

Udio avangarde u feminističkoj teoriji

Dakić, Mirela

Doctoral thesis / Disertacija

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

<https://doi.org/10.17234/diss.2023.9090>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:786431>

Rights / Prava: [In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-25**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Mirela Dakić

UDIO AVANGARDE U FEMINISTIČKOJ TEORIJI

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2023.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Mirela Dakić

UDIO AVANGARDE U FEMINISTIČKOJ TEORIJI

DOKTORSKI RAD

Mentorica: doc. dr. sc. Zrinka Božić

Zagreb, 2023.



Sveučilište u Zagrebu

Faculty of Humanities and Social Sciences

Mirela Dakić

THE CONTRIBUTION OF THE AVANT-GARDE TO FEMINIST THEORY

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisor: doc. dr. sc. Zrinka Božić

Zagreb, 2023.

Zahvale

Zahvaljujem svojoj mentorici, profesorici Zrinki Božić i profesorici Marini Protrka Štimec, voditeljici projekta Hrvatske zaklade za znanost *Književne revolucije*, ostalim članovima projektnog tima (Aleksandru Mijatoviću, Andrei Milanko, Ani Tomljenović i Zvonimiru Glavašu), profesorici Ladi Čale Feldman i profesoru Predragu Brebanoviću, svojim prijateljima, Filipu, sestrama Ivoni i Loreni te roditeljima Marini i Miroslavu, kojima posvećujem ovaj rad.

Bilješka o mentorici

Doc. dr. sc. Zrinka Božić rođena je 25. travnja 1976. godine u Rijeci. Osnovnu školu pohađala je i završila u Lovranu, a gimnaziju u Opatiji. Na zagrebačkom Filozofskom fakultetu 2000. godine diplomirala je kroatistiku. Iste je godine upisala poslijediplomski studij književnosti na Odsjeku za komparativnu književnost. 2002. godine pohađala je Ljetnu školu književne teorije (*Europe and its Other*) u organizaciji Sveučilišta u Konstanzi (Konstanz International Summer School of Literary Studies). Od 2001. godine zaposlena je na Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu, od 2012. do 2019. godine obnašala je dužnost predstojnice Katedre za teoriju književnosti, a od 2017. do 2020. prodekanice za studijske programe i cjeloživotno obrazovanje. U listopadu 2022. iznova je preuzela predstojništvo Katedre za teoriju književnosti. Magistrirala je 2005. temom *Oblikovanje nacionalnog identiteta u hrvatskoj književnoj historiografiji*, a doktorirala 2009. temom *Problem smrti u suvremenoj književnoj teoriji: o francuskoj recepciji Heideggerove analize bitka ka smrti* pod mentorstvom prof. dr. sc. Vladimira Bitija. Nositeljica je obaveznih kolegija na preddiplomskom studiju kroatistike *Uvod u teoriju književnosti* i *Čitanje književnog teksta*. Na diplomskom studiju izvodi izborne kolegije *Ideologija i književnost*, *Fenomenologijska teorija čitanja: tekst-svijest-tijelo*, *Književne zajednice: desubjektivacija, emancipacija, kolektivizam* i *Feministička književna teorija*. Na Doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti i kulture izvodila je kolegije *Književnost-politika-teorija*, *Književnost i revolucija* i *Književnost i kritička teorija*, a na doktorskom studiju Hrvatska filologija u interkulturnom kontekstu kolegije *Dekonstrukcija književne povijesti* i *Suvremene književnoteorijske rasprave*. Kao znanstvena novakinja sudjelovala je u nekoliko istraživačkih projekata MZO-a: *Pojmovnik književne teorije* (voditelj prof. dr. sc. Vladimir Biti) i *Nacija i reprezentacija* (voditelj prof. dr. sc. Vladimir Biti). Trenutno je suradnica na projektu Hrvatske zaklade za znanost *Književne revolucije* (voditeljica izv. prof. dr. sc. Marina Protrka Štimec) i voditeljica četverogodišnjeg projekta *The Cartography of the Political Novel in Europe* (HORIZON 2022) u kojemu je Filozofski fakultet koordinator konzorcija. Autorica je dviju knjiga: *Iz perspektive smrti: Heidegger i drugi* (Plejada: Zagreb, 2012.) i *The Community in Avant-Garde Literature and Politics* (Palgrave Macmillan: London/Cham, 2022.). Članke, rasprave i recenzije objavljuje u domaćim i međunarodnim znanstvenim časopisima.

Znanstvene monografije:

The Community in Avant-Garde Literature and Politics, Palgrave Macmillan, London 2022.

Iz perspektive smrti: Heidegger i drugi, Plejada, Zagreb 2012.

Znanstveni članci:

„Razmatranja o očiglednom žanru ili – što je to politički roman?“, Protrka Štimec, Marina, Coha, Suzana ur. *Književnost: motori i Hambari*, FF press, Zagreb, 2022., str. 237-250.

