

Natalija Iva STEPANOVIĆ¹Centralnoevropski univerzitet
Odeljenje za studije roda

UDK

821.163.42.09-3

821.163.42.09:305-055.2

ANAKRONIZAM HRVATSKE LEZBIJSKE KNJIŽEVNOSTI^{2, 3}

APSTRAKT Iako se *queer* književnost može usustaviti unutar ustaljenih okvira povijesti književnosti, ovaj se esej bavi načinima na koje hrvatska lezbijska proza propituje i sabotira takve pokušaje. On kombinira interpretacije rane lezbijske proze (romana *Udovica* Josipa Eugena Tomića i *Strast* Davida Pijade), tekstova objavljenih na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, i suvremenih tekstova. Od nedavno objavljene proze, tekst uključuje zbirku kratkih priča *Posudi mi smajl* i roman *Do isteka zaliha* Nore Verde, priču „Vrata pakla” Ružice Gašperov i postmodernističku zbirku priča *Moja ti Jasne* Jasne Žmak. Tim se tekstovima bavim kako bih pokazala da strani modeli gej i lezbijske povijesti ne smiju biti nekritički primijenjeni na hrvatsku lezbijsku književnost: oni su objavljeni gotovo istovremeno, što onemogućava razumijevanje hrvatske lezbijske proze kao prijelaza od tematizacije patnje i tajnovitosti prema afirmaciji i otvorenom iskazivanju identiteta. Također, autorice preuzimaju i reinterpretiraju starije žanrovske modele – u eseju pokazujem da je vrijeme hrvatske lezbijske proze *queer* (nenormativno) vrijeme. Kao i jasna kronologija, i jasan identitet postaje upitan: Žmak ga destabilizira postmodernističkim stilom, a autorice hrvatske ženske proze lezbijske veze tretiraju kao dio zapleta o ženskom samoostvarenju, što pokazuje da hrvatska lezbijska (i, šire, *queer*) književnost ne može biti svedena na isповijesti gejeva i lezbijki namijenjene sličnoj publici.

Ključne riječi: lezbijska književnost, reprezentacija, stvarnosna proza, postmodernizam, povijest književnosti

1 E-mail: natalijastepanovic@yahoo.com

2 Mojim *queer* prijateljima i prijateljicama.

3 Ovaj je tekst prerađena verzija dijela diplomskog rada koji sam obranila u lipnju 2019. na Odsjeku za komparativnu književnost Sveučilišta u Zagrebu. Željela bih zahvaliti svom mentoru, Luki Bekavcu, na podršci i vrlo dobrodošloj intervenciji u moje (beznadno loše) formatiranje. Divnim komentarima i korisnim savjetima pomogli su mi članovi komisije prilikom odbrane diplomskog rada, a Maša Kolanović i Andrea Zlatar Viočić su sudjelovale u izboru i pronalaženju književnih primjera. Konačno, Odsjeku za komparativnu književnost sam zahvalna, da citiram Saru Ahmed, jer sam na njemu „naučila toliko mnogo o svemu” i dobila prostor za bavljenje *queer* teorijom koji je mnogima prije mene i oko mene uskraćen.

„Jedna priča nije dovoljna, ali je potrebna, kažeš mi beščutna ti, kao da i dalje čuješ sve što govorim u sebi, kao da je takvo što uistinu moguće, pa onda završiš da, „A jedna knjiga već može učiniti čuda”

Jasna Jasna Žmak, *Moja ti*

1. QUEER KRONOLOGIJA HRVATSKE LEZBIJSKE PROZE

U Hrvatskoj se tekstovi koji opisuju romantične i/ili seksualne odnose osoba istog roda (odnosno, tekstovi koje je najlakše prepoznati prvo kao gej i lezbijsku, a potom *queer* književnost) objavljuju u neobičnom i diskontinuiranom ritmu. Nakon *kurioziteta* s prijelaza stoljeća, tekstova koje je uobičajeno nazivati narativima prokletstva jer opisuju propast junakinje koja se upustila u istospolnu romansu, dolazi do dulje stanke. Kraj 20. i početak 21. stoljeća posebno je burno vrijeme za regionalnu *queer* kulturu: nakon *dekadentnih* 1980-ih i intenzivnog udruživanja gej i lezbijske zajednice (cf. Kolanović 2011, 289) došle su represivne devedesete i svojevrsni *revival* ranih 2000-ih (prva Povorka ponosa u Zagrebu, osnivanje nevladinih organizacija). Ova, relativno *uredna* kronologija (i posve različita od stranog modela LGBT povijesti) ne vrijedi za hrvatsku lezbijsku prozu: ritam njezina objavljivanja prepoznajem kao *nekronologiju* (*unchronological*) jer su svi žanrovski modeli prisutni gotovo istovremeno, a u zadnjih je desetak godina došlo i do obnavljanja starijih pripovjednih formula, kao i do veće prisutnosti lezbijskih tema u glavnostrujaškoj književnosti.

Primjerice, u zbirci kratkih priča *Pristojan život: lezbejske kratke priče sa prostora Ex Yu* (2012) koju je uredila srpska književnica i aktivistkinja Dragoslava Barzut objavljene su postmodernističke priče Jasne Jasne Žmak⁴ i realistička proza Nore Verde, zbog čega ne možemo reći da je *queer* proza intervencija u ispovjesnu poetiku kao što povremeno čine angloameričke teoretičarke (cf. Medd 2015). Zbog toga, kao i zbog činjenice da Ružica Gašperov 2014. godine objavljuje „Vrata pakla”, narativ prokletstva nalik ranoj lezbijskoj prozi (ali lišen moralističkih aspekata), kronologiju hrvatske lezbijske proze može se shvatiti kao *queer* vrijeme.

4 Autorica svoje tekstove potpisuje s dva „Jasna” na mjestu osobnog imena.

Carla Freccero tvrdi da se *queer* vrijeme ne ponavlja u generacijskom slijedu usmjerenom prema budućnosti nego, prožeto žudnjom, „uspostavlja ekscentričan odnos između događaja i njihovih posljedica propitujući empirizam onoga što se računa kao događaj” (Freccero 2015, 20). Povijest(i) hrvatske lezbijske proze su

„mnoge, u preklapanju, ne-sinkrone, ne-teleološke povijesti: povijesti koje su nastale i nestale, povijesti koje su mogle biti, koje još mogu biti, odbačene i zaboravljene, ili prebrisane povijesti koje mogu biti dohvaćene, re-artikulirane, iznijete kako bi nosile interese drugih budućnosti, ili ne” (ibid., 21).

Queer vremenitost je, dakle, propitivanje slijeda prošlost–sadašnjost–budućnost ne zbog toga što on ne postoji nego zbog njegovih ideoloških značenja; ona slavi neprogresivno i neusustavljeno vrijeme istražujući „neka od radikalno subjektivnih iskustava vremena i vremenitosti” (ibid., 22). Ovaj kratki teorijski osvrt na *queer* vrijeme ima šire implikacije koje se tiču povijesti (književnosti).

Hanna Kubowitz, teoretičarka koja se bavi *queer* čitateljskim praksama, napominje da „*queer* teorije nisu, strogo uzevši, književne teorije. Zbog svoje interdisciplinarne prirode, one su uglavnom neodređene i stoga samo djelomično primjerene za književnu analizu” (Kubowitz 2012, 204). Ipak, njihovo korištenje prilikom čitanja književnosti onemogućuje shvaćanje povijesti književnosti kao urednog izmjenjivanja epoha s njihovim reprezentativnim autorima i autoricama, žanrovima i djelima. Nekoliko primjera, kao što je pisanje pod pseudonimima, pokazuje da je to i prije teorijskih intervencija koje sažima Freccero često bilo otežano kontekstom, iako se pregledi gej i lezbijske književnosti uglavnom i dalje oslanjaju na kronološke modele povijesti. U ovom eseju opisujem kratku kronologiju hrvatske lezbijske književnosti, ali nastojim to činiti uz stalnu svijest da linearni slijed događaja i klasičan model pristupa tekstovima povremeno ne uspijevaju doprijeti do najzanimljivijih i najsubverzivnijih odlika (hrvatske) gej i lezbijske književnosti.

2. „NOVE ŽENE”, LEZBIJKE I OSTALE BUNTOVNICE: POČETCI LEZBIJSKE PROZE

Farwell žensku seksualnost smatra „izvorom kulturalnog straha zbog toga što neobuzdana ženska seksualnost stvara kaos i raskol u patrijarhalnom umu” (Farwell 1996, 33). Priče o posrnutim ženama, *Udovica* Josipa Eugena Tomića i *Strast* Davida Pijade, ujedno početci hrvatske lezbijske proze, istražuju kaos nastao na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće. Iako su žene kasnog devetnaestog stoljeća bile „rascijepljene fantazijama, čežnjama i neostvarenim željama kao i muškarci” (Showalter 1992, 119), njihova se *queer* kultura razvijala sporije od muške. Suvremeni muški homoseksualni identitet oblikovao se prije kraja devetnaestog stoljeća,

„a bit će potrebna još jedna generacija prije no što će ženska homoseksualnost doseći sličnu razinu artikuliranosti. Lezbijski je identitet bio mnogo manje određen, a lezbijska supkultura minimalna u usporedbi s muškom i pretežno povezana s višim klasama i književnosti” (Weekes prema Showalter 1992, 119).

