

Zorana Simić

SENKA: EURIDIKE GOVORE

(drugi deo)

Poput H. D. i Rejčel Blau Duplezi,¹ Elfride Jelinek (1946) vrlo je idiosinkratična autorka, prepoznatljivog i samosvojnog izraza, naročito sklona kreativnim prekoračenjima žanrovskih, poetičkih, stilskih i semantičkih granica. Osim po naglašenom lingvističkom eksperimentu i ludizmu, naklonjenosti parodiji i satiri, ova austrijska autorka poznata je i po doslednoj i beskompromisnoj kritici društva u kome živi i stvara, što uključuje kako insistiranje na suočavanju s nacističkom prošlošću tako i prominentnu, samosvesnu feminističku poziciju, tj. izraženu problematizaciju seksualnih politika i tabua, uz stalno raskrinkavanje preovlađujućih ideoloških – tačnije, buržoaskih tendencija i dekoruma (Packalén, 2004).

Budući da se sama Jelinek otvoreno pozicionira kao levičarka i feministkinja, tu-mači neretko insistiraju upravo na marksističkim i feminističkim aspektima i potencijalima njenog dela. Elfride Jelinek se s punim pravom može opisati kao angažovana autorka utoliko što joj je „cilj da svojim radom deluje ‘prosvetiteljski’”, „neprestano se izjašnjavajući o društvenim i političkim pitanjima”, kako u javnim nastupima tako i u domenu fikcije (Janke, Kaplan, 2013: 9).² Primera radi, bila je aktivna u protestima 1968, članica Komunističke partije Austrije od sredine 1970-ih, da bi 1980-ih postajala sve više kritički nastrojena prema Partiji. Istakla je da su joj bliski radovi Hane Arent (*Hannah Arendt*), Barbare Han (*Barbara Hahn*), Eve Mejer (*Eva Meyer*), Elizabet Bronfen (*Elisabeth Bronfen*) i – što je u ovoj prilici naročito značajno – Džudit Batler (*Judith Butler*) (*ibid.*: 11–13).

Kao vrlo upućena čitateljka i obrazovana autorka, Elfride Jelinek obilato poseže i za intertekstualnošću. To obuhvata i specifično revizionističko mitotvorstvo, odnosno revalorizaciju, reinterpretaciju i reafirmaciju etabliranih mitskih obrazaca i narativa u zapadnoj kulturi. Jelinek je poznata po „nemilosrdnoj dekonstrukciji mitova” (Stephan, 2016: 113) i načelno se može reći da svoj politički angažman sprovodi upravo i posredstvom mita, samosvesno upodobljujući postojeće mitološke diskurse vlastitoj poetici, a u cilju dekonstrukcije buržoaske ideologije (v. Degner, 2013: 42, 45).

Naročit značaj ova vrsta remitologizacije kao demitologizacije zadobija u dramskom tekstu u prozi *Senka* (*Euridika govori*). Premijerno izvođenje predstave nastale na osnovu ovog predloška odigralo se u Esenu 2012. godine, a tekst je izvorno publikovan naredne, 2013. godine. Na srpski jezik prevela ga je s nemačkog i adaptirala, na vrlo sugestivan

¹ Ovo je nastavak teksta koji je objavljen u prethodnom broju *Polja*, a u kome su u fokusu dve pomenute autorke.

² Za prevod svih citiranih tekstova s nemačkog na srpski jezik veliku zahvalnost dugujem Jovanu Bukumiri.

način, Jelena Kostić Tomović, a prevod je objavljen pet godina nakon izvornika, 2018, u izdavačkoj kući „Radni sto” (v. Jelinek, 2018). Reč je o – što je za Jelinek i inače karakteristično – žanrovski i formalno gotovo neuhvatljivom, nekonvencionalnom i naglašeno hibridnom delu, u čijem je središtu ekstenzivan Euridikin monolog, tj. koje se u celosti sastoji upravo iz tog monologa. Monolog se, naime, oblikuje bez pratećih (očekivanih) elemenata dramskog žanra, poput spiska likova ili didaskalija, usled čega se tekst može čitati i kao kraći roman, prozni zapis koji pretenduje na *ispovest* naratorke–protagonistkinje, imenovane u naslovu. Uz to, čitav monolog može se, na izvestan način, sagledati i kao *psihoanalitička* ispovest na kauču (Lozzi, 2022: 175).

Neretko se, kako je već naznačeno, govori o odnosu Elfride Jelinek prema mitu, koji se najčešće karakteriše kao „razaranje mita”, „destrukcija mita” ili „kraj mita”, pri čemu dominira dekonstruktivistički pristup njenom opusu (v. Lozzi, 2022: 170). U samom tom opusu dekonstrukcija se susreće sa suverenim vladanjem najrazličitijim diskursima i registrima, specifičnom „krađom jezika” (Degner, 2013: 42), bahtinovskim dijalozizmom, pomenutom intertekstualnošću, pa se tako tekst Elfride Jelinek pretežno sagledava kao „mozaik citata”, koji, poput tkanja, apsorbuje i u sebe integriše brojne druge tekstove i autor(k)e; u slučaju drame *Senka* (*Euridika govori*), to su, pre svega, Ovidije, Frojd (*Sigmund Freud*) i Šamiso (Adelbert von Chamisso), ali, implicitno, i Mišel Fuko (*Michel Foucault*) i Ingeborg Bahman (*Ingeborg Bachmann*) (v. Lozzi, 2022: 170).

Autorka nakon Euridikinog monologa ostavlja sledeće uputstvo čitaocima: „Pročitajte: Adalbert fon Šamiso: *Čudesna povest Petra Šlemila*; Sigmund Frojd, apsolutno sve. To vam je to; Ovidije: *Metamorfoze*” (Jelinek, 2018: 76). Intertekstualno pozivanje na Šamisoa mahom služi kao osnova za poigravanje s razlikom između toga da se bude senka (Euridika) i da se ima senka (Šlemil), pri čemu Jelinek pokazuje na koji je način moguće bivstvo koje uspeva da se otrese osuđenosti na neprestano referisanje na drugoga (konkretno, Orfeja) i postigne „slobodno samoodređenje” (Nyssen, 2015: 135). Pozivanje na Frojda dodatno opravdava psihoanalitička čitanja drame, i to iz feminističke perspektive. O Frojdu se Elfride Jelinek, primera radi, i u drugim prilikama izjašnjava kao o autoru koji ženama nepravično nije priznavao umetničke sposobnosti (v. Gruber, 2018: 79).³ Direktno referisanje na Ovidijeve *Metamorfoze* značajno je pak, između ostalog, i utoliko što Jelinek svrstava u niz autorki koje su – premda na anglofonom podneblju – svoje revizije mita o Orfeju gradile upravo na temelju ovog kanonskog teksta zapadne kulture. Tom nizu pripadaju i H. D. i Rejčel Blau Duplezi.

³ „Ta jezikom posredovana binarna opozicija muškarca i žene, koja počiva na (navodnim) biološkim razlikama i koja, polazeći, odatle, sve dalje jezičko-kulturne etikete čini 'prirodnim', ima dugu tradiciju u zapadnoevropskoj misli. Jedino se muškarcu pripisuje status subjekta. U tom smislu, isključivo on može da bude aktivan, intelektualan, i da stvara kulturu, te da iz takve pozicije naposljetku i definiše ženu: ona je pasivna, čulna, puna podrške i, kako Elfride Jelinek zajedljivo primećuje u eseju 'Ženski prostori', 'nesposobna za umetnost, kako Frojd tvrdi, i [ona] kojoj je samo tkanje i pletenje hteo da prizna kao izvorne ženske tehnike kulture, da, tkanje i pletenje su nam dali. Pisanje i čitanje većito su bili muška specijalnost” (Gruber, 2018: 79).

