

Svjetlana R. Ognjenović<sup>1</sup>  
Univerzitet u Istočnom Sarajevu  
Filozofski fakultet Pale  
Odsjek za engleski jezik i književnost

## KAKO SE TOP-DJEVOJKE PRETVARAJU U HITLERINE? FEMINISTIČKO-SOCIJALISTIČKA ANALIZA DRAME KERIL ČERČIL *TOP DJEVOJKE* (1982)

Apstrakt: *Drama Top-djevojke važi za jednu od najznačajnijih, najizvođenijih, najviše izučavanih i tumačenih drama britanskog modernog teatra. Najveći broj interpretacija ove drame oslanja se na feminističku teoriju i uglavnom tumači dramu iz perspektive razdora između radikalnog i liberalnog feminizma, o čemu će i u ovom radu biti riječi. Ipak, mi ćemo posebnu pažnju pokloniti temi povezanosti između patrijarhata i kapitalizma, kao i oskudnim opcijama za žene unutar ova dva represivna sistema. Da bismo postigli svoj cilj i pokazali kako djeluje kapitalistički patrijarhat, kako je sadejstvo gornja dva sistema nazvala Zila Ajzenstajn, osim na njen rad, pozivaćemo se i na članke Linde Gordon, Nensi Čodorov, Hajdi Hartman i Eve Figes. Cilj nam je da pokažemo da se društveni status i životni standard žena ne mogu i ne smiju ravnati sa relativno rijetkim uspjehom pojedinačnih žena, kao što su protagonistkinja ovog komada Marlin ili njena junakinja iz stvarnog života Margaret Tačer, koje su morale prigriliti tradicionalne muške i kapitalističke vrijednosti takmičarskog duha i sebičnosti da bi ostvarile svoj sumnjivi uspjeh. U radu ćemo pokazati da prisvajanje moći od strane žena ne znači ništa ukoliko ta žena ne mari za interese slabijih i nemoćnih i da njen status top-djevojke, pod ovakvim okolnostima, nikako ne može da predstavlja feminističku pobjedu.*

Ključne riječi: *feminizam, patrijarhat, kapitalizam, socijalizam, majčinstvo.*

<sup>1</sup>svjetlana.ognjenovic@ffuis.edu.ba

Drama *Top-djevojke (Top Girls)* važi za jednu od najznačajnijih, vjerovatno najizvođenijih, a prema mišljenju Majkla Bilingtona, dugogodišnjeg kritičara časopisa *The Guardian*, i za najbolju dramu koja je ikada potekla iz pera jednog ženskog dramskog pisca (1983). Iz ovog razloga nije nimalo iznenađujuće što je ova drama takođe i jedna od najviše izučavanih i tumačenih drama britanskog modernog teatra. Najveći broj interpretacija ove drame oslanja se na feminističku teoriju i uglavnom tumači dramu iz perspektive razdora između radikalnog i liberalnog feminizma, kao što je slučaj sa analizama Džeraldin Kazin, Viktorije Salivan, Rubi Kon, Ilejn Aston i Rebeke Kameron; druge, malobrojnije, interpretacije bliske su marksističkim tumačenjima i tu spadaju analize Adiseši Šan, Entonija Dženkinsa i Harija Lejna. Neki drugi autori, međutim, svoju pažnju posvećuju formalnim elementima: upotrebi kostima (Džejn de Gej) ili upotrebi 'preklapajućeg dijaloga' (Lizbet Gudman). Od posebnog značaja za naše istraživanje jeste analiza Pitera Bjuza u čijem su fokusu strategije Brehtovog epskog teatra koje Keril Čerčil koristi u cilju istorizacije problema o kome piše. To će biti i fokus analize koja slijedi. Kontrastiranje fiktivnog i realnog u prvom činu drame, u kome Čerčil spaja likove iz različitih era, te način na koji oni komuniciraju i pokazuju svoje razumijevanje uprkos svim neslaganjima koja donose njihove različite uloge i pozicije u društvu, ukazuju na kontinuiranu tradiciju ženske nesolidarnosti, razjedinjenost savremenog feminističkog pokreta, te internalizaciju muške kapitalističke ideologije od strane žena. Isto tako, nagli prelazak iz prikazane prošlosti u aktuelnu sadašnjost treba shvatiti kao epsku strategiju oneobičavanja kojom se publika neočekivano suočava sa sagledavanjem aktuelnog u odnosu na prošli trenutak, gradeći pritom potpuno objektivan kritički stav prema savremenom društvu i njegovoj ideologiji. Dramatizujući istoriju kao promjenljiv, a ne unaprijed određen tok događaja, K. Čerčil ulijeva nadu savremenoj publici da se njihova budućnost zapravo nalazi u njihovim rukama. Da bi postigli svoj cilj i pokazali kako djeluje 'kapitalistički patrijarhat', kako je sadejstvo patrijarhata i kapitalizma nazvala Zila Ajzenstajn, osim na njen rad, pozivaćemo se i na članke Linde Gordon, Nensi Čodorov, Hajdi Hartman i Eve Figes.

Najveći broj analiza ove drame iz feminističke perspektive uglavnom se zadržava na tumačenju radikalno eksperimentalnog prvog čina koji Viktorija Salivan, upravo zbog njegove metaforičke snage, smatra superiornim u odnosu na ostatak drame (1997:p.190). Ovakav sud o drami nije domišljen, kako potvrđuje i kritika Majkla Bilingtona koji prvi čin poredi sa 'Šoovim lošim danom', nakon koga 'drama buja do izvanrednog klimaksa i emotivnog praznjenja' i konačno prava na već pomenutu titulu najbolje britanske drame ženskog pisca (citirano u Fitzsimmons, 1989:p.59).

Ipak, imaginativna snaga prvog čina drame, od karakterizacije likova do živopisnog dijaloga, u kojoj Keril Čerčil objedinjuje poznate žene iz historije i umjetnosti od 9. pa sve do 20. vijeka nesumnjivo predstavlja hrabru i originalnu zamisao.

Da bi proslavila svoj uspjeh, junakinja ove drame Marlin, koja je upravo postala direktor jedne agencije za zapošljavanje, na istom mjestu okuplja ženske likove iz međusobno udaljenih geografskih područja i perioda: tu su Izabela Bard, poznata viktorijanska avanturistkinja, Lejdi Najdžo, kurtizana japanskog cara, a potom i opatica iz 13. vijeka, Luda Greta, junakinja jedne Brojgelove slike, Papa Džoun, navodno jedini ženski (prikriveni) papa iz 9. vijeka i Strpljiva Grizelda, poslušna supruga iz Bokačovog *Dekameron*a i Čoserovih *Kanterberijskih priča*. Jedinstvenost ovog čina očituje se u njegovom antiklimaktičnom završetku: čin počinje slavljen žena od kojih svaka, naizgled, može sebi da čestita na nekom podvigu ili bar na herojskoj sposobnosti opstanka u najnepovoljnijim uslovima. Kako Grizelda završava svoju priču, koju ostale žene slušaju sa nevjericom i sa nerazumijevanjem njenog 'ekstremno mazohističnog osjećaja za dužnost', već donekle napeta atmosfera zajedničke večere, prema riječima Rebeke Kameron, pretvara se u kaos i konfuziju: 'Marlin neprekidno pije, Lejdi Najdžo plače, Džoun recituje na iskvarenom latinskom, a Izabela nastavlja da oživljava trenutke nekadašnje slave'. (Cameron, 2009:p.160)

Preokret od proslave do debakla naglašava jedan drugi preokret – promjenu tematskog fokusa sa feminizma na socijalizam:

'Moja namjera bila je da prvo učinim da izgleda kako drama slavi dostignuća žena, a onda – pokazujući kako je glavna junakinja Marlin uspješna na jedan veoma takmičarski, destruktivan i kapitalistički način – postavim pitanje: kakvo je to onda postignuće? Moja ideja takođe je bila da dramu isprva predstavim kao feminističku, a onda je pretvorim u socijalističku dramu.' (Churchill u Betsko, 1987:p.82)