„Mjesto teorije književnosti i neki drugi aranžmani“, *Umjetnost riječi*, LXV (2021), br. 1-2, str. 27-50.

„Svjedočanstvo i bliskost: *Sonnenschein* Daše Drndić“, *Fluminensia*, 32 (2020), br. 1, str. 53-71.

„Decentred Geographies: Poetics and Politics of the Avant-garde“, *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 18 (2020), str. 47-64.

„Manifesting Dispossession: Politics of the Avant-Garde“, Biti, Vladimir ur. *Claiming the Dispossession: Politics of Hi/storytelling in Post-imperial Europe*, Brill, Leiden/Boston 2017., str. 47-64.

„Touched by Disaster: Writing and the Political“, Lugarić, Danijela; Car, Milka; Tamás Molnár, Gábor ur. *Myth and its Discontents: Memory and Trauma in Central and East European Literatures*, Praesens Verlag, Wien 2017., str. 249-262.

„The Concentration Camp on the River Sava: What Remains Afterwards?“, Heftrich, Urs; Jacobs, Robert; Kaibach, Bettina; Thaidigsmann, Karoline ur. *Images of Rupture between East and West*. Winter Verlag, Heidelberg 2016., str. 389-405.

„Tragajući za političkim: nacionalna književnost i svjetska književna republika“, Pieniążek-Marković, Krystyna/Vuković, Tvrtko ur., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2015., str. 37-55.

„Obrat k estetici i politika književnosti“, Pišković, Tatjana/Vuković, Tvrtko ur., *Jezične, književne i kulturne politike: Zbornik radova 43. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu/Zagrebačka slavistička škola, Zagreb 2015., str. 81-92.

„Ispisivanje traga: književnost, politika i političko“, *Umjetnost riječi: Časopis za znanost o književnosti, izvedbenoj umjetnosti i filmu*, LVIII (2014), Br. 2, str. 119-137.

„What about the Politics of Deconstruction“, Biti, Vladimir ur., *Reexamining the National-Philological Legacy: Quest for a New Paradigm*, Rodopi, New York/Amsterdam 2014., str. 265-285.

„Vidjeti *daimona*? Izlaganje jastva u *Proljećima Ivana Galeba*“, *Nova Croatica*, Br. 5 God. V(2011), str. 33-56.

„Intelektualna povijest kao dijalog: La Capra i psihoanaliza“, *Filozofska istraživanja*, Br. 122 God. 31 (2011), Sv. 2, str. 393-405.

„Etika svjedočenja: preživjeli kao drugi tubitka“, *Nova Croatica*, Br. 4 God. IV (2010), str. 1-23.

„Smrt i zahtjev za pisanjem: Blanchot, Hegel, Heidegger“, *Književna smotra*, Br. 157-158 God. XLII (2010), Sv. 3-4, str. 3-14.

„Nacija bez subjek(a)ta. Kakva je poststrukturalistička koncepcija nacije“, *Filozofska istraživanja*, Br. 117-118, God. 30 (2010), Sv. 1-2, str. 319-329.

„Death and Community“, *TRANS: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 17 Nr., April 2010.

„Trauma of Literary History“, *Beyond Binarisms, Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature*, Aeroplano Editora, Rio de Janeiro 2009., str. 135-144.

„Bank(noting) Identity“, *Semiotische Berichte*, Jg.25, 1-4/2001, str. 71-80.

Sažetak

Rad se bavi istraživanjem statusa avangardne i modernističke književnosti u feminističkoj književnoj teoriji. Teorijsku raspravu o ovom pitanju razvijamo u četirima poglavljima rada u kojima razmatramo različite, međusobno povezane manifestacije odnosa feminističke teorije s književnošću modernizma i avangarde. U prvom poglavlju pokazujemo kako rani feministički pristupi književnosti tretiraju modernističke književne tekstove te ističemo njihove teorijske i metodološke pretpostavke koje ovi tekstovi dovode u pitanje: pojam reprezentacije, koncepciju odnosa fikcije i zbilje te koncept autorstva. Drugo poglavlje nastavljamo rekonstrukcijom feminističke rasprave o teorijama čije se nasljedovanje modernizma i avangarde očituje ne samo u koncepciji književnosti već i u teorijskim strategijama i formalnim postupcima, s naglaskom na opusu francuske teoretičarke Hélène Cixous i njezinoj recepciji koji se u tom smislu ističu kao egzemplarni. Nadovezujući se na uvide ovog poglavlja, u sljedećem dijelu rada donosimo analizu modernističke i avangardne književnosti kao historijskog, estetskog i političkog elementa genealogije feminističkih koncepcija književnih revolucija, usredotočujući se na rane faze opusa Hélène Cixous i Julije Kristeve. Iz perspektive njihova odnosa prema zajedničkim prethodnicima – Bretonu, Joyceu, Batailleu i Bahtinu – raspravu pozicioniramo s jedne strane prema feminističkoj teoriji, a s druge strane prema suvremenim teorijama avangarde. U posljednjem poglavlju ukazujemo na reperkusije dosadašnje rasprave za domaću znanost o književnosti, a napose recepciju naših suvremenih spisateljica čiji su opusi formirani pod utjecajem modernizma i avangarde, te za suvremene tendencije u feminističkoj teoriji i širem kontekstu humanistike i društvenih znanosti.