Zanimljivo, Elfride Jelinek se ne oslanja na ovaj niz autorki. Isto tako, dosadašnji tumači njene drame niukoliko nisu posvetili pažnju mogućnostima čitanja te drame u svetlu ranijih književnih transformacija mita na anglofonom podneblju. Na važno pitanje da li je u trenutku stvaranja svog teksta Jelinek znala za te transformacije i kako se odnosila prema njima – zasad nije moguće odgovoriti. Izvesno je da se između njenog i tekstova H. D. i Duplezi ne može uspostaviti *eksplicitna* paralela. Dakle, pripadajući drugačijem kulturnom miljeu, ali i (feminističkom) kontekstu, drama Elfride Jelinek ne pretenduje na eksplicitni intertekstualni dijalog s ranijim *ženskim/feminističkim (re)vizijama* mita o Orfeju, s jedne strane, dok s druge indikativno memoriše smenu paradigmi do koje je u zapadnoj teoriji došlo nakon sedamdesetih godina 20. veka (kada Duplezi piše pesmu „Euridika”). Ukratko, izoštren fokus na procesima (jezičkog) označavanja i lingvističkoj, ali, isto tako, i medijskoj oposredovanosti *realnosti/materijalnosti* – znatno razlikuje ovaj tekst od dotadašnjih poetskih (re)vizija mita o Orfeju.

U najgrubljim crtama, „u *Senci (Euridika govori)*” Jelinek pribegava kritici simboličke objektifikacije žena, kao i nasilnih struktura želje u odnosima između rodova (Arteel, 2013: 183). Formalni i žanrovski eksperiment utoliko se ukršta i sa semantičkim pretenzijama i okosnicama teksta. Baveći se feminističkim revizijama mitova, a s akcentom na pesnikinjama s angloameričkog podneblja, Ališa Ostriker utvrdila je da je revizionističko mitotvorstvo koje je ovde posredi po pravilu „u korelaciji s formalnim eksperimentom”, a da to nije važno samo zato što nova značenja i inače nužno generišu nove forme već i stoga što *feministički* revizionizam „skreće pažnju na diskrepance između tradicionalnih koncepata i svesne mentalne i emocionalne aktivnosti ženske revizije”, što je pak proces u kome dolazi do izvesnog – svojevoljnog i samosvesnog – „čina krađe” (Ostriker, 1982: 87).⁴ Ovaj načelni sud može se, u punoj meri, izneti ne samo kad je reč o pesničkim (re)vizijama H. D. i Rejčel Blau Duplezi već i povodom teksta *Senka (Euridika govori)* Elfride Jelinek. Premda ne upućuje na svoje prethodnice, Elfride Jelinek vodi se sličnim ambicijama, pitanjima i dilemama. Nju prvenstveno zanima da li se i na koji način može govoriti o identitetu, subjektivitetu, *glasu, telu i pogledu* Euridike, odnosno da li je i do koje mere, te s kojim ishodima, moguće prevladati i preosmisliti, preoznačiti tradicionalnu distribuciju (epistemičke) moći i privilegija u patrijarhalnom sistemu i binarnom simboličkom kodu. Upravo je to početni impuls i okosnica autorkinog inventivnog doprinosa revizijama mita o Orfeju.

⁴ Ovde je svakako uputno spomenuti i vrlo uticajan i rezonantan koncept *re-vizije* Adrijen Rič, koji, uostalom, ispotiha provejava čitavim ovim tekstom: „Re-vizija – čin pogleda unatrag, gledanja svežim očima, ulaska u stari tekst iz novog kritičkog pravca – za nas je više od poglavlja kulturne istorije: to je čin preživljavanja. Dok ne razumemo pretpostavke u koje smo uronjene, ne možemo da poznamo sebe. I ovaj nagon ka samospoznaji, u slučaju žene, više je od potrage za identitetom: to je deo njenog odbijanja autodestruktivnosti sveta kojim dominiraju muškarci. Radikalna kritika književnosti, prožeta feminističkim impulsom, u delu će pre svega nalaziti trag koji govori o tome kako živimo, kako smo živele, kako smo navođene da zamišljamo sebe, kako nas je naš jezik i zarobio i oslobodio: i kako može-mo početi da vidimo – a samim tim i živimo – iznova” (Rich, 1972: 18).

U drami *Senka (Euridika govori)*, protagonistkinja „Euridika raspolaže jezikom koji počiva na igrama reči, neologizmima i aliteraciji” kako bi se stvorila „mitska povest koja u bartovskom smislu deformiše antiku”, a čime se mit na izvestan način, u isti mah, iznova i afirmiše i podriva (Lozzi, 2022: 177). Mnogi tumači, stoga, na prvom mestu prepoznaju i ističu narativnu transgresiju Elfride Jelinek – davanje glasa *mrtvoj* Euridiki – koja uključuje i (karnevalsko) pervertovanje perspektive, odnosno ekskluzivitet Euridikinog glasa i govora (*ibid.*: 181). U tom, inicijalnom koraku, treba dodati, Elfride Jelinek čini ono što su gotovo čitav vek pre nje, i u međuvremenu, činile brojne autorke na čelu s H. D. Iako se ne vezuje za *feminističku* tradiciju revizionizma, Jelinek se u tu tradiciju bez ikakve sumnje upisuje, i to nakon iskustava takozvanog prvog i drugog talasa feminizma, u doba prominentnog angažmana, primera radi, pomenute Džudit Batler, koja je značajno uticala i utiče na percepciju feminizma u poslednjim decenijama, a koju Jelinek i izdvaja kao svoj uticaj, tj. kao intelektualku koja joj je bliska.

Stoga ne iznenađuje što su tumači opusa Elfride Jelinek, pa i teksta *Senka (Euridika govori)* – u tom konkretnom slučaju, bez detaljnijih analiza, uglavnom u širokim obrysima – tragali za sponama s teorijom Džudit Batler. U isti mah, te sponse oposredovane su i iskustvom postmoderniteta i nasleđem postmodernizma, lingvističkih obrta, fukovske „dekonstrukcije” tela i identiteta, na koje Jelinek samosvesno računa i kojima samosvojno doprinosi. U literaturi se ističe da u delima Elfride Jelinek u izrazitoj meri, kao kod retko koje druge savremene književnice, dominira istraživanje odnosa između identiteta, tela i pola/roda, a to istraživanje odvija se ili pod posrednim uticajem postmodernističkih kritika ili tako što se one, s druge strane, donekle anticipiraju. Inge Štefan (*Inge Stephan*) insistira, primera radi, upravo na rezonantnoj studiji *Nevolja s rodnom* Džudit Batler, tj. na uvidu da je telo (jezička) *konstrukcija* koja ne postoji pre negoli se (uvek već) ne označi kao orodnjena (v. Batler, 2010). Načelno, kod Elfride Jelinek među privilegovanim temama jesu „materijalnost tela i smisao rodnog označavanja tela”, te „telo kao poprište upisivanja”, što se značajno menja i preoznačava kompleksnom, medijski oposredovanom dijalektikom realnog i virtuelnog, a koja se kod Jelinek naročito ispoljava u osobenom povezivanju mita i medija (Stephan, 2016: 106–107).⁵

U tom svetlu Štefan, s punim pravom, čita i dramu *Senka (Euridika govori)*, sumirajući da ovde „Jelinek razmatra razlike u moći između polova kao odnos između 'tela' i

⁵ Štefan podseća i da je Jelinek skeptična prema brojnim (krajem 1980-ih i početkom 1990-ih popularnim) idejama o „alternativnosti” tela koja se mogu dizajnirati po vlastitom nahodjenju, te da skreće pažnju na cenu koju žene moraju da plate u društvu u kome su „dizajni tela” integrisani u strukture moći i predodređeni interesima onih koji su na vlasti hiljadama godina – muškaraca. Štefan takođe nudi sažetu analizu teksta „Slika i žena” (1984) Elfride Jelinek: reč je o kratkoj, proznoj, refleksivno-lirskoj, filozofski oneobičenoj i lingvistički zaigranoj reakciji na tadašnje teorijske diskurse, koji se u samom tekstu ujedno prihvataju, ali i kritički podrivaju; već sam naslov sugeriše da je na prvom mestu slika, a na drugom žena (čime se donekle anticipira Batler); žena se tu opisuje kao „krhki identitet subjekta, koji ne uspeva ni da se identifikuje sa slikama niti da pronađe utočište u prirodi (Stephan, 2016: 110); „Žena je podjednako zarobljena u svom telu kao i u slikama i predstavama koje poistovećuju ženu i prirodu” (*ibid.*: 111). I ovde je primetan nesporan odmak Elfride Jelinek od *drugotalasnih* esencijalističkih tendencija.

