема нуде кроскултурални подаци” (Moog 1994, 148; превела А. П.). Ипак, Хенријета Мур истиче да Лаканова теорија исувише апстрахује субјект и да језик посматра као систем означавања не говорећи о друштвеним дискурсима, институцијама, праксама и локалним односима моћи (Moog 1994, 147). Задатак антропологије је да психоанализу доведе до реченог, те да је коригује, предлажући теорију о субјективности која узима у обзир друштвене дискурсе и дискурзивне праксе (Moog 1994, 148).

16). На место пупчане врпце долази фалус, који од мајке присваја моћ да рађа и храни, те да у целини организује свет (Irigaray 1993, 14). У контексту разматрања дихотомије јавно-приватно и неједнаке расподеле моћи, тј. концептуализације симболичког насиља, те тумачења везе културе и матрицида које нуди Иригаре могло би се протумачити оно што препознајемо као идеју о симболичком матрициду у делу Тање Ступар Трифуновић, под којом се суштински подразумева немоћ и неагенсност жене у интерперсоналним односима и ширим друштвеним процесима. Анализу представа којим се симболички матрицид манифестује и конкретизује у изабраним делима започињемо песмом Тање Ступар Трифуновић која акцентује мотиве пресецања пупчане врпце и женске ране, истоветне онима које помиње Иригаре:

„Моја глава и моје срце и моја пичка су *рана*
постоје непристојне ријечи, али оне нису непристојне као
кад њресијечеш њуичану врцу извадиш свој курац из моје утробе и одеш
[...]
Мама кад је љута каже требала сам те абортирати
ја је разумијем док у утроби љуљушкам нерођеног Исуса не желим
да га родим не желим
да паги да га боли да га распну да сав буде рана
јер је ово свијет у којем се убија одриче и оставља
у којем умотана у бол ходам и гледам
све ће бити лакше кад заборавим
на њуичану врцу
и нашу цркву саграђену на твојим длановима Петре” (Stupar Trifunović
2010, 26; подвукла А. П.)

У песми је остварена јасна алузија на Богородицу, с којом се женски песнички субјекат идентификује. Мајка се буни против пресецања врпце, тј. рођења сопственог детета зато што га оставља свету „у којем се убија одриче и оставља”, лишеном свог активног присуства. Њена емотивна и физичка рана последица је културе насиља која чини да се осећа невидљиво и напуштено („[...] и одеш...”), скрхано, маргинализовано и пасивно („умотана у бол ходам и гледам”), онемогућивши њену интервенцију у свет, као и у живот сопствене деце. Показујући да, осим што изазива бол, такво стање изазива и бес који нагна на кајање и окупне речи за које се овде тражи разумевање („требала сам те абортирати / ја је разумијем...”), ауторка показује комплексности, противречности и чак потенцијалну субверзивност овакве представе о мајчинству, супротстављајући је мистификованом култу чисте и безазлене богородичине љубави која жену утврђује у подређености, не представљајући претњу за друштвене односе (Sinclair 1986, 111). Полемишући притом с одређеним естетским представама о (не)прихватљивим појавама у уметности, ауторка врло јасно понтира о томе да су стилске склоности у погледу употребе непристојних речи безазлена појава спрам свеprisутног насиља. Истовремено, употре-

бом „непристојних речи” женски песнички субјекат провоцира и изазива, сугеришући постојање језичких и изражајних граница које су, у склопу представе о „лепом васпитању” и њиме имплициране субмисивности, наметнуте, пре свега, женама. Песма се завршава очајничким поуздањем у олакшање које доноси заборав, али би се крај, с друге стране, могао тумачити и као болна и иронична констатација пракси заборављања и бризања траума, којима се омогућује неометано одвијање и умножавање насиља. Богородичина страна јеванђеоске приче пак добија значајно место и у роману *Сайови у мајчиној соби*. Богородичина мајчинска персона је у овом роману ресемантизована утолико што новозаветна мајка престаје бити идеал према коме жене треба да се самеравају, а који им је у коначници ипак недостижан, и постаје с њима једнака по болу који патријархална култура не препознаје или не разуме, а који мајке осећају због губитка деце у свету који је тако темељно обележен насиљем:

„Мушкарци воле романџизовајти тје очи које њогсјећају на оне Богородичине. Пуне сјетве, шуће и неосвојиве њојлине [...]. Они не разумију. Њеној живој сина су разайели у њој. Њену љубав. То је усуд жене” (Stupar Trifunović 2020, 86; подвукла Т. С. Т.)

На почетку песме „Реинтерпретација првог гријеха” такође се говори о порођају и одвајању од мајке:

„Погледај мајка намјешта креветац и њежно љуља твоје срце
али ти још не знаш да си то ти
тек после
када се одмакне
када устукне
вриснућеш јако и пробудити се обливен ужасом
[...]
и које прича о теби као бићу одвојеном од свих руку и ствари
и док са њих скидаш кожу изражећи мајчин мирис и моћност
да се завучеш у њедра самој њочешка
кулисе падају пред тобом
голо дрво и плодови
чворови кољена
и усамљеност коже” (Stupar Trifunović 2018, 96; подвукла А. П.)

Уместо везе с мајком, која је овде названа „самим почетком”, дете трауматичним порођајем улази у свет усамљености, отуђености и ужаса. У наведеним се песмама имплицитно проблематизује поменута идеја о одрастању као процесу уласка у културни поредак који потискује мајку, а тај је процес нарочито проблематичан за девојчице (Ђурић 2009, 98). Стога ће јунакиње оба романа Тање Ступар Трифуновић покушати да прекину нит симболичког матрицида накнадним успостављањем континуитета с мајчинским од кога су отргнуте, постављањем питања о мајци и показивањем разумевања за њу, чиме ће је унеколико учинити видљивом. У

роману *Ой како сам куйила лабуда* повратак женском и мајчинском отпочиње захваљујући контакту с другом женом, младом студенткињом с којом библиотекарка започиње љубавни однос. За нараторку романа *Сашови у мајчиној соби* пак враћање мајци започело је рођењем ћерке: „Прије, свијет је био мушко дјело. [...] С тобом [с ћерком] су стигла питања. О мајци, о теби, о мени, о том женском што је протицало неименовано и непримјетно” (Stupar Trifunović 2020, 49).

