

Prevod

Translation

U čemu je problem sa matrijarsima:

Žene i kanon u književnosti

(na primerima iz bugarske književnosti)

Feministički diskursi s kraja dvadesetog veka stavili su u središte pažnje koncept koji je oduvek izgledao prilično neuobičajen i manje-više izvan vremena: pojam matrijarha. Što se tiče književne kritike, reč "matrijarh" počela je da predstavlja želju za postavljanjem temelja "ženske" tradicije, želju za imenovanjem i odbranom važnosti "ženske književnosti", želju da se konstruišu novi pravci (matrilinarni paradigme) duž kojih su odnosi između tekstova i ličnosti postali mogući (ili to mogu da postanu) kroz čitav istorijski sled kulturnog iskustva.

Izvan sfere svoje feminističke primene, reč "matrijarh" se uobičajeno koristi kao teološki pojam. Ona stoji u vezi sa simboličkom generacijom pramajki iz Starog zaveta: sa Evom, Sarom, Rebekom, Rahelom... Upotreba ovog koncepta u pravoslavnoj teologiji opterećena je ambivalentnošću zbog neizbežne analogije s rečju "patrijarh"; ambi-valentnošću ukorenjenom u transcendentnoj nedovoljnosti položaja žene kako sama Biblija navodi. Pojam "matrijarha" odnosi se na porodične funkcije ženskog postojanja ali ne na ustanovljenje njene sposobnosti da se zavetuje Bogu (žene mogu biti objekti ali nikad subjekti u davanju takvih zaveta); od samog početka svog pojavljivanja matrijarh je polupatrijarh, (samo) jedan od mogućih vidova patrijarhalne funkcije patrijarha.

Slika patrijarha uvek i neizbežno implicira sličnost svakog pojedinačnog muškarca sa jevrejskim Božanstvom. Odatle potiče tradicionalni stav da se

patrijarh zamišlja u konkretnoj paradigmi njegovih hipotetičkih vizuelnih karakteristika; ta se paradigma podudara sa ikonografskim simbolizmom Boga oca koji je zašao u poodmakle godine, ima blag i uzvišen izraz lica, prijatan i prodoran pogled, sedu kosu i sede brkove... Jasno je da žene ne mogu da ispune takve zahteve; ne samo zato što nemaju brkove već pre svega zbog toga što sama ta slika muškarca u poodmaklom, a stvaralačkom, životnom dobu protivreči i sposobnosti ženskog tela da rađa i onom što Biblija očekuje od "ženskog" tela. Nije moguće da je u pitanju samo slučajnost to što niko nikad nije pokušao da proročicu i pesnikinju Deboru iz Knjige o sudijama nazove "matrijarhom" – uprkos činjenici što ona ima veoma slična obeležja i karakteristike tipične za patrijarhe.

Ako se sada vratimo ideji patrijarha kao nekakvom zavetu koji reguliše ideologiju sličnosti muškarca s Bogom, videćemo da upravo te sličnosti, tog zaveta nema u ideji matrijarha. Ženi je, čak i u onim slučajevima kad ima sličnosti sa nekom od biblijskih matrijarha (da ne spominjemo činjenicu da svaka sličnost sa Evom, koja je neosporno najveća matrijarhalna ličnost u Bibliji, obično ističe u prvi plan konotacije koje su, manje-više, prožete nerazumevanjem) uskraćena mogućnost telesne i biološke identifikacije s Bogom. Pošto je konstruisana prema specifičnom modelu "večnih" patrijarhalnih želja i vrednosti, žensko telo zaista postaje sudbina, a reč "matrijarh" sama po sebi implicira poricanje mogućnosti da žena postoji u prostoru svetog iskustva.

Naravno, uvek je bilo izvesnih sklonosti ka prevazilaženju ove kulturne situacije. Kao primer se može navesti rano hrišćanstvo koje se još uvek pridržava nekih egalitarističkih, demokratskih (mada kratkotrajnih) tradicija hrišćanskog života. U skladu sa načinom života u ranim zajednicama, hrišćanstvo daje sve od sebe da ženskost osposobi za versku transcendentnost stvarajući instituciju svetica. Međutim, pokazuje se da je čak i rano hrišćanstvo već osetilo potrebu za promenom, za deformisanjem ženskog tela pomoću tehnika asketizma i mučeništva pre no što ga učini pogodnim za putovanje u prostor svetih funkcija i funkcionalnosti. Ova tendencija postaje jasnija tokom Srednjeg veka; najveći broj svetih žena (koje nisu imale mogućnost da budu majke imperatora poput Jelene)

jesu mučenice koje svoj status svetica stiču semantički produktivnom deformacijom svojih tela. To izmučeno žensko telo postaje propusnica za ulazak u raj patrijarhalnih ideja. (Meni se čini da je ovo tendencija koja istrajava i jasno se uočava u sferama onih feminističkih praksi u kojima postoji sklonost da se žena sagledava kao istorijska, politička i porodična žrtva, unutar koncepata neprijatnog i ne-zadovoljstvenog iskustva.)