'senke' [...] Reč je o pitanju autorstva o kojem se pregovara između Orfeja, pevača, i Euridike, njegove senke, a koje je neraskidivo povezano s telom, seksualnošću i željom" (*ibid.*, 114). Dakle, za razliku od H. D. i Rejčel Blau Duplezi, Jelinek nudi kritički revizionistički pogled na (ovidijevsku) mitsku matricu o Orfeju i Euridiki koji upija, inkorporira i (dez) integriše radikalne *poststrukturalistički i/ili postmodernistički* intonirane dekonstrukcije subjekta, identiteta, tela, jezika, pola/roda, ali, isto tako, i *autorstva*. Međutim, ona se pritom vodi sličnim stvaralačkim pobudama i pitanjima: Ko je Euridika? Šta Euridika misli i oseća? Želi li Euridika uopšte povratak u svet živih? Šta Euridika (može da) čini u položaju u koji je bačena protiv svoje volje, položaju (*feminine*) *drugosti*? Zašto i kako upravo priča o Orfeju i Euridiki indikativno memoriše „duboko ukorenjen rodni konflikt u zapadnoj kulturi" (Sword, 1989: 409) i kakve mogućnosti prevazilaženja tog konflikta nudi književna praksa, čin revizionističkog mitotvorstva u fikciji? Ako je ideja vodilja H. D. bilo inicijalno iznalaženje Euridikinog autorskog/stvaralačkog glasa, a osnovni impuls Duplezi esencijalizacija tog glasa u smeru paradigmatički *ženskog*, Jelinek čini korak dalje. Ona takođe stremlji otkrivanju i reafirmisanju Euridikinog glasa/*autorstva*, ali, za razliku od H. D. i, naročito, Duplezi (zainteresovane za žensku anatomiju u maniru kulturnog feminizma), Jelinek do krajnosti *dematerijalizuje* Euridikino telo, prepoznajući ga, na tragu Fukoa ili Batler, kao lokus označiteljskih praksi, mesto na kom se neprestano, rizomski, burno odvijaju agon i borba (pre)označavanja.

Rečenica sa samog početka drame: „Ja, znate, pišem – a koga to još zanima?" (Jelinek, 2018: 5) može se čitati kao replika na Fukoovo (Beketom inspirisano) pitanje iz eseja „Šta je autor" (1969), pitanje „Šta mari ko govori?" (Stephan, 2016: 115). Međutim, treba dodati da i ovaj problem kod Jelinek podleže orodnjavanju, da se locira upravo kroz simultano ukazivanje na tenziju *rodnog konflikta* u zapadnoj kulturi, čime se na vrlo podstican i kreativan način revidiraju kako Ovidijeva verzija mita o Orfeju tako i njeni odjeci kroz istoriju. Naime, Jelinek otvara tekst *kontrastom* između Orfeja i Euridike, kontrastom koji je, ispostaviće se, konstitutivni princip drame u celini. Orfej je u vizuri ove autorke paradigmatička figura *popularnog* pevača, egocentričnog i samodopadnog *superstara*, koji nailazi na nepodeljeno oduševljenje mase devojčica i devojaka, dok je Euridika ona koja istrajno *piše*, ali čije je autorstvo, paradoksalno, za razliku od Orfejevog (nastupa), nepriznato, nevidljivo, neprobitačno. Ovaj fenomen, kako je već sugerisano, neodvojiv je od problema korporealnosti. Orfejevo (nametljivo) *telo* suprotstavlja se (upadljivoj) *bestelesnosti* Euridike, njenoj (jezičkoj) zarobljenosti u *senku*: „senka sama po sebi nema precizno određen ili fiksiran oblik, ona je amorfn, bez života, a u izvesnom smislu je čak i antimitička" (Lozzi, 2022: 179). Pisanje (u svoja četiri zida), stvaralačka praksa (iz) *senke* koja nije presudno (pred)određena odnosom s recipijentima/publikom, i to u savremenom *medijskom*, (*pop*) *kulturnom* polju i domenu takozvanih *kreativnih industrija*, kodira se kao *antiorfejevska* tj. marginalna, povezujući se, na vrlo zanimljiv način, asocijativno s *femininom drugošću*.⁶ Kako je već primećeno, „tako se odnos Ja i 'Pevača'

⁶ Drugim rečima, odnos između Orfeja i Euridike odvija se kao svojevrsni umetnički agon, i to na više nivoa: ona kritikuje njegovo (pop) stvaralaštvo kao monotono i stereotipno, te nastoji da ga (svesno ili

(ime 'Orfej' se poput imena 'Euridika' u tekstu ne spominje) definiše preko konkurent-ske borbe umetničkog para", pri čemu žena, neimenovana Euridika, „u pravom smislu reči stoji u senci poznatog muža" (Gruber, 2018: 81).

I moje pisanje curka – tako ja to, znate, osećam – dok moj muž, jelte, peva. Jurca po sopstvenom soundtracku. To mu je i donelo slavu. Ranije, pre no što je počeo da peva, tišina je bila nešto veliko, nešto sveto, a sada je više i nema – taj vam je svojim glasom probio tišinu i potpuno je uništio. A ja, ja sam ostala tiša. Ja, znate, pišem – a koga to još zanima? To ide ovako: iz moje slavine ističe tečnost i razliva se po beloj hartiji. Drugim rečima: ja curim. [...] ne mogu ono što bih želela, a želela bih ono što ne mogu: da pišem. (Jelinek, 2018: 5)

Štefan ukazuje i na psihoanalitički podtekst drame, o kome se može govoriti i uto-liko što Euridika, i u tome leži autorkina ironija, ne zna šta joj se tačno događa niti šta zapravo želi. Euridika se nalazi u stanju *nametnute tranzicije* – od *tela* ka *senci* i obratno – što u njoj izaziva emocionalno-epistemičku konfuziju, rasutost, neodlučnost. Međutim, ona bez ikakve dileme zna da *ne želi* povratak u svet koji privileguje Orfeja i njegov ha-bitus, a samim tim ni pripadnost grupi njegovih obožavateljki. Devojke iz mase, štaviše, „otelovljuju ništavilo", no Euridika – sledeći Lakanovu čuvenu izreku da žene ne postoje – jeste ništavilo", što ona doživljava i kao oslobođenje i kao gubitak u isti mah; međutim, ironično, iako Euridika izgovara da bez tela nema moći, njen (bestelesni) govor i te kako pokazuje (pesničku) moć (Stephan, 2016: 116). Utoliko čitav prosede Elfride Jelinek počiva na snažnom paradoksu i u njemu se, implicitno, do krajnosti dovodi uvid Helen Svord da je Euridika, „lišena Orfejevog simboličkog багаža" i „moćnog pogleda", zapravo „mitološko ništa" (Sword, 1989: 408). Upravo tom „ničemu" Jelinek pokušava da prida glas, pripíše autorstvo, tragajući za *kreativnim dekonstruktivističkim* potencijalima Euridiki-nog (mitskog) položaja nakon što je sam *koncept* autorstva u zapadnoj teoriji već doživeo radikalno podiranje/destabilizaciju.