Kao i drugdje, Keril Čerčil insistira na viđenju i ove njene drame i feminizma uopšte kroz socijalističku vizuru. Naime, društveni status i životni standard žena uopšte se ne mogu i ne smiju ravnati sa relativno rijetkim uspjehom pojedinačnih žena, koje su morale prigrliti tradicionalne muške i kapitalističke vrijednosti takmičarskog duha i sebičnosti da bi ostvarile svoj sumnjivi uspjeh. Na ovaj način, K. Čerčil dovodi u pitanje buržoaski liberalni feminizam i ukazuje na opasnosti koje ova teorijska praksa nosi sa sobom, a koje je proslavljena dramaturškinja Pem Džems okarakterisala sljedećim riječima: 'Polu svijeta već siluje i uništava – moraju li se i žene, njegova druga polovina, pridružiti tome trendu?' (citirano u Innes, 1992:p.457)

Kritika liberalnog feminizma i kapitalističkih vrijednosti tek je najavljena tokom i završetkom prvog čina drame *Top-djevojke* i najvećim dijelom tiče se upravo ostatka ove drame kada se čitaoci/gledaoci bliže upoznaju sa okolnostima i cijenom Marlininog uspjeha. No, prije nego razotkrije tamnu stranu njenog postignuća, K. Čerčil otkriva cijenu uspjeha i prigrabljene moći njenih prethodnica da bi, ukazujući na sredstva, dovela u pitanje postignute ciljeve.

Kako navodi Erika Munk u članku prestižnog časopisa *Village Voice*, ženama su relativna moć, sloboda ili puko preživljavanje dostupni samo ako se pruruše u muškarca, kao što je to učinila Džoun, ako se odreknu porodičnog života i napuste evropsko okruženje, kao u Izabelinom slučaju, ili ako se, kao Grizelda i Najdžo, odreknu materinstva; konačno, možda je jedini put onaj na koji ukazuje fiktivna junakinja Luda Greta, koja na Brojgelovom platnu s oružjem u rukama predvodi grupu ženske seoske sirotinje u otvorenoj pobuni protiv dominacije muškaraca. (Munk u Fitzsimmons, 1989:p.59). Pitanje koje postavlja K. Čerčil u ovoj drami tiče se kompromisa koji čine sve junakinje prvog čina, osim Lude Grete, i njegovih tragičnih posljedica.

Džoun sebe naziva jeretikom, jer se bavila naukom i filozofijom koje joj, kao ženi, nisu bile dozvoljene. Pošto se na obrazovanje žena gledalo s neodobravanjem i čak smatralo lošom investicijom (Figes, 1986:p.74) – jer je sudbina žena samo brak – Džoun se preoblačila u muškarca kako bi uopšte bila u mogućnosti da uđe u biblioteku, a onda i da ostane u tom hramu znanja i osvoji vrhunac moći rezervisan samo za muškarce. Osvrćući se na svoj život, ona sada kaže: 'Nije trebalo da budem žena. Žene, djeca i luđaci ne mogu biti pape' (Churchill, 1990:p.69). To je, u stvari, Džoun shvatila kada ju je trudnoća, koju nije ni registrovala, suočila sa njenom ženskom biologijom. Džounina otuđenost od svoga pola i vlastitog tijela dovodi u pitanje rodni ženski stereotip u kome je za žene prirodno da ne žele da budu išta drugo nego majke: 'Ali ja nisam znala da sam trudna. Mislila sam da se debljam, ali sam uporno nastavljala da jedem sve više i da sjedim sve više, znate, život pape prilično je luksuzan. Mislim da sa ženom nisam govorila od svoje dvanaeste godine (...) Ja nisam bila naviknuta na tijelo žene' (Churchill, 1996:p.70). Njen stav prema trudnoći može se protumačiti dvostruko – kao tragično negiranje i otuđenost od vlastitog tijela, ili kao komično osporavanje ideoloških stereotipa o trudnoći i rađanju kao jedinoj neizbježnoj ženskoj sudbini.

Pozivajući se na tezu antropološkinje Gejl Rubin da rodni stereotipi nisu biološki uslovljeni, već da predstavljaju društvene konstrukte, Nensi Čodorov u članku *Mothering, Male Dominance, and Capitalism* insistira upravo na potrebi demitologiziranja majčinstva kao jedine ženske funkcije. Ona je u pravu kad tvrdi

da je iz društvenih, a ne bioloških razloga ženama dodijeljena uloga roditelja, koja je neodvojivo vezana za ekonomski neisplativu i zavisnu *privatnu* sferu. 'Posao koji žena obavlja po kući i njena majčinska uloga su obezvrijeđene, jer se nalaze izvan sfere monetarne razmjene i mogućnosti monetarnog vrednovanja', ističe Čodorov i podsjeća da se u sistemu vrijednosti patrijarhalnog kapitalističkog društva (majčinska) ljubav 'ne može mjeriti sa profitom i materijalnim dostignućima' (1979:p.89). Ono što nedostaje ovom komentaru jeste jasno odvajanje stereotipa materinstva koji je u patrijarhalnom društvu, naravno, instrument eksploatacije, od materinstva kao zaista prirodne i najdragocjenije ženske funkcije. Radi se o tome da ovo drugo treba prevrednovati i pretvoriti u djelatnu društvenu silu što je nekada i bila, jer je jedino tako stvarna reorganizacija društva zaista moguća. Nažalost, kao što smo nagovijestili, u uvodu analize ove drame većina feminističkih autorki tu razliku nedovoljno ističe, pa se među njima nalazi čak i inače pronicljiva Šan Adiseši. Ona u Džouninomu otuđenju od vlastitog tijela vidi samo 'humoristično priznanje društveno uslovljenih i konstruisanih rodnih uloga' (Adisesiah, 2009:p.65), a ne tragičnu grešku patrijarhalne civilizacije u obezvređivanju i čak demonizovanju materinstva. Ovo posljednje K. Čerčil ističe u sceni kada Papa Džoun tokom veoma važne procesije počne da se porađa ne znajući šta se zbiva. Kada na kaldrmu sklizne beba, kardinali se, shvativši o čemu se radi, okome na Džoun nazivajući je 'antihristom', nakon čega je kamenuju do smrti.

Donekle sličnu sudbinu dijeli Izabela koja svoju snagu pronalazi u putovanjima i avanturama izvan Engleske, u kojoj se osjeća sputano i depresivno i u kojoj razvija fizičku odbojnost prema buržoaskom idealu porodičnog života: 'Pokušavala sam i postajala sve bolesnija. Na kraju mi je doktor preporučio da nosim čelični podupirač za glavu koja je postala pretežak teret za moju bolesnu kičmu. Tako je opasno dovesti sebe u deprimirajuće okolnosti' (Churchill, 1990:p.80). Bježeći iz Engleske, Izabela zapravo uspijeva pobjeći ne samo od 'deprimirajućih okolnosti', već i od inače neizbježne kazne zbog nepoštovanja viktorijanskih pravila koja nalažu kako se jedna gospođa iz višeg staleža treba ponašati: 'Njena čast je u tome da bude nepoznata, njena slava je poštovanje muža, a njena radost sreća njene porodice' (Figs, 1986:p.98). Međutim, upravo je ovaj ideal strpljive, skromne i požrtvovane supruge uzrok Izabelinog lošeg fizičkog stanja i nepodnošljive nelagode tijela koje se buni protiv krutih sprega viktorijanske respektabilnosti, kao protiv uskih korzeta koji tijelu ne daju da diše. Kao što Džoun u obrazovanju pronalazi prozor u nedozvoljeni muški svijet slobode i znanja, tako Izabela svoju kartu spasa iz bezizlazne situacije u kojoj se nalazi, kao žena kojoj je dato jedino da bude skrušeni kućni anđeo, pronalazi u staleškoj privilegiji koja joj omogućava da pobjegne iz Engleske. Bez ovih prednosti,

Izabela bi bila prepuštena nemilosti patrijarhalne svakodnevice poput svih ostalih žena uključujući Japanku Najdžo i Italijanku Grizeldu.