Имплицитно критикујући хришћанску представу о Богу и Оцу као творцу света и живота и надовезујући се тиме поново на дискурс о симболичкој (не)моћи, нараторка у роману *Сашови у мајчиној соби* подсећа да је стваралачка моћ, у ствари, најуже повезана с мајком и њеном могућношћу стварања рађањем: „Свијет је женско масло. Носе га у трбуху. [...] Живот је надахнуће тајно даровано жени” (Stupar Trifunović 2020, 76–77). С тим у вези, у песми „Жене” помињани мотив ране јавља се у нешто другачијем контексту: рана имплицира могућност да се потенцијална смрт преобрази у живот и умањена је смехом и снагом преживљавања обичних непознатих жена (Stupar Trifunović 2018, 70–71).⁷ У овим делима се, међутим, мада ауторка спретно повлачи биолошке паралеле, не мисли на пуку биолошку способност рађања, која некада бива експлоатисана и у коначници производи кајање („требала сам те абортирати”). Рађање подразумева слободу, могућност самоизражавања и остварења креативних потенцијала, што је начин да се запоседне „мајчинско”, тј. сопствено стваралачко тело. Будући да су јој ове могућности ускраћене, мајка је у роману *Сашови у мајчиној соби* „упорна у својим узмицањима и шутњама” (Stupar Trifunović 2020, 21). Она се удаљава од ћерке и повлачи из сопственог брака усмеривши сву своју креативну енергију на одржавање баште (Stupar Trifunović 2020, 21). Њена стопљеност са сфером приватног потцртава се и сликом уграђивања њених делова тела у кућу: „Да њобјејне из себе, из њијела, из куће у коју осјећам како се уграђују моје ноге и моје руке и мој њлас и моје њруди [...], јер моје све бљеће њлице њостјаје дијелом бијелих зидова” (Stupar Trifunović 2020, 21; подвукла Т. С.Т.). Песма „Кућа” пак доноси још радикалнију слику: жена је у потпуности деперсонализована и објектификована, па се уместо ње оглашава сама кућа, сугеришући безизлазност своје ситуације: „зато сам увијек хтјела искочити из себе [...] / ја сам кућа / куће нико ништа не пита” (Stupar Trifunović 2010, 20). Није, дакле, случајно што нараторка у *Сашовима у мајчиној соби* говори о кући у којој је одрасла као о *мајчиној* (Stupar Trifunović 2010, 25), док се самим насловом романа инсистира на *мајчиној соби* као простору у коме је врхунац достизала мајчина дистанцираност од света и сопствене породице, те препуштеност сопственим мислима, синхронизованим с

7 Мотив женске ране јавља се и на другим местима у делу Тање Ступар Трифуновић. На пример, Ана у роману *Сашови у мајчиној соби* закључује: „Процијеп је рана, процијеп је жена” (Stupar Trifunović 2020, 43).

претећим откуцавањем сатова. *Мајчиној соби* као простору осамљености и бола у роману *Ойкакo сам куйила лабуда* супротставља се пак идеја о *сойсџивеној соби* (Stupar Trifunović 2019a, 80; Vulf 2003). Након што напусти мужа и њихов заједнички животни простор, библиотекарка у овом роману проналази сопствени стан који представља простор слободе изван деловања патријархалних закона.

Позиција мајке се у роману *Сайшови у мајчиној соби* преиспитује и у оквирима представе о рату као изразу „очеве” културе насиља:

„Одговарало нам је да се предамо заводљивом осјећају да је свијет сигурно и топло мјесто *као мајчина ујироба*. Очеви су били далеко са својим љутњама, савјетима и потребом да граде свијет у чврстим и стабилним формама. [...] Он је требао постати очеви некад и негдје. Нисам могла гледати како води узалудне *райшове* и осваја земље туђих фантазија, како губи снагу и доброту и посустаје уоквирен у слику сопственог *оца*” (Stupar Trifunović 2020, 42; подвукла А. П.).

Везу с мајком прекинуло је насиље у виду пресецања пупчане врпце и то се насиље наставља у облику рата, онемогућивши да се свет доживи на другачији начин, наиме: као сигурно место које наличи мајчиној утроби. Осветљујући женску страну рата, нараторка романа *Сайшови у мајчиној соби* говори о својим преткињама и женама у месту у које се, боравећи у мајчиној кући, привремено настанила, наглашавајући њихов бол због деце настрадале у рату:

„Никог није брига ко су те жене, битни су били синови и војске које су служили, једнако гинући у свакој и остављајући их да, умотане у црно, вену по најтужнијим селима на свијету...” (Stupar Trifunović 2020, 50)

Осим што одваја дете од мајке, рат удаљава, специфично, ћерку од мајке и жену од жене. Библиотекарка у роману *Ойкакo сам куйила лабуда* сања како је изгубила ћерку управо у рату (Stupar Trifunović 2019a, 37). У песми „Неко је бацио камен” је, затим, описана судбина ћерке која одлучује да се не одваја од мајке и да рат преспава у њеној утроби. Међутим, до одвајања ипак долази непосредно после рата, али још увек у „погрешно вријеме” које је мирисало „на туђе смрти” (Stupar Trifunović 2018, 41). Ратне околности, сиромаштво, глад и хладноћа урезали су се у подсвест девојчице тако да у њеним сновима „никад не престају ратови” (Stupar Trifunović 2018, 42), те обликовали неповерење према људској топлини и доживљај љубави неодвојив од осећања неугодности и хладноће (Stupar Trifunović 2018, 42). Нараторка романа *Сайшови у мајчиној соби* указује и на везу између рата и недостатка трагова о женским родословима:

„Жене у нашој породици постоје још једну генерацију прије моје бабе, односно твоје прабабе, даље не постоји ништа. Ратови, глад, ратови, тама, биједа [...], нема крштеница, нема папира који свједоче о њима. [...] Нема прича о њима.” (Stupar Trifunović 2020, 49)

Иако свесна да преткиње постоје, тј. да су постојале, али да о њима нема трагова, нараторка констатује:

„Ми смо жене без родослова, од нас и пси имају дужу листу предака. Немој да се стидиш због тога. Ми у ходу порађамо саме себе, између двије запаљене куће и два изгубљена огњишта. [...] Ми смо великим маказама пресјекле пупчану врпцу и породиле саме себе, упамти то”. (Stupar Trifunović 2020, 50)

Мотив пупчане врпце се овде јавља као израз дисконтинуитета, изостанка повезаности са женским о којем „не постоји прича” ни у породици ни у култури. Пресецање врпце је, међутим, и самосакаћење којим се раскида с болном прошлошћу и тиме подноси жртва због могућности изградње новог живота (Stupar Trifunović 2020, 50). Оно је, истовремено, и израз својеврсног достојанства и моћи коју је опстанак упркос ратним разарањима донео. У вези с ратним околностима у делу Тање Ступар Трифуновић, те с фигуром мајке која се јавља као својеврсни контраст деструктивности „очеве” културе, индикативна је напомена Меријен Херш – она, наиме, наглашава да није изненађујуће да су се теорије о разликама између закона мајке и закона оца, те о потреби повратка мајци, појавиле у време појачаних претњи од рата и нуклеарне катастрофе, и у Европи и у Сједињеним Државама (Hirsch 1989, 135).

