

## ЖЕНСКО ПИСМО (ОД ВИРЦИНИЈЕ ВУЛФ ДО ЏУДИТ БАТЛЕР)

САЖЕТАК: У овом раду указано је на извесне поделе које фигурирају у феминистичкој мисли, са особитом пажњом на елементима који маркирају зачетак и даљи ток теоријског уопштавања посебности жена писаца и у њиховим текстовима исказане, такозване, женске емоционалности. Суочавајући се са немогућношћу јединственог дефинисања феминистичког дискурса, који у духу постструктурализма постаје флуидан, неконзистентан и саображен разноликим идејама, покушали смо да пратимо еволуцију термина женско писмо кроз текстове најзначајнијих ауторки ове врсте активизма, које мисле и стварају у контексту одређених филозофских, психоаналитичких и идеолошких корелатива.

Кључне речи: феминизми, женско писмо, различитост, аутобиографија, перформативност идентитета.

### 1. Увод

У овом историјском тренутку немогуће је говорити унисоно о феминизму, будући да је савремено доба, у оквиру теорија о Другости, акцентовао нова струјања – данас је уобичајено говорити о врстама феминизма које су контекстуализоване расном, етничком и сексуалном припадношћу. О феминистичким струјањима можемо говорити, на пример, и кроз филтер базе и екстрема, па у оквиру радикалног феминизма причати о либералистичкој и културној перспективи, а у оквиру либералног феминизма о моноандрогеним и полиандрогеним становиштима итд.

Будући да је наш задатак истраживање феномена женског писма на самом почетку треба разлучити потенцијалне могуће комуникацијске шумове. Наиме, женско писмо нећемо поистоветити са чињницом да је аутор неког текста жена, а још мање да је то текст писан за жену (њене наводно особене женске потребе, за љубавном тематиком, на пример) Овакве претпоставке стварају опасност од типично маскуиног поимања женског писма као тривијалне литературе, а у вези с овим свесном деградацијом идеје женског писма као писма разлике, у оквирима српске књижевности Владислава Гордић Петковић каже: „Одредница женског писма у српској је књижевности отворила простор за извесну врсту злоупотребе канона, где се покушавају уврстити дела која не припадају уметничкој прози“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Своју тврдњу Владислава Гордић Петковић илуструје следећим примерима: „Пишући о женском писму у српској књижевности за први број бањалучког часописа *Словеса*, српски писац Милорад Павић (иначе, историчар књижевности по професији) у овим оквирима набраја књижевно-теоријске студије, прозна и есејистичка дела, И куваре. Критичар и теоретичар књижевности Александар Јерков у серији написа о женској књижевности у београдском часопису *Време* из 2001. у оквиру женског сврстава ауторке и дела који несумњиво припадају корпусу комерцијалне књижевности или, бар, настају са интенцијом да комерцијализују женско искуство. Оваква врста неселективности разлог је за забринутост утолико пре што је и историчар српске књижевности Јован Деретић у трећем, допуњеном издању своје *Кратке историје српске књижевности* (Нови Сад, Светови, 2001) написао следеће: 'Панораму савременог српског романа употпуњавају дела нискожанровског карактера где су нарочиту популарност стекле жене-романописци, од старијих Нада Маринковић (1921–1998), затим

У оквиру уводних напомена, а у вези са нашим покушајем да укажемо на базичне елементе еволуције термина женско писмо и у вези с њим исказане тзв. женске емоционалности, морамо имати на уму још једну константу – одредница женско писмо није полног већ родног карактера, тако да се о женском писму може говорити и у вези са књижевношћу коју су писали мушкарци (нпр. Максић Ивана 2012). У овом раду се нећемо бавити оваквом врстом књижевнотеоријске и књижевноисторијске литературе, овим наводом желимо само да истакнемо да када говоримо о женском писму не говоримо о полној, већ о поетичкој одредници.

Вративши се на дијахронијски ниво проблема, на саме почетке, морамо истаћи да се, наспрот данашњем плурализму значења, испрва о феминизму говорило искључиво као о друштвено-политичком покрету за права жена.<sup>2</sup> На диференцијацију феминистичких оријентација превасходно је утицао однос феминистичких ауторки према филозофској перспективи коју су узимале за полазиште, као што је референтни знак за разлику у приступу могла бити и специфична критичка апаратура.<sup>3</sup>

Уколико бисмо пратили главни ток развоја феминистичке мисли ослоњене на водеће психоаналитичке и филозофске оријентације двадесетог века, као релевантну ћемо истаћи ону поделу коју је направила Кејт Милет. Прву фазу одсликава раздобље између 1830. и 1930. године, када је женски покрет, осим што је успео да пољуља патријархалну идеологију, обележен појавом списатељица чија се особеност манифестовала кроз истицање сопствене (женске) осећајности.