Za razliku od muškog patrijarha, matrijarh nema matricu u božanskom svetu. Štaviše, njegova matrica, materica, materinska sposobnost matrijarha paradoksalno je sadržana u simboličkom ponašanju Boga oca. "Kao kad koga mati njegova tješi tako ću ja vas tješiti, i utješićete se u Jerusalimu", to kaže Nebeski patrijarh (Isa. 66:13). On materinstvu oduzima njegovu najarhaičniju i najstrašniju sposobnost, moć da rađa svet i da ga uništi: "Mučah dugo, činjah se gluh, ustezah se; ali ću sada vikati kao žena kad se porađa, i sve ću potrti i istrijebiti." (Isa. 42:14) Upravo ova arhaična i zastrašujuća žena na porođaju biva kastrirana u slici biblijskog matrijarha. S obzirom na to da ona nema temeljnu paradigmu u svetosti, nju naizgled konstruišu samo međusobno ukršteni modeli društvenih odnosa u zemaljskom svetu. Matrijarh nam iznenada dozvoljava da zavirimo u veoma drugačiju vrstu materinstva: on je prasluka ili prototip u današnje vreme veoma popularnog koncepta roda. Bugarski jezik je krajnje eksplicitan u tom smislu: on uspeva da o matrijarhu razmišlja u muškom rodu. On, dakle, matrijarh – ovo je kontradikcija koja simbolizuje politiku nemogućnosti postojanja ženske ženskosti; izgleda da bi majka trebalo da bude muškarac u društvu u kome je muškarac majka-i-otac ljudske vrste. Simptomatična je činjenica da niko nikad nije pokušao da Devicu Mariju nazove matrijarhom. Njen problematični i samo delimično ostvareni status svetosti (*theotokos*) postaje moguć po cenu njenih prekinutih porodičnih odnosa. Ontološki problem s teološkim konceptom matrijarha izgleda da počiva u njegovoj nemogućnosti da u nekoj vrsti bića obuhvati dvostruki vid ljudskog života: muškarca i ženu, ženu i majku, boga i muškarca... Rezultat toga je činjenica da matrijarh postaje nesposoban da izgadi neke osnovne suprotnosti, te je, prema tome, sprečen da na odgovarajući način ostvari svoju mitološku funkciju i uvek se nalazi na granici

između društvenog iskustva i želje za stvaranjem mita. Kao i žena, i matrijarh je zasnovan na ideji kastracije što je metafora za nedostatak celovitosti. Frojd (Freud) je samo jedan od zagovornika ove ideje koja je izgleda stara koliko i patrijarhalni svet.

Naravno, feministička teorija je verovatno pronašla načine da dekonstruiše tu ideju matrijarha zadržavajući označivača ali menjajući smer njene verske reference. Očito je da bi svaki napor u tom smeru trebalo da počne od samog početka, to jest, od biblijske knjige Postanja. Izgleda da feministička teologija postupa potpuno isto kao i tokom poslednjih dvadesetak godina. Ona prihvata kao ontološke premise tumačenja takoz-vanu Elohvistovu (Elohwist) verziju ljudskog nastanka iz Postanja: "I stvori Bog čov-jeka po obličju svojem... muško i žensko stvori ih." (Post. 1:27) Hipoteza o androginoj prirodi jevrejskog božanstva implicira pravo matrijarha da poseduje transcendentnu matricu kao jedan od vidova paradigme božanskog totaliteta. Međutim, ipak postoji problem jer je to samo prvi korak u teškom poduhvatu dekonstruisanja svega ostalog u patrijarhalnom sistemu mentalne prakse koja se zasniva na nepisanom prioritetu jehovističke vizije – verzije u kojoj se žena pojavljuje već upisana u perspektivu svoje društvene inferiornosti, ne dakle kao biće već kao telo nastalo od zemaljskog tela muškarca.

Odnosi između "ženskog" pisanja i Kanona u izvesnom smislu teže da ponove ambivalentnost matrijarhalnog modela. Analogno načinu na koji Nebeski patrijarh prisvaja karakteristike koje je on lično pripisao simboličkoj ženstvenosti, Bog Kanon je izgleda sklon da se složi s tim da ženstvenost obuhvata one osobine koje su u saglasnosti sa njegovim idejama o "ženstvenosti", to jest, onda kada te osobine mogu da se uklope u model dihotomijski konstruisanih ideja ženstvenosti i muževnosti. Sasvim je drugo pitanje kako i koliko su se žene pokazale pogodnim da uđu u prostor Kanona. U principu možemo reći da se taj proces odigrava uporedo sa procesom u kome hrišćanska žena stiče svetost: po cenu da odbije da ima različito telo, u stvari, po cenu onih razlika koje patrijarhalna ideja različitosti ne može da obuhvati. Kanonski "pasoš" u ovom slučaju više je garantni list kojim žene iskazuju svoju podobnost i prilagodljivost uslovima koji

podržavaju ontološki legitimitet patrijarhalnog poretka. Naravno, uvek je moguće uzviknuti: "Ali gde su, pobogu, te žene koje su stvorile nešto različito, neko neobično umetničko delo koje ima korektivan, ako ne alternativan, karakter? U čemu se, dakle, ogle-da njihova (mitološka) različitost?"