Ključne riječi: avangarda, modernizam, feministička teorija, teorije avangarde, Hélène Cixous, Julia Kristeva

Summary

This dissertation addresses the status of avant-garde and modernist literature in feminist literary theory and the influence of avant-garde and modernist literature on feminist conceptualisations of literary revolutions. In four main chapters, we explore various interrelated aspects of this relationship and reconstruct the elements in which feminist encounters with avant-garde and modernist literature have shaped discussions and conceptualisations of literature since the emergence of feminist criticism in the late 1960s.

The first chapter, entitled *The Impossible Contradictions of Feminist Literary Theory*, opens the discussion with an overview of the major changes in the disciplinary field of contemporary feminist theory from the mid-1980s onwards, and considers the status of modernist literature in the most influential studies of feminist literary criticism that formed the early disciplinary field. To introduce the question of literature in contemporary feminist theory, we highlight the differences between the first integral introduction to feminist literary theory published by Toril Moi in 1985 (*Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*) and the author's more recent essay, "I Am Not a Woman Writer". *About Women, Literature and Feminist Theory Today* (2008), that takes note of the apparent marginalisation of literature in contemporary feminist theory. Following the author's arguments, we open the question of feminist dissent about literature with an analysis of early feminist criticism developed in the context of American literary criticism: Kate Millett's *Sexual Politics* (1970), Elaine Showalter's *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977), and Sandra M. Gilbert's and Susan Gubar's *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979). We focus on the treatment of modernist literary texts, taking the readings of Virginia Woolf's novels as exemplary for the feminist dissent mentioned above. In doing so, we emphasise the problematic theoretical and methodological assumptions of these readings: especially the concept of representation, the relationship between fiction and reality, and the conceptualisation of the author and authorship. The privileged position of realism in early American feminist criticism is confronted with critical approaches to realist literature and the status of the author and authorship in literary studies and criticism. In this sense, we follow the contributions of Shoshana Felman (*Women and Madness: The Critical Phallacy*, 1975) and Roland Barthes (*S/Z*, 1970) published in the formative decades of feminist criticism. Drawing on these approaches to a literary text, we question the early feminist treatment of 19th-century novels and its impact on feminist readings of modernist and contemporary literature.

After questioning the problem of influential feminist readings of (modernist) literature, in the next chapter entitled *That dangerous metaphor: politics of literature, politics of theory*, we reconstruct the feminist reception of theorists who develop their concept of literature and their writing strategies under the influence of modernist and avant-garde literature. We take the work of the French theorist Hélène Cixous and the reception of her work as exemplary in this context. The problem of the feminist reception of French theory, including Cixous, is opened with a discussion of the metaphorical and metonymic strategies recognised in reflection on the categories of feminist theory. On the one hand, we note the privileged position of metonymy in the feminist perspective vis-à-vis the general theoretical interest in metaphor as a means of politicising feminist categories. We further problematise the opposition between metaphor and metonymy as one of the dominant models of reading and reflection on the relations and differences between American criticism and French theory. The thesis on the metaphorical/metonymic dichotomy is challenged here with theoretical arguments about the critical potentials of metaphorization of terms such as women and feminine to open up the future possibilities of sexual difference (as Cornell, 1999) and the deconstruction of the opposition itself (Kamuf 1990, 1995). This question is followed by an insight into the feminist discussions on hysteria following the polemic between Hélène Cixous and Catherine Clément in the third part of *La jeune née* (1975). By tracing this discussion to Freud's *Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria* (1905), we consider the complex relations between the conception of hysteria, literature and theory in this foregrounding polemic and its reception. The dissent on hysteria, literature and theory is followed by a reconstruction of the readings of Cixous' work in the context of deconstruction. From the perspective of the deconstructive readings of her texts offered by Jacques Derrida (2002, 2004) and Peggy Kamuf (1995), the political potential of *reference without a referent* at work in Cixous' texts is seen as a site of resistance to the dominance of thematic criticism in their reception.

