

ONA SE BUDI: IMAGOLOGIJA DJEVOJAŠTVA U KONTEKSTU POPULARNE KULTURE¹

Dubravka ZIMA
Fakultet hrvatskih studija
Sveučilište u Zagrebu
dzima@hrstud.hr

UDK 316.723-055.25
Izvorni znanstveni rad

Sažetak

U radu se analizira semantička i imagološka intermedijalna translacija u stripu Igora Kordeja *Ona se budi*, objavljenom 1981. u jugoslavenskom (beogradskom) glazbenom magazinu *Džuboks*. Kordej, jedan od najvažnijih hrvatskih stripskih autora, iste je godine u *Džuboksu* objavio pet stripova nastalih na predlošcima hitova jugoslavenskih novovalnih rock bendova. Središnji je motiv pjesme *Ona se budi*, hita beogradskog benda *Šarlo Akrobata* s antologijskog albuma *Paket aranžman* (1981) i jedne od najpopularnijih i najvažnijih pjesama iz perioda jugoslavenskog novoga vala, upravo djevojaštvo („ona puni osamnaest godina u junu“), koje u Kordejevoj stripskoj adaptaciji doživljava semantičku i imagološku transgresiju kojom se djevojaštvo prezentira kao izrazito seksualno vulnerabilno te se značenjski impetus seli s djevojačkog subjekta artikuliranog u tekstu pjesme na tzv. muški pogled (*male gaze*; termin Laure Mulvey) kojim se prezentira djevojaštvo unutar popularne kulture.

KLJUČNE RIJEČI: *djevojke, popularna kultura, Igor Kordej, Paket aranžman, Šarlo Akrobata, Ona se budi*

¹ Na pomoći oko pisanja članka zahvaljujem Tomislavu Brleku, Nenadu Rizvanoviću i Đorđu Matiću.

Uvodno: o djevojkama i djevojačkim studijima

„Cijeloga života nečim joj pune glavu/
lutkice i krpice i suknjice su stvari za
devojčice.“ (Šarlo Akrobata, *Ona se budi*,
album Paket aranžman, 1981)

Djevojka i djevojaštvo središnji su istraživački predmeti zasebne znanstvene discipline na presjecištu društvenih i humanističkih znanosti – djevojačkih studija (*girls studies*) – koji djevojaštvo proučavaju u inter- i multidisciplinarnom pristupu, uključujući političnost djevojaštva, uronjenost u popularnu kulturu te reprezentacijske i diskurzivne oblikovne paradigme djevojaštva. Djevojačkim je studijima u prvom istraživačkom planu suvremeno djevojaštvo, odnos djevojaštva i popularne kulture te konstrukcijske i re-prezentacijske paradigme povezane s tom temom. Kako navodi Mary Celeste Kearney (2019), povijesni razvoj zasebnih studija o djevojaštvu – djevojačkih studija (*girls studies*) razmjerno se sporo afirmirao unutar ženskih studija, ali i unutar studija o djetinjstvu; tek će razvoj kulturalnih studija tijekom 1980-ih potaknuti prve istraživačice na sustavnije proučavanje djevojačke kulture. Među prvima je od njih bila Angela McRobbie koja se djevojačkom kulturom i proto-djevojačkim studijima bavi već od početka osamdesetih godina. Kearney oskudan znanstveni interes za teme ženske adolescencije dijelom pripisuje „razli[ci] u društvenom statusu dječaka i djevojčica tijekom većeg dijela povijesti“ (2019: 241), odnosno činjenici da se djevojke, kao i žene uopće, gotovo do kraja 20. stoljeća primarno (iz perspektive društvenih znanosti) percipiraju vezanima uz privatnu sferu te u tom smislu teže istraživački zahvatima, a dijelom pak tradicionalnoj rodnoj dinamici akademske zajednice koju tek krajem 1970-ih počinju propitivati znanstvenice feministkinje. Ipak, od 1990-ih naovamo djevojački studiji sve se snažnije profiliraju u suvremenom znanstvenom krajoliku, ponajviše u anglofonim znanstvenim zajednicama.

Djevojački studiji u hrvatskom kontekstu odnedavno također dobivaju na vidljivosti, ponajprije zahvaljujući studentskom angažmanu, odnosno odlično uređenom zborniku radova *Djevojački studiji* objavljenom kao zasebni broj studentskog časopisa K. (časopisa student/ic/a komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu), kao i naporima mladih istraživač/ic/a da teme djevojačkih studija afirmiraju kao adekvatne i legitimne istraživačke predloške. U zborniku *Djevojački studiji* uvršteno je pet izvornih priloga domaćih autorica, koje se djevojačkim studijima bave u kontekstu odnosa djevojaka i prostora (Lea Horvat, „Djevojke u prostoru i prostor za djevojaštvo u Jugoslaviji krajem 1960-ih“), djevojaka i punka (Dunja Kučinac, „Rod i fantazija o pank besklasnosti: prema feminističkoj kritici domaće fanzinske i HC/

pank scene“), djevojaštva na internetu (Maša Huzjak, „Umrežene: djevojački glasovi na internetu“ i Luja Šimunović, „Tko su beauty-vlogerice? Beauty-vlog kao prostor pregovaranja autentičnosti“) te imagologije djevojaštva u suvremenoj filmskoj umjetnosti (Ejla Kovačević, „Djevojaštvo u filmovima Hane Jušić i Barbare Vekarić“). Urednice u uvodniku naglašavaju tek rubnu prisutnost istraživačkih i teorijskih tema povezanih s djevojačkim studijima u hrvatskoj humanistici i društvenim znanostima, no u novije se vrijeme, ipak, tema djevojaka i djevojačkih iskustava legitimirala u domaćem istraživačkom kontekstu, pa čak doživjela i službenu društvenu valorizaciju: studija Reane Senjković² o zagrebačkom djevojačkom časopisu *Tina* koji je izlazio početkom 1970-ih godina nagrađena je 2009. godine državnom godišnjom nagradom za znanost³.

Imagologija⁴ djevojaštva: kako javni diskursi i javne politike vide adolescenticu od kraja 19. do kraja 20. stoljeća?