Друга фаза (1930 – 1960) означена је сукобом са маскулином литературом, са теоријским радовима психоаналитичара Сигмунда Фројда који су по наводима ове ауторке помешали биологију и културу.<sup>4</sup> У трећој фази, сматрала је Кејт Милет, освешћеност жена ће бити на таквом нивоу, да би теме сексуалних инхибиција, табуа и двоструких стандарда фалоцентризма биле сасвим излишне. Иако је оваква претпоставка о заокруженој, целовитој еманципацији жене савременог доба била утопистичка, оно шта итекако има одјека у наредном периоду јесте њено инсистирање на важности женског самоизражавања кроз књижевност, чиме ће се више и озбиљније бавити феминистичке ауторке следеће фазе. (Kate Millet, *Sexual Politics*, према наводима Зденка Лешића, види Лешић 2003: 116–119).

Важно име у овој фази промишљања феминизма јесте Илејн Шоуволтер која је понудила своју класификацију развоја женског супротстављања мушком логотризму, а за даљи ток рада важно је та класификација одређена генезом изражавања жене кроз писање. По њој, у првој фази (коју она назива женственом у иронијском коду) жене покушавају да опонашају естетске

Гордана Куић (1942) и Љиљана Ђуровић-Хаџановић (1953), а од најмлађих Јасмина Ана (1957) и др.« (312) (Гордић Петковић 2011: 308).

<sup>2</sup>Када је реч о социополитичкој форми феминизма, у историји овог покрета јасно се издвајају три таласа: први (крај 19. и почетак 20. века), у којем се инстрирало на подједнаким правима мушкарца и жене; аутори другог таласа бавили су се специфичностима полних разлика (од шездесетих до осамдесетих годна прошлог века), а трећи талас везан је за деведесете године истог века и произлази из осуде феминизма другог таласа, који је наводно промовисао монопол беле жене.

<sup>3</sup>Тако се, на пример, разликује психоаналитички, егзистенцијалистички, марксистички, социјалистички као и постмодерни феминизам, мултикултурални и глобални феминизам, екофеминизам и слично. Такође се говори о есенцијалистичком феминизму (и његовим подгрупама: биологистичкој, натуралистичкој, универзалистичкој и слично), као и о конструктивистичком феминизму“ (Бужињска 2009: 428).

<sup>4</sup>„Оно што је сматрао обиљежјима женске психе (пасивност, мазохизам и нарцизам) он није приписао друштвеном положају, већ зависити на пенису. Игнорирајући социјалну условљеност психе, он је психичка обиљежја жене дефинирао као урођену ’женскост’. А таква његова дефиниција женске сексуалности послужила је као несвјесно оправдање за мушку доминацију у породици и друштву [...] Фројд је у ствари осудио жену на њену ’судбину’“ (Лешић 2003: 118).

стандарде мушке књижевности; у другој фази мушке форме престају да имају статус универзалности и императивности, а жанрове које су преузеле из мушке традиције прилагођавају сопственом сензибилитету. Послења фаза, названа женска (не женствена) манифестује се осамостаљивањем женске књижевности која је превасходно заснована на женском искуству и одликује се тематском и стилском различитошћу у односу на канон маскулинитета.

Од самог почетка женска феминистичка критика је указивала на значај слике које одређено књижевно дело ствара о жени, па се такви књижевни текстови одређивани као генератори предрасуда које мушкарци имају о женама, али и жене о себи. Промишљајући значај феминистичког, ревизионистичког читања познатих дела која су писали (и тумачили) мушкарци Шоуволтер указује и на опасност посвећености таквог начина читања:

„Феминистичка опсесија коригирањем, модифицирањем, замјењивањем, ревидирањем, хуманизирањем или чак нападањем мушке критичке теорије, стално нас држи у зависности од ње, успоравајући наш властити развој у рјешавању наших теоријских проблема [...] Све догле док у андроцентричним моделима тражимо наше темељне принципе – чак иако их ревидирамо дајући им феминистички референцијални оквир – ми не чинимо ништа ново“ (2003: 292).

Илејн Шоуволтер је родоначелница важне поделе на феминистичку критику која подразумева одређену стратегију читања (о којој је већ било речи у претходном пасусу), и гинокритику која представља афирмативно истраживање специфичности својстава женског књижевног стваралаштва. Осим тога, инсистирала је на ставу да није довољно да маргина<sup>5</sup> добију своје место у историји књижевности, већ и указала на потребу формирања самосвојне „женске“ поетике и засебне историје књижевности.

Рад ове теоретичарке представља увод у наш покушај да истражимо и систематизујемо неухватљивост термина женско писмо, чији је родоначелник Елен Сиксу, која са групом ауторки чини најутицајнији феминистички круг у Европи (Француској). Њихов рад је усклађен са постулатима филозофских струјања тога доба – па су њихове опсервације засноване на таласу писма, а не речи – по Жаку Дериди, а у психоаналитичком смислу (који се не може пренебрегнути, јер је све време женска књижевност поимана као дискурс емоционалног, повезаног са телом и еротиком), утемељење за свој рад проналасе у текстовима Жака Лакана.