Following the reconstructed discussion, in the next chapter entitled *The Avant-Garde in Feminist Theory*, we analyse the influence of modernist and avant-garde literature on feminist conceptualisations of literary revolutions in the second half of the 20th century and the contribution of the feminist perspective to the general history and theory of the avant-garde. Our analysis is situated in the field of feminist theory on the one hand and contemporary theories of the avant-garde on the other, and attempts to overcome several disciplinary barriers: the relative marginalisation of the avant-garde in feminist (literary) theory, the notion of masculinity in avant-garde movements, and the thematic, content-oriented readings of French

theories developed under the influence of the avant-garde and modernism. Following recent discussions on European modernist and avant-garde literature, we emphasise the importance of the perspective of feminist theories developed in the 1960s and 1970s among the possible sources that revalue these literary movements in contemporary literary theory. Continuing this chapter, we focus on the most influential feminist theoretical appropriations of modernism and avant-garde – the conception of *écriture féminine* by Hélène Cixous and *the revolution in poetic language* by Julia Kristeva. We follow the former contributions to the literary genealogy of their theories and focus on their conceptions of the subject in avant-garde writing practises. To address this question consistently, we analyse the relations of their theories to their common precursors, André Breton, James Joyce, Georges Bataille and Mihail Bakhtin. In the sub-chapter devoted to Cixous, we emphasise the influence of Surrealism on her concept of writing and the readings of James Joyce that precede her famous manifesto *Le rire de la Méduse* (1975). In analysing these readings, we discuss Cixous' relationship to Bakhtin's theory of the novel and Bataille's notion of expenditure. We further consider the relations between Kristeva's concept of revolution in poetic language and Russian Formalism and Futurism, and discuss her readings of Surrealism, Joyce, Bataille and Bakhtin. Based on these readings, we point out a specific paradox between Kristeva's critique of the category of the subject and its centrality in her theory of poetic language. What was highlighted in the former analysis as the difference between the feminine and masculine subject of avant-garde practise becomes, from the perspective of these relations, a specific tension between the possibility of artistic depersonalisation in Cixous and the central position of the subject (*in process*) in Kristeva's theory. However, both theories derive the critique of the category from modernist and avant-garde literature, which invalidates a simplistic relationship between the subject of artistic practise and the authorial instance, and therefore offer a critical starting point that could be articulated not only in relation to the readings of modernist and avant-garde literature. Following the avant-garde and modernist literature, Cixous and Kristeva develop a conceptualization of the subversive potential of literature in general, which is particularly directed against the processes of commodification in the contemporary literary field.

In the final chapter of the dissertation, entitled *The Text in Contexts*, we emphasise the implications of our discussion in specific local and global contexts. In the first part of this chapter, we consider the reverberations of 20th-century literary theory in the context of the Yugoslav and Croatian literary field from the 1980s onwards. We offer a critical analysis of the reception of Cixous and Kristeva, which led to the use of a homemade version of *women's*

writing in critical and historical approaches to women writers who appeared on the Yugoslav literary scene in the second half of the 20th century. Using the reception of two women writers – Irena Vrkljan and Dubravka Ugrešić – as examples, we show how the term undercuts both the influences of the avant-garde and modernism and the importance of the Yugoslav literary field in the formation of their poetics. In the radically changed context of post-war Yugoslav countries which has profoundly altered the way subversive literary women's voices are treated, we argue that a return to the theoretical geneses of feminist literary theory could be an important corrective to the current state of affairs. Following this statement, we return in the second part of this chapter to the beginning of our discussion of the marginalisation of literature in the field of contemporary feminist theory. Starting from the argument of Culler's approach to *the literary in theory*, we consider the crucial relations between the earlier conceptions of literary revolutions such as those of Cixous and Kristeva and the contemporary feminist interest in gender performativity formed by Butler's influential *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

Therefore, the contribution of the avant-garde to feminist theory is analysed on four interrelated levels: as a problem that challenged the theoretical and methodological assumptions of feminist approaches to literature; as an influence on the writing strategies of feminist theorists that provoked resistance and misunderstanding in the feminist disciplinary field; as a historical, aesthetic and political genealogy of feminist concepts of the literary revolution; and as a privileged site of reflection on theoretical, methodological, political and ethical aspects of contemporary feminist theory.

Keywords: avant-garde, modernism, feminist theory, theory of the avant-garde, Hélène Cixous, Julia Kristeva

Sadržaj

1. UVOD	1
2. <i>NEMOGUĆE KONTRADIKCIJE FEMINISTIČKE KNJIŽEVNE TEORIJE</i>	10
2.1. O marginama suvremene feminističke teorije	10
2.2. Od aporije realizma do revolucije Realnog	24
2.3. Autor je mrtav, živjela autorica! (O)pozicije feminističke rasprave o autorstvu ..	40
3. <i>TA OPASNA METAFORA: POLITIKA KNJIŽEVNOSTI, POLITIKA TEORIJE</i> ...	52
3.1. Prisila ponavljanja istog, sličnog, bliskog.....	52
3.2. Političko/po/etičko tijelo <i>Novorođene</i> : rasprave o histeriji	63
3.3. Koreografija polu/teorije: Kamuf, Cixous, Derrida.....	73
3.4. Nije (li) tajna: (ne)mogućnost <i>bezuvjetnog</i> čitanja.....	83
4. AVANGARDA U FEMINISTIČKOJ TEORIJI	92
4.1. (O)rođenje i očuđenje avangarde	92
4.2. Revolucija u femininom: Hélène Cixous	111
4.3. Julia Kristeva i revolucija pjesničkog jezika	140
5. TEKST U KONTEKSTIMA	167
5.1. <i>Tko nasljeđuje žensko pismo?</i>	167
5.2. Što je (p)ostalo od teorije?	186
6. ZAKLJUČAK.....	204
LITERATURA	211

