

Olivera KUSOVAC (Podgorica)

### ČOVJEK I NATČOVJEK: DVOSTRUKO LICE ŠOOVOG FEMINIZMA

Kroz analizu dva strukturalna dijela Šoovog komada *Čovjek i natčovjek*, u radu se istražuje uloga žene kao sile života koja usmjerava evoluciju ka krajnjem savršenstvu. Usredsređujući se na odnose između likova, brojne aspekte glavnih protagonistkinja i glavnu ideju komada, rad dovodi u pitanje diskurs Šoovog proklamovanog feminizma. U njemu se preispituje stanovište takozvanog prvog talasa feminističkih književnih kritičara kao generatora diskursa koji predstavlja Šoa kao nedvosmislenog feministu, privlačeći čitaočevu pažnju na suptilne, ranije zanemarivane mehanizme koji, kako se čini, izokreću njegove feminističke namjere, ukazujući tako na ambivalentnost kao dominantnu crtu u njegovoj predstavi žene.

Ključne riječi: *Šo, Čovjek i natčovjek, feminizam, sila života, ambivalentnost*

Šoova fasciniranost vizijom žene kao figure majke, odnosno one koju prirodni instinkt nagoni da ispoljava osobine koje, na ovaj ili onaj način, održavaju njenu arhetipsku sliku zemlje-majke, čini se da nije jenjavala. Ideje koje u sebi nose ovu viziju u raznim njenim formama prisutne su u mnogim, kako ranim tako i onim poznijim, komadima ovog neumornog dramskog pisca. Međutim, dok je u većini njegovih dramskih djela, koja stoje kao bezmalo školski reprezentativan primjer onog što se u teoriji književnosti naziva *dramom ideja*, takav sadržaj ipak samo dio jednog šireg i slobodnijeg strukturalnog korpusa, u komadu *Čovjek i natčovjek* ideje sa strukturom drame toliko su podređene glavnom argumentu da je drama ideja dobila rigoroznu formu *drame sa tezom*. A teza koja dominira ovim komadom, dakako, ponovo u središte stavlja ženu koja je u svojoj biti majka.

U drami *Čovjek i natčovjek* autor je, na izvjestan način, podigao svoje posmatranje uloge žene na suštinski viši nivo. Razmatranjima njene uloge u porodici i društvu dao je jedan drugačiji kontekst i stavio ih u funkciju esencijalnih sila čovječanstva, pokušavajući tako da svom komadu dâ kako mitski

tako i kosmički naboj. Preispitujući uloge polova u tom kontekstu, razvio je teoriju o ženi kao pokretaču sile života i, šire, ključnom faktoru kreativne evolucije koja vodi stvaranju boljeg čovjeka, to jest natčovjeka. Veliki je broj književnih kritičara koji u ovakvom postavljanju stvari vide srećnu reafirmaciju položaja žene, odnosno pokušaj da se ženi i muškarcu u evoluciji društva dâ ravnopravan odnos, ili odnos koji, može biti, naizgled čak favorizuje ženu, a koji, na kraju, u harmoniji izvojevanoj ženskim instinktom, energijom i upornošću, vodi zajedničkom napretku. Neradi da prihvatimo ovakvo stanovište, pokušaćemo da pokažemo da ono, u biti, počiva na osnovama grube i nadasve tradicionalne podjele uloga, te da, stoga, ni u kom slučaju ne doprinosi afirmaciji uloge žene u realnoj sferi svakodnevnog života, u porodici i društvu.

Svoju teoriju o sili života Šo dosljedno provlači kroz dvije različite strukture radnje koje se, dajući komadu na površini defektnu formu, vrlo lako uočavaju. Dramska površina koja se odmah zapaža i koja je, prividno, u I, II i IV činu gotovo lišena druge strukture, otkriva poznati obrazac komične romanse sa likovima koji, stereotipno, progone ili bivaju progonjeni. Ovo, s druge strane, izranja iz konceptualne dubinske strukture, mitske po sadržaju i porijeklu, čiji zamah, eksplicitno predstavljen u neskladno razvučenom III činu, upravlja površinskom radnjom. Ove dvije strukture, koje, dakle, nijesu u pukom odnosu koegzistencije već u odnosu hijerarhije, sredstvo su koje autor koristi da bi izložio svoju tezu.

U površinskom sloju radnje, koji ujedno služi kao okvir komada, čitalac/gledalac susrijeće se sa ljubavnom igrom osvajanja, karakterističnom za komične romanse. Iako u osnovi stereotipan, ovaj obrazac pokazuje se kao odraz u ogledalu u kome lijeva i desna strana zamjenjuju mjesto. U ovoj romansi, naime, namjesto uobičajene slike u kojoj muškarac proganja, a žena biva progonjena, nudi nam se njen obrnuti odraz. Mlada i sočna heroína En Vajtfild, pritajeno ali neumoljivo, stremi ka svojoj izabranoj meti, ljevičarskom političkom propagatoru Džonu Taneru, koji, predstavljajući se kao tvrdokorni neženja, isto toliko neumoljivo uzmiče. Ovim je autor, očito, izokrenuo viktorijansku koncepciju pasivne žene naspram aktivnog muškarca i smjelo otvorio pitanje ženske seksualnosti, stavljajući ga prividno u prvi plan. Jednom prilikom izjavio je čak da je ovo „komad koji se u cjelosti bavi seksom... a upravo neodoljiva novina toga donijela mu je takav uspjeh“.<sup>1</sup> A novina o kojoj je riječ, dakako, odnosi se na činjenicu da je upravo žena ta kojoj je u komadu dao pokretačku seksualnu energiju.

---

<sup>1</sup> Nav. prema: Mary Bryden, „Coils of the Cobra: The Predatory Woman of Shaw and Beckett“, *New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies*, 1989, br. 7, 162. Sve citate u radu preuzete iz djela objavljenih na engleskom jeziku prevela je autorka rada.