Najlakše bi bilo odgovoriti da takve žene ne postoje.

Ne tako davno, jedna naučnica koja je istraživala medijski prostor u modernoj bugarskoj kulturi rekla mi je da se stalno sudara sa sledećim paradoksom: u pogledu procenta njihovog kvantitativnog prisustva u svakojakim novinarskim institucijama, bugarske žene su veoma dobro zastupljene (taj procenat iznenađuje naše gošće sa Zapada i možda ih čini ljubomornim) ali u isto vreme jezik bugarskog novinarstva ne samo što ostaje seksistički nego ta tendencija sve više jača (i ponekad je cinično mačistička), tako da u bugarskom novinarstvu nije moguće primetiti ni tračak želje da se prevaziđe ta balkanska preindustrijska ekstaza u odnosu prema tradicionalnoj podeli polnih uloga. Ovaj paradoks sličan je onom koji je već postao simptomatičan za specifičnost postkomunističke društvene stvarnosti. Imam na umu nemoguću mešavinu političkih prava i svakodnevnu diskriminaciju bugarskih i istočnoevropskih žena. Oba slučaja izgledaju metonimijski karakteristična za širu "paradoksalnu" tradiciju, koja bez prestanka osujećuje napore zapadnjačkog feminizma da razume "ženu sa Istoka" kao i sposobnost "žene sa Istoka" da prihvati feminističku motivaciju Zapada.

Ako se sad vratimo književnosti i Kanonu, moraćemo ponovo da razmislimo o tome da li je, u principu, moguće stvoriti javni tekst izvan okvira njegovog šireg saučesništva sa društvenim normama – pod uslovom da ne postoji nikakva tendencija niti pogodan kontekst opiranja ovim normama i normativnoj regulativi. U stvari, pred nas se postavlja preveliki broj pitanja. Na primer, da li postoji nekakav "ženski kanon" i kako on izgleda? Možemo li nazvati "ženskim autorima" one žene koje su već prisutne u Kanonu? Šta znači "žensko" pisanje? Da li je moguće da sama ideja takvog pisanja podrazumeva da se žene odriču prava na jednakost u sposobnostima? Da li bi trebalo da pomognemo Kanonu

(što je ideja Kanona) tako što ćemo istrajno govoriti o njemu iz perspektive pružanja otpora istom? Da li možemo i da li bi trebalo da ga zaboravimo?

Jasno je da niko ne može direktno odgovoriti na sva ova pitanja ali umesto bilo kakvog direktnog odgovora želela bih da ponudim konkretnu ideju. Ona se tiče formalne krutosti samog Kanona i, na ovaj ili onaj način, stoji u vezi sa monoteističkim verskim stavom zapadnjačkog društva. Traganje za novim kanonom, kakav god bio (na primer, ženski) neizbežno udvostručuje neophodnost da se pronađu "značajni" tekstovi, da se regrutuju "velika" imena, da se nacrtaju nova porodična stabla i izgrade strukture. U suštini ideje o "ženskom" kanonu počiva samo stara slika matrijarha. Šta onda? Umesto da u ogledalu patrijarhalnih odnosa moći stvorimo još jedan odraz, konstruišimo pravo na tradiciju različitosti: stvorimo antikanon (jasno mi je koliko sam nemoćna da pronađem koncepte izvan sistema dihotomijskih odnosa); i više od toga, stvorimo alternativnu tradiciju nekanonskog prisustva. Koliko god da su svakom kanonu potrebni totaliteti ("celovita" imena, celoviti tekstovi, celoviti modeli prijema) da bi stvorio sistem sopstvene (teleološke) celovitosti, ova nova tradicija može se utemeljiti na principu "parče po parče." S jedne strane imamo fragmente prisustva subjekta, poricanje želje da se o subjektu razmišlja kao o entitetu u stvaralačkom procesu; uzajamno nepovezane aktivnosti, nejasnu motivaciju, potisnute pokušaje ponašanja... S druge strane imamo tekstualnost umesto teksta, uprošćavanja u stvaranju žanra, poetiku oličenu u strategiji "smanjivanja zvuka," nesvesnosti teksta... Veliko ime, poput totaliteta teksta, uvek je zatočenik Kanona i talac njegove normativne mogućnosti prikazivanja. I onda kad izgleda buntovnički, veliko ime je u stvari terminator koji sprovodi higijenu čisteći prostor tradicije radi unutrašnje promene. Revolucija je uvek imala narcistički karakter; ona je deo igre "muških" aktivnosti. Tragati za "celovitim" autorima koji su na taj način različiti znači igrati po pravilima celovitosti, znači ponovo konstruisati njene normativne aspekte, znači žudeti za matrijarhom, tim muško-ženskim bićem; a to je još jedan vid edipovske identifikacije sa Patrijarhom-Ocem-Kanonom.