## 2. Женско писање, почеци

У својој расправи *Сопствена соба* Вирцинија Вулф узрочност малом броју списатељица види у недостатку доколице, недостатку образовања и економској несамосталности. Такво материјално стање повезује с психичким – јер код жене, запажа Вулф, постоји јака инхибиција у корелацији са стварањем. Кључни блокирајући психолошки елемент јесте лично женско осећање мање вредности произашло из вековног унижавања. Насупрот томе женски ликови (Антигона, леди Магбет, Ана Карењина и сл.) приказани су као значајни, те су жене које мењају свет, контролишу владаре и сл. у литератури, по Вирцинији Вулф слика огледала које увеличава стварну жену – „робињу момка чији су јој родитељи натакли прстен“ (1998: 51).

<sup>5</sup>Оне ауторке које, иако су то заслуживале својим квалитетом, нису канонизоване у време када су живе и стварале.

Вулф врло луцидно указује на оне жене које су *сагореле* дајући себе политичком активизму, па им није остало ништа што би дале књижевности и поред неоспорне даровитости. Антагонизам на релацији мушко-женско Вулф види и на стилистичкој равни те тако говори о мушкој и женској реченици. Суштину реченице (стила) коју назива мушком проналази у следећем: „Током свих протеклих векова, жена је служила као огледало које има чаробну и дивну моћ да двоструко увелича мушку фигуру која се у њему огледа“ (Вулф 1998: 42).

Снагу логоцентризма она види и у примерима писаца жена чији су романи оштећени покушајем емуляције мушког стила (мушке реченице), то су по њој Џорџ Елиот и сестре Бронте. Вулф, даје предност Џејн Остин, оправдавајући такав став чињеницом да је Остинова успела да створи свој сопствени стил, женску реченицу којом је могла лако да искаже своје мисли. На тај начин мушку реченицу изједначава са фалочентричним дискурсом, на имплицитан начин указујући на оно што ће касније теорије дефинисати прецизније (говорећи из позиције неког ко покушава да објасни женско писмо) – да је реч о поетици, која је одређена родом, а не полом и која се може препознати у текстовима писаца оба пола.

Следећи преломни тренутак у историји феминизма направила је књига Симон де Бовоар *Други пол*, која је резултат њеног учешћа у раду егзистенцијалистичке филозофске оријентације у комбинацији са преиспитивањем позиције жене кроз историју. Кључна реченица ове ауторке, толико пута цитирана – да се жена не рађа, већ се женом постаје, заснива се на егзистенцијалистичкој идеји да постојање претходи суштини. Разматрајући клише везане за жене, као и представе жена у романима аутора који та предубеђења потврђују, истиче да жену не сме одређивати материца, да се рађање и мајчинство не сме третирати као императив женског идентитета, јер је таква констелација идентитетских означитеља заправо резултат свесне инвенције маскулине културе.

Бовоар женску несамоствалност и униженост објашњава незавидним положајем економски несамоствалне особе која се, сходно времену настајања књиге, када су брак или партнерство између две особе супротног пола били једина форма социјално функционалне заједнице, може прецизније именовати као економска зависност жене од мужа. Разрешење ових отежавајућих околности на путу самоостварења, излаз из вечне женске подређености Бовоар проналази у утопијској идеји да ће са доласком социјализма све добити своју праву меру и да ће потреба за женском иницијативом престати.

Вирцинија Вулф је прва довела у везу друштвени положај жене (чија је кључна метафора наслов њене већ поменуте расправе *Сопствена соба*), подсвест и писање, што је и данас релевантан сет полазишта у феминистичким теоријама. Вулф људско биће не види као непроменљив субјект, већ тврди да се биће структурира кроз језик и да се захваљујући томе може одупрети репродуковању онога што се од њега из центра очекује, па тако писање и трагање за различитим, властитим изразом, види као женски начин отпора логоцентризму.

За разлику од ње, Бовоар незадовољство жене не објашњава потиснутим фрустрацијама, нити психопатологијом, већ природном реакцијом на положај у којем се налази. Њен модус није повлачење у сопствену собу, већ активизам који би требало да произлази из другачијег виђења себе, а аутобиографију сматра најреферентнијом формом исказивања женског у наративу. Аутобиографија је специфична врста исповедног жанра у којем се, како Бовоар сматра, најбоље исказује женско Ја, па је сходно томе постала једна од кључних литерарних форми савременог феминизма, преваходно на фону говора о различитости (Другости).