Moj pevač to dobro radi; jeste, nema tu šta; toliko to dobro radi da mi se čini da mu prilikom rođenja razdvajanje od majke – te muze ne-znam-ti-ni-ja-čega – uopšte nije bilo toliko bolno da ga ostavi bez glasa. Dobro, dobro, ja sam samo jedna beznačajna nimfa, u poređenju s tim ja sam niko i ništa, samo pokušavam nešto da piskaram, ali ipak, moliću lepo, ne ide to tako, odvajanje od majke, te muze, još u dečjem uzrastu, pri čemu je ta majka i sama bila još samo dete – dakle, Pevač odvajanje od nje sigurno nije doživeo kao nešto strašno, nema šanse. Inače ne bi mogao da peva tako i toliko da se i kamen smekša. Ne zna taj za strah, jedino se plaši devojčica, ali inače ne zna za strah, čim peva tako, iz sveg glasa. Samo se tih malih vrištećih veštica plaši ko žive vatre. (Jelinek, 2018: 11)

Grupa devojčica figurira kao opozicija u odnosu na (pripovedno) *Ja*. Dok sama Euridika teži da se usprotivi statusu objekta, devojčice se upravo takvom položaju prepusti-taju, „što ih čini saučesnicama patrijarhata" (Gruber, 2018: 84). Time se dodatno prizi-

nesvesno) nadiđe vlastitim monologom, čime se, donekle, odražava tenzija između popularne i „visoke" kulture (v. Nyssen, 2015).

va motiv sparagmosa, komadanja Orfeja od grupe žena, budući da se u tekstu u više navrata ističe da su one jedini izvor Orfejevog straha (up. Nyssen, 2015: 137).⁷ Elfride Jelinek, posežući za naracijom koja je data isključivo iz Euridikine perspektive, a koja obuhvata i komentarisanje Orfejevog lika/habitusu i odmak od njegovih obožavateljki, implicitno nastavlja tradiciju (re)vizija mita o Orfeju prema kojima ovaj junak nije ni posvećeni ljubavnik ni uzorni umetnik već egocentrični muškarac kome je Euridika neophodna isključivo kao (ženski) objekat, muza i stalni izvor divljenja. Na taj način, u delu Elfride Jelinek dolazi do složenog i inventivnog amalgamisanja: u njemu se susreću fenomen sparagmosa (v. Liveley, 2017), tj. prethodne revizije mita koje su insistirale na demistifikaciji i opiranjju Orfejevim magijskim moćima, s jedne, i simultano privilegovanje Euridikine emocionalno-epistemičke, paradigmatičke pozicije, s druge strane. Slobodno varirajući ovidijevski mitološko-literarni predložak, Jelinek čuva određene motive: ujed zmi-je od koga je Euridika preminula, apolonovsko poreklo Orfeja,⁸ katabazu i osvrt/neuspeh pevača koji očarava i živi i neživi svet.⁹ Međutim, Euridiki u svetu živih, u vizuri Elfride Jelinek, nije omogućen ni najmanji iskorak iz sfere kojom vlada i dominira *Orfejev pogled* – tek prelaskom u senku, „ništavilo”, ona zadobija relativnu *autonomiju, nezavisnost*, koje po svaku cenu želi da sačuva i koje, naposljetku, ushićeno prihvata kao mesto samospoznaje, samosvesti i otkrivanja vlastitog identiteta.

Pevač hoće tela i dobija ih. Drugačije me ne bi ni htelo. [...] Da neće možda da mi ga nametnu, to telo? Ne mogu to da prihvatim. Ne želim ga. [...] mi, mi možemo sve, zato što ne možemo ništa – i onda kažu da sad treba da odem odavde? Sada, kada sam konačno pronašla ono što sam i tražila: odsutnost. (Jelinek, 2018: 66)

⁷ Zanimljivo, ovde Jelinek na izvestan način čini inverziju (re)vizija mita u kojima se insistira na subverzivnosti grupe žena u (nasilnom) doticaju s Orfejem, na feminističkim potencijalima *sparagmosa*. Predstavljajući grupu (doduše, mladih) žena kao podanice patrijarhata, Jelinek dodatno ističe Euridikinu individualnu pobunu u prvi plan. Međutim, uvodeći ovu junakinju u svet senki, obeležen pluralitetom, autorka otvara perspektivu i ka kolektivističkim (ženskim/feminističkim) politikama. Jelinek je već nailazila na kritike iz feminističkih krugova, odgovarajući da u svom delu ne prikazuje žene isključivo kao žrtve već i kao saučesnice patrijarhata (v. Janke, Kaplan, 2013). U tom smislu, odmak Euridike od obožavateljki poručuje da je prevazilaženje drugih žena i njihovog pristajanja na status kvo neophodan korak u procesu sticanja feminističke samosvesti, tj. pokušaju žene da dostigne „slobodno samoodređenje”.

⁸ Ovaj motiv zavređuje zasebno razmatranje. U tekstu se višestruko parodira apolonovski (solarni) princip: „njegov otac Apolon, skladan ko slika, skladan u stihu, u narodu poznatijem kao rima; ali to je već priča za sebe, nego: njegov me je otac od samog početka potpuno bacio u senku. Moje su pesmice bile potpuno bezvredne za njega” (Jelinek, 2018: 16). Kako je već primećeno, sunce se u ovom tekstu kodira kao simbol totalnog nadzora i društvene kontrole pojedinca, tj. posvemašnje transparentnosti, čemu Euridika (tek) u carstvu senki uspeva da umakne (v. Nyssen, 2015).

⁹ Pri tom, Jelinek ovde unosi savremeni motiv fotografisanja, kojim usložnjava Orfejev neuspeh. „Upravo u trenutku kad *Ja*-figuru nakon uzaludnog bega sustigne sopstveno telo i kad ponovo krene da se spaja s njim, 'Pevač' izvlači mobilni da bi ponovno spajanje zabeležio fotografijom. Na taj način stavlja se do znanja da 'Pevaču' nikad i nije bilo stalo do *Ja*-figure, već isključivo do objekta, koji svojim pogledom može da zadrži tj. zabeleži”. (Gruber, 2018: 85)

Nema više pozdrava za uho koje se tamo gore već širom otvorilo vrisci, ridanju, škrgutu zuba, nalivanju, ždranju, gutanju, varenju – za uho koje me je već izgubilo, već me se odreklo u korist nečeg sledećeg, nečeg što uopšte ne postoji; nema više pozdrava, nema mašanja za nečim koščatim, čvrstim; nema ničega više – samo jedna senka, samo jedna kratka senka na kamenu; skupljena sam, sabijena sam – ne, sama sam se skupila, sama sam se sabrala, neću se presabirati, neću se sabirati, presabraću se, ne, neću, ili ipak hoću! sabraću se, utrošiću na to poslednje snage, sabraću se senovitim rukama, bez ruku, bez ičega, ni sa čim, presabraću se, sabraću se: ja – koja više nisam tu, senka senci, nisam više tu, ali ja jesam. (ibid.: 76)

Dakle, Euridika Elfride Jelinek odbija povratak u svet živih, odnosno u svet *tela*, birajući svet *senki* – ma koliko fluidan i disperzivan – kao onaj u kome, za promenu, može da govori o vlastitom *sopstvu* i vlastitom *identitetu*. Ako je povodom pesme H. D. utvrđeno da je „usled Orfejevog napuštanja, Euridika, reklo bi se, došla do dubljeg razumevanja” mehanizama „delovanja umetničkog (muškog) pogleda” (González, 2020: 78), ovde se taj problem zaoštava i dovodi do paroksizma. „Tek stupanjem u svet senki, te gubitkom telesnosti, *Ja*-figuri polazi za rukom da umakne muškom pogledu koji je definiše. U tom smislu, ona svoje postojanje kao senka doživljava kao oslobođenje” (Gruber, 2018, 83). Jelinek, baš kao što čine i H. D. i Duplezi, višestruko dekonstruiše mit o Orfeju: najpre, paradigmatički status genijalnog umetnika/pevača, a potom i ulogu posvećenog ljubavnika koji se vodi zanosom ili žudnjom, odnosno mitsku potku o trasngresivnoj heteroseksualnoj ljubavi. To je u neraskidivoj vezi s poetskim raskrinkavanjem kako patrijarhalnog tako i buržoaskog svetonazora, svojstvenim Elfride Jelinek i u ovom tekstu i inače: „mogućnost da se u patrijarhalnom sistemu konstituiše kao umetnica, te kao subjekat koji stvara, uskraćena je *Ja*-figuri, zbog čega je za života potisnuta u ulogu na koju kao žena u umetnosti, unutar simboličkog poretka binarnih opozicija, jedino i ima pravo: kao muza svog muža” (ibid., 82). U drami se (refrenski) upadljivo „odnos pevača i *Ja* izjednačava sa odnosom subjekta i objekta. Iz tog odnosa koji je suština vlasničkih odnosa, u tekstu i potiče želja 'Pevača' da u život vrati *Ja*, što dovodi do detaljne dekonstrukcije mita o ljubavi” (ibid.), a prvenstveno onog ovidijevskog.