Za razliku od Džoun i Izabele, koje su transgresijom uspjele prigrabiti dio muške moći za sebe, Lejdi Najdžo i Grizelda tek opstaju i to zahvaljujući ženskoj poslušnosti, odnosno ponašanju u skladu sa patrijarhalnim načelima ženstvenosti. Obje žene potpuno su u vlasti svojih gospodara, muža ili cara, i obje su uslovljene da 'podnose svoj jaram gotovo ga i ne osjećajući' (Figes, 1986:p.1006). Najdžo ne samo da bez pogovora odlazi u carev harem, već i negira evidentno silovanje: 'To nije bilo silovanje, Marlin, pa ja sam njemu pripadala. Za to su me odgajali od samog rođenja' (Churchill, 1990:p.57). Čak i muževljeve batine koje je redovno podnosila za nju su bile *normalne*, a jedino što ju je znalo naljutiti bilo je kada bi car dozvolio i svojim dvorjanima da pretuku žene iz harema (p.80). Život Lejdi Najdžo, koja je nakon careve nemilosti prešla u opatice, projektuje patrijarhalnu dvosliku žene kao kurtizane, odnosno svete jer se servilnost u drugom slučaju reprodukuje samo u okvirima teološke patrijarhalne religije (Adisesiah, 2009:p.158). Ženska pokornost dostiže svoj krajnji stepen u apsolutnoj supružničkoj potčinjenosti Strpljive Grizelde, tom trećem ženskom stereotipu na kome opstaje patrijarhalna kultura. Grizelda predstavlja odraz muške fantazije o idealnoj ženi čije je jedino pravilo da 'sluša svoga muža' (p.75), čak i ako to podrazumijeva smrt vlastitog djeteta. Kada njen muž odluči da iskuša njenu lojalnost oduzimanjem tek rođenog djeteta, prvog pa onda i drugog, Grizelda ni ne pokušava da sačuva dijete, suprotstavi se, ili barem upita za razlog. Jedino što se usudi uraditi jeste da zatraži dijete 'da ga poljubi' i 'da ga onda sahrane negdje gdje je životinje neće otkopati' (Churchill, 1990:p.77). Na kraju krajeva, smatra Grizelda, 'to je Valterovo dijete i on s njim može raditi što mu je volja' (p.77). Sprega patrijarhalnog i feudalnog očituje se u Grizeldinoj spremnosti da prihvati svoju ulogu ne samo zato što je on muškarac, već i markiz: 'Radije bih slušala markiza nego dečka iz sela' (p.75). Pripadnost nižem staležu takođe daje mogućnost i opravdanje markizu da iskuša svoju 'nedostojnu' ženu nudeći joj objašnjenje da je dječija žrtva potrebna da umiri narod, jer se radi o 'seljačkom unuku' (p.77). Ova dva motiva – jedan je žrtvovanje djece zarad političkih ciljeva, a drugi da dijete pripada ocu, a ne majci – neki su od kriminalnih načina na koje patrijarhat obezvređuje materinstvo. I jedan i drugi su, zapravo, predmet moćne kritike, a jedna od najmoćnijih jeste Eshilova *Orestija*, koja potiče sa samog početka patrijarhalne ere i u kojoj Eshil rječito osuđuje novi poredak upravo kroz dvije ključne epizode svoje trilogije: jedna je žrtvovanje Ifigenije zarad osvajačkog pohoda njenog oca (politički motiv žrtvovanja djece), a druga scena suđenja kada Atina, nova olimpijska boginja i zaštitnica grčkog polisa, oslobodi

krivice Oresta zbog ubistva majke (motiv obezvređivanja majčinstva i ustupanja roditeljskog prava isključivo ocu). Time što će osporiti majkama da su roditelji, Atina će zauvijek dodijeliti dijete ocu da čini s njim šta mu je volja, kao što to radi Valter u drami *Top-djevojke*. Učestalost motiva osujećenog materinstva u ovoj drami, kao što ćemo pokazati u daljoj analizi, takođe je ključni dokazni materijal Keril Čerčil protiv patrijarhata.

Posljednja u nizu izuzetnih žena iz prošlosti koje Keril Čerčil objedinjuje u prvom činu svoje drame jeste fiktivna Luda Greta koja na Brojgelovoj slici predvodi masu obespravljenih žena, a kao zvanica na Marlininoj večeri, sve vrijeme ćuti.<sup>2</sup> Način na koji ju je Brojgel prikazao može se protumačiti kao kritika upućena i liberalnom i radikalnom feminizmu ukoliko i jedan i drugi odustaju od političke borbe: zapravo ona se može čitati kao podsjetnik da se bespomoćnost i ugnjetavanje mogu transformisati u revoluciju. Sa ovakvim tumačenjem slaže se i Viktorija Bazin koja smatra da revolucionarni potencijal proizlazi upravo iz Gretine potpune obespravljenosti, jer kao pripadnica društvene potklase ona nema nikakvog razloga za kompromis sa postojećim stanjem. Stoga, dramu ne treba tumačiti kao kritiku feminizma, tvrdi Bazin, već kao pokušaj razumijevanja i postavljanja feminizma u mnogo širi društveni i ekonomski okvir koji se najbolje može sagledati iz perspektive marksističke kulturološke teorije (Bazin, 2006:p.120). Ovakvo tumačenje saglasno je sa našim, jer insistira na istorijskom kontekstu, kao i na ključnim brehtovskim strategijama upotrijebljenim u drami u cilju istorizacije i podrirvanja istorijskog determinizma.

Čitav prvi čin u potpunosti je brehtovski: spajanje likova iz različitih vremenskih era i različitih mjesta, element fantastičnog prisutan u pojavi fiktivnih likova, kao što su Luda Greta i Grizelda, inovativnost realističnog dijaloga u kome se dijelovi razgovora preklapaju, istorijske paralele sa savremenim trenutkom, upotreba citata sa ciljem prekidanja narativa<sup>3</sup>, te gestični haos kojim se završava prvi čin. O tehnici prvog čina V. Bazin kaže sljedeće: 'Prva scena djeluje kao neodređeno pripojeni tekstualni *pačvork*, kao montaža koja nudi prikaz fragmentovane i mnogostruke istorije koja negira jedinstveni i potvrđeni narativ' (2006:p.123). Zabava na kojoj

<sup>2</sup> Još jedna od rječitih osuda patrijarhalno-kapitalističkog društva i njegovog spornog tumačenja *normalnosti* očituje se upravo u imenu *lude* Grete koja je, zapravo, politički najosvještenija i najracionalnija od svih likova iz prvog čina ove drame.

<sup>3</sup> Na upotrebu citata kao A-efekta, odnosno brehtovskog sredstva čiji je cilj prekidanje narativa, osvrću se Viktorija Bazin u gorepomenutom članku, kao i Rubi Kon u članku *Reading and teaching: Maria Irene Fornes and Caryl Churchill*, u kome Konova poredi sveukupno stvaralaštvo ove dvije autorke fokusirajući se na upotrebu i uticaj koji su pisani izvori i dokumentarni materijal imali prilikom stvaranja njihovih djela.

se pojavljuju davno mrtve ili fiktivne žene služi da ukaže na mistifikaciju činjenica kojim se njihov, u suštini tragičan život pretvara u uspjeh; tehnikom *oneobičavanja* K. Čerčil u brehtovskom smislu *oneobičava* ovu istinu i razotkriva je kao lažnu:

‘Kod Marlin je prisutan liberalno-feministički impuls da konstruiše istoriju žena po progresivnoj liniji, kao pravolinijski narativ koji opisuje sve veću nezavisnost žena u političkom, društvenom i ekonomskom smislu. Ipak, umjesto da publici prikaže sliku ženske solidarnosti, zajedničkog osjećaja patrijarhalne represije i njihovog napretka prema slobodi i jednakosti, ova scena dramatiizuje istorijsku i kulturološku prekinutost i razdvojenost.’ (Bazin, 2006:p.123)