Queer kultura je, implicira Showalter, rodno asimetrična zbog toga što žene viših klasa dugo nisu imale priliku sudjelovati u gradskom životu (lutati ulicama, šetati parkom ili posjećivati prijateljice), a često si to nisu ni mogle priuštiti zbog manjka vlastitih prihoda. Figura koja se počela oblikovati usporedno s okašnjelom lezbijskom supkulturom, a koja je u njoj igrala ključnu ulogu, jest „nova žena”. Visoko obrazovana i seksualno neovisna, heroina s prijelaza stoljeća propitivala je mušku nadmoć, a kritičari su je povezivali s anarhijom i propasti kulture (cf. Showalter 1992, 38–39). Nove su žene „uvidjele da su obrazovanje, zaposlenje i pokretljivost alternative braku” (ibid., 39). Zanimljivo je da su medicinski stručnjaci čija mišljenja Showalter citira smatrali da su se nove žene odvratile od dužnosti svog spola. Odnosno, velik je dio kulturne tjeskobe bio povezan s androginijom neudanih žena koje naciji odbijaju roditi sinove. Osim toga, zbog svojih su ambicija i morbidne sklonosti introspekciji navodno bile osuđene na neurasteniju, histeriju i ranu smrt (cf. Smith-Rosenberg 1989, 267).

Teško je ne primijetiti sličnost između „nove žene” i „lezbijke”. Oko 1900-te, do tada seksualno dolična nova žena optužena je za potajnu i opa-

snu seksualnost te je postala utjelovljenje neprirodnog i monstrozno, a 1920-ih optužbe za lezbijstvo bile su uobičajeni način diskreditiranja žena s političkim ili profesionalnim ambicijama (ibid., 268–272). Također heroína moderniteta, lezbijka je opisivana ili kao bespolna ili kao oboljela (homoseksualnost i jest bila dijagnoza) – rodna je transgresija, dakle, protumačena kao simptom. Elaine Showalter poglavlje koje se bavi oblikovanjem muškog gej identiteta zaključuje dvjema studijama ženskih slučajeva. Iako je to možda neočekivano, autorica tvrdi da su rod, seksualnost, homofobija i patrijarhat povezani medicinskim i kulturnim narativima prijelaza iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće (cf. Showalter 1992, 121). *Queer* povijest, kao protunarativ prethodno sažetih konzervativnih stavova, slavi figuru nove žene čije su emancipacija i ambivalencija nastavile biti spornima i kasnije. Carol Smith-Rosenberg tvrdi da je *queer* povijest nove žene kao „društveno i politički djelatne te kao zgusnutog simbola poremećaja i pobune” moderniteta (Smith-Rosenberg 1989, 267) moguće iščitati iz tekstova modernistkinja poput Djune Barnes, Virginije Woolf i Radclyffe Hall, koji su, za razliku od sebi suvremenih znanstvenih i političkih tekstova, mnogo slobodnije baratali postojećim diskursima i reprezentacijama.

Povijesni roman koji na način tipičan za onodobnu hrvatsku književnost prikazuje poremećaje moderniteta (pobune su, mislim, prepuštene *queer* dekodiranju) jest *Udovica*⁵ Josipa Eugena Tomića. U *Povijesti hrvatskog romana* Krešimir Nemeć spominje da je u roman uključena „naglašeno lezbijska scena” (Nemeć 1999, 121). Premda Nemeć ne objašnjava o kojem se

5 *Udovica* pripovijeda o propasti Gite, udovice iz naslova, koja se nakon smrti prvog supruga zaljubi u siromašnog, ali čestitog plemića Krstu Domjanića. Brak spriječi barunica Pundencijana Patačić, a nakon još jednih propalih zaruka i kraće opčinjenosti bogom koju iskoriste pohlepni svećenici, Gita se uda za okrutnog kmeta Zanu. Jelena, Gitina kći i konkurentica u ljubavi, sklopi sretan brak s Krstom dok Zane zlostavlja Gitu prisiljavajući je na težak rad na seoskom gospodarstvu. Plemići, koji su Gitu počeli izbjegavati zbog traćenja obiteljskog novca, tajne udaje i prekršena zavjeta udovištva, na kraju se smiluju i nekoliko njih otjera Zanu i izmiri je s kćeri. Gita ubrzo umre, izbljedjele ljepote i znatno siromašnija. Usporedna radnja opisuje staleški rat, a Tomić na više mjesta kritizira raskalašenost plemića i lijenost kmetova, zbog čega djeluje da je Gitino vanbračno ponašanje, njezina nesputana seksualnost u kombinaciji s klasnim prijestupom, udajom za muškarca koji nije aristokrat, uzrok propasti koja je zatekne na kraju.

ulomku točno radi, vjerujem da se napomena odnosi na prizor u kojem se Gita, udovica iz naslova, dotjeruje dok joj njezina zaštitnica barunica Pundencijana miluje ramena:

„Dvije nedjelje dana zatim sjedila je Gita u svojoj spavaćoj sobi pred velikim venecijanskim zrcalom sa zlatnim širokim okvirom, da si kosu uredi. Pundencijana pomagala joj je pri tom poslu i rasplitala dvije debele pletenice, iz kojih se je svijetloplava njezina bujna kosa prosula niz gola alabastrova ramena poput zlatne bujice sve do tla. Pundencijana se je pošteno namučila i zasopila, dok je raščesljala i za nove pletenice opet priredila gustu, valovitu kosu Gitinu. Sjednuvši iza Gite, uzela je gladiti omašnom svojom rukom puna, obla ramena i činilo se kao da u tom uživa.

- Lijepa si, uistinu lijepa – govorila je barunica svojoj miljenici. – Tako ubavih, jedrih ramena, pa tako bijela, punahna vrata nema ni u mlade djevojke... Baš mi se sviđaš...” (Tomić 1961, 51).

Gita Pundencijani, koja je posredovala i prilikom sklapanja njezinog prvog braka, kaže da se namjerava ponovno udati, na što barunica odvrati da tu udaju nikada neće odobriti i sjedne u naslonjač Gitina pokojnog supruga. Sjedanje je samo simbolička potvrda moći koju Pundencijana ima i nastoji zadržati nad Gitom, a, premda nesretan kraj ovog romana ne izazovu *queer* prijestupi jer do njih uopće ne dođe, u odnosu Gite i Pundencijane primjetna je asimetrija moći tipična za narrative prokletstva

Osim tog prizora, zanimljiv je i lik barunice Pundencijane, čija karakterizacija odgovara književnim i medicinskim diskursima o ženskoj homoseksualnosti, ali i upozorava kasnije kritičare i kritičarke na povijesnu osjetljivost rodni i seksualnih kategorija. *Udovica* je u *Vijencu* počela izlaziti 1891., a drugo izdanje, ono Matice hrvatske koje se nastavilo koristiti i za kasnija, tiskano je 1902. Naslovnica džepnog izdanja iz 1961., crtež dotjeranog para koji promatra druga žena, obećava povijesnu intrigu, ljubav i pustolovine kakve su opisivali mnogi Tomičevi suvremenici, uglavnom nasljednici Šenoa, čiji su model povijesnog romana preuzeli. Šenoa je povezo intimni svijet likova s političkim kontekstom (Nemec 1999, 92) te društvenu kritiku s konvencijama viteško-pustolovnog i romantično trivijalnog romana, najprimjetnijima u karakterizaciji (ibid., 88), što mu je osiguralo veliku

popularnost među onodobnim čitateljstvom i u kasnijim spisateljskim generacijama. Uz Josipa Eugena Tomića i niz ostalih, nasljednicom šenoinskog modela povijesnoga romana Nemeć smatra Mariju Jurić Zagorku, koja je, s ostalim autorima trivijalnih žanrova, vratila „povijesni roman njegovu ishodištu – romanci i viteško-pustolovnoj literaturi” (ibid., 93). Zazor prema popularnim žanrovima (čini se da autor implicira da popularna kultura nije sposobna za društvenu analizu) primjetan je i u opasci o Tomiću, kojega Nemeć smatra „prijelazom od Šenoe prema Zagorki” (ibid., 128).

Gita, čije preobrazbe Nemeć smatra temom romana, „čas [je] anđeo i dobrotvor, a čas vještica, spletkarica i seksualno nastrana žena” (ibid., 128), što je, možda, slabo motivirano i nedovoljno psihički utemeljeno kako smatra autor, ali svakako odražava društvenu paniku koju su nove žene počele izazivati na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće. Pundencijanu, također udovicu, premda nije omiljena u društvu, ne snađe sudbina slična Gitinoj. Štoviše, ona, unatoč sabotaži heteroseksualne sreće u nekoliko navrata, nesmetano uživa u rodnim prijestupima:

„Ljubila je samo muške navike i pohotice, pa je na čudo boljega društva pušila, jašila najbješnje konje, išla u lov, pila kao muškarac, govorila i pisala latinski kao kakav odvjetnik, sabirala staro oružje, čitava muškobanjasta, žena zaista čudnovata koja se nesretnom držala, jer je žena, pa ni vlastitu djecu nije trpjela samo zato, jer ju je roditi morala. Kraj svega toga barunica nije voljela muškaraca niti je marila za njihovo prijateljstvo. Muškarci bjehu joj odurni i mrski, ali tim više ljubila je žene, lijepe, mlade žene, među kojima je imala mnogo prijateljica i ljubimica. Među te spadala je i Gita, koju je Pudencijana uvjerala da joj je ‚prima loco’ zapisana u njezinu srcu” (Tomić 1961, 15).