U studiji o imagološkim i ideološkim opremama djevojaka u 20. stoljeću Marnina Gonick (2019), pozivajući se na prethodna istraživanja, utvrđuje da se društvena grupa mladih u različitim društvenim zajednicama tijekom povijesti redovito predstavlja na slične načine, „kao simbolički registri moderniteta i njegova svojatanja napretka

² *Izglubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*. 2008. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

³ <https://www.ief.hr/znanstvenici/reana-senjkovic/>

⁴ Termin imagologija u humanističkim znanostima koristi se, kako to tumači Davor Dukić u svojevrsnom propedeutičkom priručniku o imagologiji *Kako vidimo strane zemlje* (2009), kao naziv za istraživački smjer proučavanja književnih predodžaba o stranim zemljama i narodima, kao i o vlastitoj zemlji i narodu (Dukić, 2009: 5), pri čemu naziv discipline, kako priznaje Dukić, ima „daleko šir[i] etimološk[i] impliciran značenjski opseg“ odnosno mogao bi značiti i znanost o imaginarijima (ibid.). Zrinka Blažević, međutim, tek djelomice prihvaćajući sadržajne i interpretacijske naglaske tradicionalne imagologije, proučavanje predodžaba pomiče prema transdisciplinarnom shvaćanju, nudeći obuhvatniju definiciju predodžbe kao „interferentne konfiguracije mentalnih slika, tekstualnih i netekstualnih reprezentacija i oblika prakse, koja se konstituira unutar određenog socio-historijskog konteksta. Ona strukturno podsjeća na Bourdieuov koncept habitusa kao ‘sustava trajnih i prenosivih dispozicija, strukturiranih struktura koje su predisponirane tako da djeluju kao strukturirajuće strukture, to jest kao principi koji stvaraju i organiziraju i prakse i reprezentacije’.“ (Blažević, 2014: 130) U tome smislu, oslanjajući se na njezinu definiciju, koristim pojam predodžaba u istraživanju tekstualnih (djelomice i netekstualnih) reprezentacija i praksi kao struktura koje su istovremeno produktivne i organizirajuće, a koje se ne odnose, kao u tradicionalno shvaćenoj imagologiji, isključivo na heteropredodžbe i autopredodžbe u kontekstu naroda i (stranih) zemalja, nego na misaone strukture / mentalne slike kojima se konstituira mišljenje o sebi i svijetu uopće. U okviru tako shvaćene imagologije kao temeljne se diskurzivne jedinice izdvajaju imagemi – višeznačne, ambivalentne misaone i predodžbene strukture koje uspostavljaju misaone prečice odnosno perpetuiraju stereotipsko mišljenje o složenim fenomenima.

(...) te kao žarišta izražavanja nesigurnosti i napetosti u vremenima u kojima se društveni i kulturni sustavi ubrzano mijenjaju“ (Gonick, 2019: 148). Čini mi se, ipak, da se ova teza treba prihvatiti s oprezom imamo li u vidu načine na koji društvena zajednica, osobito u periodima prije modernizma, razlikuje svoj podmladak s obzirom na rod: imagološke i ideološke konture ženske adolescencije bitno se, ako ne i kontrastno razlikuju od načina na koji zajednice imagološki i ideološki koncipiraju muške adolescente. Hrvatski kontekst u tome nije iznimka.

Kako Iskra Iveljić elaborira u utjecajnoj studiji o zagrebačkoj građanskoj klasi s kraja 19. i početka 20. stoljeća, tek će posljednja desetljeća 19. stoljeća jasnije artikulirati, pa time i prezentirati, društvenu skupinu mladih – adolescentica i adolescentata – kao zasebnu društvenu činjenicu. Produljeno obrazovanje i bitne promjene odnosno modernizacija obrazovnih procesa kao i druge promjene u javnim politikama utječu na to da se, u privilegiranim klasama odnosno sa stasanjem građanskog društva, razdoblje mladenaštva oštrije distancira i ideološki i imagološki artikulira u posljednja dva desetljeća 19. stoljeća. Posljedica je to, kako pokazuje Iveljić, procesa konstituiranja građanske klase, kao i obrazovnih politika (posebice uvođenja obaveznog četverogodišnjeg obrazovanja tzv. Mažuranićevim školskim zakonom 1874. godine čije će se posljedice postupno početi osjećati prvo na pokazateljima opismenjenosti u 1880-im godinama, a potom i u drugim društvenim poljima), ali i drugih političkih i društvenih procesa u 19. stoljeću, koji će, do kraja stoljeća, rezultirati i povećanim obrazovnim, pa tako i životnim odabirima za djevojke. U imagološkom kontekstu hrvatskog 19. stoljeća, međutim, društvena grupacija mladih nikako nije homogena; upravo suprotno, radikalne imagološke razlike u prezentiranju i konceptualiziranju djevojaka i mladića bitno će utjecati na konkretne djevojačke živote.⁵

Predodžba o djevojci u 19. stoljeću artikulira se u javnome govoru u kontekstu različitih tematskih i problemskih zahtjeva: ponajprije, u povezanosti s tzv. ženskim pitanjem odnosno problemima ženske emancipacije, pravnoga položaja žena i mogućnostima pristupa tržištu rada. Glavna je tema u tom kontekstu djevojačko obrazovanje, koje postaje važna, ako ne i izrazito vruća tema u desetljećima nakon sredine 19. stoljeća, a posebice od početka 1880-ih godina, što će do kraja stoljeća dovesti i do otvaranja prve obrazovne institucije za (privilegirane) djevojke koja nudi pandan gimnazijskom obrazovanju – zagrebačkog Liceja, otvorenog u jesen 1892. godine. Sljedeća su tematska čvorišta unutar kojih se razvijaju javni diskursi o djevojaštvu i uspostavlja imagološki obzor djevojaštva katalog poželjnih djevojačkih vrlina, odnos prema odraslima (roditeljskim i učiteljskim te figurama društvenog, klasnog ili dob-

⁵ O tome v. Iveljić 2007.

nog autoriteta), tematski kompleks povezan s tzv. “naravnom odredbom” djevojke i žene (brakom i majčinstvom), djevojačka prijateljstva, te naposljetku udaja kao postojana i čvrsta granica koja markira završetak djevojaštva. „Naravna odredba“, pritom, pokriva cijeli spektar diskurzivnih praksi, javnih politika i kodova ponašanja pomoću kojih se upravlja djevojaštvom, a odnosi se na brak i osobito majčinstvo kao ključnu, ako ne i jedinu moguću žensku društvenu ulogu. Međutim, s obzirom na bitno poboljšanje obrazovnih okolnosti u završnici 19. stoljeća (s otvaranjem liceja 1892. i posebno s omogućavanjem isprva izvanrednog, a onda i formalnog upisa djevojkama na zagrebačko Sveučilište u prvoj akademskoj godini 20. stoljeća) te, posljedično, širenje mogućnosti zapošljavanja, u prvim desetljećima novoga stoljeća – a posebno u 1910-im godinama – jasno se razabire imagološka napetost, pa i svojevrsno pregovaranje u prezentiranju djevojaštva – istovremenost različitih, međusobno proturječnih predodžaba i ideja o djevojkama, nastojanja da se stari imagološki i ideološko-pedagoški kanon 19. stoljeća očuva i učvrsti, dok se u isto vrijeme pojavljuje imagem ‘nove’, obrazovanije, samosvjesnije, hrabrije djevojke.