Вирцинија Вулф сматра да је писање довођење нужно потиснутих садржаја до изражаја, да жена једино и може писати из дубине подсвесног (што условљава женску реченицу, или психолошку реченицу женског рода коју по њој карактерише раскид с очекиваним следом речи)<sup>6</sup>, зато је писање за Вирцинију Вулф акцендовање личног утиска о реалности, а за Бовоар је књижевност слика живота – мимезис.

Континуитет са тезом Вирциније Вулф – да је писање заправо бележење подсвесног које кроз ритуал писања прелази у јавност – чине Сандра Гилберт и Сузан Губар, проучаватељке књижевних текстова које су писале жене, представнице гинокритике. Оне су мишљења да је проучавање женске књижевности заправо начин да се сазна право, истинито женско искуство, исказано кроз слике потиснутих садржаја, онога што је вековима било запретино мушком доминацијом.

Гилберт и Губар сматрају да текстове женских аутора треба читати као својеврстан палимпсест, а задатак тумача такве књижевности јесте да запази и открије те дубоко скривене слојеве. Таква истраживања су резултирала закључком ове две представнице феминистичке критике да је жена писац из 19. века у своје текстове уписивала своју болест, страхове и лудило.

Гилберт и Губар, бавећи се знаменитим списатељицама 19. века и њиховим фрустрацијама уписаним у дубље слојеве књижевног текста закључују да оне садрже у себи својеврстан женски страх од ауторства, будући да се трансформација од музе (оне која инспирише) до списатељице (оне која ствара) у оквирима маскулинитета третира као субверзија, што изискује додатни напор који жену писца ослабљује. Зато се од жене писца очекује следеће:

„Да би се, међутим, излечила, списатељка мора да изгна реченице које су на првом месту пружиле њену заразу; мора отворено или прикривено да се ослободи очаја који је удахнула од неког *Намргођеног Творца*, а то може да учини само ревидирањем творчевих текстова. Или, да ствари поставимо у оквир другачије метафоре, ‘да би ослободила кристалну површину’ књижевница мора да продрма огледало које је сувише дуго одсликавало оно што се од жене очекивало да буде“ (Гилберт, Губар).

### Француска феминистичка школа

Рад ове утицајне групације жена коју превасходно чине Елен Сиксу, Лис Иригае и Јулија Кристева<sup>7</sup>, прати постмодернистичко измештање логоса који постаје флуидан и неухатљив. Уметник више није романтичарски геније, развија

<sup>6</sup> „Живот, дакле, није уређен низ слика које се виде голим оком, већ је то живот изнутра, људска свест као хаотична усижана маса чије су границе нејасне, а светлост којом зрачи неравномерно распоређена, променљива и непредвидива. Таква несређена слика је људски живот и она мора бити изнесена пред читаоца у свом чистом облику. У жељи да представи ток људске свести, ауторка бира унутрашњи монолог као доминантну технику. Врста монолога који Вирцинија Вулф најчешће користи јесте такозвани *слободан индиректан дискурс* (*free indirect discourse*), којим се, у њеном случају, јунакове мисли наводе у трећем лицу и прошлом времену, али задржавају избор речи, синтаксу и ритам својствен датом јунаку. Приказ тока људске свести која прима и интерпретира *пљусак безбројних атома* потеклих из спољашњег света свакако је један од кључних аспеката за повлачење ове паралеле. Попут сликара који на основу личне импресије представљају стварност у магловитој, нејасној и мозаичној форми, Вирцинија Вулф у својим романима осликава лични утисак о реалности“ (Пршић 2012: 12–13).

<sup>7</sup> Како у свом раду указује Нада Секулић, Симон де Бовоар се супротставља методама, методологији и циљевима ове групе ауторки, указујући да оне пре свега експериментирају са померањем граница женског (и мушког) идентитета уместо да га учвршћују те тако оне по њој представљају корак назад – враћање тешком муком превазиђеној мушкој и женској митологији (Секулић 2010: 240).

се концептуална уметност, исказивање идеја путем перформанса, што замењује модернистичко бављење индивидуалним и експресијом. У вези са сродношћу феминистичких и посмодернистичких тежњи Дубравка Ђурић каже:

„Многе феминисткиње теоретичарке су сматрале да треба денатурализовати здраворазумско разумевање тела у уметности. Треба открити семиотичке механизме који мушко и женско тело смештају у односу према роду, производећи слику тела и жеље. Феминисткиње су се усредсредиле на женски субјект приказивања. Критиковале су доминантне приказивачке моделе у масовној култури и у високој уметности, разрађујући стратегије да би их промениле“ (Ђурић).