Iako je „kavalirka” (ibid., 38) Pundencijana komičan lik čijemu se izgledu, nezgrapnom jahanju i neskladnoj odjeći pripovjedač i ostali likovi često podsmjehuju, njezin prikaz odgovara devetnaestostoljetnoj ideji o lezbijkama kao o pseudomuškarcima ili trećem spolu (usp. Tratnik 2004, 50). Monique Wittig, francuska teoretičarka koja je, uz Simone de Beauvoir, vrlo utjecala na Judith Butler, smatra da je „odbijanje da se postane heteroseksualan/-na uvijek [...] značilo odbijanje da se postane muškarcem ili ženom” (Wittig 2010, 11) jer su spolne kategorije proizvod društvenog sustava podčinjavanja. Odnosno,

ona sintagmu „lezbijke nisu žene”, koja je za seksologe i javnost devetnaestog i prve polovine dvadesetog stoljeća bila znak njihove devijacije, tumači kao znak otpora. Lezbijke nisu žene jer su se odmetnule od heteroseksualnosti „kao društvenoga sustava koji je zasnovan na potlačenosti žena od strane muškaraca i koji proizvodi doktrinu različitosti među spolovima kako bi opravdao tu potlačenost” (ibid., 18). Pundencijanina je androginja u romanu smiješna, ali njezine replike u kojima sebe naziva stvorom ili govori o ženama kao skupini kojoj ne pripada, važne su jer je u njima prepoznatljivo preklapanje trans i lezbijske kulture koja od svojih početaka uključuje maskulinitet, androginiju, identifikaciju s drugim rodom i kritiku rodnih barijera (cf. Medd 2015, 12). Gej kultura u kojoj je uobičajeno da „neki gejevi govore o drugima koristeći ženske zamjenice, često mijenjajući i mijesajući rod” (Carter 2011, 276) po tome je slična lezbijskoj kulturi. Spomenut ću i očito: barunici su njezine *maskuline* odlike, poput vještine u baratanju novcem i mogućnosti brzog putovanja, omogućile sudjelovanje u modernizaciji i javnom životu.

Roman koji se također bavi ženskom seksualnošću i modernizacijom, *Strast* (1921) srpskog pisca Davida Pijade u podnaslovu je opisan kao *Roman iz beogradskog života*. Prvo je izdanje objavljeno u Zagrebu. Pijade opisuje vezu štićenice u samostanu Mimi, „devojke koja nije kao ostale” (Pijade 1921, 22), i nešto starije redovnice Margite. Epistolarni se roman sastoji od trideset i jednog pisma upućenog Margiti, a Mimi, tada već nesretno udana, u posljednjem opisuje kako je britvom ubila nasilnog ljubavnika. Napisano u groznici, posljednje pismo najavljuje Miminu skorou smrt: „uskoro će sve prestati, sve, i moji bolovi, je li? I svi moji bolovi. Biću opet slobodna kao nekada pored tebe. [...] Neko treba da ide po lekara, inače može biti dockan. Dockan. Dockan. Umreti. Ja sam poludila!” (ibid., 99). Bolest, ludilo i smrt kao iznimno nesretan *queer* rasplet (većina se autora i autorica odlučuje za samo jedno od navedenog), ipak, ostavlja pomalo pogrešan dojam o ovom romanu. „Modernistički se tekstovi prema procesu modernizacije odnose vrlo ambivalentno i često kritički” (Felski 1995, 13),⁶ a *Strast* u tome nije

6 Rita Felski termin „modernizacija” koristi za društvene i ekonomske pojave poput znanstvenog i tehnološkog napretka, razvoja gradova i širenja kapitalizma, a „modernizam” određuje kao forme umjetničke proizvodnje, niz škola i stilova koji su se počeli oblikovati u kasnom devetnaestom stoljeću (cf. Felski 1995, 13).

iznimka. Za razliku od *Terazija* (1932), romana u kojemu se Boško Tokin također bavi beogradskim životom i homoseksualnošću kao simptomom i jednim od simbola (premda ne najgorim) njegove propasti, čini mi se da je *Strast* uglavnom kritična prema starom i zastarjelom. Nakon napuštanja samostana, Mimi opisuje izvještačenost mladića i djevojaka (heteroseksualne kulture?), a nemilosrdna je i prema patrijarhalnom braku:

„Ako se nisu udale, to samo dokazuje, da su nešto vredele, da nisu htele poći ma za koga. Imale su neki ideal, imale su bar nekog ukusa od kojega se nisu htele tako lako da rastave. Ako su žrtve, tome je onda kriva samo sredina, u kojoj žive i iz koje one nemaju dovoljno hrabrosti da se otrgnu” (Pijade 1921, 32).

Za razliku od pustolovki koje su sudjelovale u avanturi moderniteta i društvenom usponu, Pijadina protagonistkinja skončava živčano bolesna, rastrozanih nerva i bolesne duše, a nakon ulaska u brak s neprivlačnim, ali dobrodušnim Matom „apatija, crna i strašna pritiskuje [je] kao mora” (ibid., 37). Iako joj Margita, čija su pisma povremeno prepričana, ali nikad citirana, savjetuje saživljavanje sa svijetom, njoj to ne uspijeva. Sretna vremena koja Mimi opisuje nisu povezana s Beogradom i otmjenim svijetom koji ga nastanjuje, nego s boravkom u samostanu. Mimi i Margita imaju dinamiku koju je Sarah Waters u svojoj knjizi o gej i lezbijskoj povijesnoj fikciji nazvala formulom *savante – ingénue*, zapletom koji *queer* romanse dijele sa svojim heteroseksualnim parnjacima, a koji je utemeljen na problematičnom odnosu starijeg, seksualno iskusnog i materijalno privilegiranog muškarca i lijepe djevice bez sredstava koja se u njega zaljubi (cf. Waters 1995, 264). U slično je „putovanje od nevinosti prema iskustvu” (ibid., 264) Mimi inicirala Margita, mlada redovnica koja je u samostan otišla zbog nesretne ljubavi prema bogatom mladiću, a koja je „sasvim drugačija”:

„Od kako sam tebe zavolela, čini mi se, da nikada drugoga ne bih mogla voleti. Jedne lepe letnje noći zderala si veo sa života i otkrila mi svu njegovu draž. [...] Margito, od te noći ja pripadam tebi. Te su noći naša tela sjedinila naše duše za uvek. Šta će ovi mladići od mene? Ne bih mogla nijednoga od njih usrećiti. Tebi sam dala sve” (Pijade 1921, 27–28).

Ta se noć čak dva puta opisuje kao dizanje vela čime se aludira na brak odnosno dizanje vela kao dio obreda vjenčanja, ali i implicira da je *queer* identitet *autentični*, pravi identitet iza heteroseksualne izvedbe.⁷ Ipak, njegov je prostor ograničen. Suzana Tratnik ponavlja Weekesovu tezu o lezbijskoj kulturi kao kulturi zatvorenih prostora i književnosti – „ljubav koju se ne smije imenovati” događala se u domeni zatvorenoj izvan stvarnoga svijeta poput samostana ili internata. Osim toga, „očita i povremeno pretjerana neravnopravnost (u pravilu dobna, također nejednakost moći, znanja ili klasnoga položaja) služila [je] kao znak izopačene želje među junakinjama” (Tratnik 2004, 69). *Strast* ispunjava i prostorni i karakterizacijski kriterij, a mračnjačkim motivima opsjedanja, bolesti i umorstva odgovara *queer* žanru koji je Tratnik, po uzoru na angloameričke kritičare i kritičarke, nazvala naracijama prokletstva. Otvoreno *queer* tekstovi, naracije prokletstva, završavaju smrću ili samoubojstvom, mržnjom prema sebi i sebi sličnima te isključivanjem iz društva – ukratko, ljubav je za lezbijske junakinje pogubna (ibid., 71).

Premda je nekad bila „vesela, raskalašena i neobuzdana” (Pijade 1921, 16), Mimin je život u heteroseksualnom društvu „gorak i čemeran” (ibid., 20). *Strast* je, nesumnjivo, roman o propasti protagonistkinje, ali njezina su vješto napisana, strastvena pisma polemika s društvom koje ju je do propasti dovelo. Čini se da Radclyffe Hall nije bila posve u krivu kada je u narativu prokletstva *The Well of Loneliness* iz 1928. hvalila spisateljske talente lezbijki. U, za *queer* književnost tipičnom, prvom licu i ženskom, privatnom žanru, one samo opisuju uzbudljivu modernizaciju. Unatoč nesudjelovanju i nesretnom kraju, Mimin bunt i oštri uvidi o muškoj vlasti nad ženama koje su „obično [...] sluškinje, u najboljem slučaju lutke” (33) ostavština su beogradske nove žene njezinim nasljednicama. Autorstvo je jedan od načina na koje su nove žene, barem one koje su svoju morbidnu sklonost introspekciji preobrazile u stvaralačku moć, sudjelovale u javnom životu. Ono je, kako su pokazale Sandra Gilbert i Susan Gubar, usko povezano s autoritetom (usp.

7 Neobično je da Mimi sebe i nakon seksualnog odnosa s Margitom smatra djevicom. Njezin stav ukazuje da su i naizgled fiziološke kategorije proizvod odnosa moći te da lezbijske veze, iako su svakako prijetnja društvenom poretku, nisu bile smatrane legitimnima. Mimi, bez obzira koliko dovitljiva i progresivna bila, ipak je dijete svog vremena koje se priklonilo stavu da je muškarac neophodan za seksualni čin kao njegov inicijator i kao izvor ženske žudnje (cf. Smith-Rosenberg 1989, 237).

Smith-Rosenberg 1989, 279), koji je regionalnim ženama (s rijetkim iznimkama), uz politička prava, bio uskraćen.