Temeljeći svoje čitanje drame *Top-djevojke* na Benjaminovoj tezi o istorijskom materijalizmu kao superiornom modelu razumijevanja prošlosti, profesor Piter Bjuz (Peter Buse) uočava da je drama jednako podozriva prema ideji o istorijskom progresu, kao i teorija Valtera Benjamina. Za razliku od starog istorizma koji insistira na nepromjenljivoj, jednom zauvijek objašnjenjnoj slici prošlih događaja, istorijski materijalizam insistira na tumačenju prošlosti iz aktuelnog konteksta tumača. Za Benjamina, kao za K. Čerčil, prošlost nikada nije toliko mrtva da se ne bi mogla iskoristiti za razumijevanje sadašnjosti i projektovanje budućnosti. ‘Promijeni prošlost i promijenio si budućnost’, sažima Bjuz poruku Valtera Benjamina (2001:p.115). Otuda, okupljanje žena iz različitih vremenskih era i geografskih područja predstavlja razbijanje konvencionalnog narativa o istorijskom progresu: taj skup na sceni označava ‘divlju mješavinu istorijskih glasova koji se čuju u sadašnjosti i to izvan svoga konteksta (...) s ciljem da uspostave jedinstven doživljaj prošlosti’ (Buse, 2001:p.116). Upotrebom tehnika epskog teatra, K. Čerčil narušava strukturalnu kompaktnost drame, ali prije svega pravolinijski tok istorije koja nije priča o progresu niti priča o solidarnosti žena, kako se činilo na početku drame i kako Marlin, zagovornica liberalnog feminizma, želi da prikaže.

Vjerovatno najznačajnija od ovih tehnika, pored fantastičnog okupljanja žena iz istorije, je tzv. preklapajući dijalog (*overlapping dialogue*) kojim se dramatiizuje nesolidarnost ovih žena koje pričaju istovremeno, ne puštaju jedna drugu da završi i ne odobravaju ono što čuju (Marlin nikako nije u stanju da razumije Grizeldinu mazohističku poslušnost). Majkl Koveni, novinar *Financial Timesa*, naziva preklapajući dijalog ‘briljantnom tehničkom karakteristikom drame koja se zasniva na precizno organizovanom brbljanju u kome čujemo međusobno konkurentne priče o silovanju, rađanju djece, transseksualnom preoblačenju, ambiciji ostvarenoj zahvaljujući obrazovanju, trudnoći i gladi’ (citirano u Fitzsimmons, 1983:p.58). Ipak, kao što je obično slučaj sa višesmislenim dramama K. Čerčil, upotreba preklapajućeg dijaloga ima za cilj da afirmiše i nešto pozitivno u odnosu ovih žena.



Osim što upadanje u riječ sagovorniku može označavati uzbuđenost i entuzijazam, ono takođe može biti znak uključenosti u sam razgovor, zainteresovanosti za datu temu ili čak pružanja podrške i ohrabrenja. U prilog ovoj tezi ide činjenica da se pomenuti likovi ne ljute zbog upadanja u riječ ili prekidanja njihovog izlaganja, te da se, naprotiv, često zajedno smiju. Keril Čerčil nepunih deset puta stavlja napomenu o smijehu koju svakako ne možemo smatrati za netolerantnu, već altruističnu odrednicu jednog razgovora. Dženifer Kouts, koju u svom članku citira Georgijana Vasil, čak definiše pojam 'kolaborativnog govora', kao ženski metod konverzacije u kome su česte upadice i komentari nasuprot muškom metodu razgovora u kome se uspostavlja hijerarhija sa ciljem sticanja kontrole nad samim razgovorom (2010:pp.249–250). U svakom slučaju, preklapajući dijalog služi kao A-efekat, jer drži gledaoca budnim i fokusiranim na smisao razgovora koji istovremeno vodi šest likova, usljed čega je identifikacija sa većinom likova potpuno onemogućena.

Neobičnost prvog čina razotkriva prirodu uspjeha gostiju iz prošlosti, a samim tim dovodi publiku u nedoumicu o vjerodostojnosti uspjeha moderne top-djevojke Marlin. Njen uspjeh kao direktora jedne agencije, kako će se ispostaviti u drugom i trećem činu, uslovljen je njenim otuđenjem od porodice, zapostavljanjem privatnog života i napuštanjem vlastitog djeteta. Dosta kritičara, kako napominje K. Čerčil u intervjuu sa Emili Man, zadržava se upravo na Marlininom napuštanju male Endži, što sama autorka ne smatra centralnim fokusom drame. U istom intervjuu K. Čerčil kao da nastoji umanjiti važnost ovoga motiva: 'Naravno, žene su primorane da biraju između karijere i majčinstva onako kako muškarci nisu i ta tema jeste *značajna*, ali nije glavna poenta drame' (citirano u Betsko, 1987:p.82) – i insistira na tome da se većina stvari za većinu žena uopšte nije promijenila u 'veličanstvenim osamdesetim', te da je uspjeh glavne protagonistkinje zapravo izolovan i, po svojoj prirodi, izuzetno sporan fenomen. Međutim, po našem mišljenju, naknadni komentar autora nije uvijek presudan; iako je ovo posljednje tačno zapažanje, nema razloga da se *sporni* uspjeh protagonistkinje ne dovede u vezu upravo sa načinom na koji je ona amputirala dio svoje ličnosti ostavivši sopstveno dijete. Ono što osporava njen uspjeh upravo je lažni izbor između majčinstva i društvene karijere. On podrazumijeva odricanje od emotivnih veza u širem smislu – ono 'ubistvo duše' koje je K. Čerčil dramatisovala u drami *Šreberova nervna bolest* (*Schreber's Nervous Illness*, 1972) kroz lik sudije Šrebera koji je u svom ludilu ispravno optužio patrijarhalne institucije i Boga za krizu savremenog društva i koji je smatrao da svijet može spasiti pretvarajući se upravo u ženu i majku.

Na primjeru Marlin i djevojaka iz njene agencije za zapošljavanje vidljivo je da je *progres* rezervisan upravo za one koji su dovoljno *emancipovani* – odnosno

otuđeni od sopstvene ženskosti – da bi prihvatili životne ciljeve koje patrijarhalni sistem predočava, bezgraničnu ambiciju, sebičnost, bezosjećajnost. Najvećem broju žena, kako bi rekao V. Benjamin – onima koje ne mogu da se poistovjete sa takvim životnim stilovima i koncepcijama – dostupna je samo ‘gomila smeća koje iza sebe ostavlja progres’ (1968:pp.257–258). Nel i Vin, top-djevojke koje rade sa Marlin, ponašaju se kao muškarci od karijere: one nemaju vremena niti želje da uspostave dugotrajne ljubavne veze, preferiraju profit u odnosu na osjećanja i drže se po strani štiteći ljubomorno svoje poslovne pozicije. Da bi napredovale u karijeri, ove žene i ne pomišljaju na brak, a naročito djecu, i potencijalne kandidate za posao savjetuju da ne nose bračno prstenje niti da odaju eventualne planove o zasnivanju porodice. One koje odbiju da sakriju svoj bračni status, kao Dženin, otpisane su kao žene bez ambicije i želje za napredovanjem. Osobine koje se cijene u modernom okruženju, kako je vidljivo iz Šoninog kliširanog prikaza uspjeha, jesu seksualna sloboda, nezavisnost, brz životni tempo i konkurencija. Ove *opasne* djevojke, primjećuje V. Bazin, oponašaju hipermuževnost ne bi li pobijedile muškarce u njihovoj igri i pokazale kako su žene jednako sposobne kao i muškarci u odbacivanju osjećanja i potreba (2006:p.127).