Jedan je od izrazito simbolički potentnih i diskurzivno aktivnih imagama u predočavanju ambivalencija djevojaštva imagem pupoljka. Gotovo sveukupna proza hrvatskog romantizma, realizma i moderne/esteticizma djevojaštvo apostrofira metaforom pupoljka, cvijeta i cvata, a takvo je apostrofiranje prisutno i drugdje u javnom govoru o djevojci. Djevojaštvo je obilježeno esencijalnom „pupoljkošću“, dakle romantiziranom potencijalnošću zatvorenoga pupoljka što je očigledna metafora (i) djevojačke seksualnosti. Pupiljak koji predstavlja potencijal svakako je dvoznačna metafora, što se u javnome govoru implicitno artikulira kao stalna, prijeteća opasnost od djevojačkoga iskliznuća iz patrijarhalnog poretka ili pak od njegovog osporavanja. Djevojaštvo je period latentne opasnosti od razvijanja potencijala pupoljkosti u smjeru aktivne, realizirane, a ne samo implicirane, potencijalne seksualnosti – opasnosti koja je krajnja, strašna i pogubna, a na retoričkom i diskurzivnom planu u potpunosti tabuizirana i neizgovorljiva. Figura pupoljka, međutim, izrazito je proturječna, da ne kažem bipolarna, budući da figura djevojke – pupoljka – u cjelokupnoj hrvatskoj nedječjoj prozi 19. stoljeća personificira mušku žudnju i imagološki je prezentirana kao erotički podražajna i mladićima i odraslim muškarcima. Čak i u diskursu dječje i adolescentske književnosti nakon prijeloma stoljeća likovi djevojaka bit će pripovjedno i imagološki artikulirani (i) u kontekstu muške erotske žudnje.⁶

⁶ Primjer koji mi se u ovom kontekstu čini najintrigantnijim odnosi se na pripovijetku *Makov cvijetak. Čavrljanje ili tri poglavlja iz života male Klarice* autora Zyra Xapule odnosno Zvonimira Vukelića, objavljenu u zbirci *Darovi našim djevojkama* koju je 1905. uredila Milka Pogačić i objavila Udruga učiteljica Kraljevina Hrvatske i Slavonije. Pogačić knjigu priređuje na temelju naručenih tekstova od poznatih književnica i književnika s eksplicitnom namijenjenošću djevojačkoj publici. U Xapulinoj

Nadalje, kako to pokazuju istraživačice djevojačkih studija, 20. stoljeće razdoblje je izrazitih imagoloških multiplikacija u kontekstu ženske adolescencije, kompatibilno s bitnim i sve teže preglednijim procesima ženske (i djevojačke) emancipacije tijekom stoljeća, odnosno uslozljavanjima i multipliciranjima ženskih društvenih uloga. Premda i Driscoll i Kearney sve do kraja 20. stoljeća djevojku vide vezanom uz privatnu sferu, imagološka diverzificiranost ogleđa se već od ranih desetljeća 20. stoljeća u nizu imagemskih struktura. Imagološka napetost između imagema krhke, fragilne i tradicionalne adolescentske femininosti i nove, moderne djevojke koja obilježava početak 20. stoljeća (v. Driscoll, 2019: 119-123), prema sredini stoljeća postupno se (u anglofonim kulturama) fiksira u nekoliko imagema, vremenski istodobnih ili susljednih, poput „djevojke jučerašnjice“ kojom se ideološki povlašćuje tradicionalni imagološki i ideološki obrazac ženske adolescencije (ibid.), potom tzv. *Flapper* djevojke⁷ i *It* djevojke⁸ kojima se u prvi plan nameće djevojačka seksualnost, potom filmske obožavateljice, tinejdžerice, osviještene i osnažene djevojke obilježene „djevojačkom moći“ odnosno *girl power*⁹ kojoj je kao oprečni imagem pridodana figura tzv. *Nove Ofelije*¹⁰ te naposljetku najradikalnijeg djevojačkog imagema tzv. *Riot grrrr*¹¹ krajem 20. stoljeća.

U hrvatskom kontekstu ovaj tip imagoloških istraživanja tek nam predstoji: specifične društvene i povijesno-političke okolnosti hrvatskoga 20. stoljeća, bitno različite

pripovijetki koja zatvara zbirku odrastao pripovjedač kroz spomenuta tri poglavlja prikazuje svoju rastuću afektivnu, potom emocionalnu te naposljetku i seksualnu podraženost u odnosu prema naslovno apostrofiranoj trinaestogodišnjoj protagonistici, koja je u početku prikazana kao djetinjasta, kapriciozna i zahtjevna, no postupno se njezin lik ocrta kao erotski podražajan odrasle pripovjedaču. Zanimljivo, djevojično se ponašanje tijekom nekoliko mjeseci radnje mijenja tek minimalno, a pripovjedačeva pažnja od blage (ne)zainteresiranosti i iritacije prelazi u erotski interes prema djevojci od trinaest ili četrnaest godina. Završetak pripovijetke sugerira moguće ostvarenje afektivnih fantazija pripovjedača, budući da adolescentica – koju pripovjedač naziva makovim cvijetkom – odlazi na trogodišnje školovanje a pripovjedač spoznaje i priznaje (sam sebi) svoju ljubav prema njoj nazivajući je pritom „malom djevojčicom“: „Zar uistinu tu malu djevojčicu – ljubim?“ (Xapula u Pogačić 1905: 157), anticipirajući time jednu od temeljnih društvenih predodžaba ženske adolescencije u 20. stoljeću – seksualizaciju adolescentice.

⁷ Driscoll (2019: 124) *flapper* djevojku opisuje kao podjednako nevinu i zavodljivu.

⁸ Driscoll (2019: 124) objašnjava naziv *It* eufemizmom za seksipil, tumačeći položaj djevojke u masovnoj kulturi u dvadesetim i tridesetim godinama 20. stoljeća „novi[m] modeli[ma] djevojaštva u kojima su se ispreplitali adolescencija, rod i seks“.

⁹ Mamina Gonick (2019: 145) termin *girl power* tumači kao „novu djevojku, koja je odlučna, dinamična i nesputana ograničenjima pasivne ženstvenosti.“

¹⁰ Gonick (ibid.) figuru *Nove Ofelije* predstavlja kao „ranjivu, bezglasnu i krhku“ djevojku.

¹¹ Prema Gonick (2019: 151) *Riot Grrrr*, koristeći *Girl Power* kao „strategiju prisvajanja kontrole nad značenjem riječi djevojka (...) „slave „neustrašivi, agresivni djevojački potencijal i ponovno uspostavljanje djevojačke kulture kao pozitivne sile.“

od anglofonog svijeta, utjecale su i na razvoj posve drukčijih imagoloških koncepata kojima je društvena zajednica zahvaćala djevojke. Hrvatske inačice *Flapper* djevojke, *It* djevojke i *Nove Ofelije* tek trebamo prepoznati i artikulirati, a posebice razumjeti kontingentnost imagološkoga rada u različitim kontekstima kanonske i popularne kulture. U tome smislu, u nastavku ću pokušati opisati jedan od imagama djevojaštva u okviru popularne kulture s kraja 20. stoljeća.

