

scene. Bitan faktor takve veće fragmentacije i heterogenosti leži u komercijalizaciji i omasovljenju scene, zbog kojih se pregrupirala u više manjih, raznovrsnih scena. Osim toga, rezultati istraživanja pokazuju kako je iskustvo zagrebačkih aktera prema seksualnosti i rodnim ulogama podudarno s ranije primijećenim redefiniranjem rodnih odnosa i tradicionalnih rodnih uloga unutar rave kulture.

Zadnje poglavlje, naslovljeno *Sociologija i party scena*, zaokružuje supkulturne i postsupkulturne teorijske koncepte kojima se autori bave u prvom dijelu knjige s empirijskim nalazima predstavljenima u drugom dijelu kako bi ispitali postojanje povezanosti s teorijskim nalazima autora koji su se bavili nekim drugim aspektima supkultura, ali i rave supkulturom u svijetu. Iako postsupkulturni teoretičari često nestalnost i promjenjivost identiteta shvaćaju kao jednu od važnih karakteristika suvremenih supkultura mladih, autori u tome pronalaze teorijsko neslaganje s obzirom na dugotrajnu uključenost aktera koja je primijećena na zagrebačkoj sceni obuhvaćenoj istraživanjem.

Knjiga *Sociologija i party scena* Rašeljeke Krnić i Benjamina Perasovića korisno je štivo svima onima koji se zanimaju za područje supkulture mladih, ali zbog načina na koji je pisana predstavlja dobru osnovu za one koji se tek žele upoznati sa supkulturnom teorijom i njezinim razvojem. Također, riječ je o važnom doprinosu znanstvenoj literaturi koja se bavi supkultura mladih u Hrvatskoj. Zbog svojega sveobuhvatnog pristupa temi supkulturnih teorija i rave kulture daje odličan primjer kako teorijski povezati suvremene supkulture i njihove rituale, prakse, norme i vrijednosti.

Vanja Dergić

doi:10.5559/di.24.4.09

Anita Dremel (Ur.) ŠTO ŽENA UMIJE Zagorka, rad, rod, kulturalna proizvodnja i potrošnja i vizualne reprodukcije književnosti

Centar za ženske studije, Zagreb, 2014., 240 str.

Centar za ženske studije izdao je zbornik tekstova *Što žena umije: Zagorka, rad, rod, kulturalna proizvodnja i potrošnja i vizualne reprodukcije književnosti*, koji se povezuje na dva znanstvena skupa i otvara dvije aktualne teme – vrednovanje rada te kulturnu proizvodnju, potrošnju i vizualne reprodukcije književnosti. Kako u uvodu napominje urednica Anita Dremel, odnos roda i rada za Zagorku je bio važan, jer je ova novinarka i spisateljica, vrlo suvremeno, rad držala osnovnim čimbenikom ženske emancipacije. Pitanje kulturne proizvodnje i potrošnje u Zagorkinu je slučaju relevantno, jer su njezina djela dobro prolazila kod publike, no zbog toga su ih mnogi podcjenjivali kao "niže" književne oblike, klišeje koji podilaze publici, tzv. "šund literaturu za kravarice". O subverzivnom potencijalu Zagorkinih romana – činjenici da je ženske likove često stvarala emancipiranima, a onima iz nižega staleža davala napredne ideje – progovara se tek relativno nedavno. Za revalorizaciju Zagorkina života i djela brine se Centar za ženske studije u Zagrebu, koji organizira i godišnji znanstveni skup "Marija Jurić Zagorka – život, djelo i nasljeđe". Rezultat tih skupova nije samo plodna akademska razmjena teoretičarki, aktivistkinja zainteresiranih za Zagorku i šire feminističke teme nego i zbornici izloženih radova. Dosad su objavljeni zbornici *Neznana junakinja: nova čitanja Zagorke* (2008), *Mala revolucija*

cionarka: Zagorka, feminizam i popularna kultura (2009), *Kako je bilo: o Zagorki i ženskoj povijesti* (2011), *Malles malificarum: Zagorka, feminizam, antifeminizam* (2011) te *Širom svijeta: o Zagorki, rodu i prostoru* (2012).

