

ju Sleter + Lajnsdorf, maska do koje Šerlok i Frojd stižu krčeci naslage traumatične čutnje izgubljene Amerikanke Nensi Ozborn Sleter? Ne samo akter negativnog Edipovog kompleksa, nego i lukavi otmičar čiji se lik pretapa u aktancijalnu figuru tihog rada pruske generalštabne mašinerije. Nensi je, pak, i kidnapovana mlada udovica starog barona, carevog rodaka, ali i primarni predmet agresije za psihu mladog barona, traumatizovanog smrću majke. Ivice fikcionalnog polja prodire i u unutrašnje polje zapleta: upravo navedena »frojdovska« dimenzija mladog Lajnsdorfa sprečava Šerloka, Holmsa u razvijanju dinamike detektivske istrage, sve dok mu bečki lekar ne ponudi izvesna tumačenja kao »pomoćni trag«. »Smrt majke« predstavlja tako još jedan odblesak »primarne slike«, *Tekstualni presek*, neravnotežu psihologije i kriminalistike: u tome se opet iskazuje polazna i retroaktivna višeznačnost »Mejerove sonde«. Opet, ni lekar Votson, ni lekar Stenford, niti lekar Frojd, niko od njih trojice ne može pristupiti retorici lečenja, udobnoj samodovoljnosti analize, bez pomoći *izmeštenog*, apsolutno nepokretnog i vrebajućeg uma Majkrofta Holmsa, onoga koji poseduje ostatak tumačenja. Šuočen sa naknadnim dejstvom ove polazne nesaglasnosti, sa viškom samodetekcije i samoanalize, Mejerov Votson-pripovedač nastoji da pronađe novu dimenziju sklada — da izbije iskrnu napetosti iz vektora *ideološke* ravni. Otud konotacije suptilne igre sa fabrikama oružja (imovina Lajnsdorfovih), pretnje svetskog rata, itd. Cilj nije samo pojačanje čitačevog interesa u kompoziciji pseudo-trilera, već i izlaženje iz kruga u koji priču zatvara jedno od Majkroftovih *beskonačnih rešenja*: *Ego-Id-Superego*. Otud ideološka nadgradnja zapleta, zaludni Votsonov tvorački napor da uravnoteži poziciju Uma kao sopstveni posed, mesto onoga koji je posrnuo: jurnjava u poludelom vozu preko imaginarnih, gotovo hičkokovskih granica, reference na pisca *Zarobljenika dvorca Zende* (što ga detektivski par sreće u vozu za Beč). Rešenja, međutim, nema, sve se opet svodi na novu dimenziju hipnoze. Originalni naslov Mejerovog romana podcrtava tu uzaludnost napora Votsona-pisca da se potisne beskonačnost rešenja, neizmernost problema i njegova retorička pukotina; »*solution*« (*otopina, rastvor*) *istovremeno znači i »rešenje*«. Višak od sedam procenata — to je ono što se mora, ali ne može neutralisati, ono što ne može nestati u magiji lečenja i uravnotežavanja. Opet paradoksalno, u tom cilju se preduzimaju operacije koje prerastaju ne samo dimenzije »krimiča istrage« (neprevodiva naznaka »Whodunit«) i »trilera«, već i dimenzije onoga što Todorov naziva »suspense-priča«.

Soba za strance

Vreme ne radi za Votsona, protagonistu i pripovedača, otuda i njegova uspaničenost u sceni oproštaja na peronu milanskog voza. Privajajući homologije i ravnoteže, uočavanje trauma i otkrivanja prestupnika, on pokušava da umakne vremenu u njegovoj trostrukoj manifestaciji: poništavajući Šerloka, zanemarujući »naknadnog autora«, zaboravljajući Majkrofta. Tek u svetlu Šerlokovog otiskivanja prema Italiji, »Uvod« pokazuje svoju perfidnu taktiku: objavi ti istinu o »slučaju Morijarti«, o »poslednjem problemu«, ne posle Šerlokove, već tek posle Frojdove smrti. Ona, naime smrt, izjednačuje aktancijalne nivoe »stvarnih« i »izmišljenih« protagonistu. Dok Šerlok — nakon prolaženja kroz »operaciju Edipov kompleks« — samo *potvrđuje i troši* osobine mitskog junaka, mladi Sigmund Frojd postaje *predmet Mita*, tvorac onog već pomenutog pseudo-Sigersona. Alternativni pripovedač iz »Predgovora« ne zaboravlja, za razliku od Votsona, Dojlovu lapidarnu opomenu: Zločin je čest. Logika je retka. (*Crvene bukve*) Toliko retka, čak, da popušta pred lavinom tekstualnih zamena, tvoreći polje u kojem junaci izmjenjuju masku »profesora Morijartija«. Logika teksta, makar on bio i parabiografija, utapa se na dvosmiselnim rubovima prvobitnog zavodenja, proton pseudosa: »Primarno jezgro, tzv. organsko, ima na svojoj periferiji tzv. psihickog dvojnika, ili sekundarno jezgro, što je, ustvari, nesvesno«, kaže Nikola Abraham. »Ovo, opet, poseduje u sopstvenom omotaču i svoje spoljašnje homologo jezgro, svest« (*Školjka i jezgro*) Votson nema pravo da traži konačnu definiciju Šerlokove sudbine, budući da on, u stvari, *ovaj tekst i ne piše*, »artritis je to onemogućilo, nego diktiram ova sjećanja šarmantnoj tipkačici«. Lišen pisanja, otpadak novovekovnog Uma, Votson izgovara poplavu nekorisnih harmonija: budući da Morijarti nije ono što kaže Konan Dojl, budući da je Morijarti onaj kojeg Šerlok nikada ne spoznaje *izvan hipnoze*, budući da Frojd nikada ne sreće Morijartija *u tekstu* — da li je Morijarti uopšte živ? *Jer, ako je Morijarti mrtav, ni Šerlok Holms ne može biti među živima*. Onaj treći iz strukture dosetke može biti jedino Majkroft Holms, gojazni, stariji i inteligentniji potomak osirotelog vlastelina, bljesak infantilnog Super-ega, naličje Cogita, rečju, džentlmen učlanjen u klub »posvećen onima koji ne podnose klubove«. Majkroft je, isto tako, i onaj koji oduvek/već zna, ali i *onaj koji ne govori, onaj koji ne piše*. Radi se o logici koja je retka, ali i o retkom zločinu: da nije skriveni *demon teksta*, zar bi Majkroft slao Šerloka na uzaludno putovanje? Što će reći, da Mejerov roman *ipak ponavlja u paralelnom registru priču o smrti slavnog detektiva Šerloka Holmsa*. Da bi izbegao Majkroftovu sudbinu, Šerloku ostaje samo jedan izbor: nestajanje na kremenskoj dijonanali, haos geteovskog Juga i Pesak fikcije. Odatle mu nema povratka — izuzev u mučnu rutinu »rešavanja slučajeva«. Ideološko Znanje i psihoanalitička Istina se potiru, *ustpostavljajući zajedno* protivitežu Majkroftovoj praznini, tišini u Sobi za strance. »Šta treba da budem«, kaže Mišel Fuko, »ja koji mislim i koji sam svoja misao, da bih bio ono što ne misli, da moja misao bude ono što ja nisam?« (*Covek i njegovi dvojnici*). Samim činom odbijanja ovog problema, Majkroft Holms, zamrznuto mesto porodične traume i tekstualnog viška, pretvara se u *odsutnog Gospodara teksta*. Nestajanje na kremenskoj dijonanali jeste cena Majkroftovog buđenja koju plaća Šerlok Holms. Pa ipak, uprkos frojdovskoj istini i votsonovskom znanju, *potiskivanje neprestano ukida višak*, beskrajni i beznačajni. Rub fikcije stalno zamenjuje iskupljenje i katastrofu, a zapisivač — Mejer ili neko drugi — neprestano osvaja sopstvenih sedam procenata gubitka. Kao što se vidi iz izveštaja radoznalog autorovog ujaka Henrija, Mejer nikada i ne dobija »originalni Votsonov tekst«, već samo prepis: *sve što nije izgovoreno, izgubiće se u napisanom*. A mladi Sigmund Frojd, bi još do dao, nakon partije tenisa: »Dragi moj doktore, to je samo igra.«