Nadmoćnost te energije u formi ženske dominacije pokazaće se kao jedna od najočiglednijih karakteristika površinske strukture, što predstavlja istinski paradoks jer žene u komadu koje posjeduju tu energiju (pored En, tu je i sporedni, ali ne manje odlučni lik Vajolet) van usko i tradicionalno definisanih društvenih i bioloških uloga nemaju apsolutno nikakvog oduška za nju. Ipak, u granicama svojih uloga, ove žene ispoljavaju moćnu, ali uvijek doličnu silu. Kao posljedica, stiče se utisak da se muškarci definišu upravo kroz njihov odnos sa ženama.<sup>2</sup> Tako, uprkos Tanerovim protestima protiv braka i njegovim pretenzijama da predstavlja filozofa utopistu, mi ga posmatramo kao prestrašenog mužjaka koji bježi od En. Nadalje, Robak Ramzden, može biti, uistinu jeste „predsjednik veoma uvažanih ljudi“,<sup>3</sup> kako nas autor informiše uvodeći ovaj lik u dramu, ali slika koju vidimo zapravo je ono što En naziva „Enin deka“,<sup>4</sup> to jest slika jednog pompeznog i nesposobnog čovjeka. A zanesenog Oktavijusa, opet, videćemo paralisiranog romantiziranom vizijom En, koja prožima sve njegove govore i djela. Čak i odmetnika Mendozu sagledaćemo kroz prizmu njegove neuzvraćene ljubavi prema ženi koja u komadu uopšte nije prisutna.

Pošto žene u drami imaju tako snažan uticaj na samo definisanje uloga, ne iznenađuje činjenica da je i djelovanje muškaraca podstaknuto i usmjerenom djelovanjem ženskih likova. Žene su preduzimljive, odvažne, agresivne i samouvjerene, i upravo one su te koje svojom domišljatošću i smjelošću osiguravaju željeni ishod. Vajolet odnosi prevagu i nad svojim mužem i nad njegovim ocem obezbjeđujući brak pod svojim uslovima, sa neophodnim prihodom. En, opet, odnosi prevagu i nad muškarcem koji želi da se oženi njome i nad onim koji to ne želi, obezbjeđujući rješenje koje je najbolje za sve troje. U tom kontekstu, kao sasvim prirodna nameće se i činjenica da je svako, kako fizičko tako i diskurzivno djelovanje Tanera, kao glavnog muškog lika u komadu, gotovo u cjelosti određeno radnjama i zamislama koje je inicirala En, kao glavni ženski lik. Tako, zapravo, kroz dramu pratimo niz Eninih akcija i prateću seriju Tanerovih reakcija. A Taner, iako će tvrdoglavo bježati od braka sve do samog kraja komada, ipak će govoriti o neizbježnosti svoje reakcije, aludirajući, u šopenhauerovskim terminima, na neopipljivu silu koja upravlja životima muškaraca: „Mi ne sprovodimo vlastitu volju, već volju svijeta.“<sup>5</sup> Kulminacija njegovih reakcija, tako, biće njegova vjeridba sa En, jer, kako on to deterministički kaže, „volja je svijeta da (En) treba da ima

---

<sup>2</sup> Sally Peters Vogt, „Ann and Superman: Type and Archetype“, u: Harold Bloom i drugi, *George Bernard Shaw*, London, Chelsea House, 1993, 217.

<sup>3</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, u: B. Shaw, *The Complete Plays of Bernard Shaw*, London, Paul Hamlyn, 1965, 332.

<sup>4</sup> *Ibid*, 338-9.

<sup>5</sup> *Ibid*, 402.

muža“.<sup>6</sup> U svojoj reaktivnoj ulozi, Taner ima dosta zajedničkoga sa pasivnim herojem melodrame. Ali, paradoksalno, plitki konvencionalizam melodramskog heroja pretvoren je kod njega u nedokučivu oštromnost tobožnjeg revolucionara koji izgovara panegirike sili života.<sup>7</sup>

Već prva Tanerova reakcija, kada će, unezvijeren, ulećeti kod Ramzdena sa testamentom tek preminuloga Eninog oca u kojem se on, uz Ramzdenu, navodi kao njen drugi staratelj, pokazaće da Taner, iako na svjesnom planu ubijeden da je meta njegov prijatelj Oktavijus, podsvjesno oseća da se, zapravo, u ulozi progonjenog nalazi on sam. U tom trenutku neće znati da iza želje pokojnog gospodina Vajtfilda stoji upravo En, kojoj je to samo okvir za klopku koju mu je postavila, ali će se žestoko koprcati na njeno lukavo insistiranje da želja njenog oca bude ispoštovana. A upravo način na koji će ih En obojicu načerati da zanemare svoje primjedbe i, mada nevoljno, prihvate naturenu ulogu staratelja, pokazaće se kao ustaljeni obrazac koji ona koristi da bi, manipulišući ljudima, okretala neumoljivu društvenu omču oko ženinog vrata u svoju korist.

Budući da je rastao dijeleći svoje dječjačke nestašluke s En, Taner je, očito, odavno bio u prilici da pronikne u njenu sklonost manipulisanju ljudima i okolnostima, te je, stoga, mogao predvideti šta starateljstvo nad njom može da znači: „Izvršiće svaki zločin koji ugledna žena može da izvrši, i opravdaće svaki od njih tako što će reći da je to bila želja njenih staratelja. Sve će prebaciti na nas, a mi ćemo moći da je kontrolišemo taman onoliko koliko par miševa kontrolišu jednu mačku.“<sup>8</sup> Međutim, iako svjestan da staratelji ne mogu kontrolisati nekog poput En, on ni u jednom trenutku nije postavio pitanje samog starateljstva kao takvog. A mora se priznati da je situacija u kojoj su se glavni akteri našli zaista vrlo apsurdna. Ona predstavlja ekstreman primjer inferiornog položaja koje je viktorijansko društvo nametalo ženi. Naime, preminuli otac, pored žive i zdrave majke, prepušta starateljstvo svojih kćeri, dvaju odraslih devojaka, dvojici muškaraca, od kojih je jedan (Taner) približno istih godina kao starija ćerka En. Taner želi da pobjegne od te odgovornosti, jer je svjestan Enine manipulativne prirode, ali, istovremeno, misli da mu sasvim pristoji da unapređuje Enin um, što je, inače, prvobitno bila uloga oca. On objašnjava svoje ubjedenje u vlastitu moralnu i obrazovnu superiornost u odnosu na En: „Voditi računa o tebi... znači zamijeniti svoju volju tvojom. Šta ako je ona nižeg reda od moje? Jesu li žene potkovane bolje ili gore od muškaraca? Jesu li gomile glasača potkovane bolje ili gore od državnika? Gore, naravno, u oba slučaja.“<sup>9</sup> Na taj način stavlja

---

<sup>6</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 402.

<sup>7</sup> Sally Peters Vogt, *Ann and Superman: Type and Archetype*, 1993, 218.

<sup>8</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 335.

<sup>9</sup> *Ibid*, 347.

sebe u poziciju onog koji zna bolje i više, te, stoga, može da poučava, implicirajući potrebu da njen um približi svom, promijeni žensku volju i učini je što sličnijom mušknoj.