Женски субјект приказивања је захтевао другачију форму изражавања, а према Елен Сиксу која се сматра родоначелницом термина женског писма као писма различитости, жене, да би писањем исказале себе и своје искуство, треба да пишу телом које надилази бинарну опозицију мушко-женско, у којој је женско уписано као негативност. У свом есеју „Смех медузе“ на самом почетку каже:

„Кад кажем ‘жена’, говорим о жени која је у неизбежној борби са старим (класичним) мушкарцем; о универзалној жени-субјекту, која би требало да задеси жене, њихова чула и њихову историју. Али пре свега би требало рећи, да ни дан данас и поред свег тог одбацивања које их је задржавало у том ‘црнилу’, а за које постоји настојање да се оно препозна као њима својствено, да не постоји жена уопште, да не постоји жена тип [...] не може се говорити о једној, о јединственој уједначеној женској полности, са препознатљивим пређеним путем, ни више ни мање него што може бити говора о несвесном које личи на друго несвесно“ (Сиксу).

Полазећи од тога да нас превасходно чине разлике, те је тако и писање субјективан чин, закључује да је стварање текста стварање саме ауторке као нове интегрисане личности, јер писање јесте својеврстан облик женске еманципације. Медуза у њеној интерпретацији је лепа насмејана жена, за разлику од андроцентричне верзије у којој на глави уместо косе има змије и њен поглед окамењује људе.

Сходно деконструисању важећег поретка, она говори о томе како би се о извесном теоријском уопштавању могло говорити само на индуктиван начин – на основу књижевне праксе. Како Сиксу тврди, то постаје озбиљан проблем логоцентричном или структуралистичком уму из разлога што је стил којим пишу овако освешћене жене, излазио из свих шаблона и класификација, чиме се свесно бранио од повратка мушком и патријархалном. Опирући се сваком дефинисању женског писма додаје:

„То је немогућност која проистиче из саме њене суштине, те ће тако остати у будућности, јер се та делатност не може исторетисати, не може се затворити, не може се подврћи правилима, што не значи да не постоји! Али, она стално прекорачује начин говорења подређен власти фалусоцентричног система; она је увек и увек ће бити тамо где не допире филозофско-теоријска доминација“ (Сиксу).

У свом тексту „Спекулум друге жене“ Лис Иригаре говори о тренуцима, када жене издвојене од владајућег мушког света слободно ћаскају (брбљају,

без стега и ограничења). Тај њихов говор се састоји од недовршених реченица, узвика, флуидан је, неконзистентан, али и репрезент женске сексуалности и женског задовољства. По Иригаре женско писмо је резултат онаквог језика који је усклађен са телесношћу, не брише је, већ је артикулише, а то се постиже, тврди она, уколико се успостави аналогија између текста и сексуалности, писма и тела, „такође претпоставља подривање синтаксе и нарушавање дискурзивне логике, како би се омогућило исказивање женске плуралности“ (Лукић).

За разлику од Лис Иригаре, која је инсистирала на деконструкцији фалоцентричних<sup>8</sup> структура и отварању перспективе сасвим другачијем сагледавању места жене које би своје ослонце требало да има у посебности женског језика, интеграцији женске сексуалности и неприхватању модела мушки кодираног понашања, Кристева је у својој каснијој фази чак довела у питање рад свих феминисткиња такозване француске школе.

Јулија Кристева оповргава оштру границу између мушког и женског идентитета, јер ступајући у симболички поредак (по Лакану симболички) дете је могло да се поистовети с мајком или оцем (што је ствар избора) и у зависности од тог чина стицало је више женске или више мушке особине, те је по њој функционисати на мушки или женски начин потпуно одвојено од биолошких разлика.<sup>9</sup>

Док су Елен Сиксу и Лис Иригаре тумачиле женско писмо као посебну употребу језика која проистиче из женског доживљаја сопствене сексуалности (из тела), Кристева женско писмо не види као поље женског принципа који је у супротности са мушким, већ као мање или више свесну тежњу ка субверзији, тежњи сваког говорног субјекта да у традиционалне облике дискурса унесе један опозициони елемент, који није генеричке већ идеолошке природе, па се као такав подједнако може наћи и код жена и код мушкараца.

Њена докторска дисертација под насловом *Револуција песничког језика*, песнички језик види као најзначајније место дестабилизације утврђеног симболичког реда. Она говори о симболичком и семиотичком аспекту језика. Симболички је као код Лакана повезан са ауторитетом и редом, репресијом и контролом (породицом, нормалношћу, идеологијом). Семиотички аспект (пандан њему је Лаканово имагинарно) карактерише клизање, „лебећи означитељ“, импровизације, противречности, укрштање значења – оно што наговештава продор несвесног у језик. Говорни субјект се ту појављује као фрагментарна субјективност, чији флуидни израз нема чврсто средиште, па се његова значења не могу фиксирати. Из тог семиотичког процеса, остварује се писмо разлике (условно речено – женско писмо).