Od ovog časa nadalje želela bih da obratim posebnu pažnju na dva različita primera uzeta iz bugarske književnosti koja se tiču specifičnih odnosa između

žena, pisanja i Kanona. Prvi primer je povezan sa strategijom Kanona da manipuliše diskursnim praksama koje su njegov deo, da stvori mit od prisustva izvesnih žena u skladu sa sopstvenim, istorijski specifičnim neophodnostima takvog prisustva. Imam na umu Jelisavetu Bagrijanu, veoma značajnu i možda najpopularniju pesnikinju u tradiciji bugarske književnosti, ličnost koja se u najvećoj meri podudara sa idejom matrijarha. Bagrijana je rođena 1893. godine, a počela je da piše početkom dvadesetih godina XX veka; njena prva (i najpopularnija) knjiga *Večna i sveta žena* objavljena je 1927; ona piše to-kom skoro sedam decenija i umire u devedeset četvrtoj godini. Bagrijana je objavila osam knjiga pesama i veliki broj drugih kompilacija i prevoda. Njen rad je dobro prikazan i o njemu se često diskutuje u kritičkim raspravama. Zaključci koje sad namera-vam da izvedem zasnovani su na brojnim kritičkim tekstovima ali sam ovde odlučila da citiram samo dva teksta od kojih je svaki simboličan na svoj način. Prvi tekst je, odmah po objavljivanju prve Bagrijanine knjige, napisao 1928. godine poznati bugarski kritičar Ivan Mešekov, koji je i kasnije nastavio da diktira glavni smer prijema Bagrijanine poezije i njenog kritičkog tumačenja. Taj tekst se zove "Bagrijanina grešna i sveta pesma." Lako je već na samom početku pogoditi, prema naslovu članka, kako će autor izmanipulisati naslov (i ne samo naslov) Bagrijanine knjige: večna i sveta žena postala je grešna i sveta; iako je Mešekov naizgled sačuvao dvostruku strukturu poetskog samoimenovanja pesnikinje, on tu strukturu u stvari radikalno dihotomizuje, stvara od nje je-dnu od suštinskih suprotnosti tradicionalno patrijarhalne hrišćanske imaginacije utis-kujući je u matrijarhalnu Evinu paradigmu. Od tog trenutka nadalje, ne postoji Bagrijana kao autentični pojedinac već umesto nje dobijamo mit o Bagrijani (grešnoj i svetoj) ili mitsku Bagrijanu.

Drugi kritički tekst zanimljiv je iz dva različita ugla. S jedne strane, napisala ga je jedna od najčuvenijih bugarskih naučnica istraživača s početka šezdesetih godina XX veka, Milena Caneva, čiji je stil delimično esejistički, a delimično poetski, i koja uvek teži da formuliše celovite i esencijalističke stavove. S druge strane, to je tekst koji je pisala žena što ga čini još interesantnijim.

Simptomatična je činjenica kako je jedna žena u stanju da iskaže mitološke poglede određenog patrijarhalnog doba o "ženi."

Pokušaću da veoma sažeto rezimiram te poglede. Pre toga se, međutim, osećam obaveznom da saopštim svoje slaganje s jednim od njih. Iako to čini usput, lišena osećanja neophodnosti da se nad njom zamisli, M. Caneva primećuje da postoji tenden-cija da se poetska slika Bagrijane u celini identifikuje sa poetskom slikom njenog lirskog karaktera ("junakinje") iz prve knjige. Ne samo što je to tačno nego je to rezultat dugih i sistematskih napora različitih bugarskih institucija. Da spomenemo škole, univerzitet, nastavne programe, praksu naučnih istraživača... Štaviše, kad god neko pomisli na Bagrijanu, prva misao koja njoj, ili njemu, padne na pamet jeste sasvim "prirodno" i prilično opsesivno slika njenog najranijeg lirskog karaktera. Mit o Bagrijani predstavlja određeni tip identifikacije koji zahteva da se o ženi razmišlja unutar izvesnog referentnog okvira vezanog za patrijarhalne ideje o ženstvenosti. Taj referentni okvir nije se promenio skoro ceo jedan vek, što znači da je on praktično isti.