»mačem sam tvoju ruku prosio«: šekspirova tragična paradigma madelon golke

Tradicionalno tumačenje teksta se zasniva na posebnom razumevanju metafore: obilaženju istine. Ne samo pojedinačne metafore ili sistemi metafora, već i proza uopšte, shvataju se kao obilaženje istine koju kritičar može iskazati kroz svoje tumačenje.

— Gajatri Čakravorti Spivak, prevodiočev predgovor delu *O gramatologiji* Žaka Deride

Većina onoga što ću reći o Šekspiru i o mogućnosti jednog feminističko-psihoanalitičkog tumačenja literature, a samim tim i kulture, zavisi od čitanja metafore. Metafora je ta koja nam dozvoljava dodatno čitanje, čitanje sa margina, analizu onoga što je skriveno ili jasno sadržano u strukturama svesti ili teksta. Jedan ozbiljan feministički kritičar neće daleko odmaći, a da ne postane paranoik, ukoliko se strogo pridržava intencionalističkog stanovišta. Raspravljati o seksizmu kao o svesnoj zaveri je glupo i apsurdno. S druge strane, praćenje implikacija metafore u smislu zapleta, karaktera i, moguće, žanra, je usvajanje jedne psihoanalitičke strategije koja produbljuje kontekst feminističkog tumačenja i bar stvara mogućnost za feminističko tumačenje istorije psihе.

Metafora omogućuje odgovarajući prilaz tekstu i, isto tako, zbog načina na koji osnovni nosilac značenja dosledno ide ispred opšteg smisla, određuje mesto početka psihoanalitičkog tumačenja. Na primer, sledeća dva stiha iz *Sna letnje noći* — »Hipolita, /Mačem sam tvoju ruku prosio/ I uvredama srce zarobio,« (I.1. 16—17) — prenose mnogo više nego prozno objašnjenje ponuđeno u mom tekstu: »Tezej je zarobio Hipolitu kad je pokorio Amazonke.«¹ Ovi stihovi, u kojima mač može predstavljati metaforički ekvivalent falusa, u kojima se ljubav može roditi iz neprijateljstva i njime se utvrditi, i u kojima dva partnera zauzimaju sadišćički i mazohistički stav u međusobnom odnosu, važni su za značenja drame. Oni se mogu posmatrati kao odraz preterane potčinjenosti Helene Demetru, Oberonovog ponižavanja Titanije i kao prodiranje nasilja koje sadrži jezik ljubavi. Oni čak sadrže neku posrednu vezu sa »žalobnom komedijom« Pirama i Tizbe, propalim bračnim planom, sadržanim unutar šire strukture uspešnih heteroseksualnih zajednica, slavjenih na kraju drame.

Metafora, takode, može objasniti karakter, npr. Klaudija u *Mnogo vike ni oko čega*. Njegov je govor relativno siromašan pesničkim slikama dok sredinom drame ne dode do erupcije kroz osudu Here. Tu on, između ostalog, tvrdi: »Al' krv je vaša nezastitja/No u Venere, il' u site zveri/Od divlje pohote št' pomahnita.« (IV.1. 58—60). Razlog tom divljem i nesrazmernom izlivu je Klaudivijevo sumnjicavo predubedenje. Nije slučajno da se »rešenje« ovog konflikta oslanja na ubedenje da je Klaudivije ubio Heru svojom klevetom. Mogućnost heteroseksualnog zajedništva pojačava emocionalne sukobe, što uobličuje zaplet, oslobadajući vrstu nasilja koja u komedijama ostaje simbolična, pre zamišljena nego učinjena.

Na narednim stranicama razmotriću upotrebe metafore na nekoliko povezanih načina. U nekim slučajevima će to biti funkcija metafore u pojedinačnom delu, uz pretpostavku da je to izraz veoma bogat pesničkim slikama koji odmah nudi rešenja svesti, da metafora na neki način strukturiše svest. Dalje, pretpostavljam da metafora može strukturisati i radnju, tako da se neki činioци zapleta mogu shvatiti kao proširene metafore. Krećući se dalje van te premise želim da razmotrim mogućnost metaforičkog čitanja određene kulturne fikcije kao izraza nesvesnog pridržavanja kulturnih predrasuda. Posebno me interesuju Šekspirove tragedije u kojima mi se čini da se priča deli na deo o odnosu junaka prema ženama i na deo o njihovoj ranjivosti u odnosu na žene — priče potkane nasiljem koje proizilazi iz posebne vrste heteroseksualne dileme.

Prvenstvo metafore u strukturama individualne svesti, kao i u kolektivnoj drami zapleta, javlja se u ranoj tragediji *Romeo i Julija*, gde se nemogućnost drame da dostigne status srodan komediji, može shvatiti kao rezultat načina na koji su zamišljeni heteroseksualni odnosi. U razgovoru slugu, Samsona i Gregorija, seksualna veza, kroz igru reči koja se odnosi na reč devojaštvo, opisuju se kao neka vrsta ubistva.²

Samson: Svejedno; biću tiranin: pošto podelim megdan s ljudima, biću svirep prema devojkama; njih ću opljačkati.

Gregorio: Opljačkati devojke?

Samson: Da, opljačkaću device, ili im uzeti njihovo najveće blago. Shvati to u kom hoćeš smislu. (I.1. 23—28)

Usvojiti mušku etiku ove drame znači složiti se sa neprijateljstvom koje definiše odnose između muškaraca kao intenzivno takmičarske, a odnose sa ženama kao dominirajuće i nasilne, tako da se žene, prema Samsonu, »kao slabije, uvek pritiskuju uza zid« (I.i. 17—18). Romeoovo odbijanje te etike odmah na početku izgledalo bi kao ponovno definisanje prirode i strukture muško-ženskih odnosa. Međutim, ono što je značajno u odnosu Romea i Julije je stepen do kojeg taj odnos unapred sluti i konačno utelovljuje nasilje.

Oboje ljubavnika veoma živo zamišlja nasilje. Dok Romeo razmišlja o »some vile forfeit of untimely death« (I.iv. 111), Julija odlučuje »ako je oženjen, onda mi je grob/postelja bračna.« (I.v. 136—37). Slutnja za oboje ima snagu ispunjenja proročanstva. Dok Romeo traži opasnost udvarajući se Juliji i smrt, preteći samoubistvom zbog Tibaldove smrti, Julija, pod pritiskom, uzvikuje: »Postelji ću bračnoj, na njoj ću umreti; Ne Romeo, smrt će čednost mi uzeti!« (III.ii. 136—37). Metaforički čitano, zaplet opravdava opažanje, na različite načine izraženo u drami, da ljubav ubija.