Stavljanje *Strasti*, uz *Udovicu*, na početak hrvatske lezbijske književnosti problematično je iz više razloga.⁸ Prvi problem, granice i ograničenja nacionalne književnosti, naravno, nije povezan isključivo s *queer* korpusom. Drugi, njegovi početci i periodizacija, jest. Vjerojatno i prije ovih romana postoje regionalni tekstovi koji spominju ili opisuju *queer* identitete. Sasvim sigurno, postoje i tekstovi poput Zagorkine *Tajne krvavog mosta*, romana koji počinje izlaziti 1912., u kojima su rodna neodređenost prerusene heroine i romantična prijateljstva okončana bračnim raspletom. Odabrala sam *Strast* analizirati uz *Udovicu* zbog eksplicitnosti s jedne i afektivne politike (koja je, svjesna sam, jako subjektivna kategorija) s druge strane – Mimi je protagonistkinja s kojom se, unatoč njezinom konačnom ludilu i čudovišnosti, moguće poistovjetiti, a nesreća *queer* likova tog romana (prema Miminom mišljenju, nesreća svih udanih žena) nije samoskrivljena. Nesreća kao pokazatelj društvene nepravde, teza koju zagovara Sara Ahmed, ono je što modernistički roman *Strast* čini toliko suvremenim. Propast kojom završava *Strast*, kao i motivi ženske čudovišnosti u *Udovici*, odgovaraju žanru koji je istovremeno zadovoljio cenzore i omogućio objavljivanje lezbijske proze (usp. Ahmed 2010, 88–89), narativima prokletstva.

3. PISANJE O SEBI: NASTA ROJC, MARIJA BURETIĆ BOGOVIĆ I NORA VERDE

Do pojavljivanja Nore Verde kao prve otvoreno *queer* autorice koja piše o lezbijskim temama, lezbijska je proza rubno prisutna u hrvatskoj književnosti. Nasta Rojc, modernistička slikarica čiji su autoportreti u muškoj odjeći upečatljiv primjer rodnih transgresija, napisala je mnoštvo autobiografskih

8 *Strast* je stavljena na početak hrvatske lezbijske književnosti kako bi se ukazalo da stvaranje *queer* kulture na ovim prostorima nije bio nacionalni, već regionalni projekt. Dakle, do međunarodnih susreta i nastojanja da se stvori nadnacionalni književni arhiv dolazi daleko prije Jugoslavije i jačanja LGBT pokreta 1980-ih godina. Na analognu premreženost književnog prostora ukazuje objavljivanje Verdeine i Žmakine proze u zbirci *Pristojan život* – nju je uredila srpska akivistkinja i književnica Dragoslava Barzut, a knjiga je objavljena u Srbiji.

tekstova koji, nažalost, još uvijek nisu objavljeni.⁹ Neposredno nakon raspada Jugoslavije, 1996. godine, objavljena je sada opskurna i poprilično bizarna autobiografija Marije Buretić-Bogović *Ljubičice i bič: Ispovijed žene sklone ženama*, u kojoj autorica kombinira nacionalističke sentimente¹⁰ s opisom svoje dugogodišnje veze. Iako se radi o poetički nezanimljivoj (i poprilično nemarno pisanoj) knjizi, *Ljubičice i bič* iznenađuju posvemašnjim ideološkim košmarom: autorica na dvjestotinjak stranica tvrdi da „MI [homoseksualci] I JESMO ITEKAKO NORMALNI” (Buretić Bogović 1996, 63) te da „nikada neće dopustiti da se blati svijet kojemu pripada” (ibid., 90), zatim napada maskuline žene te tvrdi da su homoseksualci i lezbijke promiskuitetni alkoholičari; feministkinja je koja abortus smatra ubojstvom; *nesklona* je Srbima i inzistira da je velika Hrvatica, a „velik Hrvat mora biti i velik čovjek” (ibid., 12), pa proziva muškarce svih nacionalnosti za ratna silovanja 1990-ih. Vjeruje u okultizam, astrologiju i čuda u Međugorju (samoj joj se dogode čak četiri). Isprva sam mislila da jasno iznesen identitet autorice kao majke i Hrvatice služi isključivo kao okvir, uvod koji omogućuje objavljivanje subverzivne priče o razvedenoj lezbijki. Ostatak knjige u kojemu su izneseni prethodno sažeti stavovi, ipak, pokazuje da nije tako. *Ljubičice i bič* su, ipak, zanimljive, jer svojom ekstremnom nedosljednošću ukazuju na ono što Monica Pearl smatra općom odlikom lezbijskih autobiografija, koje se „odupiru žanrovskim konvencijama: povremeno se lezbijski životi ne uklapaju u dostupne narativne strukture i propise i, stoga, spisateljice moraju osmisliti vlastite, a nekada i namjerno krše pravila” (Pearl 2015, 170). Također, smatram da je važno spomenuti knjigu koja toliko radikalno odudara od ostatka (post)jugoslavenske lezbijske kulture i njezinih zalaganja za regionalnu suradnju i povremenih nastojanja da se afirmiraju rodne nenormativnosti i nekonvencionalni modeli odnosa.

9 Povjesničarka umjetnosti Leonida Kovač povremeno ih citira u svojim člancima, a neki su ulomci uključeni i u strip *Nasta Rojc: ja borac* (2018), koji je nastao u koautorstvu s Anom Mušćet. Njima se ne bavim jer mislim da je teško analizirati fragmentarne tekstove (odnosno: zaključci do kojih bih mogla doći ne bi bili kompatibilni s interpretacijom ostalih tekstova koje sam čitala u cjelosti).

10 Posve različite od feminističkog i lezbijskog aktivizma 1990-ih. Vidi, primjerice, zbornik *Lesbian Activism in the (Post-)Yugoslav Space: Sisterhood and Unity* (2018) koji su uredili Bojan Bilić i Marija Radoman.

Nora Verde (pseudonomim koji koristi novinarka Antonela Marušić) u književnost ulazi sa zbirkom priča *Posudi mi smajl* (2010), napisanih u prvome licu. Tematski se različiti tekstovi mogu usustaviti u autobiografski narativ koji započinje odrastanjem u Dalmaciji i studijem u Zadru, opisuje potplaćen i pomalo dosadan rad u novinarstvu te sadrži nekoliko romantičnih zapleta (studentsku romansu s Marijom i dulju vezu s Malom). Zanimljivo je da Verde svoju zbirku ne smatra neupitnim dijelom lezbijske književnosti: „Lezbijska literatura? Nisam sigurna. Počast Generaciji X, pa da, malko. Ali ipak najviše osobna priča, bez bježanja u zagrljaj klanova” (Verde 2010, 25). Ipak, ona se u više navrata bavi lezbijskom zajednicom i peripetijama na zagrebačkoj *queer* sceni: dakle, za nju lezbijke nisu tek čudakinje ili izolirani parovi nego skupina s vlastitim stilom života.

Rodna je neodređenost, prisutna u *Udovici*, primjetna i u zbirci *Posudi mi smajl* – pripovjedačičinoj je pojavi često bilo upućivano pitanje „Je li ovo muško ili žensko” (ibid., 78), a u priči „Lezbe” detaljno je i duhovito opisano lezbijsko prisvajanje maskuliniteta:

„Čudesno je to. Sve želimo izgledati kao neki feminizirani, bolećivi James Dean. [...] Ne volimo riječ lezbe. Ružno nam zvuči. Kao da smo nešto skrivile ili, ne daj Bože, same izabrale svoj križ. Volimo reći da smo gay. [...] Ponekad sasvim lijepo oponašamo muškarce, ponekad je to fakat fora. Ponekad i to dopizdi. Hoćeš bit Dama u pičku materinu [...]” (ibid., 27–28).

Optužbe za mimikriju, neautentičnost i prerusavanje stalna su mjesta homofobije, ali, premda se priče o izlasku iz ormara često smatra pričama o izboru između autentičnih osjećaja i nametnute društvene uloge (cf. Xhonneux 2012, 107), Verde, a kasnije i izraženije i Žmak, istražuju umjetnički potencijal opće izvedbenosti. Iako je Verdeina proza nominalno realistička (ona svoj roman *Do isteka zaliha* i naziva „stvarnosnom prozom” [Verde 2013, 8]), autorica se opetovano vraća izvedbenosti, glumi i neautentičnosti, motivima koji se tipičniji u *queer* prozi, koja je djelomično nastala kao *odgovor* na realističke ispovijesti o sebi. Dakle, već prvi suvremeni tekst pokazuje da u hrvatskoj lezbijskoj prozi supostoje različiti modusi pisanja o sebi.

Pronalaženje anglosaksonskog pandana zbirci *Posudi mi smajl* zbog zgusnute je temporalnosti hrvatske *queer* proze problematično: u anglo-

saksonskoj književnosti (korpusu na koji se, uz francusku, referira velik dio *queer* teorije) narativi prokletstva zamjenjeni su narativima preobrata 1970-ih i 1980-ih. Emma Parker u poglavlju Cambridgeova vodiča kroz lezbijsku fikciju posvećenom suvremenoj lezbijskoj književnosti primjećuje pomak lezbijske književnosti s margine prema *mainstreamu* (Parker 2015, 204) kojemu je prethodila promjena u prikazivanju lezbijki. Iako je lezbijska književna kritika „progonjena problemom definiranja” (Zimmerman prema Medd 2015, 1), a „lezbijka” je u povijesti književnosti bila figura „neodoljive privlačnosti, erotske spekulacije, društvene marginalizacije, idealizirane sličnosti, grotesknog glamura, političke kritike, odmetništva ili neostvarene žudnje” (Medd 2015, 10), nakon nastanka LGBT pokreta pisci i spisateljice počeli su stvarati „pozitivne prikaze sretnih homoseksualaca” (Parker 2015, 215). Žanrovski različita, ali afirmativna proza je, kako primjećuje Paulina Palmer, „u nastojanjima da ispravi negativne prikaze ženske homoseksualnosti, došla do idealizacije lezbijskih veza koje su prikazivane kao pune ljubavi, podrške i lišene sukoba” (ibid.). Na poledini Verdeine knjige *Posudi mi smajl*, Ida Prester, ignorirajući razliku između autora i pripovjedača kao naratoloških kategorija, uspoređuje „zlu knjigu” i „milu autoricu” koja se razlikovala od uzornih djevojčica: „Dok smo mi dobre curice svirale klavir, plesale kod Tihane Škrinjarić i ispunjavale spomenare, naša kolegica Nora je gutala pilseve k'o gumi bombone, proživljavala overe i lizala, da prostitute, pičke” (Prester u Verde 2010). Kao i njezina zbirka, Verdein roman pokazuje da je autorica sklonija (samo)ironiji nego idealizaciji te da odbija jednoznačno prikazivati *queer* likove.