Ona se budi: imagem djevojke u (hrvatskoj) popularnoj kulturi krajem 20. stoljeća

*Ona puni osamnaest godina u junu
ne zna šta da radi kada položi maturalni ispit
ljudi su vrlo zlobni dok gledaju njene grudi
ljudi su zlobni dok gledaju njen ten*

Ona se budi!

*Celoga života nečim joj pune glavu
Lutkice, krpice, suknjice
su stvari za devojčice
igrati lastiš ona nikad nije znala
skuvati ručak nikad nije bila njena stvar*

Ona se budi!

*Ona nema nikoga da joj kaže
„Ti si moja!“*

*Ljudi se čude zar ona može da misli
Ljudi se čude zar ona sme da zna
Ljudi su vrlo zlobni dok gledaju njene grudi
Ljudi su zlobni dok gledaju njen ten*

Ona se budi!

*Ona nema nikoga da joj kaže:
„Ti si moja!“*

(Šarlo Akrobata, s unutrašnjeg omota albuma *Paket aranžman*, Jugoton, Zagreb, 1981)

Središnja je tema ovoga rada odnos između rock pjesme *Ona se budi* beogradskog novovalnog benda Šarlo Akrobata i semantičkih, imagoloških i ideoloških transgresija i transmutacija te pjesme u njezinoj stripskoj adaptaciji autora Igora Kordeja. Na ovoj ću adaptaciji pokušati pokazati na koji se način oblikuje i perpetuira stereotipna i muškocentrična imagološka artikulacija djevojaštva u popularnoj kulturi, preciznije u jugoslavenskoj (i hrvatskoj) popularnoj kulturi osamdesetih godina 20. stoljeća. Početkom 1980-ih globalni se popularnokulturni fenomen novoga vala prelijeva i na prostor Jugoslavije; novi val, kako to definira Ines Prica, odnosi se na „kreativno razdoblje jugoslavenske glazbeno-scenske produkcije s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina, potaknut[om] recepcijom britanskog i američkog punka i tzv. novovalne glazbe, njegove manje radikalne i šire prihvaćene dimenzije. Pojam se zatim širi u ozračje raznovrsnih potkulturnih i alternativnih umjetničkih formi izražavanja koje su potekle iz tog fokusa, da bi u ambicioznijim kulturološkim uvodnicima postao oznakom estetike i duha jednoga vremena kao ‘nove osjećajnosti’“ (Prica, 1990: 23). Slično fenomen jugoslavenskog novog vala tumači i Aleksandar Žikić – kao refleks nastojanja mladih urbanih glazbenika iz svih jugoslavenskih urbanih centara da u svoje vlastite glazbene izričaje ugrade zvuk i energiju punka: „Bands like Ljubljana’s Pankrti, Rijeka’s Paraf and Termiti, Zagreb’s Prljavo kazalište, Azra or Film, and Novi Sad’s Pekinška patka and others, were trying to transpose wild vibrations of punk into their own environments. The insolence of the Sex Pistols, the primal punch of the Ramones, and the rumble of the Clash may have sparked the action, but Yugoslav musicians sought their own creative response.“ (Žikić, 2020: 70), pri čemu je ključna odrednica, koju naglašavaju i Prica i Žikić, istovremenost novovalnih umjetničkih zbivanja u svim jugoslavenskim urbanim sredinama.

Pjesma *Ona se budi* prvi je (i jedini) put objavljena na albumu *Paket aranžman*, zajedničkom albumu tri beogradska novovalna rock benda (Električni orgazam, Idoli, Šarlo Akrobata¹²), koji je simbolično markirao uzlet beogradskog novog vala. Šarlo Akrobata na albumu su zastupljeni četirima pjesmama¹³, pri čemu je pjesma *Ona se budi* ujedno i prva pjesma na albumu, te svojim višeslojnim konotacijama naslova i teksta pjesme uspješno (re)prezentira poetičku i semantičku transfiguraciju popularne kulture u novom valu. Aleksandar Žikić (2020) cijeli album vidi kao izrazito novu i samosvojnu pop-kulturnu pojavu kojom nova generacija glazbenika

¹² Šarlo Akrobata beogradski je rock bend koji djeluje od proljeća 1980. godine do kraja 1981., u sastavu Milan Mladenović na gitari, Dušan Kojić Koja kao vokal i bas i Ivan Vdović VD na bubnjevima. Prve snimke objavljuju na kompilaciji *Paket aranžman* (1981.), a nakon toga iste godine objavljuju album *Bistriji ili tuplji čovek biva kad...* Prestaju s radom krajem 1981. (prema Janjatović 1998: 173-174)

¹³ *Ona se budi*, *Oko moje glave*, *Mali čovek*, *Niko kao ja*.

razmjerno hermetičnog izraza uspijeva osvojiti šire pop-kulturno tržište i album naziva prekretnicom u povijesti jugoslavenske rock glazbe („a milestone in Yugoslav rock music historiography“ Žikić 2020: 70).

Tekst pjesme, citiran na početku ovoga poglavlja prema tekstu navedenom na unutrašnjoj omotnici albuma *Paket aranžman*, u glazbenoj je izvedbi ponešto, no značajno izmijenjen¹⁴ i bitno prilagođen iskaznom i ritmičkom obliku rock pjesme. Sam tekst višestruko je konotativan s obzirom na semantičke artikulacije djevojaštva, koje u tekstu pjesme nije apostrofirano kao urbano djevojaštvo, no kontekst u kojem je pjesma objavljena (rock-album, rock glazba kao izrazito urban fenomen, urbano iskustvo kao dominantna referenca u razumijevanju i konstruiranju značenja cijeloga albuma) sugerira da se djevojačko iskustvo opjevano u pjesmi treba interpretirati kao urbano. „Ona“ o čijem iskustvu pjesma govori gestom neimenovanja i apstrahiranja bilo kakvih konkretnih odrednica (bilo o njoj ili o njezinoj okolini) translata se u imagem (urbane) djevojke podržan i nepostojanom fokalizacijom koja varira od unutrašnje do vanjske fokalizacije. Imagem urbane djevojke konstruira se u oslonu na niz imagološko-ideoloških naznaka, od kojih je najizrazitija predodžba o djevojci kao objektu seksualne žudnje, artikulirana već u trećem stihu pjesme („ljudi su vrlo zlobni dok gledaju njene grudi“). Pogled na djevojku – pogled koji Laura Mulvey u kontekstu filmske umjetnosti, ali i izvan njega, naziva „muškim pogledom“¹⁵ – implicira njezinu podložnost, pasivnost, pa i ranjivost („ljudi su zlobni dok gledaju njen ten“), odnosno postavlja je u poziciju objekta, dok se istovremeno subjektima („ljudima“) pruža moć pogleda koji objektivira i seksualizira. Nastavak pjesme, kao i naslovna implikacija „buđenja“, nastoji međutim djevojaštvo artikulirati kao ambivalentno – ono koje je prisiljeno biti gledano, objektivizirano, seksualizirano i pasivno, ali se istovremeno „budi“ i