Насиље, међутим, не престаје с ратом: „Можда сам хтјела повјеровати да је престало с ратом. Али није. Тада је само почео да расте један нови насилни свијет. [...] Свијет који зна да *јачи њлачи*” (Stupar Trifunović 2019a, 62; подвукла Т. С. Т.). До ових закључака долази библиотекарка у роману *Ой како сам курила лабуда* након што је примила вест о младићу претученом због хомосексуалности. Њену љубавницу, младу студенткињу, вест је у највећој мери потресао: „Говориш ми како појма немам у каквом насилном свијету живимо. Све ће нас побити. Фашисти. [...] И моја мајка је фашиста и она би ме убила да зна да спавам с тобом” (Stupar Trifunović 2020, 62). Рат који библиотекарка помиње зацело се односи на један у низу југословенских ратова 90-их. На то упућује и специфичан помен Босне – студенткиња, наиме, сазнаје да је Босна међу странцима на гласу као место у којем се „ми само убијамо” (Stupar Trifunović 2019a, 90), додајући да то „и није далеко од истине” (Stupar Trifunović 2019a, 90). Тања Ступар Трифуновић је, у једном интервјуу, експлицитно истакла да су ратови 90-их део њеног искуства, те подсетник да је „рат највећи женски непријатељ” (Stupar Trifunović 2019b). У том интервјуу она говори и о *Найјуљској шетиралоији* Елене Феранте, истичући како јој је у књигама италијанске ауторке била занимљива позиција жене у патријархалном друштву, али

и чињеница да је то друштво послератно: „И то је друштво гдје фашизам није побијеђен него потиснут у метафоричне подруме, у које упадају лутке неопрезним дјевојчицама” (Stupar Trifunović 2019b). Готово исте речи би се, судећи по роману *Ойџако сам кујила лабуда*, могле употребити за тзв. послератно друштво у државама некадашње Југославије. Ратовима подстакнута репатријархализација, као и култура елиминисања и искључивања Другог пресудно су обликовали ово друштво (Parić 2012, 296–298, 341). Тип маскулинитета који је одредио ток и природу ових ратова, утемељен на слици ратника-заштитника нације, хетеросексуалног брака и традиционалне позиције жене, стога се, опстајући у послератном друштву, агресивно противи хомосексуалности. Овакав маскулинитет, како се види из напомене јунакиње о хомофобним ставовима њене мајке, могу присвојити и жене.

Порозне границе

Роман *Ойџако сам кујила лабуда* нарочито упућује на проблем породичног насиља као дела културе насиља, на деликатан начин преиспитујући притом комплексан процес формирања женске сексуалности у патријархалној култури. Породично насиље у поменутом роману подразумева пре свега физички аспект кажњавања деце. Неименована библиотекарка, главна јунакиња романа, с тим у вези истиче: „Одрасла сам у таквој култури гдје су дјецу тукли. Мајка редовно. А и отац” (Stupar Trifunović 2019a, 27). Одсутни отац и емотивно нестабилна, незадовољна и усамљена мајка стварали су напету породичну психолошку динамику од које је библиотекарка желела да побегне (Stupar Trifunović 2019a, 94). Библиотекаркина љубавница, млада студенткиња, с друге стране, долази из „дисфункционалне породице” (Stupar Trifunović 2019a, 44), како је то на њеном лекарском налазу назначено. Она преноси да ју је мајка редовно тукла „да буде[м] нормална. Тако је говорила” (Stupar Trifunović 2019a, 86). Мајка младе јунакиње и сама је пропатила будући одбачена од породице када је затруднела не завршивши студије. Због тога је студенткиња, и поред своје оптимистичке вере у могућност позитивне интервенције у свакодневицу, свесна суровости у свету:

„Са гнушањем си одбацивала моја квазирелигиозна тумачења свијета јер какав Бог аматер би створио све ово [...], ову проклету гдје матер само што ти нису каменовали када се једног дана вратила кући без дипломе и са великим стомаком”. (Stupar Trifunović 2019a, 7)

У погледу изостанка школовања због трудноће поклапају се судбине мајки двеју јунакиња: библиотекаркина мајка је, наиме, такође затруднела, што је, како је сама истицала, стало на пут њеном образовању (Stupar Trifunović 2019a, 93). У условима у којима патријархална средина регу-

лише (обичајно или законски) околности постајања мајком мајчинство постаје препрека на путу остваривања женских креативних и образових потенцијала. Због немогућности да себе осмисле изван институције материнства (Rich 1976), жене постају незадовољне и насилне према себи и сопственој деци, правдајући се, у овом случају, љубављу и бригом:

„Она лаже. Викала је твоја мајка за тобом. Глуми жрџву. Само сам о њој бринула. Сјално је љрљала хаљине и била безобразна. Та је на све љунула, на све ишћо сам за њу урадила”. (Stupar Trifunović 2019a, 61; подвукла Т. С. Т.)

Уско скопчано с породичним насиљем јесте и сексуално насиље, које се у роману *Оћкако сам куйила лабуда* уводи кроз епизоде које се тичу младе студенткиње. Студенткиња, наиме, започиње садомазохистички однос са својим колегом, истичући да је у питању игра и израз ослобођености од сексуалних предрасуда: „Причала си ми како те млади глумац везује и дави” (Stupar Trifunović 2019a, 57). Исте еротске сценарије студенткиња жели да оствари и у односу с библиотекарком: „Нисам била добра. Казни ме. Варала сам те. Нисам била добра дјевојчица” (Stupar Trifunović 2019a, 85). Ове епизоде сугестивне су у погледу отварања питања о граници која дели насиље од сексуалних пракси које, између осталог, укључују наношење бола. Реч је, прецизније, о еротским праксама које укључују везивање и дисциплину (енгл. *bondage / discipline*), доминацију и субмисивност (енгл. *dominance / submission*) и садомазохизам (енгл. *sadomasochism*) (надаље: БДСМ). Истраживања отворена да саслушају, уваже и анализирају искуства жена које уживају у поменутих праксама, отворена да преиспитају могућност да те праксе буду субверзивне спрам хетеросексуалне парадигме (Beres and MacDonald 2015, 419), ипак истичу да се ради о клизавом терену, поготово када су у питању хетеросексуалне жене које у БДСМ односу заузимају субмисивну позицију:

„У томе лежи потешкоћа у вези са снажним фокусом на појам пристанка у оквиру БДСМ-а. Приступ сексу који се своди на *све је дозвољено докле год је особа дала љрисћанак* игнорише друштвене структуре које привилегују одређене позиције и групе. Претпоставља се да је сваки избор слободан и не препознаје се начин на који су сви избори омеђени друштвеним структурама и дискурсима који обликују понашање у друштву”. (Beres and MacDonald 2015, 429; подвукле ауторке; превела А. П.)