### Аутобиографија као вид женског самоизражавања

Акцентоване аутобиографије као начина женског самоизражавања поменули смо као став Симон де Бовоар, али то није усамљено мишљење у вези са исказивањем сопственог (у овом случају женског) идентитета, као концепт који је осмишљен насупрот класичном аутобиографском коду испричаном кроз

<sup>8</sup>Жак Дерида користи термин фалоцентрични (комбинација фалуса и логоса) и односи се на модел филозофске мисли у којем су мушкарци наметнули обавезне узоре рационалности и у којем се мушкарац и његова сексуалност показују као норма, а жена и њена сексуалност само су секундарне (Бужињска 2009: 464).

<sup>9</sup>У таквим идејама Јулије Кристеве неки од аутора виде рефлекс андрогинизма Вирције Вулф. Наиме, она је искористила ту идеју за критику дуалистичког схватања полних разлика, пример тога је њен роман *Орландо* (Бужињска 2009: 460).

параметре маскулинитета. У класичном смислу аутобиографија је углавном одређена као писање о себи у првом лицу. У речнику књижевних термина за аутобиографију пише да је то опис сопственог живота од рођења до тренутка писања или само одређених етапа живота (Бојовић 1986: 56).

За ову тему важан је рад француског теоретичара Филипа Лежена који је седамдесетих година прошлог века указао на темељна обележја аутобиографских текстова који могу послужити као жанровска матрица (с ограничењима која се тичу законитости епохе у којој су настали). Бавећи се питањем ауторства, стављајући у однос приповедача – који је истовремено и јунак аутобиографије, и аутора – који се потписује на корицама, даје пресудну улогу рецепијенту: читалац је заправо тај који прихвата аутобиографски уговор који му се нуди. Не смемо упасти у замку илузије о историји жанра – реч је иначе о нечему нејединствених формалних обележја које је склоно попримању различитих текстуалних облика, што заправо жанровски кореспондира са онеобичавањем и неконзистентношћу женског писма.

О том аутобиографском уговору говори и Пол де Ман тврдећи да аутобиографија није жанр или модус, већ фигура читања или разумевања, која се појављује у одређеном ступњу у свим текстовима. У вези са нашом темом поставља се питање односа идентитета у аутобиографским текстовима, као и да ли данас можемо такав жанр читати у миметичком кључу, онако како је то Симон де Бовоар мислила да може и треба.

Без илузије да се на овако кратком простору може дати детаљан и свеобухватан одговор, указаћемо само на неке есенцијалне компоненте овог проблема. Као основна мана аутобиографије истиче се несигурност у исправност навода који она нуди. Од аутобиографије се очекује да буде стварност и истина, што је из јасних разлога (заводљиве и тешко контролисане снаге пристрасности) немогуће. Овај проблем су писци и теоретичари покушали седамдесетих година прошлог века да разреше термином аутофикција:

„Аутофикцијом се назива текст у којему је изравно потцртана фикционалност створенога јаства, чињеница да је текстуално јаство једно фиктивно биће. Ако је у класичној аутобиографији изражена усмереност на приказивање стварног јаства, аутофикција се концентрира на процес текстуалне производње, дакле на сам процес исказивања/писања и приповедног устројства. Поједностављено речено, аутобиографија нам говори: ‘ја пишем свој живот’, а аутофикција ‘ја живим своје писање’“ (Златар 2009: 40).

Идентитет или јаство су такође у савременом добу одређени као производ не оног унутрашњег (есенцијалног) које порекло налази у параметрима колективног идентитета (белог, црног, хришћанског и сл). Релевантном се сматра такозвана производња јаства као објекта у свету, као праксе самоконструисања, препознавања и рефлексије.

Утицајне књиге феминсткиње Џудит Батлер *Невоље с родом* и *Тела која нешто значе*, прате овај теоријски оквир тврдећи да, као и свака друга врста идентитета, и полни настаје у процесу, он није норма сам по себи него је део праксе коју производи и помоћу које се управља и контролише телима. Или како у својим *Невољама с родом* каже – род доказује да је перформативан<sup>10</sup>, тј. он сам ствара идентитет за који тврди да јесте – идентитет је перформативно

<sup>10</sup> „Перформативност, дакле, није јединствен ‘чин’; она је увек понављање норме или скупа норми, а у степену у којем у садашњости добија статус сличан чињењу, она прикрива или прерушава конвенције од чијег понављања се, заправо, састоји“ (Батлер 2010: 28).



успостављен путем самих израза за које се тврди да су његови производи (2010: 68).

Интериорност и самодеофинисање као одлика тела у постструктуралистичкој фази доводе код различите публике до разноликих прекида, нејасне границе, те на основу реченог можемо прихватити став Сидони Смит која каже да аутобиографско приповедање почиње амнезијом, а када једном отпочне, намеће се фрагментарна природа пристрасности. Сидони Смит указује да приповедач истовремено и јесте и није аутобиограф, такође, и јесте и није предмет приповедања (2009: 99).