¹⁴ Navodim tekst pjesme transkribiran prema snimci s albuma *Paket aranžman*: „Ona puni osamnaest godina u junu/ne zna šta da radi kada položi maturalni ispit/ ljudi su vrlo zlobni dok gledaju njene grudi/ ljudi su zlobni dok gledaju njen ten// Ona se budi/ Ona se budi// Celoga života nečim joj pune glavu/ lutkice i krpice i suknjice/ su stvari za devojčice/ igrati lastiš ona nikada nije znala/ skuvati ručak nikad nije bila njena stvar// Ona se budi/ Ona se budi/ Ona nema nikoga da joj kaže/ ti si moja, ti si moja, ti si (2x)// Ljudi se čude zar ona može da misli/ ljudi se čude zar ona sme da zna/ ljudi su vrlo zlobni dok gledaju njene grudi/ ljudi su zlobni dok gledaju njen ten// Ona se budi/ Ona se budi/ Ona nema nikoga da joj kaže/ ti si moja, ti si moja/ ti si// Ona se budi (2x).“

¹⁵ Laura Mulvey u utjecajnom članku *Visual pleasure and narrative cinema* iz 1976. artikulira feminističku kritiku načina na koji filmska umjetnost prezentira ženu i žensko tijelo, nazivajući poziciju u kojoj se muški heteroseksualni pogled prezentira kao normativan muškim pogledom odnosno *male gaze*: „In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/ female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.“ (Mulvey 1976: 11)

nastoji zauzeti aktivniju poziciju. Tumačenje rock pjesme, međutim, nikako se ne može oslanjati samo na njezin tekst, s obzirom na ontologiju rock glazbe čije se značenje artikulira upravo u komunikacijskom stapanju teksta i glazbe, što će se pokazati i u ovom slučaju.

Ključna je odrednica pjesme ambivalencija: odnosi se to ponajprije na retoričko-semantičku strategiju koja aludira na djevojačku pasivnu poziciju u odnosu na zajednicu („celoga života nečim joj pune glavu“), odnosno na uspostavu specifične vrste uzajamnosti između djevojke i okoline – neizrečenih „onih“ koji cijeloga života djevojci „pune glavu“ na što ona nema utjecaja, dok se istovremeno iskazujući tu poziciju vanjskom fokalizacijom aludira na djevojčin kritički odnos prema „njima“. Kritika se iskazuje i izdvajanjem i naglašavanjem riječi „ona“ – ujedno prve riječi kojom pjesma započinje, kao i ponavljanjem refrena (djevojačko simboličko i stvarno buđenje). Djevojka se budi – odbacuje poziciju pasivnosti u kojoj joj „pune glavu“, odbacuje i izrazito stereotipan sadržaj tog „punjenja“ glave („lutkice i suknjice i krpice su stvari za devojčice“), a isti se kritički odnos pretapa i u sljedeći stih koji djevojačko iskustvo povezuje s motivom dječje igre („igrati lastiš ona nikada nije znala“), i to urbane skupne dječje igre koja se izvodi prema ritualiziranim pravilima, a uobičajeno se smatra igrom koju igraju djevojčice. Nepoznavanje skupne igre za djevojčice upućuje na izdvojenost i neuklopljenost kao elemente urbanoga djevojaštva, jednako kao i suspenzija povezanosti djevojaka i kućanskih odnosno domaćinskih poslova („skuvati ručak nikada nije bila njena stvar“), pri čemu ovaj motiv interpretiram (i) kao signal odmaka urbanoga djevojaštva od tradicionalnih i tradicijskih imagema djevojke. Ambivalentnost je vidljiva i u motivu napetosti između bivanja objektom tuđega pogleda i djevojke kao subjekta mišljenja i znanja („ljudi se čude zar ona može da misli/ ljudi se čude zar ona sme da zna“), pri čemu se upravo u posljednjoj strofi najizrazitije aktivira sintaktički raspored riječi kao element djevojačke samosvijesti: sva četiri stiha u posljednjoj strofi započinju imenicom „ljudi“ kao rečeničnim subjektom čime se – sintaktički – djevojka gura u poziciju objekta i to objekta nad kojim se, uporabom glagola moći i smjeti, uspostavlja simbolički autoritet, no s druge strane, uporabom glagola radnje povezanih s djevojkom – misliti i znati – ta se objektna pozicija transformira u aktivnu, što, rekla bih, semantički kompenzira završno ponavljanje stihova kojima se djevojka nastoji vratiti u poziciju isključivo seksualiziranoga objekta. Ljudi su zlobni dok je promatraju kao seksualni objekt na što ona ne može utjecati, no ta je zloba barem djelomice „kompenzirana“ čuđenjem nad djevojčinom pameću i znanjem.

Igra izloženosti i odbacivanja pogleda koji seksualizira, međutim, dolazi do vrhunca u refrenu koji se u pjesmi pojavljuje u dvije inačice – kraćoj, koja samo

ponavlja naslov pjesme („Ona se budi“) nakon prve strofe, i duljoj, u kojoj se djevojačko buđenje, stvarno i/ili simbolično, suplementira emocionalnom ranjivošću odnosno žudnjom („ona nema nikoga da joj kaže/ ti si moja, ti si moja, ti si“). Refren sugerira djevojčinu žudnju za ljubavlju/ljubavnikom, iskazanu u obliku čežnje za pripadanjem odnosno želje da joj netko kaže „ti si moja“. Ljubavna čežnja među najkonvencionalnijim je imagemima kojima se predočava djevojaštvo u suvremenoj kulturi (v. primjerice Driscoll, 2019: 129), no ovdje se – u glazbenoj izvedbi – nedovršavanjem rečenice odnosno semantičkom distorzijom ta žudnja transformira. Umjesto ljubavnoga pripadanja pjesma završava procesom dodjeljivanja pozicije subjekta: „ti si“. Ipak, djevojku kao subjekt uspostavlja netko drugi – žuđeni ljubavnik, što upućuje na tradicionalnu imagološko-ideološku gestu kojom se djevojačka (i ženska) subjektivnost i cjelovitost uspostavlja samo u suodnosu s drugim – muškarcem¹⁶. Pjesma je, dodatno, ispjevana muškim glasom¹⁷ što također utječe na imagološku ambivalenciju, koju podupire i glazbena izvedba pjesme – glazbeni se izraz ovdje može opisati kao tzv. bijeli *reggae*, kako Petar Janjatović definira glazbene početke grupe¹⁸, pri čemu se instrumentalni početak može čitati i kao citat pjesme Elvisa Costella *Watching the detectives* s albuma *My Aim is True* (1977)¹⁹; *no reggae* ritam u pjesmi je reinterpreteran elementima punka, kao i sugestivnim lomljenjima stihova odnosno ritamskim deformacijama.