Paradigma ponudena u *Romeu i Juliji*, može se, sa nekim modifikacijama, naći i u ostalim velikim tragedijama. U ovoj drami struktura muške dominacije, uključujući i načine kontrole izražene jezikom prostitucije, nasilja i ubistva, skriva dublje strukture straha žene smatrajuć moćnima a heteroseksualni odnos nasilan za oboje, ili bar duboko preteći za muškarca.

UBISTVO U SPAVAČOJ SOBI: HAMLET I OTELO

Hamletovo nasilno ponašanje u majčinoj spavaćoj sobi izražava nešto od žestine njegovog odnosa prema njoj. Za njega, sasvim opsednutog seksualnom izdajom, problem osvete je pre, kako ne ubiti majku,³ nego kako ubiti Klaudija. Hamletov bes protiv žena, zasnovan na njegovom poimanju majčinog ponašanja, nalazi izraz u jeziku prostitucije, u divljem izlivu protiv Ofelije:



stevan lazukić

Hamlet: »Čuo sam i o vašem beljenju, i to dovoljno; bog vam je dao jedno lice, a vi sebi pravite drugo: vi pocupkujete, uvijate kukovima, vrskate i izdevate imena božjih stvorovima, a svoju raspuštenost uvijate u bezazlenost. Odlazite, dovede mi je već; to me je dovelo do ludila.« (III.i. 143—48)

Šminka čini žene dvočlincima, ona im dozvoljava da obmanjuju, da nose masku čestitosti, dok će pohota »hieti da se/zasiti u postelji nebeskoj/a moliće na dubretu.« (I.v. 56—57). Njima se, kao kurvama, ne može verovati. Paradoks prostitucije u Šekspirovim dramama se zasniva na muškom uverenju da prostitutka nije toliko žrtva, koliko agent eksploatacije. Razlog što su žene klasifikovane kao prostitutke i što se smatraju seksualnim objektima je strah od njihove seksualne nepouzdanosti, jer su one bića čije su namere i želje u osnovi neshvatljive. Tako da, dok je Helena u *Troilu i Kresidi* verbalno degradirana (Trojanci pričaju o njoj kao o prljavoj robi i zagadenom mesu), ona u isto vreme, zbog nevernosti Menelaju, biva izvor seksualnog ponosa i poniženja, što uzrokuje sukob dva ratnička naroda. U ovoj drami je čast među muškarcima, mada poprima oblike pravog boja, konačno seksualna stvar koja u mnogome zavisi od vernosti i nevernosti žena. Za muškarca je ženina nevernost poniženje i obeščašćenost. Da povрати čast, on mora uništiti čoveka i/ili ženu koji su krivi za njegovu poniženje, za njegovu ranjivost.

U *Hamletu*, glumica koja glumi kraljicu najjasnije definiše značaj koji se pridaje ženskoj izdaji: »svog mrtvog muža/Ubijam opet, glavu ja mu rubim/Dok se sa drugim u postelji ljubim.« (III.ii. 188—89). Jedva da je važno da li Gertruda ima neke veze sa Hamletovom stvarnom smrću. Preljuba je sama po sebi oblik nasilja, nasilja velikog kao zločin. Hamlet, koji reaguje kao povredeni muž, u potrazi za osvetom Klaudiju, želi da se osveti i majci. Nemajući nikakav podsticaj da ubije svoju majku, on mora sebe podsećati »u svakoj reči/Koju joj rekнем naći će se nož./Al' ga u ruci mojoj biti neće.« (III.ii. 404). Da njegovo ponašanje sugerise fizičko nasilje potvrđuje Gertrudin odgovor: »Sta smeráš? Ne tek da me ubiješ?/U pomoć! Hej!« (III.iv. 22—23). I baš u tom trenutku, nasilje koje Hamlet priželjkuje svojim stavom prema majci skreće ka drugom objektu koji on smatra odgovarajućim. Ovaj čin prenesenog nasilja se dalje grana u pravcu Hamletovog odnosa prema Ofeliji, čije konfliktnе reakcije na činjenicu da joj je ljubavnik ubio oca otežavaju breme dvostrukih poruka koje je već primila od muškaraca u drami, a kulmi-

nacija je njeno ludilo i smrt. Tek kada je Ofelija mrtva, Hamlet je slobodan da kaže da ju je voleo. Slično tome, Otelu, u kome patologija ljubomore, poniženje i bes truju čoveka zbog pretpostavke da ga je obeščaštila voljena žena, i koji su detaljnije i življe prikazani, kasnije u drami kaže za Dezdemonu: »Budi takva mrtva, pa ću te ubiti/I voleti dalje.« (V.ii. 18—19).

Ako izgleda kako dokazujem da tragedije govore većinom o degeneraciji heteroseksualnih odnosa ili o brakovima koji propadaju, to je zato što ja shvatam razvoj od komedija preko problemskih komada do velikih tragedija u smislu eksplozije seksualnih napetosti, ali eksplozije koja ne preči prelamanjem površine ranijih drama. U svakom delu je moć žene manje socijalna ili politička (mada se može ostvariti i u društvu i u politici), nego emocionalna, izražena ženinom sposobnošću da daje i uskraćuje ljubav. U liku Izabele npr., ta sposobnost uskraćivanja ljubavi pojačava žudnju i želju za moći u nekom kao što je Andelo, čija taktika prinude dovodi do silovanja. Porcijina pretnja nevernošću, ma koliko šaljivo predstavljena, oružje je u njoj borbi sa Antonijem za Basaniovu vernost. Muški otpor, komičan i preteran u liku Benedika, turoban i odbojan u Bertrama, izvire iz strahova od slabosti, bivajući u suštini »ženski« u odnosu prema moćnoj ženi.

Žensko držanje je za ličnost muškarca izdaja, i on, kad se nade u takvom položaju, predstavlja žene kao kurve. Pošto se Jago nalazi u takvom položaju u odnosu na Otela, čini se shvatljivim da on traži Otelovo uništenje, kao i Otelova težnja da uništi uzročnicu njegove zamišljene izdaje, Dezdemonu. Međutim, nema razloga pretpostav da Jagovo veoma loše mišljenje o ženama skriva neki manje neprijateljski stav u njegovim stvarnim odnosima sa njima. On, kao i Otelu, ubija svoju ženu. Razlika između dva čoveka nije u strahu i nepoverenju prema ženama, već u stepenu do kojeg su oni sposobni da prihvate emocionalnu upletenost. Otelu, ne Jago, nosi srce na rukavu »pa neka ga čavke/kljuju.« (I.i.64). Da Otelu nije od početka bio ranjiv u odnosu na Dezdemonu, ne bi bio podložan Jagovim mahinacijama. Čineći sebe ranjivim, on ovom odnosu pridaje suviše veliki značaj: »A kad te ne budem/voleo više, vратиće se kaos.« (III.iii.91-92); »Ali odande gde srce svoje stavih./Gde ili živim ili umirem./S izvora odakle moja struja teče./Ili se suši biti izgnanik!« (IV.ii.56-59). Jednom, kad je Otelu ubeđen u Dezdemoninu nevernost (više kao Klaudio, na osnovu najslabijih dokaza), on je ne smatra ženom koja je počinila jednostavan prestup, već kurvom čije se celo ponašanje može objasniti jedino požudom. Kao takvu on je može javno ponižavati, nuditi njene usluge venecijanskim poslanicima, suditi joj i osuditi je na smrt. U tom svetlu je ubistvo očajnički pokušaj sticanja kontrole. Oduzimajući joj život, Otelu želi da uništi Dezdemoninu moć da povredi. Dok se prostitutka može društveno i zakonski kazniti, prividno čestita žena, osumnjičena za preljubu, mora se kazniti smrću; u oba slučaja je to strah ili bol od muškarčevog žrtvovanja koji dovodi do žrtvovanja žena. Samo oni koji sebe vide lišene moći mogu biti podstaknuti na dela najvećeg nasilja.