Nasilna i invazivna objektivizacija žena/ženskog u patrijarhalnom simboličkom poretku/kodu – koja se odvija kako nauštrb tela, seksualnosti, želje, tako i nauštrb (autor-skog) glasa, jezika i govora žena – kod Elfride Jelinek *radikalno* se dovodi u vezu s mitom o Orfeju i Euridiki. Shodno tome, treba se vratiti na pomenuto *tranziciono* stanje. „U tom smislu, nije slučajno što Euridikin monolog upravo počinje u trenutku kad ona stupa u carstvo senki” (ibid.: 80), kao ni to što se završava njenim iskazom „Ja jesam” nakon što je Orfej doživeo neuspeh u pokušaju da je vrati u svet živih. Reperkusija ovih poetičkih poteza jeste da „se ženski glas [...] i može artikulirati tek u toj 'nigdini’” (ibid.).¹⁰ Ova jezička artikulacija istovremeno je pokušaj Euridike/žene da se najzad konstituiše kao subjekat, tj. da prevaziđe dodeljeni i suštinski neželjeni status muze i/ili objekta. Međutim, is-

¹⁰ Jelinek neprestano ističe Euridikin egzistencijalnu usamljenost, insistirajući na reči *Keinort* (ne-mesto), *nigdini* koju tumači kao azil za „halucinantni san” pesničkog subjekta i „fantazmagoriju carstva mrtvih” (Nyssen, 2015: 131).

hod tog pokušaja, baš kao i Euridikina reakcija – „oslobođenje i gubitak u isti mah” – izrazito je ambivalentan. „Ja-figura uistinu jeste oslobođena statusa objekta, ali se kao subjekat ipak ne može konstituisati – aspekt koji se uočava i u smeni individualnog Ja-govora kolektivnim govorom senki” (*ibid.*: 83). Tačnije, ona se može konstituisati kao subjekat tek relativno, u koordinatama u kojima se – kao i kod H. D. i Duplezi, ali i u drugim književnim (re)vizijama mita o Orfeju – opet nalazi protiv svoje volje, mada ih, naposljetku, oberučke prihvata. „Svom postojanju kao objekat Ja-figura ipak pretpostavlja postojanje senke, zbog čega se Ja-figura i ne raduje kad 'Pevač' sa svojim hordama devojčica silazi u svet mrtvih ne bi li je vratio nazad”, odnosno u život (*ibid.*).

Svako čitanje teksta Elfride Jelinek mora da računa na ovu vrstu ambivalencije, paradoksa i neizvesnosti, utoliko što pomenuti tekst pretenduje na postavljanje pitanja, problematizaciju mitske građe, mnogo pre nego na davanje nedvosmislenih odgovora ili revizija te građe. U tome se, između ostalog, očituje značajna razlika u odnosu na, primera radi, pesmu „Euridika” Rejčel Blau Duplezi i ostale „drugotalasne” poetske (re)vizije mita o Orfeju i Euridiki. U ovom tekstu, treba ponoviti, ovaj mit se pritom upodobljava postmodernističkim i/ili poststrukturalističkim konceptualizacijama subjekta, tela, identiteta, pola/roda, što značajno utiče i na ekoovsku *otvorenost* – ili, rečima Rolana Barta (*Roland Barthes*), *pisivost* – teksta, a samim tim i na mogućnosti njegovih tumačenja. Ono što tekst nedvosmisleno poručuje jeste da je Euridika u potpunosti prozrela i buržoaski kod/mentalitet i patrijarhat, naročito imajući u vidu mehanizme (medijske) simboličke objektivacije žena, te da u njima ni najmanje ne želi da učestvuje – ni kao muza, ni kao supruga, ni kao obožavateljka – budući da je u svakom slučaju svedena na funkciju objekta i ujedno sasvim lišena vlastitog subjektiviteta. Zato zapravo i postaje „ništa” iz perspektive patrijarhalnog sistema: njemu je ona potpuno nečitljiva, za njega je ona neraspoznatljiva. Međutim, uputno je zapitati se zašto Elfride Jelinek ne nudi nikakvu (utopijsku) alternativu, zašto se odriče svake mogućnosti *povratka Euridike u telo* koji bi istovremeno bio i *povratak u život*. Pitanje kako čitati radikalnu *dematerijalizaciju* i *dekorporalizaciju* (jezika, identiteta) Euridike ostaje i otvoreno i osenčeno notom defetizma, možda čak i tragičnom notom, uprkos ludičkom stilu, žanrovskom amalgamisanju i sugestivnim satiričnim i parodijskim impulsima teksta.¹¹

*

I H. D. i Rejčel Blau Duplezi i Elfride Jelinek vode se, pre svega, pitanjem da li se i kako može govoriti o identitetu, subjektivitetu, *glasu*, *telu* i *pogledu* Euridike, junakinje koja je na zanimljiv način, od antičkog doba nadalje, ostala u *senci* (svog supruga) Orfeja. U isti mah, kako je već naznačeno, njih zanima i da li je i do koje mere, te s kojim ishodima, moguće prevladati i preosmisliti, preoznačiti tradicionalnu distribuciju (epistemičke) moći i privilegija u patrijarhalnom sistemu i binarnom simboličkom kodu. U tom

¹¹ Up. „Tokom čitavog svog monologa Euridika napada Orfeja i njegovog oca, boga Apolona, a njeni napadi, nalik na žanr menipske satire, deluju u isti mah i veoma ozbiljno i veoma zabavno” (Lozzi, 2022: 174).

smislu, Orfej/*orfejsko* i Euridika/*euridičko* jukstaponiraju se i ujedno prožimaju paradigmatiskim konotacijama muškog/maskulinog i/ili ženskog/femininog. Sagledamo li, na tragu Helen Svord, ali i H. D., Duplezi i Jelinek, priču o Orfeju i Euridiki kao svedočanstvo o „duboko ukorenjenom rodnom konfliktu u zapadnoj kulturi”, a dva pola te priče – *orfejski* i *euridički* – kao *muški/maskulini* i *ženski/feminini*, pesme H. D. i Rejčel Blau Duplezi možemo da smestimo, primera radi, u okvire „feminističkog stendpointa” (v. Lončarević, 2012; 2022). Može se tvrditi da je ovim pesmama inherentna pretpostavka o (epistemički) privilegovanom položaju Euridike, o njenoj *nadmoći* spram Orfeja, a što se, s obzirom na podtekst mita i mehanizme njegovog orodnjavanja, može čitati u svetlu politika polova, kao privilegovanje pozicioniranosti *žena* kao marginalne, potlačene grupe u odnosu na *muškarce*. H. D. i Duplezi nude *inverziju* mita kojom se ženskost uspostavlja na osnovu *praksi i identiteta* žena. U potrazi za Euridikinim glasom, telom i pogledom, one afirmišu ne samo dotad previđanu ili zapostavljanu *ženskost* (posežući za floralnom i organicističkom simbolikom na različite načine) već i samu dihotomiju *muško/žensko* odnosno *maskulino/feminino*, koju postmodernistički orijentisane feministkinje teže da ospore i naposljetku odbace.

Postmodernistički svetonazor (i prosede) blizak je pak Elfride Jelinek, i to u izrazitoj meri. Postmodernistički orijentisane feministkinje, očekivano, teže apsolutnoj dekonstrukciji binarizama svojstvenih zapadnoj intelektualnoj tradiciji, smatrajući da oni po pravilu „počivaju na osnovnoj dihotomiji između muškog i ženskog, i [koji] kao svoj rezultat imaju privilegovanje ‘muške’ strane u svakom paru ovih osnovnih dualizama” (Lončarević, 2012: 52).¹² Jelinek, poput drugih autora i autorki inspirisanih postmodernizmom, teži radikalnoj dekonstrukciji identiteta i binarizama svojstvenih zapadnoj intelektualnoj tradiciji – pre svega fokusom na *senku* kao ono što izmiče, što u izvesnom smislu nadilazi polne podele – približavajući se na taj način postmodernističkim doprinosima feminističkoj teoriji, ali i epistemologiji (v. *ibid.*).