Ne samo da i svi ostali likovi u komadu smatraju da je takvo stanje stvari posve prirodno, ispravno i pravedno, jer, kako će Ramzden u jednom trenutku reći, „ona (En) je samo žena, uz to još mlada i neiskusna žena“,<sup>10</sup> već i sami lik majke, čiji je autoritet ovim starateljstvom u potpunosti anuliran, pojavljuje se u svijetlu koje će, čini se, sasvim opravdati takvo ustrojstvo. Marginalnost i beznačajnost koje definišu njen karakter naglasiće se već u njenom, kako ćemo videti, „uzgrednom“ opisu:

Gospođa Vajtfild je, uzgred, jedna sićušna žena, čija izbljedela kosa boje lana izgleda kao slama na jajetu... Čovjek bi pretpostavio da je jedna od onih žena koje su svjesne da ih tretiraju kao glupave i beznačajne, a koje se, ne pošuđujući dovoljno snage da valjano afirmišu sebe, ipak nikada ne mire sa svojom sudbinom.<sup>11</sup>

Odgovornost za njenu nedjelotvornost temelji se na dva osnova: s jedne strane, ono što je čini nemoćnom je ophođenje drugih prema njoj, dok se, s druge strane, takvo stanje pospješuje vlastitim odricanjem roditeljskog autoriteta i odgovornosti. U svom djelovanju, gospođa Vajtfild samo potvrđuje svoju nesposobnost, iako možda i tendencioznu nevoljnost, da prihvati na sebe teret odgovornosti za vaspitanje svojih kćeri. Ona će čak apsolutno odbiti da uzme ikakva učešća u raspravi o njihovom starateljstvu jer, kako kaže, „nema nikakvog mišljenja po tom pitanju“.<sup>12</sup> En je, s druge strane, sasvim svjesna majčine nemoći da ispolji bilo kakav uticaj na nju, što će pokazati njena izjava da bi bez njih dvojice bila „posve prepuštena svom vlastitom nadzoru“.<sup>13</sup> Ono što će još više omalovažiti ulogu njene majke je činjenica da En izvlači korist iz svoga novog statusa „siročeta“<sup>14</sup> – termin koji tehnički precizno označava dijete bez jednog roditelja, ali koji se mnogo više koristi za decu kojima nedostaju oba roditelja.<sup>15</sup>

Upravo ovaj ekstremni primjer nepravednih i za ženu ponižavajućih društvenih okolnosti Šo će postaviti kao okvir u kojem će En moći na najbolji način da demonstrira neumoljivu snagu sile života. A ona će se, ironično, ispoljiti u formi laži i lukavstava kojima se En neprestano služi kako bi postigla svoj cilj. U takvom ponašanju pristojnost i doličnost nikada joj neće

<sup>10</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 336.

<sup>11</sup> *Ibid*, 338.

<sup>12</sup> *Ibid*.

<sup>13</sup> *Ibid*.

<sup>14</sup> *Ibid*, 335.

<sup>15</sup> J. Ellen Gainor, *Shaw's Daughters*, 1991, 203.

manjkati, jer je vještinu skrivanja iza paravana poslušnosti i dužnosti dovela do savršenstva. Ne možemo se oteti utisku da kroz ovakav obrazac ponašanja Šo, istovremeno, izražava kritiku licemjernog viktorijanskog društva, koje podstiče i njeguje takvu prepedenost i dvoličnost nudeći ih, osobito ženama, kao jedino sredstvo za ostvarivanje njihovih ciljeva. Paradoksalno, Enina poslušnost i dužnost odnose se na oca, koji nije više među živima, i majku, čija je beznačajnost dovedena do apsurdna. Upravo tom njenom osobinom Ramzden će biti potpuno zaveden, što će ovog iskusnog i starog čovjeka izvrgnuti ruglu, jer će se čitalac, ubrzo nakon njegovih prvih, izuzetno pohvalnih komentara u vezi s En, susresti s njom i spoznati besmislenost njegovih riječi: „...ona je zadivljujuće poslušna đevojka... Uvijek je to 'Očeva je želja', ili 'Majci se to ne bi sviđelo'. To, zaista, gotovo da je mana kod nje. Često sam joj govorio da mora naučiti da misli svojom glavom.“<sup>16</sup>

Međutim, najveća potvrda o tome koliko je En uspješna u svojoj igri ne leži u tome što većina likova biva zavedena, već u činjenici da čak i oni rijetki koji su prozreli njeno lukavstvo apsolutno nimalo ne utiču na ishod situacije. Enina majka, kojoj je autor velikodušno podario malo zdrave pameti zahvaljujući kojoj shvata šta njena ćerka radi, nije u stanju, niti ima volje, da vrši bilo kakav uticaj na nju. Taner, s druge strane, i te kako ima i volje i snage da se suprotstavi, ali će se njegovi naponi, na kraju, pokazati jednako jalovim. A njegova borba, kako je već rečeno, otpočela je prije nego što je postao svjestan da je En izabrala baš njega i nijednog drugog.

Taneru je sasvim jasno da je konačni cilj kojem En stremlji udaja. Svjestan je i niti koje ona ispreda pletući, polako ali sigurno, mrežu u kojoj će na kraju uhvatiti svoj plijen. O tome da je doživljava u ulozi predatora govori i izuzetno raznovrsni, svrsishodno odabrani, ali ne uvijek i prečeran originalni niz životinja s kojima je poistovjećuje. Ona je u jednom trenutku „mačka“, u drugom „pitan“, u trećem, opet, „lavica“, da bi, potom, naizmjenice postajala „bengalski tigar“, „medvjed“, „pauk“, „pčela“ i, konačno, „slon“.<sup>17</sup> A dok En bude razdragano slušala kako Taner neumorno dodaje nove i nove primjerke za arsenal životinja koje njegove oči vide u njoj, nama će se sve slikovitije dočaravati predstava o ogromnom strahu koji leži iza toga. Ali i bez ovih tako izražajnih verbalnih ispoljenja njegovog straha, čitaocu ne bi moglo lako da promakne kako se on ne oseća nimalo bezbjedno sa njom, kako zbog, tako i uprkos njezinu đavolskom šarmu.<sup>18</sup> Taj strah, međutim, nije samo iracionalna i instinktivna reakcija na ono što doživljava kao potencijalnu opasnost, već je i vrlo određeno teorijski zasnovan. A Tanerova teorija,

---

<sup>16</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 333.