1. UVOD

Uvid u genealogiju književnoteorijskih koncepata jedan je od *nemogućih* – i stoga u dekonstrukcijskom rječniku jedan od *mogućih* – pothvata suvremene teorijske refleksije.¹ Smještajući ovaj pothvat u korpus feminističke književne teorije i kritike druge polovice 20. stoljeća, u radu nastojimo istražiti genealogijske veze feminističkih konceptualizacija književnih revolucija s modernističkim i avangardnim književnim pokretima te njihove dalekosežne učinke u cjelini disciplinarnog feminističkog (i) književnoteorijskog polja. Nakon višedesetljetne rasprave o ovim pokretima istraživanje njihova utjecaja na dvadesetostoljetnu književnu teoriju među središnjim je zadacima njihova proučavanja u suvremenoj teorijskoj perspektivi (Bru 2009b: 110). Štoviše, opće koncepcije književnosti razvijene u okrilju poststrukturalističke teorije od 1960-ih godina u svjetlu njihovih formativnih književnih utjecaja moguće je razmatrati kao inicijalne teorije modernističke i avangardne književnosti (isto: 95). K tomu, jezik francuske teorije nastojao je utjeloviti koncepciju novog pojma pisanja – *écriture* – izvedenog iz modernizma i avangarde vlastitim spisateljskim strategijama. U kontekstu proučavanja teorijskih utjecaja ovih pokreta feministička se perspektiva ističe među neispisanim marginama s kojih je moguće iznova očuditi njihovu sliku u suvremenoj književnoj znanosti. S druge strane, u okviru suvremene feminističke teorije istraživanje uloge i funkcije književnosti u uspostavi i revalorizaciji njezina kategorijalnog aparata podrazumijeva svojevrsni povratak generativnom mjestu feminističke kritičke pozicije. Uzimajući u obzir recentniji zagovor feminističkog povratka ovom književnom polazištu (Truth Goodman 2015: 1), istraživački fokus na udjelu avangarde u feminističkoj teoriji ukazuje na produktivno nesuglasje feminističkih koncepcija književnosti. Možda više negoli bilo koja druga tema, književnost je desetljećima unosila nemir u polje feminističke teorije, čije su rasprave o književnosti nužno uključivale i problematizaciju vlastitih teorijskih, epistemoloških, metodoloških, etičkih i političkih pretpostavki i ciljeva. U četiri poglavlja ovog rada razmotrit ćemo na koji je način feministički susret s modernističkom i avangardnom književnošću oblikovao središnje rasprave i koncepte od formacije feminističkog disciplinarnog polja do njegova suvremenog stanja.

¹ Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom *Književne revolucije* (IP-2018-01-7020) i Projektom razvoja karijera mladih istraživača – izobrazba novih doktora znanosti (DOK-09-2018).

Prvo cjelovito poglavlje rada – 2. Nemoguće kontradikcije *feminističke književne teorije* – u tri dijela razmatra tektonske pomake u feminističkoj teoriji i kritici od sredine 1980-ih godina naovamo te ispituje status modernističkog književnog teksta u kanonskim studijama feminističke kritike koje im prethode. Dio 2.1. *O marginama suvremene feminističke teorije* otvaramo raspravom o statusu književnosti u suvremenoj feminističkoj teoriji i njezinu formativnom mjestu u razvoju discipline. Pritom prvi sustavni pregled feminističkih pristupa književnosti koji je 1985. godine objavila Toril Moi – čiji je prijevod (2007) ujedno i prvi uvod u ovo područje u obliku knjige objavljen na hrvatskom jeziku te osnova naše prve obuhvatne recepcije feminističke kritike u Bitijevu *Pojmovniku književne teorije* (1997) – sučeljavamo s autoričinim recentnijim tekstom koji ukazuje na marginalizaciju književnosti u suvremenoj feminističkoj teoriji. Budući da autorica uzrok ovog problema pronalazi u utjecaju poststrukturalističke teorije na feminističko krilo znanosti o književnosti, pokazujemo da se njezine recentnije pretpostavke o feminističkoj teoriji i književnosti udaljavaju od poststrukturalističkih zasada njezine rane studije. Ova diskrepancija poslužiti će nam kako bismo postavili polazišna – a u suvremenim feminističkim čitanjima književnosti nerijetko previđena – pitanja o teorijskim i metodološkim pretpostavkama feminističke književne teorije i kritike na koja će rad u cjelini nastojati ponuditi moguće odgovore. Pritom prizivamo višedesetljetno disciplinarno nesuglasje o ovim pretpostavkama, koje se dijelom formiralo analogno ostalim dvadesetostoljetnim teorijskim raspravama o realizmu i modernizmu. Dinamika feminističke verzije ove rasprave nije zanemarena samo unutar vlastita disciplinarnog područja, već i u okvirima u kojima se feministička struja pridružuje uopćenoj slici suvremene teorije ili se iz nje isključuje, kao navodno politički suviše kontaminiran diskurs, zajedno sa psihoanalitičkim, marksističkim, postkolonijalnim i kulturalnim suputnicima. Stoga, u kontekstu zagovora feminističkog povratka književnosti, pitanje kakvim konceptima spolnosti, teksta i politike različite *feminističke teorije* barataju te kakve su njihove implikacije za metodologiju pristupa književnosti u suvremenoj teorijskoj refleksiji i kritičkoj praksi smatramo nezaobilaznim. Naposljetku pozornost usmjeravamo na doprinose postavljenim pitanjima u domaćoj znanosti o književnosti, prvenstveno u cjelovitim pristupima feminističkoj književnoj teoriji i kritici.