U tekstu Elfride Jelinek *orfejsko* i *euridičko* simultano se uspostavljaju i kao *muško/maskulino* i *žensko/feminino*, i kao *subjekatsko* (*objektifikujuće*) i *objekatsko* (*objektifikovano*). Međutim, za razliku od svojih pesničkih prethodnica, autorka promišljeno dekonstruiše ove binarizme i njihov „ontološki” status, prokazujući ih kao „regulatornu fikciju” (Batler, 2010: 285), kontingentne i arbitrarne, utoliko što višestruko upućuje na konstruisanost, performativnost roda, s jedne strane, i stoga što, kako je već istaknuto, Euridiku uvodi u svet senki koji „predstavlja prostor s one strane svih binarnosti i hijerarhijskog poretka koji je s njima u vezi” (Gruber, 2018, 83), s druge.

Svet senki ne zna za distinktivna obeležja. Ali senkama čak ni to ne smeta, one se bez teškoće utapaju jedna u drugu, ponovo se odvajaju, predstavljaju nekog drugog; ne, mogle bi da predsta-

¹² Kako je već naznačeno u prvom delu teksta, H. D. u svojoj pesmi „Euridika” već 1917. godine lucidno anticipira ovakva stanovišta, budući da asocijativno povezuje Orfeja/*orfejsko* s „prisustvom” i „svetlošću”, dok *euridičko* kao *žensko* odnosno *feminino* smešta u domen tame i odsustva, spontano upućujući na falocentrizam zapadne tradicije.

vljaju nekog drugog, premda isključivo u grubim crtama – koga briga; one nisu dobre, a nisu ni zle. (Jelinek, 2018: 58)

Glas mrtve i bestelesne Euridike jeste glas (pogled) koji dopire ne iznutra već s one strane falogocentričnog poretka. Na tragu Džudit Butler, Euridikino postajanje senkom oslobađanje je od „situiranosti tela” koja je oblikovana *muškim (orfejskim) pogledom*, od procesa/projekta orodnjavanja koje se odvija prema patrijarhalnim uzusima, od sveprožimajuće opresivnosti rodnihi normi i konvencija kojom se regulišu odnosi među polovima. Ako rodne norme „opstaju samo u onoj meri u kojoj ih ljudska bića preuzimaju i iznova i iznova održavaju u životu” (Butler, 2010: 40–41), Euridikin gest poistovećenja s vlastitom senkom radikalan je čin otpora tom održavanju, odnosno perpetuiranju patrijarhalnih matrica, činova i gestova. U tekstu Elfride Jelinek svako telo – Pevačevo, koliko i tela devojčica – jeste „situirano telo, lokus kulturnih interpretacija” (*ibid.*), dok Euridikina novostečena bestelesnost podrazumeva, premda relativnu, ipak jedinu ostvarivu subverziju, slobodu. Bestelesnost kojom se radikalno oponira performativnosti roda u kojoj svesrdno učestvuju Orfej i njegove obožavateljke – performativnosti koja počiva na (rodnihi) binarizmima i jasnoj podeli rodnihi uloga – jeste fantomska, fantazmatska, ontološki neizvesna, nedokučiva i neuhvatljiva. U izvesnom smislu, Elfride Jelinek, metodom *jukstapozicije pre nego inverzije*, kao da poručuje da su upravo iste takve i rodne konvencije i uloge koju oličavaju Orfej i njegove obožavateljke. Stoga Euridiki pripisuje izbor sveta senki kao za nju prihvatljivije i dragocenije „regulatorne fikcije”, prateći Euridikino postupno prihvatanje senke, odsustva i tišine, one tišine koju je Orfej uzurpirao svojim glasom i medijskom austom.

Znači, kratko: reakcija na moj nestanak svakako je gubitak volje, pre svega kod mene, ali se pevač ponaša kao da je njemu neko nešto oteo! Ja sam ostala bez čitavog svog života, ali je, tobož, njemu neko nešto oteo! (Jelinek, 2018: 21)

Zato ću sebe povesti sa sobom. Pošto me niko drugi neće povesti sa sobom, povešću ja samu sebe, sebe, senku, navlačim sebe na sebe i odlazim. Pevač se s tim neće pomiriti, to unapred vidim. Taj uvek hoće sve. Poznajem ja njega. Taj hoće da me zadrži, ne želi nikome da me prepusti, želi me za sebe, čak i kao senku, bez mene ne može dobro da oceni jutarnje i večernje raspoloženje, bez mene ne može dovoljno visoko da ceni samog sebe. [...] Ko sam ja uopšte? Šta se ja sebe tičem? Odoh, i to je to. Šta se tu može? Šta tu uopšte može da se uradi. (ibid.: 22)

Ali ja znam da mu je stalo do mene, jedine koja je za njega neuhvatljiva, jedine koja na njegovim grudima počiva kao da je potpuno bez težine, koja već počiva negde drugde, koja uopšte više ne počiva, jedine s kojom mu ništa više ne uspeva. Jedine koja je za njega nedodirljiva i neshvatljiva. Mirno nastavljam da mirujem u vremenu, kao kakva mumija. (ibid.: 40)

Jelinek, u isti mah, teži da odbaci ustaljenu dihotomiju pol/rod, sugerišući da je pol uvek već rod, da se konotacije ovih pojmova ultimativno ne mogu odvojiti, diferencirati, odeliti. U njenom tekstu polnost ne podleže esencijalizaciji – ni u natruhama – a rod je,

na tragu Džudit Batler, svojevrsni čin za činom, performans, „identitet koji se ne jako uspostavlja vremenom, ustanovljen u spoljašnjem prostoru stilizovanim ponavljanjem činova” (Batler, 2010: 284). Orfejev performans praćen je repetitivnim performansima „hor-di devojčica”, a konstruisanost i performativnost roda oličene su i u Euridikinim reminiscencijama na njenu prošlost tj. život *u telu*. Ovo ukazivanje na (buržoasku i/ili pomodnu) rodnu performativnost neodvojivo je od formalnog eksperimenta Jelinek, odnosno od posezanja za repetitivnim raznih vrsta, refrenskim deonicama, lajtmotivima.

Sada sam i ja sama neka vrsta haljine, pod kojom nešto curi. Ja sam nešto što je živelo samo tren; moj trag na zemlji slabije se vidi čak i od traga zmije koja se bacila na mene; šta mi sad vredi ta moja košuljica, ta moja odevna košuljica, taj moj odevni nakot, moje večito neuspelo pribežište? (Jelinek, 2018: 12)

Ranije nisam bila ništa, sad nisam ništa, ni ubuduće neću biti ništa; nema ništa od mene, dugo smo se trudili, ali žena je ništa, moje delo je ništa, odnosno ja nemam nikakvo delo, a i rezultat je isti, nebrojeno puta isproban – bezbroj sam puta isprobavala ništa koje iz mene proističe, ponekad sam čak pokušavala da mu udahnem novi sjaj lakom za nokte ili ružem za usne, ali ništa od toga, opet ništa. (ibid.: 64)

Jelinek uvodi Euridiku u osobeni svet senki koji se nalazi mimo hijerarhijskog binarnog poretka, dekonstruišući pritom i aktuelni medijski i (pop)kulturni kontekst, ali, u duhu postmodernizma, i kategoriju i koncept *žene*, tako što do krajnosti problematizuje subjektivnost *samu*. Euridikin odabir „ništavila”, odnosno sveta senki kao ontološki i epistemološki neuhvatljivog prostora u kome je njoj najzad omogućeno da u punoj meri (p)ostane *ništa* – što je na izvestan način oduvek i bila – jeste privilegovanje nebinarnosti, rizomskog nauštrb dihotomnom mišljenju, svojevrsne mentalne (uslovno rečeno, *post mortem*) dematerijalizacije kojom se raskrinkava opresivna performativnost roda i nametnutih rodnihih identiteta. Ipak, tekst ne nudi utopijsku alternativu *stanju stvari* u rodno hijerarhizovanom poretku moći. Može se, štaviše, izneti hipoteza da ovaj tekst Elfride Jelinek poručuje da ne postoji pozicija izvan diskursa i „polja moći”, „već samo kritička genealogija praksi njegovog vlastitog konstituisanja” (Batler, 2010: 53). „Rešenje” koje nudi Elfride Jelinek osenčeno je ambivalencijom, neizvesnošću, neodredivošću. U fukoovskom maniru, ona prepoznaje da se poretku obeleženom nejednakim odnosima moći ne može do kraja umaći. Sam mehanizam nejednake raspodele moći ostaje na snazi ma koliko uslovnu/relativnu slobodu subjekt/pojedinac u njemu osvojio. Jelinek u svom literarnom eksperimentu pokušava ono nemislivo, kako u ontološkom tako i u epistemološkom smislu: u svetu njene drame, jedini iskorak jeste iskorak u svet senki i smrti. A svet senki i smrti nalazi se mimo, s one strane *ljudskog* (uvek upisanog u binarni sistem koji podrazumeva hijerarhiju i isključivanje). U tom smislu, njena je Euridika radikalni otpor patrijarhatu, ali i nemisliva, budući da smo svi, hteli to ili ne, uvek oblikovani patrijarhatom. Tu se susreću Jelinek, Batler i Fuko.