Kao i u slučaju žena iz prvog čina koje oponašaju muškarce da bi stekle njihove društvene privilegije, drugačije od statusa *kućnog anđela*, uspjeh modernih djevojaka neodvojiv je od raznih vrsta samoodricanja. Vin je u jalovoj ljubavnoj vezi u kojoj se mora skrivati od ljudi na zadnjem sjedištu kola svoga oženjenog ljubavnika, dok Nel utapa tugu zbog svoje nepopularnosti u alkoholu i privremeno čak gubi razum: ‘Po povratku kući, malo sam prolupala, imala sam osjećaj da u meni živi pet različitih ličnosti, ali sam se oporavila, čak mi je i psihijatar rekao da sam savršeno normalna i izuzetno inteligentna’ (Churchill, 1990:p.119). Ispovijest sredovječne Luize, jedne od kandidatkinja za posao koja nikada nije posjedovala adut ženske atraktivnosti, svjedoči o razočarenju žena kad se fantazije o poslovnom usponu sudare sa realnošću seksualne diskriminacije:

‘... Živjela sam za tu kompaniju, takoreći, svoj život dala sam toj kompaniji, jer nisam imala neki društveni život, večerima sam znala ostajati završavajući razne poslove. (...) Izgradila sam čitav odsjek koji traje i dalje, eno ga, sve savršeno funkcionise, a ja se osjećam kao da sam zapela ovdje. Dvadeset sedam godina u srednjoj upravi. Vidala sam mlađe muškarce koje sam ja obučavala kako idu dalje, napreduju ili u mojoj ili nekoj drugoj kompaniji, postižu bolje. Mene niko ne primjećuje, ja to i ne očekujem, jer ja ne privlačim pažnju praveći greške, svi uzimaju zdravo za gotovo da je moj rad savršen. Ali primijetiće me kada odem, onda će im biti žao što su me izgubili i ponudiće mi više novca koji ću ja

naravno odbiti. Vidjeće oni kada im ja odem koliki sam posao za njih obavljala.' (Churchill, 1990:pp.105–106)

Da bi ironija bila veća, sama Luiza ne primjećuje kako čak i ona vodi istu politiku diskriminacije prema drugim ženama, kao njeni muški poslodavci prema njoj: 'Nije mi baš toliko stalo do rada sa ženama, mislim da sam više kao muškarac kada je posao u pitanju' (p.106).

Uspješnim ženama iz drugog čina Keril Čerčil suprotstavlja žene koje pokušavaju da uspostave ravnotežu između posla i porodičnog života, kao Dženin, ali i one koje se zalažu za patrijarhalnu konzervativnu tradiciju u kojoj žena nema drugu ulogu, do uloge majke i supruge. Model moderne Grizelde pronalazimo u gospođi Kid koja ponosno zastupa interese svoga muža, a protiv Marlin koja je umjesto njega imenovana na mjesto direktora firme: 'Pa kako će na njega uticati to da sada radi za ženu? Čini mi se da je u pitanju muškarac da bi to mnogo lakše podnio, kao nešto normalno (...) Moraćeš biti veoma blaga prema njemu. Jako je povrijeđen' (Churchill, 1990:p.112). Pošto Marlin odbija suludu ideju gđe Kid da ustupi rukovodeći položaj njenom mužu, ova prelazi u žestoku ofanzivu otvoreno držeći stranu muškarcima protiv žena: 'Ti si jedna od ovih razbijalica, eto to si ti. Završićeš sama i žalosna. Ti nisi prirodna' (p.113). Najprije nesvjesna paradoksa u kome se nalazi ('Vi žene ovo, vi žene ono'), gđa Kid poništava vlastiti ženski identitet, a onda preuzima patrijarhalni identitet muškarca koji se često služi antifeminističkim argumentom da je zaposlena žena neprirodna i da se kao takva može nadati samo tuzi i usamljenosti.

Posmatrajući naporedo prvi i drugi čin, scenu zajedničke slavljeničke večere i scene u agenciji, broj i uspjeh prikazanih žena, njihove ideologije i njihove želje, možemo zaključiti da je drugi čin na neki način savremena replika prvog čina. Sličnost između dva čina odgovara Brehtovoj tehnici istorizacije čiji je cilj da se uspostave jasne paralele između savremenog i prošlog trenutka sa ciljem pažljivijeg sagledavanja istorije i boljeg razumijevanja sadašnjosti. Međusobna netrpeljivost iskazana prekidima u dijalogu u prvom činu ovdje je zamijenjena konkurentskom atmosferom u kojoj je svako svakome vuk, a nerazumijevanje žena izvan poslovnog svijeta poprima razmjere uzajamnog prezira prema svakom ispoljavanju osjećanja koje po definiciji postaje izraz neprihvatljive slabosti. Istovremeno, izolovanost žena unutar vlastitih sfera, bilo da se radi o privatnoj ili javnoj, onemogućava njihovu istinsku emancipaciju i sticanje moći. Naizgled nezavisne i na vrhu društvene piramide moći, Papa Džoun, Izabela, Marlin, Nel i Vin morale su se odreći

vlastitih osjećanja i majčinstva ne bi li ostvarile svoj i dalje upitni uspjeh.<sup>4</sup> Osim patrijarhalnog ugnjetavanja, nije zanemarljivo ni ekonomsko koje reprodukuje patrijarhalno održavanje ženske inferiornosti, samo u ovom slučaju na tržištu rada. Prema navodima feministkinje Hajdi Hartman, poslovna segregacija čak predstavlja primarni mehanizam u kapitalističkom društvu kojim se uspostavlja superiornost muškaraca nad ženama, jer oni pri dnu ljestvice – uglavnom žene – uvijek imaju i najmanju platu (1976:pp.137–139). Slično mišljenje iskazano je i u zvaničnoj platformi, odnosno manifestu radikalnih feministkinja iz 2001. godine, gdje stoji: 'Nijedna kapitalistička partija ne može se istinski boriti za postizanje ili poboljšanje punih ženskih prava, jer je svaka od njih lojalna sistemu koji ostvaruje ogromnu dobit na osnovu inferiornog statusa žena' (*The Radical Women Manifesto*, 2001:p.58). Tako Dženin, zbog budućih porodičnih planova, mora da se zadovolji najslabije plaćenim poslom jer je onaj najbolji rezervisan za slobodne žene ili 'razbijačice', kako ih naziva gđa Kid. Dženinin primjer služi kao izvrstan pokazatelj kako patrijarhat u sadejstvu sa kapitalističkim ekonomskim sistemom podjarmljuje čak i modernu ženu smještajući je u tradicionalno bezizlaznu situaciju.

Nekongruentnost između navodne moći žena i njihovog nikad prekinutog ugnjetavanja (kapitalističkog, kao i patrijarhalnog), odnosno između Marlininog uspjeha i neuspjeha većine ostalih žena, najupečatljivije je iskazana kroz lik njene sestre Džois i njihov međusobni konflikt kojim se drama i završava. Poslednji čin vremenski je izmješten iz hronološkog dramskog narativa jer se radnja prikazana u njemu, kao i scene iz agencije iz drugog čina, odvijaju godinu dana prije slavljeničke večere iz prvog čina. Na ovaj način, Keril Čerčil dodatno problematizuje postavke liberalnog feminizma koji zagovara spornu koncepciju negativne slobode: naime, ono što publika prvo vidi jeste uspješna Marlin, da bi tek u trećem činu spoznala cijenu koju je platila ona, a još više njena sestra Džois i napuštena kćerka Endži za postizanje ovog uspjeha.