Paradoks nasilja u *Otelu*, slično kao u *Makbetu*, je u činjenici da se ispoljavanje moći okreće protiv samog junaka. U tom slučaju ubistvo žene dovodi do samoubistva i junak umire potvrđujući erotsku razornost u srži svog odnosa sa Dezdemonom: »Poljubih te pre/no što te ubih, pa i sada smem./ubijajuć sebe, da s poljupcem mrem.« (V.ii.357-58). Ako ubistvo može biti čin ljubavi, ljubav može biti ubistveni čin, i takva ljubav je moguća samo kroz smrt oba partnera.

»O ROĐENOJ ŽENI«: LIR I MAK BET

Predstava o ženskoj izdaji koja pokreće dramu u *Otelu* može skrivati ili biti u skladu sa predstavama majčinske izdaje u *Makbetu* i *Liru*.⁴ U tim dramama se predstave ne odnose toliko na heteroseksualne odnose odraslih (mada takvi odnosi postoje) koliko na odnos majka—sin ili na predstavu o takvom odnosu. Biti ženstven, u muškoj svesti znači biti bespomoćan, posebno u odnosu na moćnu ili dominirajuću ženu. Za Lira je gnev, kao izraz moći, odbrana od tog saznanja, a suze izražavaju ne samo rasplašenu spoznaju o nečem ženstvom u njemu, i otud slabom, već i raspad njegovog psihičkog poretka:

»Zivota i smrti mi! Stid me

Što si mogla mene, čoveka, potresti,
Da mi vrele suze nesmetano teku
K'o da si ih vredna, oluje i magle
Snašle te, očinske kletve neprebolne
Rane te pekle!«

(I.iv, 298—301)

»Ne mislite da ću plakati; ne, neću.
Ja imam mnogo razloga za plač,
Ali ovo srce raspašće se pre
U sto hiljada komada, no što će
Zaplakati. — O, budalo, poludeću!«

(I.v. 45—46)

Nije to Lir koji uništava svoje neprijatelje, prizivajući kletve da se sruče na generacije Gonerile i Regane, već onaj koga su prognale žene što su ga odgajale. One su nosioci moći i razaranja, zajedno sa olujom i njim, koji je kao Edgar »neprikladno čovek«, »jedna sirota, gola, ras-trgnuta životinja«, ogoljena i ranjiva. Činjenica da bespomoćnost u Liru podstiče sažaljenje deo je njegovog ponosa kao tragičnog junaka. To, međutim, ne menja njegovo saznanje o ženama kao o dobrim ili lošim majkama. Uostalom, ako progonoštvom Kordelije započinje proces Lirovih psihoza, moglo bi se raspravljati da li njen povratak znači i njegovo mentalno ozdravljenje. Prisustvo ili odsustvo Kordelije, kao i Otelova vera u Dezdemoninu vernost, određuje junakov psihički univerzum. Kad Kordelija umre, Lir mora verovati da nije mrtva ili umreti s njom, jer nije u stanju da podnese naglo odvajanje izazvano smrću.

U *Kralju Liru*, najupečatljivija slika razdvajanja, razdvajanja deteta od majke, jeste čin rođenja. »Plaćući smo došli na ovaj svet./Kada smo prvi put omirisali/Vazduh, ti znaš da smo cvileli, jecali.« (IV.vi. 178—80). U tom smislu je prvi majčin čin izdaje radanja, nasilno isterivanje sopstvenog deteta u neprijateljsku sredinu. U drugim stihovima drame samo ženino telo se smatra neprijateljskom sredinom:

»Samo do pojasa
Pripada bogovima; a niže njega sve
Davalje je; tu je pakao, tu tama,
Sumporna jama, oganj, žar i smrad.«

(IV.vi.126—29)

»Mračno i poročno mesto
Gde te je rodio stade ga očiju.«

(V.iii.174—75)

Snošaj zamišljen kao nasilan prodor u ženino telo može se objasniti kao način snižavanja cene. Samo rođenje — činjenica da se život duguje ženi i dvostruka svest o opštoj zavisnosti od žene — objašnjava mnogo u lirovim odnosima sa kćerima, a *Makbet* se može shvatiti kao niz sistematskih pokušaja da se pokrene ova svest. Svet koji je stvorio Makbet pokušava da porekne ne samo vrednosti vere i gostoljubivosti, shvaćene kao ženske u biti, već i da uništi samu ženstvenost⁵. Makbet poima moć u smislu muške mistike, gde nema mesta za vrednosti majčinstva, kao da svesno isključivanje ovih vrednosti uklanja zavisnost i postiže efekat njegove muške neranjivosti. Njegova smrtnost, prema sopstvenom tumačenju veštičijeg proročanstva, proizišla je iz činjenice da ga je žena rodila. Makbetov plan nasilja, uključujući ubistvo i pljačku, kao i potiskivanje svega što u njegovom kraljevstvu liči na sažaljenje ili kajanje, zamišljen je tako (kao i Koriolanov očajnički militarizam) da ga načini samotvorcem.

Ironija *Makbeta* je u junakovim pokušajima da sebe učini svetim »muškarcem« i samim tim nezatrovanim, ili, da preko majčine utrobe uništi sve izvore vrednosti: čast, veru i — na svoj užas — samu plodnost. Izvor njegove bezbednosti je u golemom strahu. Vrednosti povezane sa ženama i decom, koje za njega nisu muške, smatraju se najvećim izvorom snage. U ovoj drami radanje, pre nego nasilje daje snagu — »Bankovu krv na presto kraljevski« (III.i.70). Ubijati dete, ili samo zamisliti takvo delo, što leđi Makbet čini, prezirući muževljevo oklevanje, nije samo prekid veza sa ljudskim društvom, već i izdaja onog najsuštninskijeg u sebi. Odbiti postojanje slabosti i zavisnosti znači učiniti sebe slabim i zavisnim. Makbetova uporna težnja za moći je maska za njegovu nesigurnost, strahove i, najzad, impotenciju. *Makbet*, jasnije nego bilo koja tragedija (sa mogućim izuzetkom *Koriolana*), prikazuje paradoksnu moć, u kome junakova jednčina muškosti i nasilja, kao poricanje ili odbrana od ženstvenosti, vodi ka uništenju.

Makbetov pokušaj da izbegne Lirovo shvatanje kako »Pri rođenju plaćemo što smo došli/Na ovo veliko glumište budala« (IV.vi.182—83), stav da je dete potpuno zavisno od majčinog staranja, postepeno njegov život čini beznačajnim i vodi do saznanja da »Bajka je to što tikvan priča nju./Prepuna buke, pomame i besa,/A posve prazna.« (V.v. 26—28). Od svih tragičnih junaka on je najusamljeniji u smrti, otuđen od sebe, svojih sugradana, svoje kraljice. Postao je ono čega se najviše plašio — igračka u moćnim ženskim rukama, čovek koga su izdale »pomoćnice tame«, tri veštrice.