Na koricama romana *Do isteka zaliha* (2013) autorica je opisana kao „antitjunakinja koja prima, ali i dijeli šamare”. Neki su od njih, u romanu koji se bavi prekidom šestogodišnje veze Nore i Lune uokvirenim selidbom pripovjedačice prijateljici na selo, doslovni. U poglavlju „Naš privatni džihad”, koje je, uz „Kalamiti Jane” i „Najozbiljnije”, priče iz zbirke *Posudi mi smajl*, objavljeno u *Pristojnom životu*, već spomenutoj zbirci lezbijskih kratkih priča s prostora bivše Jugoslavije koju je uredila Dragoslava Barzut, opisan je fizički sukob tijekom jedne od čestih svađa. Nakon pomirenja, Nora i Luna na televiziji vide spot kampanje protiv nasilja u vezama i (pripovjedačica pretpostavlja) obje razmišljaju o vlastitoj:

„Uostalom, oni tu aludiraju na nasilje u heteroseksualnim vezama, jebote! Dominantni, nasilni muškarac lema ženu remenom, metalna mu kopča ostavlja žarko crvene pečate na leđima i rukama. To definitivno nismo ja i Luna! Mi smo obje žene. I što je najvažnije, nikad nije bilo krvi, ni kapi krvi u našim svadama. [...] Razmišljam što fajt čini pravim fajtom, gdje svršava naguravanje i počinje tuča? Želim to definirat, muči me, a nemam koga pitat” (Verde 2013, 600).

Pripovjedačica se, ipak, ispovjedi bliskim prijateljima koji nisu previše zabrinuti jer se „svako [...] nekad pokefa” (ibid., 61), dok ona „čezne za opravdanjem, otpustom grijeha” (ibid., 61). Osim tuče, skriva se i cijela veza jer Luna nije autana,¹¹ a ni veza s Nev, djevojkom koju Nora upozna za noćnog izlaska i s kojom prevari Lunu, ne završi zajedničkom idilom – pripovjedačica je „nepuna dva mjeseca druženja shvatila kao početak velike romanse” i „malo [...] se zajebala, čini se” (ibid., 246). Verde, kao i u svojim pričama, ne pripovijeda romantičnim, sentimentalnim i utopijskim tonom lezbijske feminističke fikcije nego naglašava „postmilenijsku *queer* melankoliju” (Parker 2015, 215) i negativni afektivni spektar od kojega se *queer* proza udaljila nakon „poststonvolškog naglašavanja gej ponosa (*pridea*)” (ibid.). *Queer* teorija također je doživjela afektivni obrat nakon ranog razdoblja koje je bilo obilježeno utjecajem Foucaulta i Derridaa odnosno stavljanjem naglaska na jezik i diskurs (cf. Penney 2014, 26). Jednu od najradikalnije negativnih ideja *queera* iznio je Lee Edelman u knjizi *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, u kojoj, uz odbacivanje reproduktivnog futurizma odnosno heteronormativnog oblikovanja društvenih odnosa putem konstrukcije djetinje nevinosti i vjere u budućnost, *queer* određuje kao „radikalnu negativnost koja raskrinkava nedosljednost društvenog kao takvog. Ova negativnost same uvjete društvenosti baca u nekoherentnost ili kaos” (Edelman 2004, 180).

11 Prema Jen Bacon, autanje (*coming out*) je čin koji većina heteroseksualnih ljudi smatra „artikuliranjem svog gej ili lezbijskoga identiteta u ne-queer svijetu” premda „*queer* ljudi [...] znaju da je čin govorenja ‚Ja sam gej’ tek mali dio simboličkog čina autanja” (Bacon 1998, 250): on uključuje uvjeravanje javnosti da prihvati *queer* identitete kao i implicitno priznanje boravka u ormaru (skrivanja *queer* identiteta odnosno izvedbe heteroseksualnosti). Tajna je veza okosnica sukoba i u priči „Vrijeme je na našoj strani” iz Verdeine zbirke *O ljubavi, batinama i revoluciji* (Verde 2016).

Negativnosti unatoč, kod Verde je jedna od uspješnijih romansi ona sa Zagrebom (premda je i ona raskinuta bijegom na selo kojim fabula završava): „On je bio *Tajni grad*, ja sam bila treba iz provincije s posebnim zadatkom, romana za pet” (Verde 2013, 116) što odgovara urbanom kronotopu uspostavljenom u hrvatskoj gej prozi. Tijekom jedne od gradskih noćnih avantura, Nora upoznava Nev na koncertu benda *Život sa strinom*¹² u klubu Medika, a mogućnost sudjelovanja u glavnostrujaškoj kulturi o kojoj piše Parker vidi upravo u njima: „Pjevale su o dejtanju, prekidima, dramama, o paklu i raju lezbijskog svakodnevnog života, a sve to bez patosa i crnjaka. – *Ovo bi skoro mogao biti hit i van scene – mislila sam*” (ibid., 170). Također, pripovjedačica primijeti i da su im stihovi „pravi pravcati preslik svega što se zbiva na lezbijskoj sceni” (ibid.). Važnost lezbijske scene za Verde primjetna je u zbirci *Posudi mi smajl* (2010), a važnost kazališne bit će tema ostatka ovog eseja; sad ću se osvrnuti na ulogu preslika. Jodie Meed u uvodu u Cambridgeov vodič kroz lezbijsku književnost, pozivajući se na mnogobrojne književne primjere i osobna svjedočanstva, tvrdi da prizori čitanja i prizori pisanja imaju ključnu ulogu u lezbijskoj prozi čiju je radikalno feminističku etapu 1970-ih oblikovala „simbioza političkog i književnog” (Medd 2015, 6). Transformativni prizori čitanja prilikom kojih se uglavnom mlada junakinja prepoznaje i poistovjetuje s književnim uzorima supostoje s prizorima pisanja – najvažniji glasovi ženske dvadesetostoljetne *queer* proze, poput Dorothy Allison, Glorije Anzaldúe i Audre Lorde, „svjedoče o prizorima pisanja kao mučnima, opasnima i nužnim činovima postajanja, preživljavanja i otpora” (ibid., 9). Norina realistička poetika tema je jedne od svađa s Lunom:

„Krenut ćeš pisati o ovome, znam te, to ćeš raditi. Jedva ćeš dočekati da svijetu i kulturnoj javnosti obznaniš u kakvoj si mučnoj vezi bila šest godina. Jer, naravno, o čemu bi drugom pisala. Nećeš se ti hvatat društvenih distopija, neee, ne da se tebi s tim zajebavat, nisi ni nešto verzirana u tome, a ni ne pali te. Ti si egzibicionist, na tragu onih frajera koji drkaju po parkovima, samo što si ti to, vidi vraga, primijenila na svoje pisanje... [...] Misiš da će svijet zdušno drkat na tvoje ispovijesti?! Na koncu konaca sve ovo i jesi izvela da bi imala o čemu drljiti na tom svom laptopu” (Verde 2013, 233).

12 Ustvari *U pol' 9 kod Sabe*, čiji je identitet potvrđen na feminističkom portalu *VoxFeminae*, ali već je u romanu prepoznatljiv po citiranoj pjesmi „Ljudska priroda” i opisu članica benda.

Lunin bijesni monolog aludira na etiku pisanja dnevničke proze te ukazuje na složen odnos življenja i pisanja.

U svom romanu Verde razvija već spomenute motive izvedbenosti: primjerice, djevojka pripovjedačice se, nakon očijukanja s drugom ženom, loše „snalazi u roli nevjerne žene koja se pravda” (ibid., 74), a ona već godinama igra ulogu „sjebane prijateljice koja šizi da privuče pažnju” (ibid., 102). Njihov je prekid u unutarnjem monologu pripovjedačice također opisan kazališnom metaforom: „Sto puta si ovo sjebala, održavaš godinama generalne probe, pola glumaca ti je pomrlo, više se nitko ne sjeća pravog sinopsisa i dijaloga, svi samo bauljaju pozornicom i sriču iskrivljene rečenice” (ibid., 207). Pripovjedačica tvrdi da „od svog života radi neku mahnitu rolu koja [je] ispunjava žestokim *feelingom* žrtve” (ibid., 251). Citirano ukazuje da je Verdeina proza u jednakoj mjeri stvarnosna i izvedbena. *Queer* nesrećom, osjećajnom okosnicom Verdeine proze, kao i seksualnošću (Lunina usporedba pisanja i egzibicionizma posebno je znakovita) para osuđenog na propast također se bavi Ružica Gašperov u „Vratima pakla”. Propast, sudbonosnija i dramatičnija od brojnih prekida veza na lezbijskoj sceni o kojima piše pripovjedačica romana *Do isteka zaliha* (neke i izaziva), dio je žanrovske povijesti koja je, stoljeće nakon narativa prokletstva s početka hrvatske lezbijske proze, obnovljena u *noir* priči.

4. POVRATAK NARATIVA PROKLETSTVA

Kaye Mitchell popularnu kulturu, pozivajući se na teze o ljubićima Janice Radway, smatra mjestom borbe oko značenja i identiteta (cf. Mitchell 2015, 154). Lezbijski su se studiji bavili krimićima, znanstvenom fantastikom, povijesnim romansama i gotičkim tekstovima, ali naglasak u akademskim pristupima uvijek je bio na romanima objavljenima nakon Stonvolških pobuna¹³ koje je „lako pohvaliti zbog vidljivosti koju su stvorili, alternativnih uzora koje su uspostavili, subverzije inače maskulinih i heteronormativnih

13 Donald Hall, kao i većina drugih autora, Stonvolške pobune smatra prijelomnim događajem: prilikom jedne od uobičajenih racija, posjetitelji i posjetiteljice Stonewall Inna, njujorškog gej bara prema kojemu je događaj i nazvan, u lipnju 1969. su počeli bacati boce, kamenje i druge predmete na policiju, a „okršaji između zakona i skupine ljutih gejeva, lezbijki i trans ljudi nastavili su se nekoliko dana” (Hall 2003, 41).