С тим у вези, у роману се претходна насилна искуства повезују с избором одређене сексуалне праксе. Наиме, податак о насиљу које је мајка младе студенткиње правдала бригом добија на значају уколико се доведе у везу са својеврсним „мазохистичким животним ставом” (Repišti 2010, 91) јунакиње. Овакав став, из кога произилази и еротски мазохизам студенткиње може се, дакле, тумачити као резултат генерализације стеченог уверења да је насиље скопчано с љубављу (Repišti 2010, 92). Конкретно

опхођење мајке према ћерки у анализираном роману, које, дакле, подразумева кажњавање зарад „нормалности” родног формирања, део је – како сугерише Гејл Рубин супротстављајући се психоаналитичким биолошким рационализацијама мазохизма – шире социјализације током које жене стичу уверење да ће у култури бити прихваћене и процењене „нормалним” онда када прихвате и репродукују симболичко насиље над собом (Rubin 2003, 130–131). Библиотекарка јасно препознаје овакве претпоставке понашања младе јунакиње: „Нешто у твојим очима било је страшно. Нешто што жели казну више од награде. Мрзила сам свијет који је оставио то у твојим очима” (Stupar Trifunović 2019a, 85). Ради се, дакле, о насилном свету, који трауматично утиче на студенткињу убедивши је да заслужује казну: „Осећам се кривом. Увијек. Због свега. [...] Лакше ми је кад ме неко казни” (Stupar Trifunović 2019a, 85–86). Вероватно имајући на уму сазнања о студенткињи, библиотекарка размишља о неодређеној девојчици, која заправо представља све девојчице, и њеној изложености окрутним играма и злостављању још у детињству (Stupar Trifunović 2019a, 59). Патријархални захтеви спрам очувања чистоте и невиности под претњом стигматизације уколико им се жена не покори, али, с друге стране, и колизија између права на безбрижно детињство и насиља које то право нарушава симболички се сажимају у сугестивној слици упрљане беле хаљине (Stupar Trifunović 2019a, 60). Епизодом се сугеришу нормализација, релативизација, а можда чак и романтизација злостављања девојчица и деце. Одрасле жене чије је детињство обележено таквим искуствима спремне су да и саме релативизују и трпе физичко кажњавање и сексуално злостављање: „Није ме силовао. Само ми је упрљао хаљину. Није ме тукао глумац, само се играо са мном. Неки људи другачије постижу узбуђење. Што му не бих мало удовољила?” (Stupar Trifunović 2019a, 60). Насилне праксе се, и у овом случају, називају љубављу: „Он ми је послје рекао да ником не кажем ништа. И да је то љубав” (Stupar Trifunović 2019a, 60). Када је реч о садомазохистичком односу студенткиње с глумцем, она сама признаје да јој се глумчево понашање није допало (Stupar Trifunović 2019a, 57), а библиотекарка демаскира глумчеву позицију у том односу, истичући: „Свијет је препун јадних дркација који мањак жеље надомјештају насиљем. Немој да будеш жртва. Не треба то да те пали” (Stupar Trifunović 2019a, 58). Када студенткиња покуша да је приволи на сексуални однос заводећи је притом својим нагим телом, библиотекарка јој поручује: „Сусретни се са тим твојим сукобима ума, срца и патријархалног одгоја у костима. Нисам твој мушкарац који узима и оставља. Али ти машташ да јесам. Одупри се томе” (Stupar Trifunović 2019a, 57). Хетеросексуална патријархална фантазија о мушкарцу који „узима и оставља” јесте фантазија која детерминише сексуалне жеље и сексуално понашање збуњене младе жене, образоване, интелигентне и критичне спрам друштвених неправди, репресивних аспеката брака, религије и медија, а

опет онеспособљене да у личном животу направи разлику између насиља и љубави, те да не делује себи на штету. Другим речима, таква врста сексуалног понашања својеврсно је самопотчињавање које ни на који начин не противречи патријархалној култури.

Проницљивим испитивањем порозних граница између љубави, насиља и секса, указује се, дакле, на комплексност обликовања женске, али и мушке сексуалности у култури. Насиље, перверзија и грубост схватају се некада као замена за љубав и, како истиче библиотекарка, пречица до задовољства и слободе (Stupar Trfiunović 2019a, 58). С тим у вези, индикативно је што се у роману накратко помиње и порнографија (Stupar Trfiunović 2019a, 21): студенткиња, наиме, пушта порно-филм који приказује груб сексуални контакт двеју жена, због чега библиотекарка у први мах негодује. Прихватљивост хомосексуалности у оквирима порнографије стоји насупрот њеној прогнаности из стварног живота – у роману, као што је већ речено, јунакиње добијају вест о младићу претученом због хомосексуалности, а студенткиња се боји хомофобне реакције своје мајке. Хомосексуалност је, дакле, допуштена само онда када је фетишизована, и мада овде порнографију конзумира млада и збуњена јунакиња, фетишизоване представе лезбејског односа намењене су, у ствари, мушкарцима, као што су и потекле из патријархалног имагинирања женске сексуалности:

„У порнографији, жене се сексају једино да би узбудиле мушкарца и угодиле му. [...] Стварну лезбијку, ону која одржава сексуалне односе са женама без назнака о мушкарцима или пенису, порнографи доживљавају као неумољива непријатеља”. (Dworkin 2002, 287)

Сексуална грубост коју у личним односима тражи или којој се препушта млада јунакиња такође је, дакле, у вези са садржајима које конзумира и који нормализују представу о сексуалном односу као о суштински насилном чину.