Mitovi različitih provenijencija neretko su bili u fokusu feminističkih teoretičarki i autorki, koje su, ukazujući na patrijarhalnost i falogocentričnost mitskih obrazaca (u zapadnoj kulturi), pokušavale da vrate i/ili pripišu subjektivitet zapostavljenim junakinjama, s jedne, odnosno dovedu u pitanje naše razumevanje rodnih identiteta, odnosa, konvencija i uloga, s druge strane. O perzistentnosti i vitalizmu mita svedoči to što je svaki proces demitologizacije ujedno proces remitologizacije – i obratno. Između ostalog, upravo mit značajno utiče na rodne stereotipizacije i predrasude; „[I]pak, potreba za mitom neke vrste možda je i neizbežna. Pesnici i pesnikinje, barem, izgleda da tako misle” (Ostriker, 1982: 71). Isto važi i za mit o Orfeju (i Euridiki) i njegove literarne (re)vizije.

Mit o Orfeju simbolizuje *univerzalna* pitanja (modernog) subjektiviteta i, posebno, umetničkog identiteta. Prostirući se širokim i složenim epistemološko-ontološkim poljem (značenja), ovaj mit, barem u svojim najuticajnijim uobličenjima – poput onog iz Ovidijevih *Metamorfoza* – ujedno, ispotiha i gotovo samorazumljivo, memoriše i naročiti oblik *odsustva*. Reč je o odsustvu Euridikinih misli, stavova i osećanja, odnosno glasa, tela i pogleda. Upravo je ta činjenica bila inspirativna – po pravilu feministički orijentisanim – autorkama koje su oblikovale svoje *orodnjene* (re)vizije ovog mita tokom 20. i 21. veka. U fokusu ovog teksta bile su tri amblematične (re)vizije mita o Orfeju u kojima se insistira na (auto)reprezentaciji i samoaktualizaciji Eurudike i problematizovanju njenog položaja, bačenosti/smeštenosti u podzemlje, gde joj je tradicionalno uskraćena moć delanja. Reč je o pesmi „Euridika” H. D. iz 1917. godine, istoimenoj pesmi Rejčel Blau Duplezi iz sedamdesetih godina 20. veka, kao i drami *Senka (Euridika govori)* Elfride Jelinek, izvorno publikovanoj 2013. godine.

Među odabranim tekstovima postoje brojne sličnosti, uslovljene upravo rodnim konfliktom upisanim u najrezonantnije verzije mita poput Ovidijeve, s jedne strane, kao i feminističkom samosvešću i antipatrijarhalnim pozicijama autorki, s druge. Ukratko, sve tri književnice pokušale su da poetski lociraju *euridičko* kao ono jukstaponirano s *orfejskim* ili njemu suprotstavljeno, ali vodeći se ambicijom da istovremeno ispričaju priču o *muškom/maskulinom* i *ženskom/femininom*. Manje ili više eksplicitno, ukazale su na niz binarnih opozicija koje se mogu dovesti u vezu s osom *maskulino-feminino*: svetlosti i tame, aktivnog i pasivnog, racionalnog i iracionalnog, prisustva i odsustva, „živog” i „mrtvog”, uranskog i htonskog, gornjeg i podzemnog sveta. Rečima same Duplezi, nastojale su da drugosti pripišu glas iz nekanonske perspektive (Duplessis, 1985: 109). Recipijente su, bez izuzetka, navele da pažnju i empatiju usmere ne prema Orfeju, koji je dvaput izgubio svoju ženu, već pre ka Euridiki, koja je dvaput izgubila život na zemlji (Dodd, 1992: 10). Pritom, pokušale su da *višestruko* dekonstruišu mit o Orfeju: kako paradigmatički status genijalnog umetnika/pevača tako i orfejevsku ulogu posvećenog ljubavnika/supruge. Oslanjajući se na polivalentnost mita, na uzorni status Orfeja-umetnika, kao (rodno) samosvesne književnice, i H. D. i Duplezi i Jelinek Euridikinu perspektivu gradile su i kao paradigmatičnu u kontekstu (vlastitog) *ženskog autorstva*, položaja žena u književnom kanonu i umetničkim tradicijama. U sva tri slučaja – u nastojanju autorki da osa-

vremene, *semantički* prekonfigurišu mit i ujedno ga iznova dovedu u pitanje – revizionizam je neodvojiv od *formalnog* eksperimenta, pa se stoga u slučaju odabranih književnih dela može govoriti i o poetskičko-žanrovskim presedanima.

Drugim rečima, sve ove autorke poručile su da *univerzalno* ima svoje naličje, a da to naličje nije zanemarljivo. Uprkos srodnostima u njihovim ambicijama i stvaralačkim pobudama, zanemarljive nisu ni razlike u njihovim prosedeima i semantičkim ishodima tih prosedeja. Značajne razlike u poimanju Euridike/Euridika uslovljene su koliko individualnim autorskim politikama i praksama toliko i promenom (feminističkog) konteksta. Književne (re)vizije mita o Orfeju koje nude H. D. u prvim decenijama dvadesetog veka, Rejčel Blau Duplezi 1970-ih, i Elfride Jelinek početkom dvadeset prvog veka – utemeljene u privilegovanju Euridikine epistemičko-emocionalne i paradigmatičke pozicije – mogu se, štaviše, a što je naročito zanimljivo i inspirativno, čitati i kao svojevrsna mapa, mikropanorama ženskog pokreta. Odgovarajući na pitanje *Ko je Euridika?*, ove tri autorke ujedno su ostavile svedočanstvo i o preovlađujućim feminističkim strujanjima svog doba.

H. D. vodi se idejom da *inicijalno* pronade i afirmiše glas/telo/pogled Euridike. U trenutku kad stvara pesmu „Euridika”, ova autorka iza sebe nema neposredne prethodnice. Utoliko njena Euridika, obraćajući se otvoreno i direktno Orfeju, na izvestan način jeste Euridika koja *progovara*: prvi put preuzima na sebe ulogu one koja *opsežno* komentariše čuveni Orfejev osvrt/pogled, te nudi vlastitu viziju i sebe same i Orfeja. U isti mah, pesma memoriše samosvesni i samosvojni (imažistički) prosede H. D. Ukratko, kako je već istaknuto, na delu je proces poetske destabilizacije i modernistički intonirane demistifikacije etabliranih narativa, odnosno njihove revalorizacije, fragmentacije, inventivnog kolažiranja i jukstapozicije s „prizemnijim” aspektima egzistencije, koji se pak ukršta s *feminizacijom* dominantne mitske matrice, ali i njenim promišljenim preoznačavanjem iz feminističke perspektive. U epohi kada pesma nastaje, u angloameričkim koordinatama, na snazi je prvi talas feminizma, obeležen težnjama žena da se izbore za priznatu subjektivnost, odgovornost i (zakonsku) samostalnost / pravo *na glas* i pravo (autorskog) *glasa*. Glas Euridike H. D., u izvesnom smislu, jeste „prvotalasni”. Reč je o Euridiki koja, suočena s Orfejevom „nemilosrdnošću i ohološću”, hrabro otkriva sebe samu i utemeljuje svoj status subjekta.