<sup>17</sup> *Ibid*, 335, 336, 340, 341, 354, 356.

<sup>18</sup> Rhoda B. Nathan, *The Shavian Sphinx*, *The Shaw Review*, 1974, XVII, br.1, 49.

koju će nam ovaj salonski orator tokom čitave drame tako razložno izlagati, samo je gruba verzija sveobuhvatnije autorove teze o sili života, data iz jednostrane perspektive preplašene strane u duelu između muškarca i žene.

Dualizam koji, po Tanerovom ubjeđenju, postoji zasniva se na strogoj podjeli uloga: muškarac je umjetnik koji stvara novi um, a žena majka koja stvara nove ljude, pri čemu je muškarac, zapravo, samo instrument pomoću kojeg žena ostvaruje svoj cilj. Mimo toga, on za nju ne predstavlja apsolutno ništa. Da nije njegove finansijske moći, nakon obavljanja svoje nužne uloge u oplodnji bio bi, čak, u potpunosti odbačen: „Kad bi žene mogle bez našeg rada, i kad bismo mi jeli hljeb njihove dece umjesto što ga pravimo, one bi nas ubile kao što pauk ubija svog parnjaka ili kao što pčele ubijaju trutove.“<sup>19</sup> Ostvarujući svoj cilj, međutim, žena žrtvuje kako njegovu, tako i svoju sreću. Jer, njen cilj podudara se sa ciljem prirode, i tu sreća nije bitna. Ali, u svojoj anksioznosti Taner ostvarenje ženinog cilja posmatra, ujedno, i kao destrukciju muškarca, koju ovaj u svojoj nemoći, ironično, čak i priželjkuje. „To je vrazja strana fascinacije jedne žene: ona te naćera da želiš svoje vlastito uništenje“,<sup>20</sup> reći će općinjenom Oktavijusu, tumaćeci njegovu želju da mu En bude žena. Ali, njegov će se strah, možda, najbolje oćitovati u završnoj sceni kada ni sam neće više moći da se odupre želji za samouništenjem: „(zgrabivši je u svoje narućje)... Sila života me zaćarala: kad te zagrlim, držim ćitav svijet u rukama. Ali ja se borim za svoju slobodu, svoju ćast, svoje vlastito biće, jedno i nerazdjeljivo.“<sup>21</sup> Dakle, sloboda, ćast i vlastito biće vrijednosti su koje, približivši se jednoj ženi, to jest oćenivši se njome, muškarac gubi. On ne treba da se plaši ljubavi kao takve, jer je ona sa distance ne samo bezopasna, već i svrsishodna kao inspiracija za umjetnika; ono od ćega treba bjećati jesu brak, porodica i domaćinstvo. Kada se Oktavijus, kojem je želja da postane pjesnik, pozove na inspiraciju koju mu, kako kaće, samo En moće dati, Taner, neodoljivo nam prizivajući u sećanje Kandidinog mladog poetu Judćina i njegovu tajnu koju će ovaj, spoznavši je, zauvijek nositi u srcu, reći će:

Pa, nije li bolje da to dobiješ od nje sa bezbjedne distance? Petrarka nije vićao Lauru, ni Dante Beatrisu ni upola onoliko koliko ti sada vićaš En; a ipak su pisali prvoklasnu poeziju... Oni nikada nijesu izloćili svoje oboćavanje testu domaće familijarnosti, i ono im je trajalo do groba.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 354.

<sup>20</sup> *Ibid*, 340.

<sup>21</sup> *Ibid*, 403.

<sup>22</sup> *Ibid*, 354.

Ružnoća domaće familijarnosti, dakako, otriježnila bi Oktavijusa u nedjelju dana i, ubrzo, namjesto andeoske inspiracije vidio bi pred sobom samo jednu debelu ženu. Međutim, kako je Taneru sasvim jasno da žena ima isuviše veliku moć da bi za muškarca bilo moguće da odista zadrži tu distancu, ono što je za njega, na kraju, bitno jeste da on sam ne postane izabrana meta.

Iako je, sasvim u skladu sa svojom teorijom, svjestan da žena u svojoj ulozi lovca (na muža, svakako) vrši vrlo pažljiv odabir, njegova pronicljivost, ipak, omanula je u procjeni toga ko je Enin odabrani plijen. Ona ga je iznenadila, i prenerazila, svojim neočekivanim gestom da pored u nju zaljubljenog Oktavijusa, kojeg nam je autor uveo kao nekog ko bi morao biti glavni junak jer „nije razumno pretpostaviti da će se još jedna tako privlačna muška figura pojaviti u priči“,<sup>23</sup> izabere upravo njega koji je ne želi, ili, bar, neće to sebi da prizna. Međutim, da En nije stvorila komplikacije time što je odbila ovog romantičnog i gorljivog udvarača, a izabrala teškog i nepristupačnog Tanera, komada ne bi ni bilo.<sup>24</sup> Upravo zahvaljujući činjenici da je za nju bio mnogo veći izazov i satisfakcija da od muškarca koji ne obećava mnogo napravi svog obožavaoca nego da pasivno odgovara na udvaranje onog koji je to već postao, pred nama je djelo u kojem se izvrtanjem uloga razbio stereotip. A autoru je, čini se, to bilo potrebno da bi mogao još jednom da pokuša da nas uvjeri da pred sobom nemamo heroinu sazdanu od posve ženskog mesa i kaprica, već individuu s idejama i svjesnim izborom, odnosno modernu ženu. Ova Šoova „moderna“ žena, dakle, odbija konvencionalnog čežnjivog udvarača Oktavijusa, čije će nekritično obožavanje konačno dovesti do naprasnog i otresitog odbacivanja, a bira opasniji i teži, ali vredniji ulov, da bi, uhvativši ga, izjavila: „Jedina zaista prosta stvar jeste otići pravo za onim što želiš i šćepati ga.“<sup>25</sup> A njena počera za Tanerom, koja se može nazvati seksualnim lovom, kao u nekom začaranom krugu, počinje u viktorijanskoj Engleskoj, nastavlja se tokom neobuzdane vožnje kolima do kontinenta, ostaje aktuelna kroz cijelu epizodu sa Don Žuanom u paklu, i dostiže vrhunac natrag u naturalističkom ambijentu jedne španske vile.<sup>26</sup>

Ironično, Taneru, koji je zahvaljujući svojoj prilično mizoginističkoj verziji teorije o sili života bio stalno na oprezu, biće potrebno da mu drugi kažu da se En nije ustremila na njegovog zaljubljenog druga, već na njega. Spoznavši, u nevidenom očajanju, da je upravo on „pčela, pauk, obilježena žrtva“ i „predodređeni plijen“,<sup>27</sup> u naletu pomamnog straha naložice svom

---

<sup>23</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 332.