žanrova i afirmativne zajednice lezbijskih čitateljica” (ibid., 155). Mitchell se, s druge strane, odabire baviti trivijalnim romanima (*pulp fiction*) koji su nastali zbog društvene tjeskobe izazvane ženskom (*queer*) seksualnošću, ali ih je uskoro prisvojila lezbijska supkultura. Jeftine su knjige preplavile tržište kasnog devetnaestog stoljeća, 1930-ih i časopise,¹⁴ a bile su prepoznatljive po „kričavim i opscenim naslovnica” (ibid., 159). Takvi su romani bili vrlo čitani i vrlo kritizirani jer su se bavili seksualnim i legalnim prijestupima čiji počinitelji i počiniteljice nisu uvijek bili kažnjeni. Isprva namijenjena heteroseksualnim muškarcima, lezbijska je trivijalna fikcija našla čitateljsku nišu u *queer* zajednici te je postupno prihvaćena i akademski, pri čemu su neki romani, poput *The Price of Salt* (1952)¹⁵ Patricije Highsmith, kanonizirani uz „diskretno potiskivanje trivijalne prošlosti” (Mitchell 2015, 160). Za vrhunca popularnosti ovog popularnog žanra, 1950-ih, objavljen je jedan od najčitanijih romana, *Spring Fire* (1952) Vin Packer (pravim imenom Marijane Meaker), a anegdota o njegovom objavljivanju Sara Ahmed smatra simbolom tretmana nesreće u *queer* književnosti. Autorici je urednik zabranio sretan kraj koji bi *queer* zaplete mogao prikazati privlačnima i društveno vrijednima ili potaknuti čitatelje i čitateljice da se i sami u njih upuste (cf. Ahmed 2010, 88). Cenzura je, smatra Ahmed, bila politički dar koji je omogućio objavljivanje *queer* fikcije čijem je čitateljstvu dana interpretativna sloboda – ono tekstualnu propast nije moralo shvatiti kao moralnu poruku ili upozorenje o zbiljskoj propasti koja ih čeka. Uspješnicu *Spring Fire* Ahmed naziva i narativom prokletstva, lezbijskim žanrom koji nije ograničen na trivijalnu književnost, a kojem pripada prvi eksplicitno lezbijski roman, već spomenuti *The Well of Loneliness* Radclyffe Hall i modernistički roman *Nightwood* Djune Barnes (1928). Narativi prokletstva su, za razliku od popularne fikcije koja je, unatoč promijenjenim strategijama prikazivanja, konstanta lezbijske kulture, uglavnom objavljivani prije nastanka suvreme-

14 Erotske su se priče na sličan način probile na jugoslavensko tržište 1970-ih i 1980-ih.

15 Naslov je, prilikom ponovnog izdavanja od ugledne izdavačke kuće Bloomsbury, umjesto pseudonimom (Claire Morgan) potpisan autoričinim pravim imenom, a zapaženu je popularnost, kao mnogi *queer* romani, stekao ekranizacijom iz 2015. Tri je godine kasnije objavljen u hrvatskom prijevodu Mime Simić i Josipa Šipića, pod naslovom *Carol* po uzoru na ponovljeno strano izdanje.

nog LGBT pokreta odnosno prevlasti afirmativne proze. Tekstovi o *queer* ženama koje se „ili preobrate na heteroseksualnost, ili umru, ili polude” (Ahmed 2010, 89), dakle, nisu ograničeni na jedan kulturni registar, a, zbog ambivalentnog nastanka gej i lezbijske književnosti, granice trivijalnog i literarnog trajno su zamućene (cf. Mitchell 2015, 164).

Ružica Gašperov u „Vratima pakla”, priči objavljenoj u zbirci *Zagreb noir* (2014), uspješno koristi različite trenutke problematične žanrovske prošlosti: u naslovu sugeriranu propast ljubavnog para, primjetnu asimetriju moći (cf. Tratnik 2004, 69) između mlade studentice i njezine udane stanodavke i sram tipičan za narative prokletstva (cf. Mitchell 2015, 161). Ipak, ne djeluje kao da se tim motivima čitatelje i čitateljice nastoji nečemu podučiti; priča je prvenstveno istraga mogućeg ubojstva iz osobne prošlosti – pripovjedačica se vraća u zgradu u kojoj je, kao studentica, bila u nasilnoj vezi s Elzom i nastoji saznati što se dogodilo nakon što ih je Elzin suprug Martin zatekao u seksu:

„Dolazim pred zgradu u kojoj su se odvili svi užitci i užasi moje mladosti koju sam neprestano i iznova u sebi proživljavala, iz godine u godinu, i činilo se da tome nema kraja sve dok dijagnoza [ciroza jetre izazvana dugogodišnjim alkoholizmom] nije ograničila moj sramotni život na nekoliko tjedana ili, u najboljem slučaju, mjeseci” (Gašperov 2014, 187).

Pripovjedačica je Martina odgurnula od Elze i nije vidjela je li preživio sukob pa se pita je li ga ubila, a nakon četrdeset godina, saznaje da je stan izgorio pod sumnjivim okolnostima nakon njezinog bijega. Zgrada je renovirana, a ostala je, iza vrata pakla (simbola čije psihoanalitičke konotacije nije potrebno isticati), studentska sobica, mjesto zabranjene *queer* veze na kojem pripovjedačica mrtvoj Elzi izjavi ljubav. Šaptom „I ja tebe volim, Elza” (ibid., 191) priča završava. Mladenački užitci i užasi popraćeni su strahom od razotkrivanja – pripovjedačica se, opravdano, boji da bi je Elza mogla autati roditeljima, ali i, pomalo paranoično, da prolaznici vide njezinu „nakaznost” (ibid., 176). „Vrata pakla”, možda zbog kratkoće, a možda i zbog konteksta izdavanja (u hrvatskom i stranim izdanjima *Noir* serije objavljene su *queer* priče otvoreno *queer* autora i autorica), teško je shvatiti kao moralitet. Moj je dojam da se prije radi o proširenju mogućnosti kriminalistič-

ke priče *queer* zapletom odnosno žanrovskoj intervenciji u hrvatsku *queer* prozu. Osim toga, „Vrata pakla”, kao i *Moja ti* kojom ću se baviti u idućem ulomku, pokazuju da se u hrvatskoj lezbijskoj prozi pojavom Nore Verde, prve autorice koja kao otvoreno *queer* žena piše *queer* fikciju, nije uspostavio jedinstven žanr niti suglasnost o prikazivanju lezbijki i lezbijskih veza. Hrvatska je lezbijska književnost u samo tri godine dobila stvarnosnu prozu, suvremeni narativ prokletstva i postmodernistički tekst.

5. POSTMODERNISTIČKA INTERVENCIJA JASNE JASNE ŽMAK

Moja ti, roman koji je Jasna Jasna Žmak objavila 2015., tematski je i formalno eksperimentalniji od prethodno analiziranih tekstova. Inovacije su najprimjetnije kada Žmak piše o rodu: osim što, poput ostalih autorica, opisuje rodnu nenormativnost, nastoji i preosmisliti jezične konvencije hrvatskoga jezika. Također, destabilizira odnos fikcije i „stvarnosti” pomoću vješto izvedenih obrata (ono što čitatelju ili čitateljici djeluje kao autobiografski narativ kasnije je *prokazano* kao fikcija koju je pripovjedačica objavila u svijetu djela).

Eksperimentalan pristup rodu u hrvatskoj je književnosti izrazitije prisutan od objavljivanja zbirke *Poqueerene priče* (2004). Primjerice, rodna zabuna središnja je tema „Susreta” Andyja Jelčića. U njoj srednjoškolac Nenad ostavlja pisma ispod školske klupe, a odgovara mu nepoznata djevojka. Na kraju se dogovore za susret, Nenad strahuje tko je njegova odabranica u koju se tijekom prepiske zaljubio, a sve se okončava razotkrivanjem – pisao mu je tamnokosi dječak, zbog čega Nenad, razočaran i očajan, odlazi. Takvog razotkrivanja u „Žutoj suknji” Darije Žilić, kao ni u tekstu *Moja ti* Jasne Jasne Žmak, vrhuncu rodnog ludizma u hrvatskoj *queer* prozi, nema – Gabi, o kojemu/k kojoj pripovijeda prijateljica koja ga/je posjećuje nakon što je napadnut/a, „u jednom razgovoru, bio je i žena i muškarac i tko zna što još... Baš kao u romanima Ursule Le Guin. Ili u njemu omiljenome *Orlandu*. Igrao se imenima, odjećom, jezikom” (Bodrožić, Bosanac i Dobrović 2004, 84). Narativ je u priči tretiran kao relativno neutralan alat u koji je Gabi, sa svojom *predtekstualnom* nenormativnosti, upisan/a (cf. Farwell 1995, 6). Odnosno, neobične su strategije pripovijedanja tek pokušaj pripovijedanja o neobičnoj rodnoj izvedbi koja, iako tekstovima nadahnuta (Judith Butler, Ursula Le Guin i Virginia Woolf najvažnije su reference), tekstu prethodi. Interven-

cija Jasne Žmak u rod nešto je drugačija – u *Mojoj ti* on je pripovjedna više nego ontološka kategorija; lezbijka je, dosljedno postmodernističkoj poetici teksta, fluidna i nestabilna kategorija, a narativ „moćan ako ne i zatvoren ideološki sustav u koji lezbijke mogu ući samo upletene u heteroseksualnu mušku priču” (ibid., 6) ili ga omesti *queer* pripovjednim strategijama.