Ali zbog čega je upravo taj nezreli, nerafinirani lik iz njene prve knjige postao karakterističan za izvesnu ženstvenost nazvanu Bagrijana? Rizikovaću da dam oštar odgovor: upravo zbog toga što je nezrela, nerafinirana i ne mnogo intelektualna; što je nesklona razmišljanju i što uspešno oličava popularne poglede na "ženu" s početka XX veka. Tip žene koji otelotvoruje Bagrijana gura u prvi plan "žensko" prikazivanje osobina kao što su impulsivnost, neumerenost, iracionalnost, emotivna neobuzdanost, sklonost ka donošenju brzih i često nerazumnih odluka... Naravno, književna kritika taj tip žene naziva pobunjeničkim i slavi ga kao neku Bagrijana "novu ženstvenost" – taj mit o buntovnoj ženi čiji je karakter "autentičan" i "prirodan", koja uvek daje prednost osećanjima, a ne društvenim normama i razumu, previše podseća na mit koji je bio veoma omiljen u periodu francuskog prosvetiteljstva; na mit o divljaku koji predstavlja прибежиšte ne samo za primitivnog muškaraca nego i za ženu i dete. "Večna i sveta žena" pretvara se u metaforu koja žensku večnost iščitava u konceptima prirodnog ciklusa koji se stalno ponavlja, a žensku svetost kao obaveznu razliku u odnosu na "muške" modele društvenog ponašanja.

Stručni članak

Professional Paper

Paranoja o Velikoj Majci:

The Matrix

APSTRAKT:

Esej predstavlja pokušaj čitanja filma *The Matrix* (1999, režija braća Wachovsky) iz perspektive studija kulture, konkretno sa stanovišta teorija tela, karakterističnih za *gender studies* u poslednjoj deceniji XX veka. Analizirano je kako film, s jedne strane, ostvaruje utisak političke korektnosti u tematizaciji rodnih i rasnih identiteta i odnosa a, s druge strane, prikriveno zadržava bazični mizogini sloj.

Autori su nastojali da ne slede rodne i rasne stereotipe karakteristične za najveći deo savremene holivudske produkcije, ali u tome nisu bili konzistentni, jer se, pored mnogih "gestova dobre volje" prema ženama i crnoj rasi, kroz film provlači i dosta zaostataka suprotnih gledišta. Međutim, nivo karakterizacije likova nije sloj filma u kojem treba tražiti mizogine ispade, jer su oni ugrađeni u samu fabulu filma, koji se bavi ultimativnom paranojom muškog science-fictiona: paranojom o čudovišnom ženskom.

Ključne reči: politička korektnost, konstrukt, spasitelj, paranoja, matrica/materica, Velika Majka, čudovišno žensko, cyberpunk.

Malo je filmova nastalih u poslednjih nekoliko godina koji su podstakli toliko analiza i tumačenja kao naučno-fantastični spektakl *Matriks* (*The Matrix*) (1999, scenario i režija braća Vačovski /Wachowsky/). Ovom filmu posvećen je veliki broj studija, nekoliko naučnih skupova, njime su se bavili, pored filmologa, i filozofi, sociolozi, estetičari... Slovenački filozof Slavoj Žižek pronašao je u *Matriksu* odjeke Lakanovog (Lacan) "velikog Drugog", Levi-Straussove "nulte institucije", Frojdovog (Freud) "simboličkog autoriteta", Malebranševog (Mallebranche) "okasionalizma", zatim Adornove (Adorno) i Horkhajmerove (Horkheimerr) metafore o telu pod anestezijom, kao i uticaje judaizma, zen-budizma, teorije zavere, itd.¹ Zaista, ovo celuloidno ostvarenje može se tumačiti na bezbroj načina. Nas u ovom slučaju zanima pogled na *Matriks* iz perspektive studija kulture, konkretno sa stanovišta teorija tela, karakterističnih za Studije roda (*gender studies*) u poslednjoj deceniji XX veka.² Zanimljivo je pokazati kako film, s jedne strane, ostvaruje utisak političke korektnosti (što je u duhu završetka milenijuma, ali i u skladu sa dosadašnjim angažmanom braće Vačovski³), a sa druge strane, prikriveno zadržava bazični mizogini sloj, oličen u samoj tematici filma, koji se bavi ultimativnom paranojom muškog *science-fiction-a*: paranojom o Velikoj Majci.⁴

¹ Slavoj Žižek: *The Matrix, or, the two Sides of Perversion*. "Inside the Matrix" – International Symposium at the Center for Art and Media, Karlsruhe, October 1999.

² Osnovne premise ovih teorija možemo naći u Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994; *Feminist Theory and the Body: A Reader*, (ed. Janet Price, Margrit Shildrick), Edinburgh, Edingburgh University Press, 1999; itd, ali i u nešto starijim zbornicima kao što je *Writing on the Body (Gender and Culture)*, (ed. Katie Conboy, Nadia Medina, Sarah Stanbury), New York, Columbia University Press, 1977.

³ Naime, ovi autori su u svom prethodnom filmu *Bounce* (kod nas distribuiran kao *Skok*) tematizovali identitet lezbejki.