Ključnim mi se imagološkim čimbenikom u prezentiranju urbanog djevojaštva u ovoj pjesmi čini cjelovitost umjetničke činjenice o kojoj je riječ. Nju čini ukupnost teksta pjesme, glazba, zvučna slika, glas izvođača, činjenica da je pjesma dio albuma, kontekst novog vala u koji se cjelokupno iskustvo upisuje te naposljetku subjektivnost djevojke odnosno odabir da se u rock pjesmi tematizira djevojaštvo: u tome smislu rock kultura nesumnjivo prenosi i re-prezentira konvencionalne predodžbe o djevojci – seksualizaciju djevojaštva, muški pogled kao normativan, stereotipizaciju interesa i dužnosti, pasivnost – no dodatno ih rekontekstualizira i nadopunjuje u imagem urbane djevojke koja se, usprkos svemu, budi, misli i zna.

Vrlo brzo nakon izlaska albuma *Paket aranžman* koji je objavljen u veljači

¹⁶ Podsjećam na spominjanu ideološki mehanizam „naravne odredbe“ po kojem je jedina ženska društvena uloga, kao i društvena funkcija, ulazak u bračnu zajednicu s muškarcem; ovaj snažan ideološki postulat obilježava ne samo devetnaestostoljetno društvo, nego je imagološki i ideološki aktivan do sredine 20. stoljeća, pa i kasnije, osobito u tradicijskim zajednicama, o čemu v. primjerice Leček, Suzana. 2003. *Seljačka obitelj u sjeverozapadnoj Hrvatskoj 1918.-1941.* Zagreb: Hrvatski institut za povijest, podružnica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje i Srednja Europa.

¹⁷ Pjevač Dušan Kojić Koja.

¹⁸ „Ako su na početku bili bazirani na panku i beloj reggae muzici (...)“ (Janjatović, 1998: 173).

¹⁹ Na ovoj referenci zahvaljujem Đorđu Matiću i Nenadu Rizvanoviću.

1981., zagrebački strip crtač Igor Kordej u beogradskom je glazbenom magazinu Džuboks objavio seriju stripova nastalih na tekstualnim predlošcima rock-pjesama, od kojih su tri bile s albuma *Paket aranžman*.²⁰ Prvi je objavljeni strip (u broju 112, travanj 1981.) upravo na tekst pjesme *Ona se budi*, nacrtan u četiri stripske table na časopisnoj dvostranici, no grafički pozicioniran u ponešto neuobičajenom, okomitom formatu. Strip je nacrtan crno-bijelom tehnikom dok je pozadina stranice u svijetloplavoj boji.²¹ Kordej, koji je u vrijeme izlaska stripa autor s već zamjetnim stripskim opusom, strip crta s izrazitom autorskom samosviješću i u neobičnom vizualno-ritamskom prosedeu, uspostavljajući impresivan stripski jezik u kojem se ikonička (vizualna) i konvencionalna (literarna) razina komunikacijski susreću u izrazito originalnim rješenjima. Zoran Đukanović (1984) u ovom stripu – ali i u drugim autorovim stripovima – ističe upravo grafičku punoću i specifične Kordejeve crtačke postupke – poput korištenja rapidografa čiju preciznu liniju nadograđuje „slobodnijim, namerno manje preciznim i time strasnijim potezima četkice. Pokreti, crte lica, nabori na odeći time dobijaju na sopstvenoj težini i volumenu“ (Đukanović, 1984: 4) kao osobito atraktivna i izvorna stripovska rješenja.

Tihomir Mraović strip *Ona se budi* smatra „izuzetno dojmljivim“ i interpretira ga kao „primjer [...] fine i pune grafičke naracije, punokrvni strip u onom osnovnom smislu, koji je bogatiji od teksta ili slike zasebno. Radi se o prepoznatljivom pripovjedačkom i crtački vizualnom rukopisu, snažnoj vizualnoj kaligrafiji i poetici Igora Kordeja, kojom je naglašena sva dramatičnost jednog segmenta odrastanje jedne mlade djevojke, njezinog tinejdžerskog bunta i traženja vlastitog puta, te nekih od iskušenja koji je na tom putu čekaju. Dojmljiv je kraj stripa u kojem ‘probuđena’ djevojka, koja se osjeća izopćena od svih, ipak na kraju, barem preko jedne novinske fotografije, ‘pripada’ nekome. Mladiću, čijeg postojanja ona nije ni svjesna, a koji je njezinu fotografiju isjekao iz novina i naljepio na zid.“ (Mraović, 2019: 41-42)

Tomislav Čegir također vrlo pozitivno ocjenjuje strip, kao „složenu stvaralačku mrežu izrazito visokih kvalitativnih vrijednosti“, odnosno sve autorove stripove s predlošcima rock glazbe vidi „osebujnim definiranjem jezika stripa“. „(...) usudio bih se ustvrditi da su *Ona se budi* prema skladbi novovalne rock-skupine Šarlo akrobata i *Maljčiki* prema skladbi podjednako važnih VIS Idola prava remek-djela

²⁰ U knjizi *Deja Vu* objavljeni su svi autorovi stripovi nastali prema predlošcima rock pjesama, od kojih tri s *Paket aranžmana* (*Ona se budi*, *Krokodili dolaze* i *Maljčiki*), v. Kordej 2015: 58-61, 62-63 i 66-69.

²¹ Strip je ponovno objavljen u drukčijoj grafičkoj opremi i većem formatu pojedinačnih tabli u albumu knjizi *Deja Vu* (2015) u kojoj su objavljeni rani Kordejevi stripovi.

čija se vrijednost potvrđuje i u vremenskom odmaku duljem od dvadeset godina“, smatra Čegir (2015), interpretirajući *Ona se budi* kao strip o sukobu s društvenom i obiteljskom represijom.