Prvi dio zbornika *Što žena umije* posvećen Zagorkinu stvaranju otvara se radom Helene Sablić Tomić i Marine Jemrić o satiričkom listu *Knut*, o kojem će opširnije biti riječi kasnije. Nakon njega slijedi prilog Mirne Jakšić o Zagorkinu autobiografskom romanu *Kamen na cesti*, promatranom kroz prizmu volje za moć Friedricha Nietzschea. Autorica samoubojstvo junakinje Mirjane Grgić na kraju romana tumači razumljivim – nije imala za što živjeti kad više nije mogla pisati, jer pisanje je bio njezin izraz volje za moći. Slijedi članak Lejle Marušić o dekonstrukciji hijerarhijskih, rodni i klasni odnosi u *Gričkoj vještici*, koja pokazuje Shakespeareov utjecaj na Zagorkine likove i njihove odnose, ali i strategije kojima Zagorka dovodi patrijarhalnu balkansku obitelj te nadmoć velikaša nad pukom u pitanje, ironizirajući njihovu poziciju glasovima nižih slojeva. Članak Kristine Jug analizira kazališne adaptacije Zagorkine drame *Jalnuševčani*, pozivajući se na njezinu društvenu aktualnost i činjenicu da se taj kazališni komad i danas uspješno izvodi, jer nemoral, korumpiranost, malograđanština i jal pobjeđuju vremenske i prostorne granice. U zadnjem prilogu Sonja Kirchhoffer opisuje kulturno-edukativni projekt Grada Zagreba *Tajne Griča*, u sklopu kojega turisti mogu prošetati sa Zagorkom, susresti kontesu Neru i Sinišu, prosjaka Luku i pisca Augusta Šenou, ali i žigača koji pali i gasi svjetiljke na Griču.

U prvom se dijelu zbornika izdvaja rad Helene Sablić Tomić i Marine Jemrić o

satiričkom listu *Knut* (1904–1906), koji je ismijavao tada aktualne društvene pojave, većinom jednostavnim oblicima – poslovicama, zagonetkama, pitalicama. U te su pojave ulazili život Marije Jurić Zagorke i njezina autorska nastojanja te tada jedini ženski list "Domaće ognjište". Ova hvalevrijedna analiza dosad neistražene primarne građe pokazuje da su novinari *Knuta*, pišući većinom pod pseudonimom, pribjegavali stereotipnim formulama o ženama kao glupima ("plitke pameći"), brbljavima, nestabilnima i vječno krivima. Autorice ispravno detektiraju da se ismijavanje ženske emancipacije može pripisati "muškoj samodostatnosti i ugroženosti njihova povlaštena položaja" (20). List perpetuiira i stereotipe o pravoj ženi kao o majci i domaćici, ismijavajući emancipirane žene jer nisu ženstvene, a dugo bi mogle destabilizirati i "poredak svijeta" (21). Stereotip je također da je brak za ženu "prirodno" i "normalno" stanje, a za muškarca nužna kazna. U *Knutu* se to opisuje ovako: "L'jepo se je ženit, / Sveti Pavo mni; / Zbog toga se ni sam / Oženio nije" (30). Zanimljivo je da se predodžba o braku kao nužnom zlu za muškarca zadržala do danas, pa tako vrlo popularni časopis *Glorija* piše 2014. o glumcu Seanu Pennu, koji se "ipak odvažio na još jedno vjenčanje", ili donosi naslov "Zakleti neženja George Clooney napokon je kapitulirao". Stereotipi vezani za žene u *Knutu* se pojavljuju i u ilustracijama – prikazane su s dugim jezicima jer su brbljave, u obliku ptica jer su glupe i maloga mozga, kao vještice jer su zle ili kao ohole jer su emancipirane.