⁴ Videti Rozi Brajdoti (Rosi Braidotti), *Cyberfeminizam sa razlikom*, "Cyberfeminizam (Ver. 1.0)", Zagreb, Centar za ženske studije, 1999, 25-41. Autorka analizira nekoliko filmova koji se bave ovom opsesivnom temom. O ovome će biti reči kasnije.

I Politička korektnost filma

Težnju braće Vačovski da stvore film koji neće biti tipični maskulinističko-šovinističko-rasistički holivudski akcioni spektakl demonstriraćemo u kratkim crtama na primerl-ma tematizacije *rodnih* (odnos muškarac-žena) i *rasnih* identiteta (odnos crne i bele rase). Na prvi pogled čini se da su dosta vodili računa o korektnosti filma i da su nastojali da izbegnu potencijalno mizogine elemente. No, da li su stvari onakve kakvim se čine?

Krenimo od opisa ženskih likova. Na brodu *Nabukodonosor* nalaze se dve žene – nekadašnje hakerke, a sada članice posade (muškaraca ima sedam). Obe devojke su tretirane kao izjednačene sa muškarcima – i po pravima, i po dužnostima. Glavni ženski lik je Triniti, koja je prvi oficir na brodu, i sa kojom se upoznajemo već u prvim scenama filma, dok je druga devojka Svič sporedni lik. Njihov međusobni odnos nije naročito naglašen, a jedina scena gde dejstvuju zajedno jeste scena kidnapovanja Nea, glavnog junaka filma, gde devojke igraju ulogu dobrog i lošeg policajca (kliše iz policijskih filmova – naravno, obično vezan za muške likove). U toku najvećeg dela filma Triniti dejstvuje kao Neova zaštitnica. Mada se od samog početka implicitno nagoveštava, a kasnije i razotkriva da je ona zaljubljena u njega, odnos koji Triniti zauzima prema Neu pretežno je materinski, protektivan. S druge strane, između Triniti i Morfeusa (glavnog zapovednika na brodu i čoveka opsednutog traženjem Spasitelja) postoji latentan pigmalionski odnos, proizveo ju je u svog zamenika, i u nju definitivno ima najviše poverenja – ali je ipak posmatra i očinski, pokroviteljski.

Pored "realnih" ženskih likova, u filmu se javlja i virtuelna Žena u crvenoj haljini – konvencionalni seks simbol, nastala kao fantazija tinejdžera po imenu Maus (koji će kasnije izgubiti život upravo u trenutku kada bude uživao u svojoj fantaziji). Žena u crvenom je u potpunosti suprotan konstrukt žene i ženstvenosti no što su Triniti i Svič, koje potiskuju svoje ženske atribute i svoju seksualnost. Posada broda živi u celibatu (mada se implicitno nagoveštava da su Svič i Apok, jedan od muških likova, vezani emotivnim sponama jačim od čisto kolegijalnih). Izdajnik u redovima posade Sajfer jedini ne može da izdrži celibat! On je

zaljubljen u Triniti i posledično ljubomoran na Nea, koji je potpuno aseksualan, opsednut svojom misijom i Matriksom. S druge strane, Triniti je, zarad posvećenosti dužnosti i misiji, prinuđena da potiskuje svoja osećanja, te tokom celog filma ne sme da obelodani svoju naklonost prema Neu – sve dok ga takvim svojim ponašanjem ne dovede u smrtnu opasnost!

Odeća koju likovi nose u filmu veoma je zanimljiva sa stanovišta razmišljanja o načinima reprezentacije tela. Posada na brodu je odevena jednoobrazno, unisex, baš kao što se od njih očekuje i takvo ponašanje. Međutim, kada se članovi posade infiltriraju u Matriks, tj. u virtuelni svet, odjednom njihova odeća ukazuje na postojanje rodne razlike! Muškarci sebe zamišljaju (i tako projektuju u Matriks) u odeći koja ističe njho-ve rodne karakteristike, baš kao što i žene u virtuelnom svetu nose mnogo "ženstveniju" odeću. Time se na najplakativni način demonstrira rod kao konstrukt!⁵ S jedne strane, ovo sugeriše izjednačenost žena sa muškarcima; s druge, prikriva činjenicu da su žene morale odbaciti specifične ženske rodne karakteristike zarad "univerzalnih", tj. prikriveno muških.⁶ Još jedan detalj budi sumnju u stvarnu uverenost autora u ravnopravnost polova: mada Triniti sve vreme deluje kao Neova zaštitnica, vremenom se ispostavlja da je ona samo prateća figura za Izabranog, koji će na kraju biti mnogo moćniji od nje. (Uostalom, Neo prvi put deluje kao samostalan heroj kada spašava Triniti iz helikoptera koji se ruši.)