<sup>24</sup> Barbara Bellow Watson, *The New Woman and the New Comedy*, 1974, 8.

<sup>25</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 399.

<sup>26</sup> Mary Bryden, *Coils of the Cobra: The Predatory Woman of Shaw and Beckett*, 1989, 163.

<sup>27</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 360.



vozaču Strejkeru, koji mu je otvorio oči, da smjesta krene i, u vratolomnoj vožnji, obarajući sve rekorde, odvede ga do „Marselja, Gibraltara, Đenove, bilo koje luke iz koje možemo otploviti ka nekoj muhamedanskoj zemlji đe su muškarci zaštićeni od žena“.<sup>28</sup> A taj put odvešće ga do sna o nadrealističkom putovanju kroz začuđujući svijet pakla u kojem ćemo, uranjajući u dubinsku strukturu komada, umjesto Tanera videti njegovog legendarnog pretka Don Žuana, a umjesto vraške, lukave En arhetipsku figuru Done Ane, kroz koje ovi likovi doživljavaju fizičku i duhovnu metamorfozu.

Upravo kao što se površinska struktura romantične komedije pokazala kao komična inverzija lova na heroinu, tako je i dramski krhki okvir sna koncipiran kao komična inverzije donžuanovske teme. Don Žuan, raskalašnik nad raskalašnicima, postaje progonjeni plijen koji traži jedino misaoni odmor od neumoljivosti vječito proganjajućih žena. Uz ostale likove u snu smješten je u praznom prostoru koji je nastanjen bestjelesnim stvorenjima kao što je i on sam. Ovo svjesno pomjeranje od konkretnih pojedinosti određene scene predstavlja metod univerzalizacije, jer je radnja apstrahovana iz konkretnog vremena i mjesta, čime je kreirana zona u kojoj ona postaje ceremonija, a glumci arhetipovi.<sup>29</sup> Pakao, iz kojeg se može tako lako stići i do zemlje i do neba, postaje Šoova satirična verzija svetog središta univerzuma. Koristeći ritualne tehnike, Šo izražava filozofiju kreativne evolucije, a da bi je učinio dramski održivom, koristi legendu o Don Žuanu kao nadmoćno sredstvo. Često tretirana u muzici i književnosti, ova legenda, kroz svoje pojavljivanje van svakog istorijskog konteksta, podignuta je do nivoa mita. Tematski, fluidni mit o Don Žuanu postaje pogodan milje za kreativnu evoluciju: evoluirajuća forma mita o Don Žuanu, zasnovanog na seksualnosti, postaje blisko povezana sa Šoovim evolutivnim mitom, čiji je konačni trijumf zavisao od moći seksualne energije. Tako, ova legenda postaje sredstvo kojim autor saopštava svoju kosmičku filozofiju. A lik Don Žuana postaje prirodna komplementarna dopuna neuhvatljivoj i raznolikoj En.<sup>30</sup>

Šo je znao da je originalni Don Žuan najprije bio seksualni avanturista koji je, zbog svog promiskuiteta, na kraju postao pobunjenik. Šoov Don Žuan, koji predstavlja originalnog Don Žuana sazrelog do punoljetstva, također je prvo bio seksualni avanturista, ali koji je, kako kaže, kasnije postao pobunjenik zbog dosade koju je trpio u paklu. On izlaže filozofiju kreativne evolucije jer je spoznao da je njegov mladalački promiskuitet, iako zabavan i poučan, ipak jalov i nesvrshodan. Puritanac Šo, dakle, želio je da romantičnog ljubavnika preobrati u ličnost koja će biti u službi čovječanstva i krea-

---

<sup>28</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 361.

<sup>29</sup> Vidi Sally Peters Vogt, *Ann and Superman: Type and Archetype*, 1993, 220.

<sup>30</sup> *Ibid*, 221.

tivne evolucije.<sup>31</sup> Pred kraj diskusije sa Dona Anom, Statuom i Đavolom, on daje obrise svog novog viđenja svrhe života:

...dok god mogu da zamislim nešto bolje od sebe, ne mogu da budem miran sem ako ne težim da to i stvorim ili, pak, otvaram put za to... To u meni radi neprestana težnja života ka višoj organizaciji, široj, dubljoj, intenzivnijoj samosvjesnosti, i jasnijem samopoimanju. Upravo nadmoć ovog cilja svela je, u mojim očima, ljubav na puko zadovoljstvo trenutka, umjetnost na puko uvježbavanje mojih sposobnosti, religiju na puki izgovor za ljenost, pošto je postavila Boga koji je bacio pogled na svijet i vidio da je on dobar, nasuprot instinktu u meni koji je kroz moje oči pogledao svijet i vidio da se on može popraviti.<sup>32</sup>

Svom Don Žuanu Šo je dao zreli cilj u životu na kojem će njegova energija i vitalnost cvjetati. On je ozbiljno usredsrijeđen na život u kome će služiti čovječanstvu, duboko vjeruje u snagu sile života i arogantno prkosi konvencijama društva koje je osujećuju i razaraju.

Don Žuan, kao nadrealistični lik iz III čina ovog komada, suprotstavlja se romanticizmu, slobodnjaštvu i ljubavništvu svojih prethodnika, jer su to zaludne vrijednosti koje mogu dovesti isključivo do isfrustriranosti i nezadovoljstva. U drami *Čovjek i natčovjek*, on nije heroj zato što uspijeva da pobjegne od žena, jer, očito, ni Taneru ni Don Žuanu to ne polazi za rukom; heroj je jer je njegov novi *raison d'être*, služenje sili života, jači od želje da juri za ženama ili, pak, bude njihov plijen.<sup>33</sup>

Šo je, čini se, u svom komadu o Don Žuanu okrenuo ljubavne uloge jer je pretpostavio da, kada se seksualni odabir oslobodi stega tradicije i konvencije, žena, a ne muškarac, postaje ta koja progoni, uprkos romantičnom duhu kojim je legenda o Don Žuanu obavijena. A u svijetlu te pretpostavke, njegov Don Žuan zamišljen je kao filozof jer je čitava civilizacija sagledana kao „pokušaj muškarca da od sebe napravi nešto više od pukog sredstva koje služi ženinu cilju“.<sup>34</sup>

Filozofija Don Žuana samo je jedan segment kompletne šoovske filozofije, izložene kroz iscrpne i elaborirane diskusije kojima mistični san III čina obiluje. Za razliku od površinskog okvira drame koji je prožet dubokom ironijom, ovaj sloj drame daje sliku života, odnosno ljudskog postojanja, s aspekta dualizma duha i tijela, Pakla i Raja, stvarnog i mogućeg, čovjeka i

---

<sup>31</sup> Carl Henry Mills, *Man and Superman and the Don Juan Legend*, Comparative Literature, 1967, XIX, br.3, 220.