У складу с тим, како Батлер у својој књизи *Тела која нешто значе каже* – женско писање (условно речено аутобиографија) нема интенцију „успостављања нове морфологије стварног, већ се њима жели указати на један алтернативни, другачији имагинариј који ће се супротставити владајућем имагинарном“ (Батлер 2010: 148). Одбацивањем бинарних опозиција можемо говорити о новим феминистичким корелативима: уводи се говор о демаскулизованој мушкости или атипичним формама женскости (женствености), у чијем контексту се сада и неафирмативан однос према истополној љубави тумачи као културно условљен.

Појединачно искуство и стање ауторке је основа теорије америчке феминисткиње Ненси Милер и њеног концепта арахнологије (у основном значењу науке о пауцима<sup>11</sup>). Њена поставка је одговор Бартовом *Задовољству у тексту*, његовом концепту хифологије.<sup>12</sup> Она прихвата Бартову тезу да је текст ткање, али проблематизује Бартову визију пауковог нестанка у паучини (губљења у сопственој мрежи). Иако се начелно сложила са чувеном Бартовом идејом о смрти аутора, из тог концепта искључила је ауторке, превасходно зато што су по њој ауторке у потпуно другачијој позицији – жене писци су тек улазиле у дискурс књижевности. Дакле арахнологија је друга страна хифологије: тексту без ствараоца супротставила је текст са изразитим присуством његове стваратељке.

Ово је био начин Ненси Милер да верификује женске изворе књижевне уметности. Скренула је пажњу на то да је женско стваралаштво у потпуности субјективан чин, да је то стварање дела истовремено стварање самог себе (Бужињска 2009: 450).

### Закључак

Теорије женског писма се у овом тренутку заснивају на четири модела различитости: биолошком, лингвистичком, психоаналитичком и културолошком моделу. Сваки је покушај дефинисања женског текста са сопственим стиловима и методама. Они се преклапају, па је поред разлике чита и међуповезаност – сваки теоријски оквир у себе инкорпорира онај пре њега.

Биолошко полазиште инсистира – анатомија је текстуалност. Идеја о признавању телесног је темељ разумевања начина на који жене концептуализују свој положај у друштву, као што савремене феминисткиње тврде – не постоји израз телесности који није посредован језичким, социјалним и књижевним структурама. По заговорницама ове теоријске оријентације, различитост женске

<sup>11</sup>Овакво именоване своје идеје Милер је заправо пронашла у миту о Архани чије предивно исткано платно Атина у љутњи и љубомори исцепала, изазвавши тако ткањино самоубиство, а затим је из освете мртву девојку претворила у паука, а канап о који се девојка обесила у паучину.

<sup>12</sup>„Текст значи ткање. Но, како се ово ткање увек узимало за неки производ, један готов вео, иза којег се држи више или мање скривен смисао (истина), ми сада у овом ткању наглашавамо генеративну идеју да се текст сачињава, израђује вечитим плетењем. Изгубљен у овом ткању – овој текстури – субјект се ослабаја у њему попут паука који се и сам раствара у градитељском излучивању своје мреже. Ако бисмо волели неологизме, могли бисмо теорију текста да дефинишемо као хифологију (хипхос је ткање и паучина)“ (Барт 1975: 86).

књижевне праксе треба тражити у телу женског писања, а не у писању женског тела.

Лингвистичке и текстуалне теорије постављају питање да ли се мушкарци и жене различито служе језиком, да ли жене могу креирати свој посебан језик. Иако је јасно да језик и стил никада нису сасвим спонтани и нагонски, већ су производ бројних фактора, истраживања, не само да дају потврдан одговор на тему различитости женског говора (писања), већ и указују да је то елемент уочљив и на митском нивоу – на пример, израз женског и субверзивног инкорпориран је у њихов тајни (у бајкама немушти) језик.

Психоаналитички оријентисана феминистичка критика лоцира различитост женског писања у ауторкину подсвест и у односу између пола и креативног процеса. Иако се овакав приступ сматра корисним за индивидуална исказивања, самоинтеграцију жене писца, па и за указивање на сличност женског писања у различитим културним околностима, заступници културолошког модела ту виде недостатак спољашње контекстуализације и сматрају да би женску књижевност, ради њеног тумачења требало поставити у најшири контекст културе.

Данас се у текстовима савремених теоретичарки феминизма често као одлика женског писања може пронаћи податак да је такво писање нелинеарно, носилац дифузног значења са свесно осмишљеном стратегијом писања која пародира патријархалне моделе. Поетички се деконструкција, подривање читава на плану језика, форме, жанра и идеологије, чији је циљ субверзија, супротстављање општеприхваћеном књижевном канону. Ова општа места се могу спецификовати описом женске реченице, произашле из женског искуства и сл. детаљима који произлазе из увида у књижевну праксу ауторки овакве оријентације.