Kao što Gašperov narative prokletstva koristi kako bi istražila žanrovske mogućnosti *queer* proze, a ne kako bi „očitala lekciju”, Žmak mimikriju koristi kako bi istražila pripovjedne mogućnosti *queer* proze, a ne kako bi „praksama pripovjednog kodiranja i lingvističkog maskiranja” (Tratnik 2004, 69) zaničkala i potisnula *queer* zaplet. Maskerada je povijesnim razvojem postala unutarnji aspekt lezbijske kulture, a Tratnik primjerom umjetničkog korištenja kodiranja smatra roman *Written on the Body* (1992) Jeanette Winterson u kojem rod pripovjedača ili pripovjedačice nije otkriven (Tratnik 2004, 70). Pripovjedač ili pripovjedačica tog romana, neimenovan/a iz očitih razloga, prepričava romansu s Louise, udanom ženom koja umire od leukemije, osvrće se i na afere s nizom muškaraca i žena, ali nikada ne otkriva vlastiti rod. Maskerada je, čak i u erotskim prizorima, pomno provedena. Uspješno kodiranje, zasigurno, djelomično omogućuje pisanje na engleskom jeziku koji je rodno neutralniji od hrvatskog (regionalni bi pripovjedač/ica odmah bio/la razotkriven/a glagolskim pridjevom), ali ono nije posve ovisno o gramatici – radi se o novom smjeru *queer* književnosti koji se pojavio 1990-ih godina, a koji privilegira žudnju nad identitetom. Farwell ga povezuje s nastankom *queer* teorije koja podrazumijeva „stvaranje konceptualno i spekulativno novih diskursa kao i kritičku dekonstrukciju vlastitih diskursa i u njih upisanih tišina” (De Lauretis prema Tratnik 2004, 59) te, na književnom polju, subverzivnu moć prepoznaje u neposlušnoj, suptilnoj i zaigranoj tekstualnosti (cf. Farwell 1996, 9). Nevolje s prepoznavanjem lezbijki i s određivanjem što biti lezbijkom uopće znači su se, dakle, dodatno usložile prevašću postmodernističke poetike i *queer* teorije, čiji je cilj „uzbuniti prije nego potvrditi seksualne i tekstualne razlike” (ibid., 12). Osim seksualnih i tekstualnih razlika, Winterson i Žmak naglašavaju razlike (odnosno nemogućnost razlikovanja) između *zbilje* i fikcije. Pripovjedač/ica romana *Written on the Body* kaže da ne želi ponavljati¹⁶ nego stvoriti nešto posve novo, a, nakon rastanka s Louise pri-

16 U izvorniku „reproduce”, što se može shvatiti kao aluzija na heteroseksualni imperativ razmnožavanja (reprodukcije) odnosno imperativ

mjećuje da ona „kao da nikada nije postojala [...] poput lika u knjizi” (Winterson 1992, 134) i pita se je li ju izmislio/la. Žmak, citatima i autorskim tekstom, čini slično – citira roman *Polyamorous Love Song* Jacoba Wrena koji se pita kako bismo se voljeli kada nam popularna kultura ne bi pokazala, a svoje pisanje istovremeno smatra posvetom stvarnosti i mjestom na kojem se ljubavni par zajedno može izmisliti. Zbirka priča s romanesknim odlikama, kako je ovaj postmodernistički tekst nazvan u nepotpisanom pogovoru, podijeljena je na dva dijela. „Prije tebe” uključuje zgrade iz veze muškarca i žene i veze dviju žena, pri čemu se doima da su one linearne (odnosno da je veza s muškarcem dio romantične prošlosti neimenovane pripovjedačice koja je trenutno u vezi sa ženom), a u drugom dijelu, „S tobom”, dolazi do rodnog i pripovjednog obrata. Pripovjedačica upozna djevojku, do tada čitateljicu koja je „kroz povremena objavljivanja [...] priča stvorila [njezinu] sliku”, „sliku satkanu od [...] fikcije” (Žmak 2015, 51), s kojom započne vezu opisanu u drugom dijelu. S realističkim se statusom drugog dijela, također, na više mjesta i uglavnom dijaloški, polemizira. Prelaskom iz prvog u drugi dio knjige autofikcija nije posve postala autobiografijom.

Vješto izvedene postmodernističke peripetije primjetne su u odnosu prema rodu – pripovjedačica se s onim gramatičkim obračunava u nekoliko navrata, najviše u kritičkom čitanju rječnika u „Ljubavnoj”, a promjenu onog navodno materijalnog predloži njezina djevojka:

ponavljanja obiteljskih narativa koji su *queer* ljudima često zakonski ili društveno nedostupni. Carla Freccero u poglavlju Cambridgeova uvoda u lezbijску književnost teleologije koje su usmjerene prema budućnosti i utemeljene na međugeneracijskom nasljeđivanju također spominje u kontekstu heteronormativne reprodukcije kojoj se projekt *queer* povijesti (a i *queer* tekstualnosti, barem kada je Winterson u pitanju) protivi (cf. Freccero 2015, 24). Lee Edelman iz slične perspektive kritizira reproduktivni futurizam, ideološki okvir koji u središtu ima dijete i koji nalaže da libido usmjerimo prema reprodukciji, te zagovara život u *queer* sadašnjosti. Judith Butler u knjizi *Antigone's Claim: Kinship between Life and Death* Antigonin prijestup, pokapanje brata, koristi za radikalnu kritiku srodničkih odnosa odnosno propitivanje odnosa srodstva i države. *Queer* kultura, često izložena pritiscima države i zagovaratelja *obiteljskih* vrijednosti, ima vlastite oblike društvenosti i izabranih obitelji (*chosen family*). Primjerice, Carter spominje da su mnogi sudionici i sudionice Stonvolških pobuna taj gej bar smatrali domom jer su iz roditeljskog ili otišli ili bili izbačeni; mentorica neiskusne *drag* izvođačice često se naziva majkom, a *drag* kolektiv („kuća”) povremeno dijeli umjetničko prezime.

„Ako je tvoja zbirka ponekad roman, mogu i ja ponekad biti dečko? pitala si me, kao da su zbirka i roman književni rodovi, kao da književni rodovi imaju veze s onim drugim rodovima.

Ali svejedno sam ti odgovorila, *Zašto ne*” (ibid., 133).

Priča „Srednji” odaje priznanje rodnoj neodređenosti. Ona počinje molbom pripovjedačičine djevojke da u jednoj priči bude dečko, a završava njezinim zahtjevom da istovremeno bude oboje, i dečko i cura. Pripovjedačica između ovih dviju molbi komentira da su njih dvije u hrvatskom jeziku osuđene „biti ili dečki ili cure, nema ničeg trećeg”, iako su

„najčešće upravo to, nešto treće, nešto između, okolo, onkraj i preko ta dva-tri isključiva roda, transformiramo se ovisno o prilikama, izvana najčešće odjeća i frizura, iznutra preko svih mogućih osobina, jer zapravo ne vjerujemo da ni jedno ni drugo ni treće, ni odjeća, ni frizura, ni osobine, pripadaju isključivo muškim ili ženskim rodovima, iako nas od djetinjstva, kao uostalom svu djecu, pokušavaju uvjeriti u suprotno” (ibid., 136).

Rodnu politiku prati (ali joj i prethodi) autorska poetika, a ovaj tekst (odlučila sam se za žanrovsku neutralnost) i afektivno je vrlo različit od ostatka hrvatske *queer* proze. Opis dulje romantične veze stalno je mjesto hrvatske lezbijske proze: prisutan je u svim tekstovima kojima sam se bavila. Roman-sa je način oblikovanja zapleta većine hrvatske lezbijske književnosti. Ipak, Žmakin je tekst, osim po već oprimjerenoj zaigranosti, odmak od ostatka korpusa kojim se ovaj esej bavi. Iako pripovjedačici djevojka prigovori da „nije realno da netko bude tako dugo i tako sretno u vezi” (ibid., 103), one zaista to jesu – narativ prokletstva „Vrata pakla” je samo godinu dana kasnije dobio osjećajno suprotan tekst, a oba koriste stare modele lezbijske proze u novom kontekstu. Pripovjedačica se, u buntu protiv kanona, predstavlja kao autorica, a ne Autor, te istražuje „bespuća za koja rječnici nemaju riječi” (ibid., 139). To istraživanje, kako sam osvrtno na tretman roda u hrvatskoj *queer* prozi nastojala pokazati, Žmak nije započela, ali je, pripovjedno vrlo efektno, započela novu etapu hrvatske *queer* proze.