<sup>32</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 385-6.

<sup>33</sup> Carl Henry Mills, *Man and Superman and the Don Juan Legend*, 1967, 225.

<sup>34</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 378.

natčovjeka, čime drama dobija univerzalno značenje. Don Žuan, koji brani život, suprotstavljen je Đavolu, koji slavi smrt. Budući oličenje intelektualne filozofije razuma, Don Žuan u životu vidi mogućnost da čovjek bolje upozna samoga sebe, da bolje shvati život i da ga na taj način obnavlja na sve višem nivou. Buneći se protiv društvenih normi, smatra da je raj apsolutan, idealistički realitet u kojem su stvari priznate u svojoj suštini i da zato pripada ljudima odanim filozofskoj kontemplaciji. On otkriva Dona Ani da je pakao mjesto đe se nalaze mnogi „dobri“ ljudi, jer zlo se na svijetu događa u njihovo ime, pa je pakao najprikladnije mjesto da prime svoju nagradu. Đavo, s druge strane, tvrdi da je čovjek opsjednut idejom smrti, jer uz nju i u njoj mjeri svoju snagu destrukcijom, podešavajući po njoj svoje moralne, religiozne, društvene i ekonomske norme. Po njemu, svijet nije doživio nikakav bitan napredak i nema svoje svrhe. Istovremeno, on zastupa Ničeovu ideju o natčovjeku, koji će stvarati sopstveni moral i odbaciti okove prividnog, lice-mjernog morala koji se zasniva na normama hrišćanske civilizacije. Dona Ani još ne može da pokaže takvog natčovjeka ali, zahvaljujući njemu, ona doživi duhovni preobražaj, nalazeći smisao svog života u razvoju i produktu čovječanstva.

Na mitskoj i filozofskoj pozadini, djelovanje kojim dominira žena postaje, ujedno, i komičnije i nužnije, jer kretanje sile života prema razvijeni-jem ljudskom biću zahtijeva aktivno učešće žene u hvatanju muškarca. Međutim, pokazuje se da je En više od instrumenta sile života; ona se identifikuje sa suštinom same kreativne evolucije. Njena neuhvatljiva priroda, stalno mijenjajuća i uvijek drugačija, simbolizuje vječiti proces koji podrazumijeva kreativna evolucija. Takav proces opire se jednostavnom definisanju i stoga su likovi koji okružuju En u stanju da razluče isključivo one karakteristike koje priželjkuju kod jedne žene ili koje očekuju da vide. Ironično, upravo ono što ona predstavlja za zavedenog Oktavijusa sintetizuje sve njene osobine i odnosi se na mitsko porijeklo. Za njega, kako će nas autor izvijestiti u didaskalijama,

ona je jedna očaravajuće lijepa žena u čijem prisustvu svijet doživljava preobraženje, a slabašna ograničenja pojedinačne svijesti, kroz mistično šecanje na cjelokupni život rase sve do njegovih početaka na istoku, ili čak natrag do raja odakle je pao, postaju iznenađavajuće beskonačna.<sup>35</sup>

Paradoksalno, zaslijepljeni Oktavijus vidi više od cjelokupnog obrasca koji okružuje En nego Taner, koji se razmeće svojom percepcijom poretka stvari. Taj obrazac obuhvata začuđujući niz uloga: ulogu ćerke, sestre, djevice, zavodnice, nevjeste i majke, a sve to unutar mitološke uloge kraljice bo-

---

<sup>35</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 337.

ginje svijeta, arhetipske boginje koja i proždire i uzgaja. Ona je arhetipska Žena, nosilac sile života, Šoovo otjelovljenje blejkovskog kreda slave: „Energija je vječita radost.“<sup>36</sup>

U simboličnoj interpretaciji koja daje značenje dubinskoj strukturi komada, i životinje sa kojima Taner povezuje En dobijaju novi smisao. Između ostalog, pokazuje se da se uglavnom radi o lunarnim bićima. Mačka, medvjed i tigar, na primjer, dovode se u vezu sa mjesecom u raznim mitologijama. Uz to, postoji i posredna veza između ovih životinja i osnovnih nagona koji isključuju spiritualnost. Enine moćne instinkte i ravnodušnost prema određenim intelektualnim i duhovnim osobinama trebalo bi, stoga, posmatrati unutar implicirane metaforične okosnice mjeseca, koji je trajna evokacija želje. Prikadnost lunarne metafore očita je: budući da je doživljavan kao pasivan jer reflektuje sunčevu svjetlost, mjesec se tradicionalno povezuje sa ženskim principom. Ženske osobine materinske ljubavi i zaštite pripisuju se mjesecu, iako njegova polusvjetlost stvara auru koja sugeriše opasnost i nesvjesnost. Ove lunarne osobine ispoljavaju se u Eninoj nesposobnosti da svjesno rastumači svoje motive. Ipak, ona žrtvuje sve da bi bila supruga i majka. Pored toga, odraz mjesečevih mijena, koje doživljavamo kao neprestano modifikovanje njegove forme, nalazimo u Eninoj kameleonskoj prirodi sa njenim stalnim mijenjanjem uloga.

U čudnovatom svijetu pakla, koji dominira III činom ovog komada, kroz proces samoponištenja i metamorfoze dolazi do ponovnog rađanja, čime se tema kreativne evolucije još više potkrepljuje. U procesu metamorfoze likovi gube sve nebitne lične osobenosti prezentirane u romantičnoj komediji, ostavljajući samo kvintesencijalne osobine neophodne za stvaranje natčovjeka: plodnost i energiju kod Dona Ane, i intelektualnu i duhovnu težnju kod Don Žuana. Nakon te metamorfoze, ishod romantične komedije u kojem se Taner predaje dolazi kao prirodan i logičan. Iako će na verbalnom nivou ostati pri istom negodovanju zbog neminovnog braka, konstatujući da je „u kandžama sile života“,<sup>37</sup> on će, prišućujući se sna u kojem je i došlo do njegove transformacije, pristati na taj brak, dok će „sveopšti smijeh“<sup>38</sup> kojim će se komad završiti pokazati bezazlenost njegove priče i konačni trijumf te neumoljive sile.