„Euridika” Rejčel Blau Duplezi, bez dileme se može reći, jeste „drugotalasna” Euridika. Nadovezujući se na „prvotalasnu” prethodnicu, Duplezi stvara svoju „Euridiku” u jeku „drugog talasa” feminizma, opet u angloameričkim koordinatama. U ovoj pesmi eksplicitna korporalna metaforika, koja se intenzivno ukršta s floralnom/organicističkom, počiva, međutim, na apoteozu (po)rađanja, anatomije (*i/kao autonomije*) žena, podsećajući recipijente, u izvesnom smislu, da se o poreklu ne može govoriti mimo ženske polnosti. Istovremeno, Duplezi čini inverziju mitskih matrica, pripisujući Euridiki – umesto Orfeju – harmoničan dosluh s prirodom. U tom svetlu treba razumeti i druge revizije mita koje se oslanjaju na kulturalni feminizam. Kulturalne feministkinje, u najkra-

ćem, insistiraju na esencijalnom ženskom identitetu; one ne dovode u pitanje samo definisanje žene već se suprotstavljaju načinima na koje to definisanje sprovode muškarci kao pripadnici privilegovanog *pola* u patrijarhalnom sistemu/poretku; dakle, ženskost se otkriva, afirmiše i valorizuje na osnovu aktivnosti/praksi i (biološkog) identiteta samih žena (v. Alcoff, 2006: 134–135).

„Drugotalasne” esencijalističke tendencije takođe imaju svoje naličje i dosad su bile snažno kritikovane u više navrata. I danas je relevantna i sporna dilema da li se kulturalnim feminizmom zapravo čini nova nepravda prema *ženskom* utoliko što se njegova vrednost uspostavlja u ogledalu samog patrijarhalnog sistema, pri čemu se nudi tek inverzija postojećih mehanizama moći i perpetura rigidna binarnost roda. Između ostalog, kritike su dolazile i od postmodernistički orijentisanih feministkinja. Za razliku od kulturalnog feminizma, postmodernistički poriče samo postojanje žena i mogućnost njihovog subjektiviteta i identiteta; koncept i kategorija žene osporavaju se tako što se dekonstruiše i osporava subjektivitet sam (*ibid.*). Upravo na tom tragu treba čitati dramu *Senka (Euridika govori)* Elfride Jelinek. Uvodeći Euridiku u osobeni svet senki koji se nalazi *mimo* hijerarhijskog binarnog poretka, dekonstruišući pritom i aktuelni medijski i (pop)kulturni kontekst, Jelinek, u duhu postmodernizma, radikalno dovodi u pitanje i kategoriju i koncept žene, i to tako što do krajnosti problematizuje subjektivnost samu. Za razliku od implicitnih pesničkih prethodnica, a naročito Duplezi koja insistira na biologizmu, Jelinek *dematerijalizuje* Euridikino telo, prepoznajući ga, na tragu Fukoa i/ili Batler, kao lokus označiteljskih praksi, mesto na kom se neprestano, rizomski odvijaju agon i borba (pre)označavanja. Ispotiha, drama Elfride Jelinek otvara pitanje šta preostaje od subjektiviteta i identiteta Euridike/*žena* nakon postmodernističkih i/ili poststrukturalističkih obrta, dekonstrukcija, problematizacija (rodnog) esencijalizma; odnosno, kako izbeći defetizam, pa čak i tragizam, nakon što je ustanovljeno da smo nužno uvek već oblikovani patrijarhatom i njemu imanentnim mehanizmima moći. Ta važna pitanja ostaju otvorena.

Sama Džudit Batler primetila je u jednoj prilici kako „Euridika nije distinktivna. I nije jedinstvena. Njena slika je udvojena, i čini se da postoji niz njih, da sve među njima blede i pojavljuju se u isti mah” (Butler, 2006: viii). Isto bi se moglo reći i za Euridike H. D., Rejčel Blau Duplezi i Elfride Jelinek. Sugestivno memorišući osnovne tendencije i sme- ne paradigmi u zapadnoj (feminističkoj) teoriji i praksi tokom dvadesetog i dvadeset prvog veka, ove junakinje pozivaju nas da radikalno problematizujemo *univerzalnost* mita o Orfeju, ali i da, pod utiskom odvažnih poetsko-političkih eksperimenata, postavimo pitanje šta se sve (nije) promenilo od prve eksplicitne feminističke (re)vizije H. D. do danas – kad se čak i „globalno” priznate autorke poput Jelinek (između ostalog, dobitnice Nobelove nagrade 2004. godine) i dalje poistovećuju s Euridikom kao paradigmatском figurom u pogledu (kako ženskog identiteta tako i) *autorstva* žena u zapadnoj kulturi. Drugim rečima, postavlja se pitanje šta nam ova zanimljiva činjenica o istoj toj kulturi (danas) govori. To pitanje, nažalost ili na sreću, takođe ostaje otvoreno.

IZVORI:

- Alcoff, L. M. (2006). *Visible Identities: Race, Gender and the Self*. Oxford: Oxford University Press.
- Arteel, I. (2013). Der Tod und das Mädchen I–V; Körper und Frau; Ulrike Maria Stuart; Über Tiere; Schatten (Eurydike sagt); Die Straße. Die Stadt. Der Überfall. U *Jelinek-Handbuch*, ur. Pia Janke. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Batler, Dž. (2010). *Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta*. Prev. Adriana Zaharijević. Loznica: Karpos.
- Butler, J. (2006). Foreword: Bracha's Euridyce. U *The Matrixial Borderspace (Theory Out of Bounds)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Degner, U. (2013). Mythendekonstruktion. U *Jelinek-Handbuch*, ur. Pia Janke. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Dodd, E. (1992). *The Veiled Mirror and the Woman Poet: H.D., Louise Bogan, Elizabeth Bishop, and Louise Glück*. Columbia: University of Missouri Press.
- DuPlessis, R. B. (1985). *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.
- González, C. S. (2020). 'At Least I Have the Flowers of Myself': Revisionist Myth-Making in H.D.'s 'Euridyce'. *Miscelánea, A Journal of English and American Studies* 62, 69–89.
- Gruber, P. (2018). Kao muza svog muža. Prev. Bojana Denić. U *Senka (Euridika govori)*. Beograd: Radni sto.
- Janke, P., Kaplan, S. (2013). Politisches und feministisches Engagement. U *Jelinek-Handbuch*, ur. Pia Janke. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Jelinek, E. (2018). *Senka (Euridika govori)*. Prev. Jelena Kostić Tomović. Beograd: Radni sto.
- Liveley, G. (2017). Orpheus and Euridyce. U *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, ur. V. Zajko, H. Hoyle. Hoboken, NJ, USA: Wiley-Blackwell.
- Lončarević, K. (2012). Feministička epistemologija – nastanak, razvoj i ključni problemi. *Godišnjak Fakulteta političkih nauka* 6/7, 41–59.
- Lončarević, K. (2022). *Pobuna potčinjenih znanja: uvod u feminističke epistemologije*. Beograd: Centar za studije roda i politike Fakulteta političkih nauka Univerziteta u Beogradu.
- Lozzi, G. (2022). Die trans-formierende Stimme der Euridyke. Zu *Schatten (Eurydike sagt)* von Elfriede Jelinek. U *Mythos und Postmoderne: Mythostransformation und mythische Frauen in zeitgenössischen Texten*, ur. Barbara Bollig. Göttingen: V&R unipress.
- Nyssen, U. (2015). KEINORT. Zu *Schatten (Eurydike sagt)* von Elfriede Jelinek. U „Postdramatik”: *Reflexion und Revision*, ur. Pia Janke, Teresa Kovacs. Wien: Praesens-Verlag.
- Ostriker, A. (1982). The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking. *Signs* 8/1, 68–90.
- Packalén, S. (2004). Elfriede Jelinek: Provocation as the Breath of Life. *The Nobel Prize*. <https://www.nobel-prize.org/prizes/literature/2004/jelinek/article/> (5. 8. 2024).
- Rich, A. (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 34/1, 18–30.
- Stephan, I. (2016). Frau – Körper – Stimme. Genderperformanzen bei Elfriede Jelinek – Vergleichende Lektüren von *Bild und Frau* (1984) und *SCHATTEN (Eurydike sagt)* (2012). U *Konstruktion – Verkörperung – Performativität: Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger-Innen in Literatur und Musik*, ur. Andrea Horváth, Karl Katschthaler. Bielefeld: transcript.
- Sword, H. (1989). Orpheus and Euridyce in the Twentieth Century: Lawrence, H. D., and the Poetics of the Turn. *Twentieth Century Literature* 35/4, 407–428.