Kako bismo ušli u trag spomenutim nesuglasjima, u nastavku ovog poglavlja pozabavit ćemo se klasicima feminističke kritike s naglaskom na teorijskim i metodološkim problemima koji izlaze na vidjelo pri njihovu susretu s modernističkim spisateljicama. U teorijski možda najeklektičnijem dijelu rada – 2.2. *Od aporije realizma do revolucije Realnog* – bavimo se

dvama najutjecajnijim feminističkim pristupima književnosti koji su i danas – možda i neosvijesteno – aktualni u mnogim čitanjima književnosti s feminističkim predznakom. Inauguracija kritike predodžbi o ženama u čuvenoj studiji *Seksualna politika* (1969) Kate Millett književnu je revolucionarnost izjednačila s realizmom pa se znak jednakosti između realističke književnosti i njezinih revolucionarnih potencijala zadugo održao ili čak podrazumijevao u feminističkim čitanjima. Potragu za adekvatnijim reprezentacijama žena od onih koje je ponudio muški književni kanon desetljeće nakon objave *Seksualne politike* u angloameričkom kontekstu nastavila je Elaine Showalter, utemeljiteljica ginokritike – feminističke kritike usredotočene na književnu produkciju žena. Među elementima koje ova dva rana feministička pristupa književnosti dijele svakako se ističe u opoziciji prema Novoj kritici ponovno uspostavljen značaj tematske analize i kontekstualne interpretacije književnog teksta koji njegove formalne postupke ostavlja po strani. Da se teorijsko-metodološki propusti ovih čitanja mogu feministički propitati iz korpusa realističke književnosti, pokazala je već sredinom 1970-ih godina Shoshana Felman, u čijem tekstu *Žene i ludilo: kritička zablude* (1975) utemeljujemo daljnji smjer rasprave, s obzirom na to da autoričino čitanje Balzaca poduzima kritiku njegove (muške) recepcije koja je umnogome primjenjiva i na velik dio dotadašnje angloameričke feminističke kritike. Naime, Felman iz elemenata teksta koji se odupiru čitateljevu pokušaju da pripitomi „ludilo označitelja“ (1975: 10) radikalno propituje hermeneutičke pretpostavke *realističkih kritičara*. Njezinoj je studiji uvelike komplementarno čitanje Balzaca koje je u knjizi *S/Z* (1970) razradio Roland Barthes. Budući da oboje otpor književnog teksta utemeljuju u koncepciji Realnog, u zaključnom dijelu ovog potpoglavlja osvrćemo se na Lacanov XX. i VII. seminar, razmatrajući autorovu analizu umjetničkog odnosa prema Realnom.

Nastavljajući se na uvide Alice Jardine (1987) o učincima feminističkog susreta s modernističkim književnim tekstom, nakon uvida u problem reprezentacije u sljedećem potpoglavlju – 2.3. *Autor je mrtav, živjela autorica! (O)pozicije feminističke rasprave o autorstvu* – bavimo se jednom od neuralgičnih točaka feminističkih pristupa književnosti. Ovo potpoglavlje otvaramo raspravom o kapitalnoj feminističkoj studiji o ženskom autorstvu – *Ludakinji u potkrovlju* (1979) Sandre M. Gilbert i Susan Gubar, u kojoj kritičarke poznatu Bloomovu tjeskobu od utjecaja prevode u tjeskobu (ženskog) autorstva. Oslanjajući se na status koncepta autorstva u širem književnoteorijskom kontekstu koji je u vrijeme objave ove koautorske studije još uvijek pod dubokim dojmom Barthesova i Foucaultova priloga ovom problemu, kao i na feminističku kritičku recepciju ove studije koja se fokusirala upravo na

njezine potencijalno dalekosežne metodološke naputke te u njoj prepoznala posljedice *autobiografske zablude* (*phallacy*), usmjeravamo se na raspravu o srodnom skupu problema koja se od početka do kraja 1980-ih godina vodila između Nancy K. Miller i Peggy Kamuf. Napetost između feminističkog zagovora ženske književnosti i kritičkog razotkrivanja mehanizama književne institucije koji ovo mjesto u kanonu formiraju nerazriješeno je nasljeđe ove polemike s kojim nastavljamo u sljedećim poglavljima rada – nastojeći istražiti što nam feminističke koncepcije književnosti razvijene iz modernizma i avangarde imaju reći o ovom pitanju.