U terminima dubinske strukture komada, brak koji je na pomolu postaje mistični brak koji sjedinjuje suprotstavljene osobine neba i zemlje, sunca i mjeseca, predstavljajući Tanerovo razumijevanje života kroz En, koja je sami život. A priželjkivano rođenje natčovjeka, koje treba da proizađe iz sjedinje-

---

<sup>36</sup> Vidi: Sally Peters Vogt, *Ann and Superman: Type and Archetype*, 1993, 224.

<sup>37</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 402.

<sup>38</sup> *Ibid*, 405.

nja Tanera i En, obećava stvaranje jednog novog društva koje će se uzdići nad postojećim. Tako dolazimo do cilja koji je, čini se, jedini bitan i koji opravdava sve ono što se, u romantičnoj komediji, u formi tipično ženskih lukavstava ispoljilo kod En. Njoj je, velikodušno, sve oprošteno, jer služi višem cilju. Kao čuvar budućnosti, ona ispunjava benevolentnu svrhu nužno nemilosrdnom taktikom.<sup>39</sup> Tako, ona postaje ništa manje nego uzdanica rase u kretanju prema natčovjeku.

Početak dvadesetog stoljeća, kada je pisao ovaj komad, Šo je privremeno bio izgubio vjeru u materijalizam. Osećaj da je fabijanizam marginalizovan stvaranjem prve parlamentarne socijalističke partije, doveo ga je do dijagnoze očajja koja je glasila da demokratija „ne može da se uzdigne iznad nivoa ljudskog materijala od kojeg su glasači napravljeni“.<sup>40</sup> Stoga mu se, kao prirodna, nametnula ideja o demokratiji natčovjeka, odnosno uzgajanju novog ljudskog materijala. Kako natčovjek, dakako, može proizaći isključivo iz tijela žene, u djelu *Čovjek i natčovjek* ona je, neminovno, morala zauzeti središnje mjesto. Jednako neminovno, moralo se pokazati da ona instinktivno teži ciljevima eugenike, što je autora naćeralo da pribjegne esencijalizmu i strogoj biološkoj podjeli uloga, reafirmišući suprotstavljenost, ali i jedinstvo, odnosno paralelno postojanje duha i tijela, produkcije i reprodukcije, razvijanja i ponavljanja.

Dosljedan svom paradoksalnom načinu razmišljanja (ali i podsvjesnom strahu od žena), Šo je morao izvjesnim aspektima dati izokrenutu sliku. Tradicionalno pasivna žena postala je aktivna, a tradicionalno aktivan muškarac ogrnuo se pasivnošću. Njena aktivnost proizvod je ogromne (i zastrašujuće) seksualne energije koju joj je autor pripisao kao inherentnu, pretendujući da prevazilazi stereotipe svog vremena. Međutim, ta energija, sasvim bezbjedno, preusmjerena je, u cjelosti, na nagon za rađanje, koji, ponovo uzimajući formu naprednosti, podstiče ženu na samostalni, svjesni i aktivni izbor partnera, što će se, opet, pokazati kao njen jedini cilj. Ali, ironično, prividno dajući ženi da svojom aktivnošću uspostavi kontrolu nad situacijom, ovako strukturisan komad, zapravo, samo pojaćava granice odavno omeđenog prostora ženskog djelovanja. Tako se vizija ženine aktivne seksualnosti izvrće u svoju suprotnost: umjesto da predstavlja izvjesno oslobađanje za ženu, ona je vraća na njeno tradicionalno polje djelovanja.

Na feministički prigovor da žene u ovom komadu prirodno vide udaju kao krajnji cilj, često se daje odgovor da i muškarci, izuzimajući Tanera, streme ka istome.<sup>41</sup> Kao potvrda navode se primjeri Oktavijusa i mladog

---

<sup>39</sup> Rhoda B. Nathan, *The Shavian Sphinx*, 1974, 49.

<sup>40</sup> Nav. prema: Jill Davis, *The New Woman and the New Life*, 1992, 25.

<sup>41</sup> Vidi: Barbara Bellow Watson, *The New Woman and the New Comedy*, 1974, 7-8.

Hektora, uz opasku da se, u krajnjoj liniji, ne može u potpunosti vjerovati ni u iskrenost Tanerovog negodovanja. Čini se da zagovornici takvog stava prenebregavaju činjenicu da su tim istim muškarcima koji žele da se ožene date i druge preokupacije i sfere interesovanja, dok je žene, nažalost, autor lišio toga. Stoga, koliko god nam se grubima i prenaplašenima činile neke od Tanerovih samouvjereno izloženih konstatacija, istinitost njegove sljedeće izjave ne dovodi se u pitanje: „Pobogu, čovječe, kakvog drugog posla ona u životu ima osim da nađe muža?... Ti imaš svoje poeme i tragedije da se njima baviš; En nema ništa.“<sup>42</sup> Ovo je, u krajnjoj liniji, samo karikatura stanovišta koje izbija iz drame i po kojem žena ima isključivo biološku, a muškarac i reproduktivnu i kulturalnu funkciju.

Ono na čemu se zasnivaju kako romantična komedija tako i filozofija drame *Čovjek i natčovjek* jeste antagonizam polova, upravo ono što današnji feminizam nastoji da dekonstruiše. Volja prirode može se sprovesti isključivo kroz konflikt između muškarca, koji poseduje um, i žene, koja je nosilac seksualnog/prokreativnog nagona. Don Žuan će elaborirati ovu tezu vraćajući se na istoriju civilizacije i pokazujući, zapravo, da je patrijarhat biološki neminovan:

Kako je samo nepromišljeno i opasno bilo stvoriti zasebno biće čija je isključiva funkcija bila njena vlastita oplodnja! Jer, gledajte šta se dogodilo. Najprije se muškarac množio na njenim rukama sve dok nije bilo jednako muškaraca koliko i žena; tako ona nije bila u stanju da u svoje svrhe upotrijebi više od djelića ogromne energije koju je ostavila njemu na raspolaganje poštedeći ga iscrpljujućeg napora trudnoće. Ta suvišna energija otišla je u njegov mozak i njegove mišiće. Postao je isuviše jak da bi ga ona mogla fizički kontrolisati, i isuviše kreativan i mentalno krepak da bi se zadovoljio pukom samoreprodukcijom. Stvorio je civilizaciju ne konsultujući se sa njom, uzimajući zdravo za gotovo da je njen rad u kući temelj te civilizacije.<sup>43</sup>

Kako Šo u komadu ne daje nijedan drugi glas koji bi opovrgao Don Žuanovo čitanje istorije civilizacije i uloge polova, stiče se utisak izvjesnog apsolutizma u viđenju ženine funkcije kao isključivo reproduktivne, naspram funkcije muškarca koja je i reproduktivna i kulturalna. Dona Ana složiće se s ovakvim tumačenjem, a njen poznati uzvik prema univerzumu koji glasi: „Oca! Oca za natčovjeka!“<sup>44</sup> svojim eugeničkim žarom nagovijestiće spremnost da se ovjekovječe uloge polova, kao i istorija društva koju je Don Žuan

---

<sup>42</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 353.