Džois je Marlinina sušta suprotnost i predstavlja sve ono od čega je ova pobjegla. Nakon što ju je ostavio muž, Džois radi četiri posla da bi izdržavala sebe i svoju (a zapravo sestrinu) kćerku, istovremeno se brinući za dobrobit svojih već ostarjelih roditelja. Ona se takođe čvrsto protivi kapitalističkoj politici individualizma i

<sup>4</sup> Da još jednom istaknemo: Uprkos mišljenju same autorke koja kaže da materinstvo nije centralna tema drame (prisjećamo se Lorensove napomene da treba vjerovati priči, a ne piscu!), mi prihvatamo tezu Nensi Čodorov da je upravo uloga majke bitna ideološka alatka i instrument kontrole nad ženama; sentimentalizujući materinstvo, sistem žene pretvara u saveznike u procesu sopstvene eksploatacije. Ovo, međutim, nikako ne znači da K. Čerčil želi da sentimentalizuje materinstvo, niti da drama pledira, ili čak prihvata izbor koji čine sve gorenavedene žene, koje se opredjeljuju za uspjeh ne samo odričući se materinstva već žrtvujući djecu koju već imaju.

sebičnom karijerizmu Margaret Tačer za koji se Marlin zalaže. Džoj's gaji suprotne socijalističke ideje i njen prezir prema svemu buržoaskom ne može da umanjni ništa osim samog sloma kapitalističkog sistema, odnosno potpunog ukidanja privilegovanih viših klasa: 'Pljunem na svaki rols-rojs koji prođe ili ga zagrebem prstenom (...) Mrzim krave za koje radim/ i njihovo prljavo suđe sa jebenom francuskom teletinom (...) Ništa se nije promijenilo niti može da se promijeni dok su oni na vlasti' (Churchill, 1990:pp.139–140). U ovom trenutku ne možemo a da se ne osvrnemo na tumačenja nekih kritičara koji potvrđuju našu opasku, iskazanu već u uvodu rada, da većina zapravo predstavlja čuvaru sistema. Tako, na primjer, Entoni Dženkins i Hari Lejn više saosjećanja pokazuju prema Marlin nego prema Džoj's iako je ona očigledno žrtva patrijarhalno-kapitalističkog sistema – ili upravo zbog toga. Pokušavajući da opravdaju Marlinino ponašanje i njen životni odabir kao jedinu prihvatljivu alternativu u datim društvenim okolnostima, oba ova autora oštro kritikuju i osuđuju Džoj'sin navodni 'kruti socijalizam' smatrajući, štaviše, njeno političko uvjerenje posljedicom klasne mržnje i djetinjastog prkosa (!) (Jenkins, 1998:p.14; Lane, 1998:p.62).

U sceni ovog konflikta K. Čerčil zapravo pokazuje najjasnije nedostatke liberalnog, ali donekle i radikalnog feminizma da bi istovremeno osnažila poziciju socijalističkog feminizma. Kako smo već spomenuli u uvodu ovog poglavlja, prva dva tipa feminizma i sama su zastranila nudeći neadekvatna rješenja ženama u modernom patrijarhalnom društvu koje im i dalje predviđa tradicionalnu ulogu supruge/domaćice ili, pak, ulogu 'neženstvene' žene<sup>5</sup>: radikalni feminizam isključujući muškarce iz političke i bilo koje druge borbe, te uzdižući materinstvo i žensko iskustvo uopšte kao dovoljno i adekvatno rješenje za sve vrste diskriminacije, a liberalni feminizam odbacivanjem ne samo sentimentalizovanog, manipulativnog ideološkog koncepta majke već materinstva uopšte. Sama Marlin se, kao što smo vidjeli, opredijelila za ovu drugu opciju, ali jednim dijelom i za prvu. Ona, naime, doživljava muškarce kao drugorazrednu zabavu i sredstvo zadovoljavanja fizičkih potreba ne uviđajući pritom koliko se njeno ponašanje uklapa u tradicionalni ideal muškog superiornog egotizma: 'Kome oni trebaju? Meni da. Ali više od toga potrebno mi je uzbuđenje. I zato idemo, jašemo pravo u zalazak sunca. Mislim da će osamdesete biti izvanredne... Za mene/ Ja idem pravo ka vrhu' (Churchill, 1990:p.137). Otuda njeno fanatično divljenje prema Margaret Tačer: 'Ona je

<sup>5</sup> U klasifikaciji Ursule le Gvin postoje dvije kategorije žena u savremenom patrijarhalnom društvu: domaćice i 'propali slučajevi'. U ovu potonju heterogenu grupu ona ubraja sve unesrećene, a omražene žene koje se ne ubrajaju u kategoriju domaćice: 'stare cure, jalovuše, bezosjećajne kučke, frigidne supruge, lezbače, mirotvorke, neženstvene'. Po ovoj kategorizaciji Marlin bi bila jedan od propalih slučajeva koji uživa divljenje i ljubav i ženskih i muških ženomrzaca (Guin, 1986).

opaka dama, Megi. Njoj bih dala posao / Samo treba da istraje tamo gore (...) Prva žena premijer. Strava. Svaka čast. Bravo' (138). Ono što Marlin ne vidi jeste da ona i Margaret Tačer pripadaju onoj vrsti žena za koje Ursula le Gvin kaže da se 'oblače za uspjeh, nose dizajnerske aktovke, ubijaju za unapređenje i piju viski. One žele da kupe svoj ulaz u svijet muškaraca ne pitajući za cijenu' (1986). K. Čerčil direktno kritikuje ovakav stav progovarajući kroz Džojns: 'Koja je poenta imati ženu za premijera ako je to ona? Pretpostavljam da bi ti voljela i Hitlera da je bio žena. Gđa Hitler. Svaka čast, Hitlerina' (Churchill, 1990:p.138). Kao što su ranije muška dostignuća ovisila o potčinjavanju i iskorištavanju žena, logika liberalnog feminizma o uspjehu žena počiva na potčinjavanju i iskorištavanju drugih žena, kao u slučaju Marlin koja je ostvarila sebe, ali na račun svoje mnogo neispunjenije sestre, a naročito kćerke koja, po njenoj sopstvenoj hladnokrvnoj procjeni, 'neće uspjeti' (Churchill, 1990:p.120). Kritika liberalnog feminizma Keril Čerčil pokazuje da prisvajanje moći od strane žena ne znači ništa ukoliko ta žena ne mari za interese slabijih i nemoćnih, te stoga ne može da predstavlja feminističku pobjedu (Nightingale u Vasile, 2010:p.252).

U ovom kontekstu čini se opravdanom teza da Marlin zapravo pripada vrsti instrumentalizovane žene kojima se K. Čerčil bavila i u svojim ranijim dramama, a čije se slavne prethodnice mogu naći u djelima najvećih umjetnika od grčkih tragičara do Šekspira; oni nisu koristili pojam feminizam, ali su najrječitije razotkrili patrijarhalni sistem upravo kroz analizu žena koje su se tim vrijednostima uspjele prilagoditi. U tom smislu, Marlininu dvojnicu pronalazimo u Marion, protagonistkinji drame *Posjednici (Owners)*, koja je, prema spornim mjerilima liberalne doktrine, takođe u potpunosti *uspjela*: ona je bogata vlasnica mnogobrojnih nekretnina čija je riječ neprikosnoveni zakon kako kod kuće, tako i u kancelariji; ona potpuno dominira ljudima iz svog okruženja ne mareći za njihova osjećanja i eventualne potrebe rukovodeći se egoističnom radnom etikom i muškim stavom da ona 'može sve': 'Mi, muškarci sudbine, dobijemo ono što želimo pa makar nas ono uništilo' (Churchill, 1996:p.31). I zaista, da bi postigla ovaj *uspjeh* i što uspješnije se identifikovala sa patrijarhalnom, odnosno kapitalističkom tradicijom, Marion se najprije odriče svog ženskog identiteta, a onda svoju životnu kreativnu energiju preusmjerava na *najbitniju* od svih sfera modernog života u kapitalističkom društvu – stvaranje profita. Marionin preobražaj i svjesno prihvatanje monstruoznih pravila kapitalističkog sistema u kome je, kako napominje profesorka Nataša Tučev, jedini mogući pravac razvoja od 'posjedovanog' ka 'posjedniku', odnosno 'od žrtve do krvnika' (2002:p.34), vidljiv je u njenom monologu gdje ona sebe poredi sa Džingiskanom:

‘Svako od vas misli da ću popustiti. Jer sam žena, jelda? To bi trebalo da znači da sam plemenita. Trebalo bi da razumijem osjećanja žene koja traži svoje dijete nazad. E pa ne razumijem. Neću da razumijem. Mogu i ja biti strašna kao i svi ostali. Vojnici su mačevima probijali nevine. I ja mogu masakrirati. Bacati u peć. Zašto ja ne bih mogla biti Džingis-kan? Carstva se rađaju samo ubistvima. Nećete me pokolebati.’ (Churchill, 1996:p.63)

Kritični momenat u drami dešava se na samom njenom kraju kada Marion, u stilu Eshilovog Agamemnona, ali i Marlin iz *Top-djevojke*, žrtvuje dijete zarad vlastitih sebičnih ciljeva, ravnodušno zatrpavajući i posljednje ostatke svoje ljudskosti: ‘Nisam ni slutila da mogu da uradim nešto poput ovoga. Ja sam sada u stanju da uradim bilo šta. Ja tek počinjem da otkrivam šta je sve moguće’ (Churchill, 1996:p.67). Da žrtvovanje djece i amputiranje ženskog dijela ličnosti ide ruku pod ruku, očito je i na primjeru Šekspirove junakinje Lejdi Magbet koju bismo mogli opravdano nazvati prvom *top* djevojkom. Prisjetimo se samo jezive, ali moćne, scene u kojoj Lejdi Magbet poziva duhove, ‘ubistva prislužnike’, da je liše njene ženske samilosne i ljubavi posvećene prirode kako bi sprovela svoj ubilački naum, po svemu oprečan suštastvu ove prirode, a potom i konačnog monstruoznog produkta jedne ideološki uslovljene transformacije koji svoju nečovječnost iskazuje ovim riječima:

‘Dojila decu ja sam, te i znam  
Kako se nežno voli dojenče;  
Pa ipak ja bih, još dok mu se oči  
Na mene smeše, bradavicu svoju  
Iz bezubih mu desni otrgla  
I prosula mu mozak, da sam se  
Zaklela tako k’o što se na ovo  
Zakleste vi.’ (Šekspir, 1966:p.266)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Ovaj niz *uspješnih* djevojaka (zapravo Hitlerina, kako bi ih nazvala K. Čerčil) – Lejdi Magbet, Marion, Marlin – dakako, ima brojne pandane izvan svijeta književnosti, kao što su već spomenute Čelična Lejdi i Madlen Olbrajt, ali i trenutno aktuelna Hilari Klinton, koju američka društvena kritičarka Lucijana Bone naziva modernom Agripinom i poredi sa ‘mitološkim baziliskom’ i ‘kraljicom među zmijama’ (aludirajući na konvenciju američke Demokratske stranke kao na ‘zvjerinjak’). U svom članku *The Elective Affinities of Hilary Clinton* L. Bone podsjeća na krvožednu osvajačku politiku H. Klinton: ‘ona je obećala da će bombardovati Iran. Sprovela je i kontrolisala uništenje Libije. Organizovala je vojne udare u Paragvaju i Hondurasu. Njen tim neokonzervativaca pri Stejt Departmentu finansirao je i organizovao vojni udar u Ukrajini, postavio naciste na čelo ukrajinskih političkih, vojnih i kulturnih ustanova, započeo građanski rat (sve vrijeme nazivajući Putina *Hitlerom*)’. Klintonova, kao savremena predstavica liberalnog feminizma, kako stoji na zvaničnoj stranici Wikipedije u članku o liberalnom feminizmu, očigledno predstavlja najvatreniju ratnu huškačicu na savremenoj političkoj sceni, odnosno najopasniju prijetnju po mir na čitavom svijetu. Vidi: Luciana

Po ugledu na svoje prethodnice, kako iz drugih književnih dijela, tako i iz prvog čina iste drame, Marion takođe plaća cijenu uspjeha odričući se svoje kćerke Endži. Međutim, malo kritičara insistira na tome da je Marlinina žrtva ipak mnogo manja cijena u odnosu na slutnju da je napuštena i nevoljena sa kojom će Endži morati da se izbori. Iako sporedan lik, kao što je uglavnom slučaj sa djecom u dramama K. Čerčil, Endži igra izuzetno važnu ulogu u ovoj drami: najprije, njeno postojanje negativno je motivisalo ambiciju njene majke Marlin i istovremeno stvorilo nepremostiv jaz između Marlin i Džoj, kojoj je nametnuto majčinstvo dodatno oduzelo ionako male šanse na tržištu rada i polju obrazovanja. Uhvaćena u sukob sestara, klasnih pozicija i različitih ideologija, Endži takođe ima ulogu nepobitnog argumenta i potvrde socijalističkog stanovišta koje zastupa njena pomajka Džoj. Prekidajući praznu tiradu svoje sestre o 'slobodnim ljudima u slobodnom svijetu', te o besklasnom društvu u kome 'svi mogu postići sve ukoliko posjeduju prave kvalitete', Džoj podriva Marlininu moralno sumnjivu filozofiju jednostavnim pitanjem 'A šta ako ne posjeduju?' imajući na umu upravo *neadekvatnu* Endži:

MARLIN: Ako su glupi, lijeni i preplašeni, ja im neću pomoći da nađu posao, zašto bih?

DŽOJS: A šta je sa Endži?

MARLIN: Šta je sa Endži?

DŽOJS: Ona je glupa, lijena i preplašena. Šta ćemo s njom?

MARLIN: Previše je potcjenjuješ. Biće ona u redu.

DŽOJS: Mislim da neće, nažalost. Mislim da će njena djeca jednom pričati o tome kakav je bijedan i promašen život ona imala. Ako bude imala djecu. Jer se ništa nije promijenilo i neće sa njima na vlasti.

MARLIN: Njima, njima. / Mi i oni?

DŽOJS: A ti si jedna od njih.

MARLIN: A ti si mi, divni mi, i Endžini mi / i mamini i tatini mi.

DŽOJS: Da, upravo tako, a ti si oni. (Churchill, 1990:p.140)

Buran razgovor između sestara – koji sadrži niz spornih političkih, licemjernih i kliširanih stavova, a među njima i onaj o Reganu kao romantizovanom heroju zapadnog svijeta koji ga štiti od 'nadolazeće horde crvenih' – završava se jasnom konfrontacijom između *nas* i *njih*, odnosno između potlačenih Džoj (i Endži) i privilegovanih Marlin širom svijeta. Čak i nakon što Marlin pokuša da pridobije Džoj za prijatelja igrajući na kartu sestrinstva i rodbinskih veza ('Ali bez obzira na sve, mi smo ipak prijatelji') i na taj način nesvjesno pokušavajući da razdvoji ličnu i

Bohne, The Elective Affinities of Hillary Clinton, *CounterPunch*, August 5, 2016, available on <http://www.counterpunch.org/2016/08/05/the-elective-affinities-of-hillary-clinton/> Preuzeto: 27. 8. 2016.



javnu sferu, što je zapravo jedna od glavnih konformističkih strategija antifeminizma i reakcionarne politike uopšte, Džojsova ostaje nepokolebljiva i neosjetljiva na dvoličnu emotivnu igru svoje sestre: 'Mislim da nismo, ne' (Churchill, 1990:p.141).