Проблем сексуалности и сексуалног насиља отварају и вишеструке натукнице јунакиња о *Лолити* Владимира Набокова. Набоковљев роман је мноштво пута читан и интерпретиран из феминистичке перспективе. Неке ауторке покушале су да *Лолиту* „поново напишу” уважавајући перспективу и глас саме девојчице и потцртавајући да је реч о жртви сексуалног злостављања (Meek 2017, 154–157). С тим у вези, роману се замерало привилеговање Хамбертовог гласа и алегоризовање жене (Kauffman 1992, 64–65). Друга се пак истраживања супротстављају изједначавању читавог романа с Хамбертовом перспективом (Goldman 2004). С тим у вези, истиче се да је, у оквирима романа, једино Хамберт онај који жену митологизује, представљајући Лолиту као еденску грешницу, Еву и заводницу, тј. приписујући њеној сексуалности девијантску димензију како би оправдао сексуално насиље (Goldman 2004, 87–89). У роману, међутим, постоје јасне назнаке о природности и нормалности Лолитиног сексуалног развоја (Goldman 2004, 88–89), као и назнаке њене потресености и трауме

због злостављања (Goldman 2004, 96). Роман у целини, према томе, демитологизује жену и њену сексуалност изводећи је из оквира ерудитне хришћанске и патријархалне имажинације професора Хамберта, због чега поједини интерпретатори сматрају да роман заузима чак феминистичку перспективу (Goldman 2004, 103; Meek 2017, 160). Хамбертовим присуством се у роману *Оћкако сам кућила лабуда* суптилно пориче теза о напаснику као неурачунљивој и дегенерисаној особи. Осим тога, Хамберт није једнострано представљен као „обичан педофил” (Stupar Trifunović 2019a, 26); он је, напротив, и својеврсна фантазија: „њежан, допадљив и пун свих тих дивних знања” (Stupar Trifunović 2019a, 26). Библиотекарка га повезује са својим мужем, с којим је отпочела љубавни однос још док је била млада студенткиња књижевности, а он њен, тада ожењени, професор. Професор се јавља као симбол мушког научног, интелектуалног и сексуалног ауторитета (Stupar Trifunović 2019a, 31), као израз женске фантазије, обликоване хетеросексуалном социјализацијом, о мушкарцу „који узима и оставља”, као сигурна лука у коју се склањају девојке изложене родитељској агресији. Та фантазија се, међутим, распршила, и библиотекарка живи у несрећном браку, који напоследку напушта. У оном смислу у коме се Хамберт јавља и као фигура која „прекине наше нити са дјетињством” (Stupar Trifunović 2019a, 26), библиотекарка га повезује са собом, не зазирући од питања о сопственој одговорности услед чињенице да је започела везу с младом особом и на њу пресудно утицала.

Попут Набоковљевог романа који проблематизује патријархално-хришћанску митологију о жени, и роман *Оћкако сам кућила лабуда* се окреће проблемском дијалогу с грчким митом о Зевсу и Леди. Ради се о миту према којем се Зевс прерушио у лабуда и „обљубио” Леду (Srejić i Sermanović 1987, 229). Назив романа Тање Ступар Трифуновић и његов први мото потичу од кратке рефлексije која се односи на овај мит, и која је преузета из књиге *Ватре* Маргерит Јурсенар: „Леда је говорила: ’Нисам више слободна да се убијем откако сам купила лабуда’” (Jursenar 1984, 35). Јурсенар је књигу назвала збирком љубавних песама (Jursenar 1984, 7), тематизујући љубав у њеном преплету с насилним и болним догађајима. Књига је, укратко, посвећена ревизији класичног мита из модерне перспективе (Callen King 1991, 201), а посебно се издвајају јунакиње и обликује њихова страна митске приче (Braund 2012, 190–191). Ледино могуће самоубиство које помиње Јурсенар и које насловом и првим мотом свог романа апострофира Тања Ступар Трифуновић несумњиво је у вези с њеним контактом са Зевсом. Мит се често из феминистичке перспективе тумачио као прича о силовању (Neimneh, Sawwa and Obeidat 2017, 36–40; Brownmiller 1993, 283–284). Ликовне или литерарне представе овог мита које су обликовали уметници углавном су, истиче се, романтизовале сусрет Леде и Зевса, представљајући Леду као саучесницу у насилном чину (Neimneh, Sawwa and Obeidat 2017, 33–35). Ледина помисао о самоубиству стога би могла бити последица тог крајње дехуманизујућег искуства.

Имајући то на уму, насловном сугестијом о куповини лабуда ауторка, по нашој интерпретацији, имплицира моћ и (можда и финансијску) самосталност жене која најзад – оваквом куповином – *сћиче власи* над силама које у патријархалним митовима није могла контролисати, што јој помаже да преживи, да креира и исприча сопствену причу, којом би исказала отпор актуелном друштвеном реду и митовима који га афирмишу. Разобличујући патријархалне мистификације и осветљујући комплексну женску сексуалност, затим проблем љубави и (сексуалног) насиља, женског гласа и репресивног патријархалног мита, роман се промишљено надовезује на мит о Леди и Зевсу, на књиге В. Набокова и М. Јурсенар, стварајући густу алузивну и интертекстуалну мрежу којом усложњава и нијансира свој приступ поменути проблемима.

На сличан начин као мит о Леди и Зевсу може се расплести и бајка о Црвенкапици у роману *Сайови у мајчиној соби*. Пероова верзија ове бајке (Pero 1984, 20–22), као и верзија браће Грим (Grim 1957, 60–65), преносе мушкоцентричну визију о пожељним субмисивним оквирима женског понашања, који, ако се прекораче, изазивају реакцију предатора-вука, па Црвенкапица бива кажњена тако што је вук прогута, тј. силује, усмрти и потпуно поништи (Srebnicki 2016, 36–37). Верзија браће Грим има срећан крај, али се као спасаца јавља ловац, док се Црвенкапица налази у стереотипној улози „даме у невољи”. На почетку романа *Сайови у мајчиној соби*, у бајковитој атмосфери, модификацији бајке о Црвенкапици, нараторка обећава својој ћерки да ће, у причи коју експлицитно назива својом (Stupar Trifunović 2020, 9), успети да врати снове које је појео вук (Stupar Trifunović 2020, 8). Реч је, опет, о праву на сопствену причу, при чему је вук овде симболичка представа мита и културе који „једу” женске снове. Мајка, а не ловац, постаје хероина и главна личност, она која се разрачунава с вуком, да би на крају констатовала да је успела да врати снове себи и својој ћерки (Stupar Trifunović 2020, 131).