Sljedeće poglavlje – 3. Ta opasna metafora: *politika književnosti, politika teorije* – fokusira se na probleme recepcije francuske feminističke teorije te u međusobno suprotstavljenim obrascima čitanja opusa Hélène Cixous razmatra različite koncepcije teorije, politike i književnosti u feminističkom disciplinarnom polju. U prvom dijelu – 3.1. *Prisila ponavljanja istog, sličnog, bliskog* – nadovezujemo se na korespondenciju između Miller i Kamuf otvarajući problem opreke metafore i metonimije u feminističkoj refleksiji o konceptu spola, koja ponajčešće odgovara uvriježenoj dihotomiji francuske teorije i angloameričke kritike. Dok se feminističko privilegiranje metonimije razvijalo nasuprot općem književnoteorijskom interesu za metaforu kao *figuru figura*, upravo je feministički zagovor metafore pružio politički produktivan pogled na opuse francuskih teoretičarki koje su metom kritike postale, među ostalim, zbog naglašene metaforizacije (ženskog) spola. Naime, autorice koje su stale u njihovu obranu ukazale su na kritički potencijal metaforizacije žene/ženskog čija je vrijednost, istaknuo je Biti, „baš u tome što ne određuje žensku razliku, nego je ostavlja otvorenom“ – „umjesto da ga identificira, metaforički prijenos tek uspostavlja mjesto za ženu kao prostor utopijskog 'još ne'“ (2000: 124; s. v. *feministička kritika*). Dekonstrukcijom naslijeđene opreke figurativnog i doslovnog, kakvu je među ostalima u već spomenutoj diskusiji izvela Kamuf, pozornost preusmjeravamo na figuru katahreze koja se u ovoj raspravi pridružuje prvenstvu figurativnosti, s obzirom na to da upućuje na konstitutivnu neprevodivost ne samo metafore već i jezičnog znaka uopće, konstituiranog „oko praznog ili odsutnog označenog“ (isto: 248; s. v. *katahreza*).

Razradu političkih potencijala metaforizacije u nastavku – 3.2. *Političko/po/etičko tijelo Novorođene: rasprave o histeriji* – pratimo u Kamufinu čitanju opusa Hélène Cixous koje smještamo u kontekst rasprava o revolucionarnim dimenzijama pisanja. Kada je riječ o ovom distinktivnom teorijskom opusu koji kritički nasljeđuje i Freudovu psihoanalizu i francuski nadrealizam, u ovu se polemiku nužno uključuje i pitanje o revolucionarnim potencijalima

histerije. Razmatrajući uz poveznice s Freudovim *Fragmentom analize slučaja histerije* oprečne pozicije o ovom pitanju u koautorskoj knjizi *Novorođena*, upućujemo na središnje teze Kamufina čitanja Cixous koje se kao kritički odgovor velikom dijelu autoričine angloameričke recepcije umnogome oslanja na Derridaovu misao.

Kako pokazujemo u 3.3. *Koreografija polu/teorije: Kamuf, Cixous, Derrida*, ključni su aspekti prethodnog čitanja inspirirani Derridaovom koncepcijom književnosti, diseminativno raspršenom u njegovu opusu. Kritički se postavivši prema *mimetologizmu* i *tematskoj kritici*, Derrida je upravo u modernističkim književnim tekstovima prepoznao strukturu otpora filozofsko-kritičkim kategorijama upregnutim u pokušaje njihova tumačenja. Budući da ustraje na dekonstrukciji filozofskog i književnog registra, Derrida se u nastavku ovog poglavlja ističe kao povlašteni čitatelj opusa Hélène Cixous. U zaključnom potpoglavlju – 3.4. *Nije (li) tajna: (ne)mogućnost bezuvjetnog čitanja* – osvrćemo se na Derridaova čitanja Cixousina opusa, ističući njihove implikacije za feminističku teoriju i kritiku. Nesvodljivost na temu, feministički teorem i filozofsku tezu te žanrovska kontaminacija – koja se odnosi na spregu književnog i ljudskog/spolnog žanra – ključne su odlike autoričinih tekstova koje Derrida naglašava, što ih približava privilegiranom uzorku njegove analize – književnosti koja vlastitim zakonom podriva zakon koji je institucionalno omogućuje i uvjetuje. Od središnjeg je značaja pritom nasljeđe *frejdovske impresije* u Cixousinoj (an)arhivskoj sceni pisanja. Na zaključnim stranicama ovog potpoglavlja Derridaove izvode povezujemo s njegovim uvidima o mjestu književnosti u institucionalnom okrilju sveučilišta.