Drugi dio zbornika o adaptacijama književnih tekstova i kulturnoj industriji otvara tekst Adriane Pavković o ženskom identitetu u autobiografijama hrvatskih starleta, tzv. "*turbofolk* književnosti" (144). Autorica navodi srodnost autobiografija Nives Celzijus, Vlatke Pokos, Alke Vuice i Izabele D. *turbofolk* kulturi: podilaze niškom ukusu, prikazuju milje kriminalaca,

sponzoruša i mačizma, nameću erotizirano žensko tijelo, istodobno propagirajući tradicionalne vrijednosti – brak i majčinstvo koji žene čine potpunima. Pokazuje kako su te autobiografije marketinški savršeno zamišljeni proizvodi, od vizualnog efekta, načina i trenutka prodaje, do promocije knjiga – turbofolk spektakla. Slijedi intrigantan tekst Lade Čale Feldman o novoj filmskoj adaptaciji *Ane Karenjine* Toma Stopparda i Joea Wrighta, u kojem autorica tvrdi da je režiser prepoznao ulogu kazališta u Tolstojevu romanu i stvorio novi žanr, transmedijsku hibridizaciju, formu nepoznatu izvan svijeta filma, koja nastaje unutar njega, tzv. "filmsko kazalište" (186). Iduća dva priloga, radovi Natali Nanić Volarić i Maje Cvjetković, uspoređuju roman Dubravke Ugrešić *Baba Jaga je snijela jaje* i istoimenu kazališnu predstavu Ivice Buljana. Obje autorice zaključuju da je kazališna adaptacija populistička i da se plitko odnosi prema romanu, zanemarujući njegov dublji sloj interpretacije ženskoga starenja u suvremenom društvu. Ti se radovi dobro povezuju na prilog o autobiografijama starleta zaključkom da kulturni "proizvodi" – da bi se prodali – trebaju zadovoljavati niske strasti publike i podilaziti im. Radi se o nametanju sličnosti, koje u potrošačkom društvu, prema Horkheimeru i Adornu, postaje osnovni princip kulture, koja zapravo postaje "kulturna industrija". U toj činjenici ova dva teoretičara vide namjerno zaglupljivanje, potonuće u zabavu, pripremu za poslušnost i pasivnost te približavanje umjetnosti stvarnom svijetu, umjesto da ona služi zamišljanju novoga i boljega svijeta. U zadnjem radu Lea Horvat analizira romantičnu ljubav i konstrukcije muškosti i žen-

skosti u popularnoj *Sumrak sagi* Stephenie Meyer. Problematizira linearnu shemu ljubavne veze vampira Edwarda Cullena i djevojke Isabelle Swan (ljubav na prvi pogled – prvi poljubac – brak – seks – dijete), primjećujući da je sve u romanu podređeno romantičnoj vezi koja mora završiti "smisleno", tj. pretvoriti se u obitelj. Autorica drži da se radi o konvencionalnoj i konzervativnoj ljubavnoj vezi, kojom se s jedne strane tinejdžericama, najčešćim čitateljicama *Sage*, implicitno daje do znanja da je seksualnost opasna. S druge se strane opravdavaju filmske ekranizacije – najkomercijalniji proizvod proizašao iz *Sage* i njihova podobnost za prikazivanje mladim gledateljima bez cenzure. Feminističku iskricu i mogućnost Isabelline emancipacije autorica vidi u njezinoj transformaciji u vampiricu koja joj daje novu snagu i samopouzdanje.

Iako sastavljen od odvojenih tema, zbornik čini smislenu cjelinu, partikularnim primjerima upozoravajući na važne teme, neke samo naznačujući. Analiza Zagorkinih djela otvara pitanja tzv. visoke i niske kulture i nedostatka intelektualne valorizacije popularne kulture. Članak o autobiografijama hrvatskih starleta podsjeća na trenutak apsurdna visoke i niske kulture – kad 2008. iz moralnih i vrijednosnih razloga starleti Nives Celzijus nije uručena nagrada *Kiklop* za najčitaniju knjigu. Jer, istina je da kultura danas svemu nameće sličnost i knjige trebaju biti primamljivi marketinški proizvod da bi bile primijećene. A autobiografija Nives Celzijus bila je savršeni marketinški proizvod, zbog čega je i bila najprodavanija. Zašto su onda oni koju su ustanovili nagradu za *najčitaniju knjigu* (a ne, recimo, najbolje napisanu) autorici i njezinoj knjizi pristupili – poslužimo se sintagmama iz zbornika – "začepljena nosa" i "ideologijom prirodnoga ukusa"? Vjerojatno zbog odbacivanja popularnog bez stvarne analize ili njegova kritiziranja normama visoke kulture, kao da mu nije dopuštena vlasti-

ta ili društvena vrijednost. Zbornik nizom priloga podsjeća na potrebu stvaranja novoga kôda, novih načina čitanja popularne kulture, stvaranja novoga "metra" za ozbiljnija kulturna i društvena čitanja popularnoga.