Начин да не будеш

У песимистичком закључку којим сажима своје друштвено искуство, библиотекарка у роману *Ой како сам куйила лабуда* истиче: „Постоје само двије врсте људи. Они који су насилни према себи и они који су насилни према другима” (Stupar Trifunović 2019a, 60). Бавећи се првима, ауторка романа заправо говори о женским аутодеструктивним понашањима, проницљиво их ситуирајући у друштвени контекст који жену осуђује на (невољну) емотивну и телесну расположивост деци и мушкарцима. Најнепосредније речено, аутодеструкција, али и нарушено психофизичко здравље које је подстиче јесу директна последица облика насиља којима је

жена изложена и о којима смо говорили. У роману *Оћкако сам куйила лабуда* последице насиља се осликавају у представи инсомничне мајке чија депресија трансцедира њу саму и временски тренутак у коме се налази, те постаје својеврсни наднаравни аманет који мајке остављају у наслеђе ћеркама:

„Не спава. Незадовољна је. Сања. Чезне. Хола ноћу рашчупана кроз кућу. Чим имаш депресивну мајку, можеш бити сигурна да педантно покушава да убије жену у себи [...]. Ћери у наслеђе добију депресију, уместо снаге. То је начин да не будеш превише жена када постанеш мајка. То је начин да не будеш”. (Stupar Trifunović 2020, 23–24)

Дихотомија жена-мајка у роману се пак јавља и онда када нервно растројена Ана, имењакиња Толстојеве јунакиње, добија савет од свог психијатра: да буде више мајка, а мање жена (Stupar Trifunović 2020, 63). Психијатрово уверење у лековитост сузбијања сваког трага индивидуалних потреба да би се жена уклопила у нормирану слику мајке, безличне фигуре која мисли једино на потребе других, говори о неразумевану и предрасудама на које није имуна ни званична наука.⁸ С тим у вези, у *Сајшовима у мајчиној соби* пажња се посвећује и Ани Карењиној и Еми Бовари, јунакињама – и, врло важно, мајкама – које су покушале делати према својим жељама. Упућујући на површност стигматизације којој су биле изложене, роман образлаже њихову личну и друштвену ситуацију, те одлуку о самоубиству коју је ова ситуација произвела: обе јунакиње су незадовољне својим животима, жртве карактера својих мужева и културних узуса који онемогућују остваривање истинске брачне блискости или слободу избора да се законски и физички напусти незадовољавајући однос (Stupar Trifunović 2020, 99–100).

Да је проблем самоубиства пак кључан за роман *Оћкако сам куйила лабуда* назначено је и његовим првим мотом, који смо већ цитирали. У роману је самоубиство починила библиотекаркина мајка, претходно мучена неоствареним сновима, несрећним браком, те суочена с осећањем напуштености због коначног одласка мужа и ћерке (Stupar Trifunović 2019a, 95). И библиотекарка и млада студенткиња такође размишљају о самоубиству (Stupar Trifunović 2020, 20, 90). Библиотекаркин суицидални покушај приказује се кроз алузију на самоубиство књижевнице Вирџиније Вулф:

„Сјећам се да је била субота. [...] Сјећам се хладне воде која реже глежњеве. И мрака. У којем не, нећу рећи да све нестаје, него се уклапа у њега. И ја, док ходам према води. И улазим у њу”. (Stupar Trifunović 2019a, 20)

8 Психијатар се често јавља као представник науке која нема алате за разумевање женског искуства. В. песму „I Киша” из збирке *Главни јунак је човек који се заљубљује у несрећу* (Stupar Trifunović 2010, 59), као и песму „Није завист” (Stupar Trifunović 2010, 33) из истоимене збирке, у којој се полемише с Фројдовим идејама.

У том погледу индикативан је и помен Силвије Плат (Stupar Trifunović 2019a, 32), књижевнице која је окончала живот самоубиством. Помен Силвије Плат, нарочито у контексту овог романа, упућује на њен аутобиографски роман *Сћаклено звоно* и његову чувену протагонисткињу Естер Гринвуд, која се такође, 50-их година прошлог века у конзервативном америчком друштву, суочава с депресивним и аутодеструктивним епизодама, мада их на крају успешно превазилази.

Профилишући сопствене јунакиње, а истовремено се надовезујући на мит, књижевност и, суптилно, на чињенице из живота књижевница, ауторка обликује убедљиву идеју о специфичном женском наслеђу, радикалној тежњи за самоуништењем коју мајке завештавају ћеркама, а која је у супротности с њиховим забрањеним стваралачким потенцијалима. Оба романа се, упркос томе, завршавају оптимистичким назнакама, сугеришући да решење проблема женске аутодеструкције лежи у лековитом контакту с другим женама, који имплицира лични и политички отпор патријархалној култури у којој су жене одвојене од себе самих и међусобно. При завршетку романа *Сашови у мајчиној соби* нараторка се враћа ћерки након суочавања с прошлошћу и сећањима на мајку; суочавање није резултирало налажењем коначних одговора, али је омогућило спасоносно враћање „женском што је протицало неименовано и непримјетно“ (Stupar Trifunović 2020, 49), те враћање снова које је појео симболички вук. У роману *Ой како сам куйила лабуда* се нарочито упечатљиво изражава идеја о женском савезништву и саучесништву које започиње препознавањем заједничког, генерацијског женског искуства бола и насиља, али чији је циљ, најзад, да овакво искуство оконча кроз процес којим ће жене учити једна другу артикулацији сопствених траума, те замишљању света изван оквира постојећих парадигми.⁹

Закључна разматрања: шта књижевност нуди

Опсежна тематизација односа између културе насиља и, првенствено, женског искуства, те проницљивост којом се ово искуство уланчава са ширим структурама друштва и културе, подстакле су наше читање изабраних дела из антрополошког угла, али су произвеле и сугестију, подстакнуту идејама књижевне антропологије, да разматрање овакве књижевности може, уз одговарајући опрез, допринети антрополошким покушајима теоретизације насиља (према женама и другим рањивим групама), нарочито оног невидљивог: симболичког, емотивног и психолошког, које

⁹ Након раскида везе и селидбе у Француску, студенткиња шаље библиотекарки фотографију с посветом на полећини: „Оној која ме је научила да сањам“ (Stupar Trifunović 2019a, 96). Библиотекарка пак отпочиње љубавну везу с Маријом, која је учи да разговара с биљкама и да пусти „бол да изађе“ (Stupar Trifunović 2019a, 95).

је понекад изван могућности дубље и изнијансираније артикулације при примени формалнијих истраживачких метода. С тим у вези, у делу Тање Ступар Трифуновић јасно се, пре свега преко фигуре (симболички убијене) мајке, показују дубоке психолошке трауме и комплексност осећајности жена у култури у којој су на свакодневном нивоу изложене насиљу. Но, изабрана дела се опсежно баве и физичким сексуалним насиљем, оцртавајући сложеност и противречност женског психосексуалног развоја, те доприносећи и неким важним актуелним дебатама, нпр. о порнографији, као и о улози, с једне стране, друштвених структура и, с друге, „пристанка” у сексуалном садомазохизму. Иако рат није њихова централна тема, ова дела Тање Ступар Трифуновић такође су драгоцене због своје концептуализације везе рата и рода, нарочито у оном смислу у коме сугеришу дубоке психолошке последице рата у животу појединачних жена, али у читавој послератној култури у локалном контексту. Додатно, чињеница да се Тања Ступар Трифуновић ослања на књижевност у дискутованим романима, те да овај ослонац чини њену тематизацију насиља изнијансираном и луцидном, додатно препоручује књижевност као драгоцен материјал и за друге, а по сугестији књижевне антропологије – антрополошке, елаборације насиља и других културних феномена.