»BIT GUBITKA«: ANTONIJE I KLEOPATRA

U patrijarhalnu strukturu Šekspirovih drama je utkana i pojednako snažna matrijarhalna vizija. One se, ja bih rekla, ogledaju jedna u drugoj, a obe su proizišle iz muške svesti o ženskoj izdaji. Obe inspirišu nasilje kao odgovor junaka na ličnost žene, ali još važnije, na junakovo saznanje o sebi kao ženskastom, saznanje da on samog sebe vreda. Podudarnost ovih dveju tema posebno je očigledna u *Antoniju i Kleopatri*, drami koja podseća na ritualna sklapanja brakova u komedijama, na isti način na koji zavisi od seksualne dileme tragičnog junaka.

Antonijev odnos prema Kleopatri i Cezaru može se shvatiti kao njegova briga za dominacijom, kao strah od samogubitka u bilo kom intimnom sukobu. U početku drame Kleopatra okreće ove činjenice u svoju korist, sugerišući da je Antonijev odgovor glasnici Rima njegov priznavanje potčinjenosti Cezaru ili Fulviji. Njena taktika je manipulisanje i jedna vrsta dominacije, što i sam Antonije prepoznaje: »Te misirske snažne/Okove moram raskinuti sad,/Ili će me ova ljubavna zaludnost/Upropastiti sasvim.« (I.ii.117—18). Prorokov savet Antoniju, koji se odnosi na njegovu bliskost Cezaru, je sličan, ako ne po obliku, ono po sadržaju: »Tvoj anđeo, onaj duh koji te štiti,/Plemenit je, hrabar, visok, nenadmašan/Kad Cezara nema u blizini—« (II.iii.20—21). Kada se Antonije vraća u Egipat on je u stvari »savladan Kleopatrom«: »Znala si da vladaš svemoćno nad mojim/Duhom« (III.xi.58—59); »Znala si da si me sasvim osvojila,/I da će se mač moj, oslabljen ljubavlju,/Uvek u svemu potčiniti njoj.« (III.xi.65—68). Antonije smatra sebe feminiziranim ljubavlju, kao ranije Romeo: »O, mila Julijo, tvoja me lepota/Požensvenila i u duhu mom/Smekšala čelik hrabrosti—« (III.i.115—17). »O,/tvoja gospoda! Ukrade mi mač!« (Ant.IV.xiv.22—23).

Ako odanost čini Antonija slabim, isto tako ga podstiče da sumnja u Kleopatrinu vernost: »Jer, uveren sam, mada može biti/Nagadaš šta je smernost, da je ti/Nikad dosad nisi imala.« (III.xiii.120—22). On tako postaje žrtva ubedenja da ga je Kleopatra izdala Cezaru, čineći ga subjektom ne samo seksualnog, već i političkog poniženja: »O, što nisam/Na Vasanskoj gori, pa da nadričem/Rogato krdo s užasnim razlogom!« (III.xiii.126—28). U tom svetlu Kleopatra postaje »veštica«, »opsevnarka«, »trostruka kurva«:

»Ta lažna Misirka,
Kobna čarobnica na čiji sam mig
Stupao u boj i napuštao ga,
Čije su grudi bile moja kruna,
Moja meta, ta me je, ko prava ciganka,
Prevarila kockarski, zavela
Da sve izgubim. Eroze, Eroze!«

(IV.xii.25—30)

Antonije se, zanesen erotskom odanošću, kao i Otelo, oseća potpuno prevarenim. Podstaknut gubitkom, njegov osećaj za psihički integritet se gubi: »Ja sam Antonije, a ne mogu više/Da zadržim ovaj vidljiv oblik svoj.« (IV. xiv. 13—14). Ponovo nastaje haos.

Dok privid Kleopatrine smrti obnavlja Antonijevu veru u njenu ljubav, njegova životna energija se ne vraća. Njeno odsustvo uništava i po-

slednje tragove interesa za svet živih: »Svaki rad/Sad kviri što radi, pa i snaga čak/Upijanjem svojim slabi sebe samu« (IV. xiv. 47—49). Kleopatra ne samo da dominira Antonijevim emocionalnim životom, već i njegovom svetu daje značenje. Činjenica da ona — ne kao Julija, Ofelija, Dezdemona, Kordelija i leđi Makbet — umire toliko kasnije od svog ljubavnika, ne samo da otkriva njenu ličnost kao kompleksnu na svoj način, već i potvrđuje njenu snagu da da imaginarni oblik junakovoj realnosti.

Na mnogo načina je Kleopatra amblem onoga što Šekspirovi junaci mrze, vole i čega se plaše u ženi. Ona je žena koja izdaje, Akrasija, Eva, Venera iz *Venere i Adonisa*. Potčiniti joj se, ili biti zaveden znači umreti. Ona je kraljica glumica za koju je preljuba ubistvo. Ona je Gonerila, leđi Makbet, majka koja ne podiže decu. Ono što uzima ona ima snage da da. Ona je imaginarna, plodna, identifikovana sa procesom stvaranja Nila. Ako Antonije živi u našoj mašti, to je zbog »predstave« koju je ona o njemu stvorila. U tom smislu je ona, kao Dezdemona i Kordelija, junakova tačka orijentacije, njegov izvor identifikacije u svetu. Zajednički život s njom se slavi kao čudna komična suprotnost tragičnoj strukturi dvostrukog samoubistva i predstavljen je kao potpuno nemoguć. U stvari, da bi ova seksualno moćna žena izbegla osudu, sudbinu Kreside ili Helene, mora da negira sopstvenu snagu, da umre. Dok se Tezeje falusni mač u Antonijevim rukama okreće protiv njega samog, Kleopatra, kao i Julija, prihvata smrt: »Onda je udar smrti uštinuće/Dragan; što boli ali se i želi.« (V. ii. 295—96). Kroz Šekspirove komedije mnoštvo heteroseksualnih zajednica uključuje pretnju obostranog ili samoizazvanog nasilja.

Posmatrano iz jednog ugla, ono što Šekspirove tragedije predstavljaju jesu bol i razaranje, prisutni na prilično konvencionalnom i kulturnom podržanom mnoštvu privida o heteroseksualnim sukobima. Tragedije, kako ih ja tumačim, same po sebi ne podržavaju te privide, osim do stepena na kojem ih proučavaju sa stalnom pažnjom. Vrednosti koje izviru iz tih drama su »ženske« vrednosti, izdvojene iz tradicionalnih muških kategorija sile i politike, usredsređene, umesto toga, na začaja ličnih odnosa ili činjenice o ljudskom zajedništvu; vrednosti osećanja, bliskosti, odanosti, prijateljstva i, čak, romantične ljubavi. Prepoznavanje tih vrednosti povlači za sobom uništenje junaka i svakog ko mu nešto znači stavlja u položaj neke vrste kulturnog determinizma, ili mu stvara teškoće pri vraćanju na ustaljeni način ponašanja. To je osnova za pretpostavke o određenoj vrsti heteroseksualnih stavova kojima želim da se posvetim na sledećim stranama.