Što se tiče odnosa crne i bele rase, situacija je jednako zanimljiva. Sve (preostale) ljude i rase ujedinila je borba protiv zajedničkog neprijatelja – mašina. Komandant broda je crnac⁷, koji prema svim članovima posade ima očinsko/prosvetiteljsko/tutorski odnos. U kontekstu robovske prošlosti crnaca u Americi, veoma je zanimljiva scena kada Morfeus (crnac) ukazuje Neu (belac) da su svi ljudi robovi – i to ne samo da su im tela zarobljena, već prvenstveno umovi! Međutim, na brodu se nalaze još dva crnca, koji su jedini stopostotno ljudi

⁵ Nije slučajno kompjuterski program za stvaranje virtuelnih simulacija u filmu nazvan "Konstrukt"!

⁶ O ovome su pisale mnoge autorke, počev od Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir), zatim Beatris Slama (Beatrice Slama), Nensi Hartsok (Nancy Hartssock), Rozi Brajdoti (Rosi Braidotti), itd. Nancy Hartssock izjednačavanje muškog stanovišta sa univerzalističkim naziva "apstraktnom muškošću".

⁷ Reč *crnac* ovde ne upotrebljavamo kao politički nekorektan termin; smatramo da je upotreba termina Afro-amerikanac (koji se danas smatra prihvatljivim) neprikladna, jer se radnja filma dešava u vreme kada odavno više nema ni Afrike ni Amerike! U nedostatku bolje terminologije, a uz svest o negativnim stereotipima koje konotira taj termin, Morpheus, Tenk i Dozer biće nazivani crncima, a Orakl crkinjom.

(tj. nikada nisu bili uključeni u Matriks – rođeni su u poslednjem ljudskom gradu, koji se zove Zion!). Koliko s jedne strane lepo zvuči zamisao da su jedino crnci istinski ljudi, s druge strane ova činjenica njima onemogućava pristup u Matriks! Njih dvojica ne učestvuju u virtuelnim pohodima, i ostaju sve vreme na brodu da bi *služili* ostatak posade – Tenk kao kompjuterski operater, Dozer kao navigator, lekar i kuvar! U filmu postoji još jedan obojeni lik, Orakl (proročica) – stara crnkinja koja jedina zna budućnost. Ovaj afirmativan prikaz crnkinje može se tumačiti kao ustupak crnoj rasi, ali i kao aluzija na ciganke vračare, vudu magiju i sl. Uostalom, Orakl je prikazana u tipično "ženskoj" ulozi – u kuhinji, sa keceljom; dakle, iako je sveznajuća proročica, ipak mora da radi ono što se očekuje od žene! Najzad, uprkos pozitivnom prikazu obojenih likova, ostaje činjenica da je Izabrani, spasitelj ljudskog roda – beli muškarac!⁸ Ovo se može tumačiti kao recidiv pogleda na belu rasu kao superiornu, ali i dovesti u vezu sa jednim drugim belim muškarcem – Isusom Hristom. Naime, u filmu postoji obilje biblijskih aluzija (Mesija, drugi Hristov dolazak – uskrsnuće, oslo-bođenje čovečanstva od ropstva itd).

Ovaj kratki pregled nekih detalja iz filma ukazuje da su autori nastojali da vode računa da ne slede u potpunosti rodne i rasne stereotipe, karakteristične za najveći deo holivudske produkcije, ali da u tome nisu bili konzistentni, jer se pored mnogih "gestova dobre volje" prema ženama i crnoj rasi, kroz film provlači i dosta zaostataka suprotnih gledišta.⁹ Međutim, nivo karakterizacije likova nije sloj filma u kojem treba tražiti mizogine ispade. Oni su, naime, ugrađeni u samu fabulu filma.

II Paranoja uzvraća udarac

⁸ Doduše, glumac koji igra Nea, Kijanu Rivs (Keanu Reeves) je mešanac bele i žute rase!

⁹ Da ova pojava nije karakteristična samo za *Matrix* (*The Matrix*), svedoči formulacija Rozi Brajdoti: "Jedno od velikih proturječja slika virtualne stvarnosti u tome je što one nadražuju našu maštu, obećavajući čuda svijeta bez roda dok istodobno reproduciraju neke od najbanalnijih dosadnih slika rodnog identiteta, ali i klasnih i rasnih odnosa koje uopće možemo zamisliti." Nav. delo, 36-37.