Најзад, осим што великим делом говори о (ауто)деструкцији, Тања Ступар Трифуновић у изабраним, али у другим делима,¹⁰ доноси низ оптимистичких сугестија – о неким од њих смо у раду местимично говорили. Ове сугестије суштински су сажете у идеји о томе и подсећању на то да је брижан и емпатичан међуженски и међуљудски однос неизоставни део замишљања и покушаја изградње света слободног од непрекидног улаччавања насиља и дубоких, генерацијских и индивидуалних траума. Посвећеност и проницљивост којима се анализирана дела баве насиљем упућују на то да су и њихове оптимистичне идеје резултат исто тако посвећеног, али и хуманог промишљања, те да би се такође морале узети озбиљно, било у личним, књижевним или антрополошким разумевањима насиља и света.

Референце

- Beres, Melanie Ann and Jo E. C. MacDonald. 2015. “Talking About Sexual Consent: Heterosexual Women and BDSM.” *Australian Feminist Studies* 30 (86): 418–432. <https://doi.org/10.1080/08164649.2016.1158692>
- Bošković, Aleksandar. 2000. “Anthropological Perspectives on Myth.” *Anuário Antropológico* 25 (1): 103–144. <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/issue/view/617>
- Braund, Susanna. 2012. “‘We’re Here Too, the Ones Without Names.’ A Study of Female Voices as Imagined by Margaret Atwood, Carol Ann Duffy, and Marguerite Yo-

10 На пример, у овом контексту су нарочито упечатљиве песме из збирке *Размножавање домаћих животиња*: „Не иди у мрачне шуме“ и „Откривање свијета мајки“.

- urcenar." *Classical Receptions Journal* 4 (2): 190–208. <https://doi.org/10.1093/crj/cls019>
- Brownmiller, Susan. 1975. *Against Our Will: Men, Women, and Rape*. New York: Fawcett Columbine.
- Brujić, Marija. 2020. „Roman 'Snežni čovek' Davida Albaharija. Antropološko čitanje". *Etnoantropološki problemi* 15 (1): 129–153. <https://doi.org/10.21301/eap.v15i1.5>
- Burdje, Pjer. 2001. *Vladavina muškaraca*. Prevela Mileva Filipović. Podgorica: CID.
- Callen King, Katherine. 1991. "Achilles on the Field of Sexual Politics: Marguerite Yourcenar's *Feux*." *Lit: Literature Interpretation Theory* 2 (3): 201–220. <https://doi.org/10.1080/10436929108580056>
- Connell, R. W. (1995) 2005. *Masculinities*. 2nd ed. Berkeley: University of California Press.
- De Angelis, Rose. 2002. Introduction to *Between Anthropology and Literature*, edited by Rose De Angelis, 1–7. London: Routledge.
- Dworkin, Andrea. 2002. *Pisma iz ratnog područja*. Prevela Marina Leustek. Zagreb: Ženska infoteka.
- Đurić, Dubarvka. 2009. *Poezija, teorija, rod*. Beograd: Orion Art.
- Eller, Jack David. 2007. *Introducing Anthropology of Religion*. New York: Routledge.
- Felski, Rita. 1989. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ferguson, R. Brian. 2021. "Masculinity and War." *Current Anthropology* 62 (S23): 112–124. <https://doi.org/10.1086/711622>
- Galtung, Johan. 1969. "Violence, Peace, and Peace Research." *Journal of Peace Research* 6 (3): 167–191. <http://www.jstor.org/stable/422690>
- Goldman, Eric. 2004. "Knowing' Lolita: Sexual Deviance and Normality in Nabokov's *Lolita*." *Nabokov Studies* 8: 84–104. <https://doi.org/10.1353/nab.2004.0007>
- Grim, Jakob i Vilhelm Grim. 1957. *Trnova ružica i druge bajke*. Prevela Irma Lisičar. Beograd: Dečja knjiga.
- Grubišić, Ana Banić. 2020. „'Između dva sveta' – antropološka analiza 'gastarbajterskog romana' *Taksist od Münchena*". *Etnoantropološki problemi* 15 (1): 101–128. <https://doi.org/10.21301/eap.v15i1.4>
- Hirsch, Marianne. 1989. *The mother / daughter plot: narrative, psychoanalysis, feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Irigaray, Luce. 1993. *Sexes and Genealogies*. Translated by Gillian C. Gill. New York: Columbia University Press.
- Jursenar, Margerit. 1984. *Vatre*. Preveo Jovica Aćin. Niš: Gradina.
- Kauffman, Linda. 1992. *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lewin, Ellen. 2006. Introduction to *Feminist Anthropology: A Reader*, edited by Ellen Lewin, 1–38. Malden: Blackwell Publishing.
- Mahmud, Lilith. 2021. "Feminism in the House of Anthropology." *Annual Review of Anthropology* 50: 345–361. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-101819-110218>
- Martin, Emily. 2003. "What is 'Rape'?—Toward a Historical, Ethnographic Approach." In *Evolution, Gender, and Rape*, edited by Cheryl Brown Travis, 363–381. Cambridge (Massachusetts): MIT Press.