NA MARGINAMA PATRIJARHALNIH RASPRAVA

Šekspirova tragična paradigma nudi mogućnost analitičkog čitanja metafore silovanja kojom se Tezejeve reči prenose njegovoj zarobljenoj kraljici.⁶ Nasilje nad ženama, kao jedan aspekt strukture muške dominacije u Šekspirovim dramama, može se posmatrati u smislu skrivanja dubljih oblika sukoba, u kojima se žene kao ljubavnice, a možda još više kao majke, smatraju potpuno nepouzdanim. U takvoj strukturi odnosa žene su moćne, a muškarci se bore da izbegnu svest o svojoj ranjivosti u odnosu na žene, ranjivosti koja ih čini »ženskastim«. U tom smislu se može govoriti o matrijarhalnom substratumu ili podtekstu unutar patrijarhalnog teksta. Međutim, sam materijarhalni podtekst nije feministički. On je osnov za strukturu muške dominacije u Šekspirovim tragedijama, on obezbeđuje kontinuitet između tragedija, i komedija u kojima žene očiglednije koriste moć.

Prethodna analiza se može shvatiti kao paralela psihoanalitičkoj teoriji koja ide od naglašavanja edipovskog do naglašavanja preedipovskog stupnja razvoja. Grubo govoreći, pomak se javlja u smislu manjeg interesovanja za odnose otac-sin, a rastućeg za odnose majka-sin.⁷ Svakako se može reći da teorije o objekt-odnosu, narcisoidnosti, šizofreniji i odvajanju—osamostaljivanju imaju više veze sa ranim odnosom deteta sa majkom nego sa ocem. Bez obzira da li se ove teorije posmatraju u smislu Frojdove formulacije Edipovog kompleksa, određene teme se pomeraju u fokus diskusije. Ovo pomeranje otkriva nove mogućnosti tumačenja. Posebno, ponovo postavlja pitanje ženstnosti.

Analitičko čitanje metafore silovanja u Šekspirovim tragedijama vodi, direktno ili indirektno, do diskusije o muškom poimanju ženske prirode kao slabosti. Stoga »macho« stav postaje oblik »muškog protesta«, ili demonstracija snage falusa pod pretnjom kastracije. Za muškog junaka ženstvenost znači slabost, dok stvarne žene smatra veoma jakim, posebno u ulozi majke. Sama žena nije slaba, već ženske osobine u muškarca predstavljaju slabost. Ukoliko se taj problem projektuje ponovo na ženu — kao u Frojdovoj raspravi o ženskoj prirodi, gde devojčica sebe shvata kao kastriranu — nemoguće ga je rešiti.⁸ Ako je sama ženstvenost definisana kao stanje lišenosti ili kastriranost, onda nema osnove za muško tvrđenje kako biti ženstven znači biti kastriran, ili kako to Antonije kaže, biti orobljen mačem.

Takozvana muška svest je ta koja definiše ženstvenost kao slabost i gradi strukturu muške dominacije da bi se odbranila od tog saznanja. Šekspirove se tragedije, po mom mišljenju, mogu shvatiti kao iscrpan komentar apsurdnosti i razornosti takvog odbrambenog stava. Dok se za Šekspira može reći da afirmiše vrednosti osećanja i ranjivosti povezane sa ženstvenošću, on lik feminiziranog muškarca ne rasterećuje briga. Rekla bih da se tu ukrštaju kulturna i dramska metafora.⁹

Frojdova mišljenja o ženskoj prirodi mogu biti korisna utoliko što artikulišu neka duboko ukorenjena kulturna ubedenja. U izvesnom smislu, ta mišljenja otkrivaju osnovu nekih snažnih kulturnih metafora, tako snažnih da traže formulaciju unutar našeg veoma različitog društvenog i intelektualnog konteksta. Usred dubokih strukturalnih promena u navikama filozofskog i naučnog mišljenja, kao kultura, mi se oslanjamo na jezik prisustva i odsustva, govori i tišine, umetnosti i prirode, da bi opisali odnose između pojmova muškog i ženskog. Čini se da slom hijerarhijskih načina mišljenja, vertikalnih načina zamišljanja iskustva, nailazi na najveći otpor u našim navikama zamišljanja odnosa između polova. Neki, kao Jungov sledbenik James Hillman, tvrde da zbog efek-

ta stvarnih promena u našim intelektualnim formulacijama realnosti, moramo naći načine za nove pretpostavke o ženstvenosti.¹⁰ Seksualna politika može zasnovati srž ljudske kulture, bit naših promjenljivih i rotirajućih pogleda na svet.

Prethodna diskusija počiva na pretpostavkama iza kojih ne stoji Frojd, a najvažnija među njima se tiče odnosa kulturne metafore i koncepta kulturnog nesvesnog. Želela bih da predložim da pojam »nesvesnog« može biti posebnost kulture — tj., vodeće metafore datog društva ili kulture mogu izraziti strukturu svojih nesvesnih pretpostavki, baš kao što metaforička struktura pojedinačnog teksta može preneti nešto od nesvesnog straha datog života. Ako je Kun u pravu pretpostavljajući da je revolucija u nauci rezultat paradigmatičkih pomaka ili dubokih promena u našim navikama zamišljanja sveta, onda je takođe moguće uzeti u obzir nesvesne implikacije određenih navika maštanja.¹¹ Literarne konvencije se mogu posmatrati kao aspekti tih navika, kao zakonitosti određenog spektra nesvesnih stavova, istovremeno sa njihovim promenama i rotacijom, trajanjem i prestankom u odnosu na društvo iz koga potiču i kome odgovaraju. Kulturne promene, da bi pratile implikacije Kunove tvrdnje, su u stvari duboke metaforičke promene, koje za uzvrat uključuju i promene u strukturi nesvesnog.

Istorija literature se u tom svetlu može čitati psihološki. Moguće pitanje bi se odnosilo na spektar psihičkih potreba određenih konvencija i žanrova. Različite upotrebe konvencija daju i literarnu verziju istorije psihe. Da bih dala primer sličan temi ovog eseja, razmotriću ukratko nekoliko tema koje se odnose na retoriku dvorske ljubavi.

Zanimljivo je posmatrati jezik Denis de Rougemonta, koji je veoma pažljivo pri smeštajući fenomena dvorske ljubavi u istorijski okvir, i to kada koristi retorički trop o ljubavi kao ratu: »Nema potrebe pozivati se na Frojdove teorije da bi se videlo koliko su ratni instinkti i erotika u osnovi povezani: to je savršeno očigledno iz obične slikovite upotrebe jezika.¹² »Očigledno kome? Da li se, npr., ratni instinkt shvata kao jedan aspekt ženske psihe? Ovde je zajednička pretpostavka (i za mnoge čitaoce sasvim jasna) da, u odnosu prema muškarcima kao vrsti, žene prikrivaju proces kojim se u osnovi »muški« stav (način mišljenja) predlaže kao univerzalna norma. Još važnijim se čini proces po kome Rougemont tumači metaforu tipičnu za određeni broj konvencija, mada snažnih, kao nepromenljivi aspekt nesvesnog života vrste: »Sve to potvrđuje prirodnu—može se reći psihološku—vezu seksualnog i borbenog instinkta.«¹³

Ta pretpostavljena prirodna »veza seksualnog i borbenog instinkta« gradi jezičku strukturu lirike dvorske ljubavi, kao i strukturu jezika seksualnih sukoba u Šekspirovim delima. Nazivanje ove retorike »konvencionalnom« nije umanjivanje njenog značaja već pre obraćanje pažnje na njenu psihološku moć, na koju sam Rougemont pristaje, u isto vreme kada se otkriva njena promenljivost, njena istoričnost. Slike seksualnog odnosa kao nasilja nad ženom duboko su ukorenjene u našoj kulturi. Dubina i postojanost tih slika govore mnogo više o kulturnoj tekosbi u kojoj se ženstvenost shvata kao kastriranost, i gde su žene paradoksalno shvaćene kao izvor majčinske snage, nego o stvarnim ili mogućim odnosima između polova.