6. RUBOVI HRVATSKE LEZBIJSKE PROZE

Ovaj ću esej zaključiti napomenom o granicama korpusa hrvatske lezbijske proze, za koji vrijedi isto što i za korpus hrvatske *queer* proze općenito – teško ih je odrediti. Neki tekstovi s protagonistkinjama, poput romana *Eksperiment Irene Tot* (2017) Korane Serdarević i *Pjevača u noći* (2016) Olje Savičević Ivančević, imaju lezbijsku epizodu i heteroseksualan rasplet, što donekle odgovara modelu feminističke književnosti koji je u knjizi *The Feminist Bestseller* opisala Imelda Whelehan. U feminističkoj je književnosti, kao i u *queer* prozi, često pripovijedanje u prvom licu (cf. Whelehan 2005, 13), a u najpopularnijim romanima nastalim usporedno s drugim valom feminizma, prema Rosalind Coward, čitatelji/ce „mogu očekivati prvu menstruaciju, prvi poljubac, prvi (nespretni) seksualni odnos, prvi (katastrofalni) brak, lezbijsku aferu” (ibid., 7) na kraju kojih protagonistkinja postane vlastita osoba, povremeno i spisateljica. Iako seks u ovim tekstovima sam po sebi ne nudi oslobođenje, Whelehan analizom lezbijskog romana o odrastanju *Rubyfruit Jungle* Rite Mae Brown pokazuje da je on ipak bio način na koji su spisateljice, neovisno o vlastitoj seksualnosti i seksualnosti likova koje su osmislile, pregovarale o oslobođenju (ibid., 124). Feministička proza prestala je žensku seksualnost shvaćati kao kaos koji prijete društvenom poretku, što je, za neke autorice, vodilo k istraživanju *queer* motiva koji nisu uvijek bili temeljima njihovih tekstova. Iako već spomenuti *Pjevač u noći* zbog postmodernističke igre s pripovjednim razinama nema posve jasan rasplet, romana između prijateljica iz mladosti, Naranče i Helanke, nije dio ni jednog od dvaju sugeriranih. Olja Savičević Ivančević objavila je eksplicitno *queer* priču „Granica” u *Pristojnom životu*; djevojku neobičnoga nadimka Žaba polubrat vozi iz Bosne i Hercegovine u Zagreb, kamo je, navodno, poslana zbog afere s oženjenim muškarcem koja je izazvala neodobravanje okoline. Uspostavi se da je oženjeni muškarac ustvari udana Senada, kojoj se Žaba, nakon što polubratu ukrade auto, pokušava vratiti kako bi zajedno živjele u Sarajevu. „Granica”, kao i zbirka u kojoj je objavljena, propituje granice nacionalne književnosti, ali i ukazuje da *queer* proza, čak i ona jako mlada poput hrvatske, ne može biti svedena na pojednostavljeni model prema kojemu su isključivo gej muškarci i lezbijke autori i autorice uglavnom realističke i autobiografske *queer* proze namijenjene publici sličnih identiteta.

U prethodnim sam ulomcima pokušala usustaviti hrvatsku lezbijsku prozu: nabrojala sam kratke priče i romane eksplicitno lezbijske tematike, analizira njihove aspekte koji su u teorijskim tekstovima o stranoj književnosti prepoznati kao tipični te pokušala pokazati da ritam objavljivanja hrvatske lezbijske proze može biti opisan kao *queer* vremenitost. Iako se esej bavi relativno dugim vremenskim razdobljem (1891–2015), tekstovi o kojima pišem imaju niz zajedničkih odlika: opisuju dulji romantični odnos dviju žena, a autori i autorice su skloni iznošenju društvene kritike. Primjetan je afektivni pomak od tragičnog raspleta (rana lezbijska proza) prema rezignaciji (Verde) i sretnom kraju (Žmak), a u posljednjih se desetak godina ponovno pojavljuju žanrovi i motivi tipični za rani period, zbog čega ne možemo tumačiti hrvatsku lezbijsku prozu kao *napredak* prema prikazivanju sretnih i u društvo uklopljenih *queer* osoba.

Iako ton suvremene hrvatske lezbijske proze nije preveć optimističan, mislim da je njezina prisutnost na hrvatskom književnom polju vrlo značajan događaj o kojemu, još uvijek, nema dovoljno akademskih refleksija. Ona ne nudi nikakav politički program, ali ni ne propisuje kakva bi „lezbijka” trebala biti – ta je otvorenost, koju je vrlo teško analitički predočiti, njezina najzanimljivija odlika. Odlučnost autorica koje pišu i objavljuju u pogubno homofobnom kontekstu pokazuje da „društvo nije oblikovano jednom zavisagda. Društveni se ugovor prilagođava našem djelovanju, našim riječima” (Wittig 2010, 33).

LITERATURA

- Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham & London: Duke University Press.
- Bacon, Jen. 1998. „Getting the Story Straight: Coming Out Narratives and the Possibility of a Cultural Rhetoric.” *World Englishes* 17(2): 249–258. doi: 10.1111/1467-971X.00098
- Barzut, Dragoslava, ur. 2011. *Pristojan život: lezbejske kratke priče sa prostora Ex Yu*. Beograd: Labris.
- Bodrožić, Nataša, Goran Bosanac, i Zvonimir Dobrović, ur. 2004. *Poqueerene priče*. Zagreb: Domino.
- Buretić Bogović, Marija. 1996. *Ljubičice i bič: ispovijed žene sklone ženama*. Zagreb: Naklada Pavičić.

- Butler, Judith. 2000. *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- Carter, David. 2011. *Stonewall – pobuna koja je rasplamsala gej revoluciju*. Zagreb: udruženje Zagreb Pride.
- Edelman, Lee. 2004. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- Farwell, Marilyn. 1996. *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*. New York & London: New York University Press.
- Felski, Rita. 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Freccero, Carla. 2015. „The Queer Time of Lesbian Literature: History and Temporality.” In *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*, edited by Jodie Medd, 19–31. New York: Cambridge University Press.
- Gašperov, Ružica. 2014. „Vrata pakla.” U *Zagreb Noir*, uredio Ivan Sršen, 175–191. Zagreb: Durieux.
- Hall, Donald E. 2003. *Queer Theories*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.
- Highsmith, Patricia. 2018. *Carol*. Zagreb: Vuković & Runjić.
- Kolanović, Maša. 2011. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Kubowitz, Hanna. 2012. „The Default Reader and a Model of Queer Reading and Writing Strategies Or: Obituary for the Implied Reader.” *Style* 46(2): 201–228. doi: 10.5325/style.46.2.201
- Medd, Jodie. 2015. „Lesbian Literature?: An Introduction.” In *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*, edited by Jodie Medd, 1–16. New York: Cambridge University Press.
- Mitchell, Kaye. 2015. „Popular Genres and Lesbian (Sub)Cultures: From Pulp to Crime, and Beyond.” In *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*, edited by Jodie Medd, 154–168. New York: Cambridge University Press.
- Nemec, Krešimir. 1999. *Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: Znanje.
- Parker, Emma. 2015. „Contemporary Lesbian Fiction: Into the Twenty-First Century.” In *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*, edited by Jodie Medd, 204–218. New York: Cambridge University Press.

- Pearl, Monica B. 2015. „Lesbian Autobiography and Memoir.” In *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*, edited by Jodie Medd, 169–187. New York: Cambridge University Press.
- Pijade, David. 1921. *Strast. Roman iz beogradskog života*. Zagreb: Naklada Jos. Čaklovića.
- Showalter, Elaine. 1992. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago.
- Smith-Rosenberg, Carol. 1989. „Discourses of Sexuality and Subjectivity: The New Woman, 1870–1936.” In *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, edited by Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus, and George Chauncey, 264–287. London & New York: Penguin.
- Token, Boško. 1988. *Terazije*. Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
- Tomić, Josip Eugen. 1961. *Udovica*. Zagreb: Zora.
- Tratnik, Suzana. 2004. *Lezbična zgodba – literarna konstrukcija seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC.
- Verde, Nora. 2010. *Posudi mi smajl*. Zagreb: Meandarmedia.
- Verde, Nora. 2013. *Do istekla zaliha*. Zagreb: Sandorf.
- Verde, Nora. 2016. *O ljubavi, batinama i revoluciji*. Zagreb: Sandorf.
- Waters, Sarah. 1995. *Wolfskinsand Togas: Lesbian and Gay Historical Fiction, 1870 to the Present*. London: University of London.
- Whelehan, Imelda. 2005. *The Feminist Bestseller: From Sex and the Single Girl to Sex and the City*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.
- Wittig, Monique. 2010. *‘Hetero’ um i drugi eseji*. Zagreb: Lezbijska grupa Kontra.
- Xhonneux, Lies. 2012. „The Classic Coming Out Novel: Unacknowledged Challenges to the Heterosexual Mainstream.” *College Literature* 39(1):94–118. doi: 10.1353/lit.2012.0005
- Zagorka, Marija Jurić. 2012. *Tajna Krvavog mosta*. Zagreb: EPH Media.
- Žmak, Jasna Jasna. 2015. *Moja ti*. Zagreb: Profil knjiga.

Primljeno/Recived: 21.12.2019.

Izmenjeno/Changed: 13.10.2020.

Prihvaćeno/Accepted: 22.10.2020.

Anachronism in Croatian Lesbian Literature

Natalija Iva STEPANOVIĆ

Central European University
Department of Gender Studies

Summary: Although queer literature can fit into common timelines of the history of literature, this essay discusses ways in which Croatian lesbian fiction challenges and sabotages such attempts. It combines interpretations of *fin-de-siècle* early lesbian writing (novels *The Widow* by Josip Eugen Tomić and *The Passion* by David Pijade) with those of contemporary texts. As for recently published texts, the essay analyzes short story collection *Posudi mi smajl* (*Lend Me Your Smile*) and novel *Do isteka zaliha* (*Until the Supplies Run Out*) by Nora Verde, the short story “Vrata Pakla” (“The Gates of Hell”) by Ružica Gašperov and the postmodernist short story collection *Moja ti* (*My You*) by Jasna Jasna Žmak, in order to show that foreign model should not be uncritically applied to Croatian literature. These texts were published almost simultaneously, which prevents a simple understanding of Croatian lesbian fiction as developing from suffering and secrecy towards affirmation and open displays of identity. Also, the authors appropriate and reinterpret older genre models – in the essay, I show that the timeline of Croatian lesbian fiction is a queer (nonnormative) timeline. Like the coherent chronology, coherent identity also comes under question: Žmak destabilizes it through her postmodernist textuality. The authors of Croatian women’s prose treat lesbian relationships as parts of female self-actualization narratives. This shows that Croatian lesbian (and, more generally, queer) literature cannot be reduced to gay and lesbian confessions targeting a similar audience.

Keywords: lesbian literature, representation, realist writing, postmodernism, history of literature