<sup>43</sup> *Ibid*, 378.

<sup>44</sup> *Ibid*, 389.

predložio. Ironično, Šoova snažna odanost eugenici dovela ga je u vezu sa zagovornicima viktorijanskog ideala ženstvenosti, koji su, takođe, podržavali taj pokret. Kako je Dajhaus zabilježio:

Samožrtvovanje, koje su Sara Elis, Raskin, Koventri Patmore i ostali hvalili kao kvintesencijalno svojstvo žene, sada je moglo da se smatra da ima biološku, funkcionalnu osnovu: žene se žrtvuju, i bilo je bitno da one *treba* da se žrtvuju, zarad evolucije društva i 'napretka rase'.<sup>45</sup>

I zaista, uprkos činjenici da svojom nepopustljivom željom da sprovede svoju volju En predstavlja antitezu duboko ukorijenjenoj viziji žene kao bića koje se mučenički povinuje željama i zahtjevima drugih, njena spremnost da žrtvuje čak i vlastiti život zarad ispunjenja svoje materinske dužnosti ocrta emocionalnost sličnu onoj koja karakteriše najpopustljivije viktorijanske žene.

Na filozofskom nivou, esencijalne uloge muškarca i žene Šo je prepoznao kao podjelu na Duh i Materiju. Jedno od sredstava u službi demonstriranja vjerodostojnosti ove suštinske podjele je i njegovo sistematsko nastojanje da žene u ovom komadu predstavi kao nesposobne za poimanje bilo kakvih apstraktnih, intelektualnih koncepata. One, kako se pokazuje, u stanju su da razumiju isključivo pojmove koji mogu da se konkretizuju, odnosno povežu sa nečim opipljivim. Taner, na primjer, pokušaću u jednom trenutku da objasni En svoj prelazak sa vandalizma na ikonoklazam: „Ja ne lomim više staklenike, niti palim grmlje štipavca: ja razbijam vjerovanja i rušim idole“.<sup>46</sup> En je, međutim, nesposobna da prati taj metaforički pomak i, sasvim nezainteresovano, odgovoriće: „Bojim se da sam isuviše žena da bih videla bilo kakav smisao u destrukciji. Destrukcija može samo da razara.“<sup>47</sup> Ovo, pak, ne znači da je Šo ženske likove lišio inteligencije; on je bio odviše promućuran da bi to napravio. Kao zamjenu za to, dao im je praktičnu životnu inteligenciju, koja je odraz iskonske životne energije, energije Materije, koja ima moć da neumitno sprovodi svoju volju. A njenu volju, opet, poistovjetio je sa voljom prirode da stvara savršenije tvorevine i tako, tendenciozno, stavio u službu eugenike.

Prividno, u toj borbi između muškarca-mislioca i žene-majke, arhetipska vizija majke odnosi pobjedu. Enini instinkti prevazilaze njeno ograničeno poimanje i pokazuju se kao superiorni u odnosu na Tanerov intelekt. No, u borbi između viktorijanskog muškarca i viktorijanske žene, ovako strukturi-

---

<sup>45</sup> Nav. prema: J. Ellen Gainor, *Shaw's Daughters*, 1991, 211.

<sup>46</sup> Bernard Shaw, *Man and Superman*, 1965, 346.

<sup>47</sup> *Ibid*, 346: "I am afraid I am too feminine to see any sense in destruction. Destruction can only destroy."

san komad, sa tezom koja se zasniva na strogoj podjeli uloga i antagonizmu polova, pobjedu donosi muškarcu koji, u strahu za sopstvene pozicije, teži da očuva postojeće stanje u kome za ženu koja ne služi isključivo njegovim potrebama i potrebama rase naprosto nema mjesta.

### **Bibliografija**

- Bryden, Mary, „Coils of the Cobra: The Predatory Woman of Shaw and Beckett“, *New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies*, 1989, br.7.
- Davis, Jill, *The New Woman and the New Life*, Gardner, V., Rutherford, S. i drugi, “The New Woman and Her Sisters: Feminism and Theatre 1850–1914,” London, Harvester Wheatsheaf, 1992, 17–33.
- Gainor, J. Ellen, *Shaw’s Daughters: Dramatic and Narrative Constructions of Gender*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991.
- Mills, Carl Henry, “*Man and Superman*” and *The Don Juan Legend*, *Comparative Literature*, 1967, XIX, br.3.
- Nathan, Rhoda B., *The Shavian Sphinx*, *The Shaw Review*, 1974, XVII, br.1.
- Peters Vogt, Sally, *Ann and Superman: Type and Archetype*, Bloom, Harold i drugi, “George Bernard Shaw”, London, Chelsea House, 1993, 215–232.
- Shaw, George Bernard, *The Complete Plays of Bernard Shaw*, London, Paul Hamlyn, 1965.
- Watson, Barbara Bellow, *The New Woman and the New Comedy*, *The Shaw Review*, 1974, XVII, br. 1.

**Olivera KUSOVAC**

### **MAN AND SUPERMAN: THE TWO FACES OF SHAW'S FEMINISM**

Analysing the two structural parts of G. B. Shaw's play *Man and Superman*, the paper explores the role of the woman as the Life Force directing evolution towards ultimate perfection. Focusing on the intricate relations between the characters, multiple aspects of the main female protagonists and the main idea of the play, the paper questions the discourse of the author's proclaimed feminism. It re-examines the views of the so-called first wave of feminist literary critics as generators of the discourse



regarding Shaw as an indisputable pro-feminist, drawing the reader's attention to the subtle, previously unnoticed mechanisms which seem to reverse his feminist intentions, thus revealing the prevailing ambiguity underlying his representation of woman.

Key words: *Shaw, Man and Superman, feminism, Life Force, ambiguity*