KA FEMINISTIČKOM DISKURSU

I kao što sam ranije nagovestio, »ANALIZA mora uzeti u obzir nedostatak vrhovne vlasti kritičara. Možda je ta »volja za ignorisanjem« samo pitanje stava, shvatanje da je izbor dokaza privremeni, da je to samopoduzorenje, neverovanje u sopstvenu snagu, sopstvenu kontrolu rečnika, pomak od falocentričnog ka bračnom.

— Gajatri Čakravorti Spivak, prevodiociev predgovor delu

O GRAMATOLOGIJI Žaka Deride

Konačno, istorija literature je i jedan aspekt istorije kulture. Obe su potvrda promenljivih oblika svesti, stalnog obnavljanja našeg odnosa prema određenom mestu, vremenu i prostoru, naše istoričnosti. Ako istorija pojedinca, kako piše Ortega i Gasset, može biti proces odbacivanja, preživljavanja ili proživljavanja metafore samog bića, zar se i istorija kulture ne može zamisliti na sličan način?¹⁴ Tumačiti ove metafore, čitati sa margina teksta, ne znači samo uključiti se u proces karakterističan za psichoanalitičko tumačenje, već i posvetiti se osnovnom istorijskom procesu, onom što osvećuje nesvesno i stoga, menja i premešta mesto nesvesnog. Taj proces, očigledno blizak psihoterapiji, nije shvaćen statično, kao pokušaj da se ukloni nesvesno, već pre da se ono pomeri, transformiše svojom metaforičku osnovu.

Psichoanalitička teorija se u tom smislu može smatrati istorijskom dimenzijom, načinom za čitanje nesvesnih uobilježenja datog života u određenom kulturnom trenutku. Kao takva, biće subjekt promena i u izvesnoj meri će služiti interesima društva koje je podržava. Ja ni u kom slučaju nisam protiv psichoanalitičke teorije, pre sam za prepoznavanje njene istoričnosti.¹⁵ Dok Frojdova razrada Edipovog kompleksa može služiti za ublažavanje neurotičnih dilema njegovog društva, savremenom feminizmu nije od koristi. U našem društvu, gde većina žena može očekivati da će veći deo života provesti na poslu i imati uz to nekoliko dece, tumačenja mitova koje nudi Frojd sve više su patološka. Da bi bila korisna, teorija mora imati odnos sa realnošću koji se može dokazati. Tvrdnja da društvenu stvarnost žene treba promeniti da bi odgovarala teoriji, ne samo da je reakcionarna, već i naivna. Imalo bi više smisla usmeriti savremene psichoanalitičke teorije ka ponovnoj definiciji ženstvenosti, pretpostavljajući da u sadašnjem središtu odnosa majka/dete i ponovno buđenje interesa za pitanje ženstvenosti. Neki teoretičari, kao Dorothy Dinnerstein, bi čak tvrdili da je takva reformulacija neophodna za kulturni opstanak, pod datom političkom razornošću muške etike.¹⁶

Šta bi onda, rečeno psichoanalitičkim rečnikom, bili počeci feminističke rasprave? Kako da žena, prema nemilosrdnim analizama Julije Kristeve i drugih, izbegne tišinu i ludilo Scile i otudeni ili muški govor Haribde?¹⁷ Nedavna sugestija Gajatri Spivak sugerije da nam je potreb-

no nešto kao Kopernikova revolucija: od muške formulacije ženstvenosti kao odsutnosti do ženskog jezika prisutnosti.¹⁸ Ako je smislono muško dete treba da shvati svoj pol kao primaran, a suprotno kao inferiornu verziju sebe, onda isto tako ima smisla da i žensko dete u samom početku smatra svoj pol primarnim. Činjenica da svaki pol sebe smatra uzorom (obrascem) možda je deo dečijeg ptolomejskog univerzuma, koji mora proći nekoliko stupnjeva razvoja ka zrelosti. Ne proći taj proces, znači razviti strukturu u kojima dominacija postaje maska slabosti i podređenosti razornoj strategiji u zajedničkoj borbi za moć. Ženino posredno poimanje sebe kao »druge«, kroz patrijarhalni kontekst, znači pristajanje na takvu strukturu. Za kritičara, muškarca ili ženu, čitanje tog konteksta kao primera prave prirode muškosti ili ženstvenosti, jeste prihvatanje te strukture. Razgrađivanje tog konteksta za feminističkog kritičara istovremeno je prepoznavanje sopstvene istoričnosti ali i uključivanje u proces izmeštanja nesvesnog kao početka afirmisanja sopstvene stvarnosti.

1. A Midsummer Night's Dream, (Snoviđenje u noć Ivanjsku) The Complete Signet Classic Shakespeare, izd. Sylvan Barnet (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1963, 1972) str. 530. Navodi iz Šekspirovih drama u ovom odeljku su iz navedenog izdanja.

2. Dva kritičara su se posebno bavila odnosom seksa i nasilja u ovoj drami. A. K. Nardo piše da »za mlade koji raspiruju neprijateljstvo zbog časti, seks, agresija i nasilje su neizbežno ujedinjeni.« Dok Julija prolazi kroz jedan neobičan proces razvoja, Nardo tvrdi da ona ne može da preživi u neprijateljskoj sredini i da je konačno »prijerana uza zid muškim mačem koje njena sredina (društvo) veliča. Pogledati »Romeo and Juliet U against the Wall«, Paunch, 48—49 (1977), 126—32. Kopelja Kan se, u mnogo iscrpnijoj studiji ove teme, osvrće na etiku neprijateljstva, gde su seks i nasilje povezani, i dovodi je u vezu s patrijarhalnom strukturom društva, stvarajući zaključak o drami da je smrt, povezana sa seksom, sadržana unutar ove strukture. Stoga je sudbina ne samo rezultat moćnih društvenih snaga, već i individualnog subjektivnog odgovora na te snage. Pogledati »Coming of Age in Verona«, Modern Language Studies, 8 (1977—78), 5—22.

3. Theodore Lids predstavlja Hamleta razapetog između poticaja da ubije majku zbog izdaje oca i želje da je vrati na put kajanja i obnovljenje čistosti. Moje čitanje Hamleta mnogo duguje njegovoj analizi u delu Hamletov neprijatelj: Ludilo i mit u Hamletu (New York: Basic Books, 1975).

4. Murray M. Schwartz, u drugom odeljku ove knjige raspravlja o teškoćama pri junakovom otkrivanju odnosa prema ženi koja ga odgaja. Prema Schwartz-u, dok Lirova dilema protizlazi iz »odbijanja da se žali za gubitkom majčinskih osobina«, Makbetova teškoća može biti rezultat pokušaja uzurpiranja majčinske funkcije i kontrole samoodgajanja.