Kao što ukazuje Rozi Braidoti (Rosi Braidotti), naučna fantastika kao žanr pretežno se odnosi na fantazije o telu, posebno o reproduktivnom telu.¹⁰ Ona citira termin Barbare Krid (Barbara Creed), koja definiše ovu opsesiju kao "sindrom čudovišnog žens-kog",¹¹ i ukazuje da SF horor filmovi igraju na kartu temeljne muške teskobe i preme-š-taju je izmišljajući alternativne poglede na reprodukciju. Takođe, Braidoti podseća da je Julija Kristeva (Julia Kristeva) ustanovila da "horor" deo tih filmova potiče od poigra-vanja izmeštenom i fantaziranom majčinskom funkcijom, te navodi da su oblici post-ljudske prokreacije koji se istražuju u SF filmovima na primer: kloniranje, partenogeneza, oplodnja žene od strane vanzemaljca, proizvodnja ljudskog bića kao mašine, koitus žena/mašina.¹² Pored toga, Tanja Modleski (Tania Modleski), je istakla da u savremenoj kulturi "muškarci definitivno očijukaju s idejom da sami rađaju djecu".¹³

Braidoti takođe ističe da *cyberpunk* kao žanr sanja o rastakanju tela u matricu (kao u "mater" ili kosmičku matericu), što autorku podseća na konačan povratak malog dečaka u mamin organski kontejner u večnom širenju.¹⁴ Dakle, kosmička sila arhajske majke u SF ostvarenjima prikazana je kao svemoćni kontejner sila života i smrti.

Film *Matriks* dovršen je nakon teksta, i fascinira činjenica da je autorka maltene predvidela da će biti snimljen SF film koji će se eksplicitno baviti opsesijom velikom matericom, na svim nivoima narativne strukture – čak do te mere da je sam film nazvan *Matriks!*¹⁵ Osnova fabule filma jeste problem materinstva: naime, čovečanstvo je ostalo bez majke, bez materice; ljudi se više ne rađaju biološkim putem, već ih mašine (koje su zavladae svetom) uzgajaju za potrebe svog energetskog napajanja. Pri tome je Veštačka inteligencija, koja sada "proizvodi" ljude, zapravo "dete" koje se okrenulo protiv svog tvorca, tj.

¹⁰ Braidotti, nav. delo, 33.

¹¹ Barbara Creed: *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London & New York, Routledge, 1993. Navedeno prema: Braidotti, isto.

¹² Isto, 33.

¹³ Isto, 34.

¹⁴ Isto. Ovome ćemo dodati okolnost da se već roman koji je inaugurisao *cyberpunk* kao žanr, *Neuromanser (Neuromancer)* Vilijama Gibsona (William Gibson) (1984), eksplicitno bavi temom matriksa, te da je nepobitno izvršio uticaj na sva potonja *cyberpunk* ostvarenja. Uostalom, veliki broj detalja iz *Neuromansera* parafraziran je u *Matriksu*.

¹⁵ Naime, *The Matrix* se može prevesti kao **matrica**, **materica** ili **osnova**. Mada su distributeri filma za srpsko govorno područje ostavili naslov u originalu, smatramo da bi prevod naslova mnogo bolje sugerisao gledaocima glavnu tematiku filma.

ljudske rase! Pored toga što se bave uzgojem ljudi, mašine su se okušale u kreatorskoj ulozi stvarajući i virtuelni univerzum Matriksa. U Matriksu, ljudi "žive" prikopčani na mašine, tj. kao kiborzi. Veoma je upadljiva činjenica da u Matriksu žive ljude intravenozno napajaju "hranom" proizvedenom od leševa preminulih, što ukazuje na još jednu opsesivnu temu *cyberpunka* i SF-a uopšte: na večito kruženje, na povratak tela nazad u matericu, da bi se u njoj rastočilo. No, tu nije kraj uznemirujućim detaljima. Poslednji ljudski grad Zion nalazi se *u utrobi majke* Zemlje – gde se čovečanstvo sakrilo dok ne prođe opasnost, i odakle će se jednoga dana ponovo roditi! Nadalje, sam čin "rađanja" čoveka u stvarnom svetu prikazan je kao čin oslobađanja iz velike mehaničke materice, kao čin kidanja mehaničkih vrpca koje su ga sa njom spajale. Međutim, najjači udar opsesije čudovišnim ženskim jeste činjenica da izabrani muškarac, Mesija, ima misiju da uništi veliku virtuelnu majku Matriks! S druge strane, izdajnik Sajfer želi da se vrati nazad u matricu/matericu, što se može tumačiti kao edipalna želja.¹⁶ Najzad, jedan od razloga za priklanjanje žena – članica posade "univerzalnom", unisex modelu ponašanja i mišljenja jeste činjenica da one više nisu majke, tj. da su izgubile svoju reproduktivnu funkciju – a samim tim i ono što ih je determinisalo kao različite od muškaraca. Međutim, na samom završetku filma, nakon Neove pogibije u virtuelnom svetu, Triniti vaskrsava Izabranog životodavnim poljupcem: ali u kontekstu tematike filma, to ne moramo tumačiti kao ljubavni poljubac (kao u bajkama o Uspavanoj lepotici i Snežani), već pre kao materinski, tj. kao da je time njoj na neki način vraćena uloga majke koja daje život!

¹⁶ Ovo je naročito zanimljivo u svetlu činjenice da Sajfer dolazi u konflikt sa oba glavna muška lika, Morfeusom i Neom.