Vladimir Šagadin u pogovoru Kordejevima ranim stripovima objavljenima u knjizi pod skupnim naslovom *Deja Vu*, strip *Ona se budi* vidi kao sukus i sinegdohu Kordejeva stripskoga izraza, nazivajući ga „autorskim filmom“ i implicitno ga pozitivno ocjenjujući: „U stripu ‘Ona se budi’ se točno može vidjeti kakva će biti Kordejeva karijera. Naravno, gledano iz današnje perspektive lako je biti pametan. Ali prezentirati tako dobru pjesmu u potpuno autorskom filmu mogu samo najbolji u pričanju. I zato se vidi da će Kordej jednog dana biti najbolji naš crtač svih vremena – jer je shvatio da je strip – priča. Strip je jebena priča. Ispričaj priču, i tad možeš sve.“ (Šagadin, 2015: 95-96)

Priča koju Kordej priča, međutim, tekst pjesme bitno reinterpretira i rekontekstualizira, pomičući značenjski impetus prema muškom pogledu kao dominantnom tumačiteljskom rakursu pjesme. S obzirom na kratak format i oskudan tekst pjesme, priča je nužno eliptična, a specifičan – vizualno uistinu impresivan – autorski stripski izraz u kojem se ritam uspostavlja i lomi asimetrijom, velikim brojem različitih rakursa odnosno izmjenama pozicije gledanja te korištenjem svih planova – od polutotala, preko detalja, krupnih planova, srednjeg plana i totala – utječe na dojam izgubljenosti, ranjivosti i izloženosti kao imagološkim elementima djevojaštva. S obzirom na to da tekst pjesme, kako je napomenuto, ne sadrži nikakve odrednice o djevojci ni o njezinoj okolini, Kordej ovdje mora intervenirati u apsolutno svim značenjskim segmentima. Djevojka se tako u prvoj tabli predstavlja u obiteljskom okružju u kojem je njezina adolescencija prikazana u opreci prema – pretpostavljamo – mlađoj sestri čija je mlađa, dječja dob, signirana dječjom frizuricom („kečkama“) za razliku od kratke, dopadljive frizure protagonistice, te u opreci prema nezainteresiranom, no dominantnom ocu i majci koja je u svim kadrovima prikazana u drugom planu, okrenuta leđima, u pozadini zbivanja. Ovakvo pozicioniranje majke signalizira raskidanje ženskih međugeneracijskih veza odnosno simbolički prikazuje urbano djevojaštvo kao samo, bez oslonca na iskustva i vrijednosti prethodne generacije žena, što je podcrtano i izrazitom razlikom u izgledu između majke i kćeri. Jedini kadar u kojem je majčin lik nacrtan u prvom planu kadar je u kojem majka strogom gestom nezainteresiranom ocu govori da djevojka puni osamnaest godina u junu i ne zna šta da radi kad položi maturalni ispit, što je podudarno s konvencionalnim i stereotipnim prikazima tradicionalnih obiteljskih dinamika u kojima je briga za potomstvo u domeni majčine odgovornosti. Međutim, u predzadnjoj slici prve table očevo je skrovit pogled preko noćna uperen upravo u razine djevojičnih grudi, što fenomen „muškoga pogleda“

rekontekstualizira i u smjeru izrazite djevojčine ranjivosti pred seksualizacijskim tendencijama čak i vlastitog oca.

Druga tabla započinje s dijelom u kojem se u pjesmi prvi puta pojavljuje refren – „ona se budi“ – te je u prvom kadru djevojčino buđenje prikazano izlaskom iz obiteljske kuhinje odnosno kadrom u kojem je djevojka u srednjem planu na ulici – dakle u urbanom prostoru. Izlazak iz obitelji, međutim, završava bitnom Kordejevom značenjskom intervencijom – u malenom izduženom kadru djevojka je prvi puta izravno prikazana kao meta muškoga pogleda i to pogleda muškarca u automobilu koji djevojku na ulici promatra s leđa. U završnom kadru druge table djevojka ulazi u muškarčev automobil, pri čemu je taj ulazak nacrtan u tri sličice čije perspektive, sjenčanje i začudni rakursi pomoću kojih se dobiva dojam djevojčine malenosti i krhkosti vrlo izravno sugeriraju djevojčinu ranjivost, pa i ugroženost. Paralelni motivi izlaska iz obitelji i nezaštićenosti i nesigurnosti na gradskim ulicama imagološkom konceptualiziranju djevojke svakako dodaju element ugroženosti i straha. Ujedno, tekstualni segment djevojčin izlazak na ulicu suplementira stihovima „celoga života nečim joj pune glavu/ lutkice, krpice, suknjice su stvari za devojčice/ igrati lastiš ona nikada nije znala/ skuvati ručak nikad nije bila njena stvar“, čime njezin izlazak i odlazak, odnosno bivanje na ulici, povezuje s odbacivanjem tradicijskog ideološkog tereta.

Treća tabla djevojčino buđenje – drugo izvođenje refrena u pjesmi – povezuje s buđenjem u muškarčevu krevetu i njezinim promatranjem muškarca koji se odijeva i odlazi, pri čemu položaji iz kojih promatramo kadrove razmjerno jasno sugeriraju djevojčinu otuđenost i tugu – posljednja sličica u prvom redu table u krupnom planu prikazuje djevojčino lice u krevetu te suze koje cure iz njezinih zatvorenih očiju. Sugestivan raspored rakursa u dvama redovima koji slijede a u kojima je prikazan djevojčin povratak kući gdje je suočena s očevim gnjevom i majčinih suzama, a potom i očevim fizičkim nasiljem upravo u sličicama u kojima tekst glasi „Ljudi se čude, zar ona može da misli? Ljudi se čude: zar ona sme da zna?“, upućuje na represiju i nasilje kao najizravnije posljedice djevojčinog pokušaja „mišljenja“ i „znanja“. Kordej očito to „mišljenje“ i „znanje“ interpretira kao seksualnu inicijaciju. Indikativno je, međutim, da nasilje slijedi nakon očito razočaravajućeg djevojčinog seksualnog iskustva čiji prikaz nikako nije bez konotacija neugodnog i otuđujućeg – nasilje i represija time se prezentiraju kao sveobuhvatni i neizbježni, od njih djevojka ne može pobjeći ni u obiteljskom okružju ni izvan njega, a ni u seksualnom kontekstu.

Posljednja, četvrta tabla, najizravnije, pa i najdrastičnije intervenira u značenjski okvir teksta pjesme: nakon što je u posljednjoj, maloj sličici na prethodnoj tabli prikazan djevojčin bijeg od očeva udara, ona u četvrtoj tabli izlazi na ulicu