Otvora se i tema heteroseksualne romantične ljubavi, koja u *Sumrak sagi* tematski prevladava nad ostalim odnosima. Time se kod tinejdžerica – ciljanih čitateljica – stvara dojam da je želja da se individualna sudbina posve podredi romantičnom odnosu "normalna" i samorazumljiva, kao što navodi autorica članka – gotovo kao da osoba nije potpuna bez svoga "para". Romantična je ljubav, kako često biva u popularnim filmovima i romanima, u *Sumrak sagi* prikazana kao prirodan osjećaj, gotovo kao nešto što je ljudima urođeno i ne mijenja se u povijesnim razdobljima. Sociolog Niklas Luhmann ustvrdio je, primjerice, da je ljubav društveno kodirani osjećaj koji za sobom povlači niz naučenih ponašanja, kodova, koji se "uče" i usvajaju upravo iz niza književnih i/ili filmskih ostvarenja. Parafrazirajmo La Rochefoucaulda: "Ima ljudi koji se nikada ne bi zaljubili da nisu čuli kako se govori o ljubavi." Nije tajna da popularna kultura već od trubadurske lirike, pa preko *Patnji mladog Werthera* i ljubavnih romana Jane Austen, provodi neku vrstu "romantičnoga terora", tumačeći pronalazak "para" za ostvarenje romantične ljubavi kao smisao života, bezvremensku činjenicu koja ignorira povijesne promjene. Industrija je ta koja zadovoljava čestu potrebu pojedinca za pripadanjem i prihvaćenošću, nepravedno isključujući niz osoba koje "savršenu polovicu" nisu pronašli, koje se često, pounutrivši društvene zahtjeve, i sa-

me pitaju što s njima nije u redu – kao da nema drugih sfera života u kojima mogu naći sreću.

Zbornik naznačuje i konkretnija društvena pitanja, primjerice analizom Zagorkine drame *Jalnuševčani* o nemoralu, korupciji i malograđanštini. Aktualnost te drame iz 1917. za sobom povlači pitanje napretka. Svakako svjedočimo tehničkom napretku, ali koliko je društvo duhovno, intelektualno napredovalo? Jesmo li, primjerice, dovoljno evoluirali da bi pojedinci mogli živjeti od svojega rada, osobito od rada vezanog uz umjetnost i kulturu, iako se nažalost danas u krizi to pitanje postavlja i na drugim područjima života? U proklamiranom "društvu znanja" pitamo se kako iskoristiti svoje obrazovanje i živjeti od svojega rada? Mnogi su se to pitali kroz povijest, osobito žene u vrijeme dok im je javna sfera bila nedostupna. Među njima je i Zagorka, koja je, kao što je naznačeno u predgovoru, bila posvećena životu od vlastita rada kao znaku emancipacije. U kulturi i umjetnosti i u ranijim se razdobljima teško preživljavalo bez mecenatstva. Vraćaju li nas danas rodno diskriminatorno i patrijarhalno tržište rada, s jedne, i zahtjevi za tržišnom isplativošću, s druge strane, u poziciju nemogućnosti samoostvarenja u umjetničkim i kulturnim djelatnostima? I u kakvu društvu znanja živimo kad nam je *Gola istina* Nives Celzijus najprodavanija knjiga u jednoj godini, a niz obrazovanih ljudi ne uspijeva živjeti od svojega rada?

Zbornik *Što žena umije* jedan je od projekata Centra za ženske studije koji potiče interdisciplinarno, komparativističko i feminističko istraživanje popularne književnosti i popularne kulture, što se u akademskom prostoru uglavnom prepušta kulturnim studijima. Može se preporučiti profesorima i profesorima na fakultetima, studentima i studenticama svih društvenih usmjerenja, ali i širem sloju čitateljstva zainteresiranom za prikazane teme.

Marija Ott Franolić