Posljednje riječi ove drame izgovara ostavljena Endži najvjerojatnije budeći se iz košmara, ali sasvim moguće i kao komentar na svađu između Marlin i Džojsova: 'Strašno'. Međutim, imajući u vidu nekonvencionalnu strukturu drame u kojoj ova scena zapravo pripada jednom prošlom trenutku nakon koga, kako nam je poznato na osnovu prvog i drugog čina, ne slijedi optimistična budućnost Marlininih 'sjajnih osamdesetih', već, prije bi se moglo reći, Džojsova turobna vizija budućnosti, Endžine riječi mogu se shvatiti proročanski, kako primjećuje i reditelj Staford-Klark, dugogodišnji bliski saradnik K. Čerčil:

'Trenutak kada Endži kaže *strašno* djeluje nevjerovatno zastrašujuće na sceni. Čitava drama je strašna, da upotrijebim njen izraz, i zastrašujuće je proročanska jer na pragu tačerovskih osamdesetih postulira tezu da su oni slabiji i manje talentovani isti oni koji će biti pritjerani uz zid. Naravno, upravo to se i desilo (u Britaniji). Osvrćući se nazad, kad se sjetiš koliko je porastao broj onih koji prose na ulicama i shvatiš kako bi [taj prizor] morao izgledati šokantno u kontekstu ranih osamdesetih, tada vidiš koliko je drama zaista proročanska.' (citirano u Goodman, 1998:p.96)

U kontekstu Benjaminove teorije, Endžina dirljiva slika na kraju drame neodoljivo podsjeća na Benjaminovog *anđela istorije*, kako je tumači Viktorija Bazin. Prema njenim riječima, 'ovaj anđeo posmatra kako se krhotine modernog destruktivnog doba gomilaju pod njegovim nogama koje samo što nisu krenule putem ka budućnosti. Endži je i bukvalno kćerka svoje majke u smislu da ona predstavlja plodove konkurentnog Marlininog rada, tačnije otpad i ruševine ostale nakon modernog napretka' (Bazin, 2006:p.21). Imajući u vidu otpor koji pruža prema progresivnom tumačenju istorije, dramu treba shvatiti kao apel za promjenom i kao nadu da je ova društvena promjena, koja neće ostaviti po strani ni Endži niti one slične njoj, ipak moguća. Kako kaže redatelj Kejsi Stangl, 'sve dok su razne Endži među nama, ne možemo biti ponosni na razne Marlin' (2003:p.27).

## Literatura

1. Adishesiah, S. (2009) *Churchill's Socialism: Political Resistance in the Plays of Caryl Churchill*. Cambridge Scholars Publishing.
2. Bazin, V. (2006) [Not] Talkin 'bout my Generation: Historicizing Feminisms in Caryl Churchill's *Top Girls*. *Studies in the Literary Imagination*. 39.2. Georgia State University.
3. Benjamin, W. (1968) *Illuminations*. New York, Schocken Books.
4. Betsko, K. & Koenig R. (1987) *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. New York, Beech Tree Books (A Quil Edition).
5. Billington, M. (1983) *The Guardian*. 9 Feb. U: Fitzsimmons L. (ed.) *File on Churchill*. Methuen Drama.
6. Bohne, L. (2016) The Elective Affinities of Hilary Clinton. *CounterPunch*. August 5, 2016. <http://www.counterpunch.org/2016/08/05/the-elective-affinities-of-hillary-clinton/> [Accessed 29th May 2023]
7. Buse, P. (2001) *Drama+Theory: Critical approaches to modern British drama*. Manchester and New York, Manchester University Press.
8. Cameron, R. (2009) From *Great Women* to *Top Girls*: Pageants of Sisterhood in British Feminist Theater. *Comparative Drama*. Volume 43. No. 2.
9. Chodorow, N. (1979) Mothering, male dominance, and capitalism. U: Eisenstein Z. (ed.) *Capitalist Patriarchy and the Case of Social Feminism*. London, New York, Monthly Review Press.
10. Churchill, C. (1990) *Plays Two: Softcops, Top Girls, Fen, Serious Money*, Methuen.
11. Churchill, C. (1996) *Plays One: Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine*, Methuen.
12. Churchill, C. (1990) *Shorts: Lovesick, Abortive, Not...Not...Not...Not...Not Enough Oxygen, Schreber's Nervous Illness, The Hospital at the Time of the Revolution, The Judge's Wife, The After-Dinner Joke, Seagulls, Three More Sleepless Nights, Hot Fudge*. Nick Hern Books.
13. Cohn, R. (1995) Reading and Teaching: Maria Irene Fornes and Caryl Churchill. *Anglo-American Interplay in Recent Drama*. Cambridge University Press.
14. Coveny, M. (1983) *Financial Times*. 8 Feb. U: Fitzsimmons, L. (ed.) *File on Churchill*. Methuen Drama.
15. Figs, E. (1986) *Patriarchal Attitudes: Women in Society*. New York, Persea Books.
16. Fitzsimmons, L. (1989) *File on Churchill*. Methuen Drama.
17. Gems, P. (1992) *Queen Christina*. U: Innes C. (ed.) *Modern British Drama 1890–1990*. Cambridge University Press.
18. Goodman, L. (1998) Overlapping dialogue in Overlapping Media: Behind the scenes of *Top Girls*. U: Rabillard, S. (ed.) *Essays on Caryl Churchill: Contemporary representations*. Winnipeg, Buffalo, Blizzard Publishing.

*Kako se top-djevojke pretvaraju u hitlerine?:  
feminističko-socijalistička analiza drame Keril Čerčil Top djevojke*

19. Guin le, U. (1986) *Bryn Mawr Commencement Address*.
20. Hartmann, H. (1976) The Historical Roots of Occupational Segregation: Capitalism, Patriarchy, and Job Segregation by Sex. *Signs*. Vol. 1. No. 3. Women and the Workplace: The Implications of Occupational Segregation. University of Chicago Press.
21. Jenkins, A. (1998) Social relations: An Overview. U: Rabillard, S. (ed.) *Essays on Caryl Churchill: Contemporary representations*. Winnipeg, Buffalo, Blizzard Publishing.
22. Lane, H. (1998) Secrets as Strategies for Protection and Oppression in *Top Girls*. U: Rabillard, S. (ed.) *Essays on Caryl Churchill*. Winnipeg, Buffalo, Blizzard Publishing.
23. Šekspir, V. (1966) *Magbet u: Celokupna dela Viljema Šekspira*. Knjiga 5. 2. Izdanje. Beograd, Kultura.
24. Stangl, C. (2003) *Top Girls Study Guide*. Guthrie Theater.
25. Sullivan, V.D. (1997) Caryl Churchill. *British Writers* (Supplement IV). George Stade and Carol Howard (under the auspices of the British Council). New York, Scribner.
26. *The Radical Women Manifesto* (2001) Platform. Socialist Feminist Activist Organisation.
27. Tučev, N. (2002) Alienated lives: having as a dehumanizing mode of existence in Caryl Churchill's *Owners*. *Facta Universitatis: Linguistics and Literature*. Vol. 2. No 9. Niš, University of Niš.
28. Vasile, G. (2010) The Female Voices in Caryl Churchill's *Top Girls* (1982): Sisters or Foes. *Anagnorisis*. 1.

Svjetlana R. Ognjenović  
University of East Sarajevo  
Faculty of Philology in Pale  
Department of English Language and Literature

**HOW DO TOP GIRLS TURN INTO HITLERINAS?: A  
FEMINIST-SOCIALIST ANALYSIS OF CARYL CHURCHILL'S  
PLAY *TOP GIRLS***

*Summary*

The play *Top Girls* (1982) is certainly one of the most significant, most performed and most studied plays of modern British theatre. Generally, the interpretations of this piece are based on feminist theory and refer to such issues as the conflict between radical and liberal feminism, which is also mentioned and commented on in this paper. However, our focus lies on the interrelations between patriarchy and capitalism, as well as limited options for women within these two oppressive systems. In order to achieve our goal and present the ways in which, in the words of Zillah Eisenstein, the *capitalist patriarchy* work, apart from her study, we will refer to the works

of Linda Gordon, Nancy Chodorow, Heidi Hartmann and Eva Figs. Our purpose is to show that women's social status and their life standard cannot and should not be identified with the relatively rare success of individual women - such as Marlen who is the protagonist of the play or Margaret Thatcher who is presented as her role model – who had to embrace traditional male and capitalist values of competitiveness and selfishness in order to achieve their suspicious success. In this paper, we wanted to point out that unless women in power show understanding and empathy to other, less privileged, women, their leading positions and their *top girls* status do not imply female empowerment and cannot be taken as a feminist victory.

► **Key words:** feminism, patriarchy, capitalism, socialism, motherhood.

Preuzeto: 30. 5. 2023.  
Korekcije: 30. 11. 2023.  
Prihvaćeno: 5. 12. 2023.