i izravno se, kadroviranjem, rakursima, prikazom polutotala i totala i sadržajem sličica svojevóljno izlaže muškom pogledu skidajući odjeću, uz tekst „ona se budi“ upravo na sličici na kojoj je u totalu prikazana posve gola djevojka na ulici, okružena mnoštvom ljudi koji je promatraju. Sljedeća sličica prikazuje nagu djevojku na fotografiji u novinama, dok je drže odjeveni muškarci u sugeriranoj gesti policijskog privođenja. Posljednji redak četvrte table usložnjava odnosno multiplicira muški pogled u prizorima ruku koje škarama iz novina izrezuju djevojčinu голу fotografiju, lijepe je na zid i potom u posljednjoj sličici stripa iz poluprofila vidimo dječaka koji promatra голу djevojku na zidu, pri čemu je posljednji red popraćen stihovima „ona nema nikog... da joj kaže... ti si moja.. ti si“. Ovaj je završetak – koji pogledu vrlo mladog dječaka daje perspektivu *muškog pogleda* – gotovo zlokobni odjek vizualnog procesa u kojem muški subjekt promatra, a ženski objekt biva promatran, a koji Mulvey interpretira s obzirom na moć koju imaju promatrač i promatrana i koja se prenosi i izvan situacije filmskoga prizora. Moć je uvijek sadržana u muškom pogledu („The man controls the film phantasy and also emerges as a representative of power in the further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralize the extradiegetic tendencies represented by woman as spectacle. This is made possible through the processes set in motion by structuring the film around the main controlling figure with whom the spectator can identify.“ Mulvey, 1976: 12), a djevojci se – rakursima, kadrovskim perspektivama, ogoljavanjem, razodijevanjem, nasiljem u obitelji, otuđenjem od majke, traumatičnim seksualnim susretom – moć posve oduzima i prezentira je se kao izloženu i ranjivu. Ona se budi – no to je buđenje, za razliku od ambivalentnog, no barem djelomice emancipatorskog buđenja u pjesmi Šarla Akrobate, traumatično, deprivirajuće, lišeno moći i jasno prezentirano kao proces transgresije od pozicije subjekta do pozicije objekta.

S obzirom na recepcijski doseg i utjecaj medija u kojem je objavljen, Kordejev je strip imao prilike utjecati na imagološke strukture kojima se konceptualiziralo djevojaštvo u popularnoj kulturi krajem 20. stoljeća; u referentnoj literaturi o Kordejevim ranim stripovima na predlošcima rock pjesama njegov se stripski opus interpretira kao jedan od formativnih elemenata popularne kulture i kulture novoga vala u Hrvatskoj i Jugoslaviji. Tihomir Mraović čak objektivizaciju djevojke smatra „dojmljivom“ i dječakov *muški pogled* neironično tumači kao metonimijsko ostvarenje djevojčine ljubavne žudnje. Stoga vjerojatno nije preuzetno zaključiti da je način na koji Kordejev strip imagološki i ideološki tumači djevojku barem djelom legitimiran i legitiman u popularnoj kulturi, kao i da popularna kultura (novoga vala, ali i jugoslavenska/hrvatska popularna kultura uopće) u imagološkim konceptualizacijama djevojke, urbane djevojke i djevojaštva balansira (ili luta) iz-

među nastojanja da se nanovo imaginira djevojaštvo u rekonceptualizacijama ideja modernosti i nove, netradicionalne rock-kulture s jedne strane i muškocentričnosti, muške moći i *muškog pogleda* kojima se perpetuiraju tradicionalne imagološko-ideološke paradigme djevojaštva s druge.

ONA SE BUDI...

TEKST: MILAN Mladenović
SCENARIO + CRTEŽ: IGOR KORDEJ









LITERATURA

- BLAŽEVIĆ, Z. (2014). *Prevođenje povijesti: teorijski obrati i suvremena historijska znanost*. Zagreb: Srednja Europa.
- ČEGIR, T. (2015). *Mladi Kordej – rađanje majstora*. Vijenac br. 567. 26. studenog 2015. (pristupljeno 8. listopada 2021.) <https://www.matica.hr/vijenac/567/mladi-kordej-raanje-majstora-25099/>
- DRISCOLL, C. (2019). Djevojke, djevojačka kultura i djevojački studiji. *Djevojački studiji*. Časopis za književnu i kulturnu teoriju K., XVI (14), 115–140.
- DUKIĆ, D. (2009). Predgovor: O imagologiji. U: D. Dukić et al. (ur.) *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*. Zagreb: Srednja Europa. 5–22.
- DUKANOVIĆ, Z. (1984). Vizuelni svetovi Igora Kordeja. *Spunk*, 2, 3–5.
- GONICK, M. (2019). Između *Girl powera* i *Nove Ofelije*: uspostavljanje neoliberalnog djevojačkog subjekta. *Djevojački studiji*. Časopis za književnu i kulturnu teoriju K., XVI (14), 145–171.
- IVELJIĆ, I. (2007). *Očevi i sinovi: privredna elita Zagreba u drugoj polovici 19. stoljeća*. Zagreb: Leykam international.
- JANJATOVIĆ, P. (1998). *Ilustrovana YU-rock enciklopedija 1960-1997*. Beograd: Geopoetika.
- KEARNEY, M. C. (2019). Stasanje: razvoj djevojačkih studija. *Djevojački studiji*. Časopis za književnu i kulturnu teoriju K., XVI (14), 235–272.
- KORDEJ, I. (2015). *Deja Vu*. Bizovac: Ogranak Matice hrvatske Bizovac.
- MRAOVIĆ, T. (2019). Oblaci koji plove nebom: osvrt na rane radove Igora Kordeja. *Kvadrat*, časopis za strip, 40–41, 26–43.
- MULVEY, L. (1976). Visual pleasure and narrative cinema. https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Mulvey_%20Visual%20Pleasure.pdf Posjećeno 7. listopada 2021.
- POGAČIĆ, M. (ur.) 1905. *Darovi našim djevojkama*. Zagreb: Udruga učiteljica Kraljevina Hrvatske i Slavonije.
- PRICA, I. 1990. Novi val kao anticipacija krize. *Etnološka tribina*, 13, 21–29.
- ŠAGADIN, V. (2015). Oslobođanje neukročene crte. Pogovor. U: Kordej, I. *Deja Vu*. Bizovac: Ogranak Matice hrvatske Bizovac. 92–96.
- ŽIKIĆ, A. 2020. Belgrade Rock Experience: From Sixties Innocence to Eighties Relevance. U: D. Š. Beard i Lj. V. Rasmussen (ur.) *Made in Yugoslavia. Studies in Popular Music*. New York & London: Routledge. 61–75.

SHE AWAKENS: ON THE GIRLS AND GIRLHOOD FROM THE HISTORICAL AND CONTEMPORARY PERSPECTIVES

Abstract

Paper analyzes the semantic and imagological intermedia translation in Igor Kordej's comic *She Awakens*, published in 1981 in the Yugoslav (Belgrade) music magazine *Jukebox*. Kordej, one of the most important comic artists in Croatia, published 1981 in the magazine *Jukebox* five comics based on the song lyrics by Yugoslav new wave rock bands. The central motif of the song *She Awakens*, a hit by the Belgrade band *Šarlo Akrobata* from the anthology album *Paket aranžman* (1981) and one of the most popular and important songs from the Yugoslav New Wave period, is girlhood ("she turns eighteen in June"). Kordej's comic adaptation experiences a semantic and imagological transgression through which girlhood is presented as highly sexually vulnerable and, in his comic, semantic impetus moves from the girls' subjectivity articulated in the song's lyrics to the so-called male gaze (Laura Mulvey's term) that presents girlhood in the popular culture.

KEYWORDS: *girls, popular culture, Igor Kordej, Paket aranžman, Šarlo Akrobata, Ona se budi [She Awakes]*