Не желећи да полемишемо са оваквим ставовима који очито имају не само своје литерарне експоненте, већ и своје теоријско утемељење, желимо да истакнемо нешто што сматрамо суштинским, уколико се држимо у уводу наметнутог критеријума – да током ових промишљања немамо у виду тривијалну књижевност, ма колико можда њен исповедни тон и табу теме којима се евентуално бави биле корисне на идеолошком плану и „расвешћујуће“ у борби против предрасуда.

Наиме, указујући на различита полазишта, а у напору теоријског уопштавања женског писања и књижевности, релевантним сматрамо оне премисе које указују да би потреба за јасном поделом, набрајањем или постављањем прецизних граница било заправо повлађивање мушком логоцентризму. Женско писмо и женска књижевност настали су из потребе супротстављања било каквој врсти условљености према одређеном центру моћи, те би их какво вештачко уоквиравање и заробљавање у табеларне прегледе или бинарне опозиције ослабило у елементарном смислу.

Међутим, такозвана женска књижевност (књижевност коју пишу жене) у стварности је, како то луцидно запажа Шоуволтер, двогласни дискурс који утеловљује социјално, књижевно и културно наслеђе своје, али и доминантне групе. Прецизније речено, женска књижевност није ни унутар ни изван мушке традиције, она је унутар обе које теку симултано (2003: 308).

## Литература

- Барт, Роланд (1975). *Задовољство у тексту*, Ниш: Градина.  
 Батлер, Џудит (2010). *Невоља с родом*, Београд: Карпос.  
 Бојовић, Злата (1986). Аутобиографија, *Речник књижевних термина*, Београд:

- Просвета, 55–56.
- Бовоар, Симон де (1982). *Други пол 1/2*, Београд: БИГЗ.
- Бужињска, Ана (2009). Феминизам, *Књижевне теорије XX века*, Београд: Службени гласник, 425–480.
- Вулф, Вирџинија (1998). *Сопствена соба*, Београд: Плави јахач.
- Гилберт, Сандра, Губар, Сузан, Зараза у реченици: жена писац и стрепња од ауторства, *Женске студије*, број 5/6, доступно на: <http://www.zenskestudie.edu.rs/>
- Гордић, Петровић, Владислава (2011). Женски гласови у савременој српској књижевности: између канонизације и комерцијализације, *Славистична ревија*, Љубљана: Славистичко друштво Словеније.
- Ђурић, Дубравка, (1996). Феминизам и постмодернизам, доступно на: <http://www.yugore.com/zines/kosava/arhiva/30/feminiz.html>, приступљено 9.5.2015.
- Иригаре, Лис (2014). *Спекулум другог: жене*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Kristeva, Julia (1984). *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press.
- Lejeune, Phillipe, (1975). *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil.
- Лешић, Зденко (2003). Феминизам, феминистичка теорија и критика, *Постструктуралистичка читанка*, 110–137.
- Максић, Ивана (2012). Женско писмо у поезији Е. Е. Камингза, *Агон*, број 19, доступно на: [http://www.agoncasopis.com/Broj\\_19/o%20poeziji/1.%20Ivana%20Maksic.html](http://www.agoncasopis.com/Broj_19/o%20poeziji/1.%20Ivana%20Maksic.html), приступљено 21. 5. 2015.
- Пршић, Јелена (2012). *Интерфејс тела и града у модерничкој књижевности Вирџиније Вулф*, докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет.
- Секулић, Нада (2010). Однос идентитета, пола и „женског писма у француском постструктуралистичком феминизму, *Социологија*, број 3, 237– 252.
- Сиксу, Хелен (2010). Смех медузе, *Арс*, бр 5/6, доступно на: <http://www.scribd.com/doc/122338258/Helene-Sixous-Smijeh-meduze>, приступљено 10. 6.2015.
- Смит, Сидони (2009). Перформативност, аутобиографска пракса, отпор, *Поља*, број 459, 99–106.
- Шоуволтер, Елејн (2003). Феминистичка критика у дивљини у *Постструктуралистичка читанка* (ур.) Зденко Лешић, 288–311.

Snežana J. Milojević

## WOMEN'S WRITING (FROM VIRGINIA WOOLF TO JUDITH BUTLER)

### Summary

The introductory section of this paper points to some of the divisions which appear in the feminist thought, with a particular attention to the elements that mark the beginning and the further course of attempted theoretical generalizations of the uniqueness of women writers and the so-called women's emotionality expressed in their writings. Faced with the impossibility of finding a generally accepted definition of feminist poetics, which in the spirit of post-structuralism becomes fluid, inconsistent and conformed to a variety of ideas, the paper tries to follow the evolution of the term 'women's writing' through the writings of the most important authors belonging to this kind of activism who think and create in the context of certain philosophical, psychoanalytical and ideological correlatives.

*Keywords:* feminisms, women's writing, diversity, autobiography, performativity of identity.