- Meek, Michele. 2017. "Lolita Speaks, Disrupting Nabokov's 'Aesthetic Bliss.'" *Girlhood Studies* 10 (3): 152–167. <https://doi.org/10.3167/ghs.2017.100312>
- Moore, Henrietta. 1994. "Gendered persons: Dialogues Between Anthropology and Psychoanalysis." In *Anthropology and Psychoanalysis: An Encounter Through Culture*, edited by Suzette Heald and Ariane Deluz, 131–149. London: Routledge.
- Nedeljković, Saša. 2011. *Kultura i nasilje*. Beograd: Baštinik / Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Neimneh, Shadi S., Nisreen M. Sawwa and Marwan M. Obeidat. 2017. "Re-tellings of the Myth of Leda and the Swan: A Feminist Perspective." *Annals of Language and Literature* 1 (1): 32–41. <https://doi.org/10.22259/2637-5869.0101005>
- Nelson, Robin G. 2021. "The Sex in Your Violence: Patriarchy and Power in Anthropological World Building and Everyday Life." *Current Anthropology* 62 (S23): 92–102. <https://doi.org/10.1086/711605>
- Papić, Žarana i Lydia Sklevicky. 2003. Predgovor *Antropologiji žene*, priredile Žarana Papić i Lydia Sklevicky, preveo Branko Vučićević, 5–30. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Papić, Žarana. 2012. *Žarana Papić. Tekstovi 1977–2002*. Uredile Adriana Zaharijević, Zorica Ivanović i Daša Duhaček. Beograd: Centar za studije roda i politike FPN, Rekonstrukcija Ženski fond i Žene u crnom.
- Pero, Šarl. 1984. *Bajke starih vremena*. Prevela Tanja Dugonjić, priredio Nikola Kovač. Sarajevo: Svjetlost.
- Reidy, Dennis E., Ruschelle M. Leone, Katherine W. Bogen, and Monica H. Swahn. 2022. "The Culture of Masculinity and Sexual Violence: Raising Boys to be Nonviolent Men." In *Engaging Boys and Men in Sexual Assault Prevention*, edited by Lindsay M. Orchowski & Alan D. Berkowitz, 125–148. Amsterdam: Academic Press.
- Reiter, Rayna R. 1975. "Men and Women in the South of France: Public and Private Domains." In *Toward an Anthropology of Women*, edited by Rayna R. Reiter, 252–282. New York: Monthly Review Press.
- Repišti, Selman. 2010. „Sadizam i mazohizam ili sadomazohizam: konceptualna i empirijska razmatranja”. *Antropologija*, 10 (3): 73–97. <https://antropologija.com/index.php/an/article/view/304>
- Rich, Adrienne. 1976. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton.
- Rosaldo, Michelle Zimbalist. 1974. "Women, Culture, and Society: A Theoretical Overview." In *Women, Culture, and Society*, edited by Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere, 17–42. Stanford: Stanford University Press.
- Rubin, Gejl. 2003. „Trgovina ženama. Beleške o 'političkoj ekonomiji' polnosti". U *Antropologija žene*, priredile Žarana Papić i Lydia Sklevicky, preveo Branko Vučićević, 87–145. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Sanday, Peggy. (1990) 2007. *Fraternity Gang Rape. Sex, Brotherhood, and Privilege on Campus*. 2nd ed. New York: New York University Press.
- Simić, Marina. 2005. „Da li su svi antropolozi (još uvek) književnici? (kratak pregled antropoloških pristupa problemu književnosti i antropologije)". *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 53 (1–3): 549–560.
- Sinclair, Karen. 1986. "Women and Religion." In *The Cross-Cultural Study of Women: A Comprehensive Guide*, edited by Margot I. Duley and Mary I. Edwards, 107–124. New York: Feminist Press.

- Sjoberg, Laura. 2013. *Gendering Global Conflict: Toward a Feminist Theory of War*. New York: Columbia University Press.
- Srebnicki, Erika. 2016. *A Feminist Analysis of the Female Identity in "Little Red Riding Hood."* MA Thesis, VU Amsterdam. https://www.academia.edu/33571423/Vrije_Universiteit_Amsterdam_A_Feminist_Analysis_of_the_Female_Identity_in_Little_Red_Riding_Hood
- Srejskić, Dragoslav i Aleksandra Cermanović. 1987. *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Beograd: SKZ.
- Stupar Trifunović, Tanja. 2010. *Glavni junak je čovjek koji se zaljubljuje u nesreću*. Krešev: Književna zaklada / fondacija „Fra Grgo Martić“.
- Stupar Trifunović, Tanja. 2018. *Razmnožavanje domaćih životinja*. Sarajevo: Buybook.
- Stupar Trifunović, Tanja. 2019a. *Otkako sam kupila labuda*. Beograd: Arhipelag.
- Stupar Trifunović, Tanja. 2019b. „Prednost ženskih poetika je u različitosti, intervju s Tanjom
- Stupar Trifunović; deo 1“. Intervju vodila Jelena Lalatović. *Bookvica*, 19. decembar 2019. <https://bookvica.net/tanja-stupar-trifunovic-intervju/>
- Stupar Trifunović, Tanja. 2020. *Satovi u majčinoj sobi*. Beograd: Arhipelag.
- Vulf, Virdžinija. 2003. *Sopstvena soba*. Prevela Jelena Marković, Beograd: Plavi jahač.
- Zuckerhut, Patricia. 2011. "Feminist Anthropological Perspectives on Violence". In *Gender and Violence in the Middle East*, edited by Moha Ennaji and Fatima Sadiqi, 13–25. Oxon: Routledge.

Aleksandra Petrović

On the Culture of Violence and Female Experience: Prose and Poetry by Tanja Stupar Trifunović

The paper analyses the portrayal of the culture of violence in the prose (i.e., the novels *Clocks in My Mother's Room* (2014) and *Since I Bought a Swan* (2019)) and selected poetry by Tanja Stupar Trifunović. In the selected works, violence is directly related to patriarchal cultural and political power and particularly impacts culturally marginalized groups: women, mothers, and homosexuals. Drawing on theoretical perspectives from anthropology of violence, feminist anthropology, and literary anthropology, the paper systematically examines various forms of violence in selected works – including symbolic matricide, war, sexual violence (in this regard, I discuss rape, sadomasochism, and pornography), and suicide / self-destruction – and proposes the potential significance of studying these selected works and others alike for anthropology, especially in terms of conceptualizing 1) the invisible forms of violence, such as symbolic or psychological violence, and 2) sexual violence.

The paper begins by discussing the theme of symbolic matricide, elaborated in some of the selected poems and the novel *Clocks in My Mother's Room*. Present in the earliest myths, the symbolic matricide implies a cultural murder and suppression of the woman and mother to establish a phallogocentric order. On the other hand, the nov-

el *Since I Bought a Swan* focuses on physical violence – family and sexual – but also explores its influences on female emotional and sexual development and insightfully raises questions about the implications of conflating love with violence, as well as sex with violence. The novel also extensively touches on the problem of female suicide or self-destruction and implies its inseparability from social structures that hinder women from attaining full autonomy and freedom. Both novels and several poems examine the repercussions of war on women, mothers, and children. In exploring the theme of violence, the novel *Since I Bought a Swan* also touches upon the Yugoslav Wars of the 1990s and their impact on contemporary society in the postwar era.

After emphasizing the anthropology-related value of the analyzed works, the paper concludes by discussing their significant optimistic messages.

Keywords: Tanja Stupar Trifunović, culture of violence, female experience, anthropology.

Primljeno: 12. 12. 2023.

Odobreno: 09. 06. 2024.