5. Svoju diskusiju o načinima shvatanja muške i ženske prirode u ovoj drami dugujem eseju o Makbetu: The Well Wrought Urn Cleanth Brooks-a (London: Dobson Books, 1968), str. 17—39. Po Brooks-u, Makbetov rat za decu najjasnije otkriva njegovu slabost i očaj. Konačno, za Brooks-a je pitanje potomstva muškarca povezano sa temom čovečnosti ili nedostatka iste, ali on ne postavlja pitanje muškog ili ženskog stereotipa.

6. Složila bih se sa opisom Gayatri Spivak povodom zadatka razgradnje koji treba da: »Locira marginalni tekst koji obećava, da otkrije neodlučni momenat, da ga oslobodi u pozitivnom smislu; da preokrene ustanovljenu hijerarhiju, samo da bi je potisnula; da premosti i uspostavi red u već napisanom. Razgradnja u orahovoj ljusci.« Pogledati prevodiociev predgovor delu Žaka Deride O gramatologiji (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1976), str. 77.

7. Mada je pomak od oca ka majci jasan u delima teoretičara kao što su John Bowly, Melanie Klein, Margaret Mahler i D. W. Winnicott, dete je, delimično iz gramatičkih razloga, dečak. Ovde se javlja problem u vezi sa zamenikom muškog roda koja se odnosi na oba pola. Ova konstrukcija često skriva pomeranje značenja sa razvoja deteta, muškog ili ženskog, na poseban razvoj muškog deteta. Ovo pravilo se odnosi na kulturnu pretpostavku da je muškarac kao vrsta merilo, a žena samo jedna njegova varijanta.

8. Mada Frojd priznaje temi ženstvenosti iz različitih uglova u tri svoje rasprave, ne dolazi u pitanje da je za njega proces ženskog razvoja neraskidivo povezan sa spoznavanjem devojčice da je kastrirana. Međutim, bilo bi razumno tvrditi da je prisustvo ili odsustvo penisu mnogo važnije dečaku ili muškarcu, koji se oseća subjektom njegovog odstranjenja, dok za devojčicu ili ženu takav postupak ima veoma malo anatomske značenje. Takođe se čudim Frojdovoj tvrdnji, da pod utiskom ovog gubitka devojčica prestaje sa masturbacijom — možda je to pretpostavka da je ona mogla doživeti veće zadovoljstvo ako je jednom imala penis i bila ga lišena na misteriozan način.

Problem koji podstiče ta barokna razmišljanja je Frojdova pretpostavka, kako mora postojati razlog zbog koga devojčica svoju ljubav oduzima majci da bi je poklonila oca. Frojd ne može zamisliti drugi razlog za devojčicu spoznavaju o sopstvenoj inferiornosti, pa se stoga javlja »zavist bez penisu« i odbijanje sopstvene majke, jer je devojčica lišena željenog organa. U tom smislu, bez teorije o ženskoj kastraciji ne može postojati ni heteroseksualna ljubav. Može se razumeti, sa ovog stanovišta, Frojdova upornost.

9. Moglo bi se tvrditi da su socijalne, psihičke i literarne strukture tako čvrsto isprepletane da je odnos između zapleta i kulture kao odnos Hamleta i njegove sudbine, kao odnos datog teksta i onog izvedenog, delimično izabranog. Imajući ovo na umu, moglo bi se govoriti o »patrijarhalnom osnovu«, kompleksnom broju pojava po kojima zapadna kultura proučava svoj odnos prema strukturama u kojima živi. Pitanje zašto postaje stupanj do koga jedan moćni društveni pokret iskrivljuje, odražava, menja i ponovo zamišlja te osnovne strukture i kako se radaju i menjaju žanrovi.

10. James Hillman, The Myth of Analysis: Three Essays in Archetypal Psychology (Evanston, IL: Northwestern Univ. Press, 1972), str. 215—98.

11. Thomas Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1966).

12. Denis de Rougemont, Love in the Western World, prevod Montgomery Belgion (New York: Harcourt Brace, 1956), str. 243. Izabrala sam ove Rougemont-ove odlomke jer su ključni za objašnjenje tradicije dvorske ljubavi i zato što su jasni, mada nemarno pristrasni. Savremeniji (i kompleksniji) primer iste vrste predrasuda može se naći u zavremeno odlomcima Bersanijevog dela A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature (Boston: Little, Brown, 1977).

13. De Rougemont, str. 244.

14. Ortega y Gasset, History as a System, and Other Essays Toward a Philosophy of History (New York: W. W. Norton, 1961), str. 165—233.

15. Sledeći članci daju važnost ulozi Frojdove lične istorije u strukturi njegovih misli: Arthur Efron, »Freund's Self—Analysis and the Nature of Psychoanalytic Criticism«, The International Review of Psychoanalysis, 4 (1977), 253—80; Jim Swan, »Mater and Nannie: Freund's Two Mothers and the Discovery of the Oedipus Complex«, American Imago, 31 (1974), 1—64; Patrick Mahony, »Friendship and Discontents«, neobjavljeno delo, predstavljeno Canadian Psychoanalytic Society, Montreal, May 19, 1977. Sa stanovišta ovih kritičara, Frojdovo sredstvo samoanalize postaje dvostruki mač, ispoljavanje njegovog genija da bi se artikulisali strukturalni principi sopstvene psihe, kao i odmeravanje neophodnih ograničenja njegovog metoda. To objašnjava Murray Schwartz u drugom odeljku ove knjige. Juliet Mitchell široko raspravlja o ovom problemu u svojoj Psychoanalysis and Feminism (New York: Pantheon Books, 1974). Ona tvrdi da Edipov kompleks predstavlja strukturalni element psihičkog ustrojstva patrijarhalnog društva.

16. Dorothy Dinnerstein, The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise (New York: Harper and Row, 1976).

17. Julia Kristeva, koja, čini se, prihvata laksono objašnjenje procesa uvođenja deteta u simbolički red zapadne kulture, predstavlja položaj žene unutar tog ustrojstva kao agonistički konflikt. Pogledati uvodne odeljke dela About Chinese Women, prevod Anita Barrows (New York: Urizen Books, 1977). Shoshana Felman postavlja problem feminističkog stava unutar muške etike:

Ako je u našoj kulturi žena, po definiciji, povezana sa ludilom, njen problem je kako izaći iz tog kulturološkog nametnutog ludila bez prihvatanja kritičkih i terapeutskih stavova razuma: kako izbeći izražavanje na oba načina — kao luda i kao ona koja to nije. Izazov sa kojim se žena danas suočava nije ništa manje nego kako ponovo »pronaći« jezik, ponovo naučiti govor: govoriti ne samo protiv, nego i izvan zamišljene falocentrične strukture, zauzeti mišljenje koje ne u znače bilo definisanom obmanom muškog vrednovanja. Tako bi jedna stara izreka dobila novo značenje (novi život): danas više nego ikad, menjanje mišljenja — menjanje uma — ženski je prerogativ.

Pogledati »Women and Madness: The Critical Phallacy«, Diacritics 4 (1975), 2—10.

18. Ovo tvrđenje protizlazi iz primedbi Gayatri Spivak sa kraja diskusije na konferenciji Midwest Modern Language Association 1977. Ona je govorila o »utrobi (materici) kao stvarnom mestu produkcije«, kao mestu početka nove rasprave o ženstvenosti. Savetovala me je da njene stavove iznosim po sećanju jer rad još nije bio predat u štampu. Želim unapred da se izvinim za greške u razumevanju ovih stavova.