Nadalje, poglavlje 4. *Avangarda u feminističkoj teoriji* na prethodnu se raspravu nastavlja analizom genealogije feminističkih koncepcija revolucionarne književnosti i pisanja u književnosti modernizma i avangarde. Pod prvim naslovom – 4.1. *(O)rođenje i očuđenje avangarde* – u najširem smislu nastojimo pozicionirati nastavak svoje rasprave u kontekstu feminističke teorije i suvremenih teorija avangarde. Ovako usmjereno istraživanje mimoilazi nekoliko barijera: relativnu marginalizaciju avangarde u feminističkoj teoriji i kritici, opću predodžbu o specifičnoj maskulinitetu avangardnih pokreta, opravdan zahtjev za ginokritičkim zahvatom u korpus avangardne i modernističke književnosti, nasljeđe *sadržajnih* čitanja žene i femininog u radovima francuskih teoretičarki. Usmjeravajući fokus analize na feminističku teoriju, odnosno njezine kompleksne veze s modernizmom i avangardom, iz feminističkog teorijskog korpusa druge polovice 20. stoljeća izdvajamo opuse Hélène Cixous i Julije Kristeve. Riječ je, naime, o opusima koji su ostvarili dalekosežne utjecaje na suvremenu feminističku teoriju, u tolikoj mjeri da njihove odjeke možemo pratiti i u domaćem književnom polju. U

njihovoj desetljetnoj recepciji stoga se prelomio širok spektar pitanja i problema koja smo postavili u dosadašnjoj raspravi pa upravo u pristupu dijelovima njihovih opusa nastojimo iznaći teorijsko-metodološke premise koje će biti relevantne za širi kontekst suvremene teorije. Raspravu započinjemo osvrtom na dva važna doprinosa ovoj temi – studiju *Onkraj feminističke estetike* (1989) Rite Felski i knjigu *Subverzivna namjera: rod, politika i avangarda* (1990) Susan Rubin Suleiman. Dok je u prvom naslovu u pitanje dovedena veza između (mogućnosti) feminističke estetike i modernističke i avangardne poetike, Suleiman ipak ne otklanja relevantnost feminističkih koncepata utemeljenih u modernizmu i avangardi, već u pristupu njihovu udjelu u suvremenim teorijama avangarde u središte pozornosti smješta pitanje o subjektu avangardne umjetničke prakse. Autorica je u osvrtu na polemiku o pojmu avangarde koja se u drugoj polovici 20. stoljeća odvijala između zagovornika dviju vodećih teorija – Renata Poggiolija i Petera Bürgera – čije temeljne postavke u ovom dijelu rada također razmatramo, zauzela poziciju blisku Poggioliju, s obzirom na to da u fokusu njezina istraživanja nije distinkcija između različitih manifestacija modernosti, već njihova veza sa ženama. Na tragu recentnijih rasprava o europskom modernizmu i avangardi, među marginama s kojih valja očuditi dosadašnju sliku ovih književnih programa ističemo njihovu feminističku teorijsku razradu iz 1960-ih i 1970-ih godina.

U potpoglavlju 4.2. *Revolucija u femininom: Hélène Cixous* u svjetlu prethodne rasprave o autoričinoj recepciji naša se analiza usmjerava na pristup književnosti u njezinim radovima koji prethode čuvenom eseju *Meduzin smijeh* koji je presudno oblikovao njezinu recepciju. Pritom se oslanjamo na dijelove autoričine recepcije koji su inzistirali na formativnom utjecaju autoričinih književnih interesa za kasniji pristup ženskom pitanju i formaciju koncepta *écriture féminine* (Conley 1992, Bray 2004). Na uvide o vezi Cixousine teorije s francuskim nadrealizmom nadovezujemo varijaciju paralelnog čitanja *Meduzina smijeha* i *Manifesta nadrealizma*, kako bismo odatle otvorili pitanja i probleme koji će nas zanimati u daljnjoj analizi. Pritom strategiji feminizacije avangarde na kojoj su inzistirala dosadašnja čitanja – ističući kritiku previda spola u stvaralaštvu avangardnih prethodnika i suvremenim teorijama avangarde – dodajemo pitanje *avangardizacije femininog* kao središnjeg problema koji iz ovog paralelizma proizlazi. Naime, iz avangardne genealogije koncepcije femininog koje u Cixous prati pojam pisanja nastojimo iznova osvijetliti probleme njegove recepcije te mogućnosti aktualizacije pojma u suvremenoj feminističkoj teoriji. Nakon usporednog čitanja dvaju manifesta koje proširujemo osvrtom na Bretonovu *Nadju* i neuralgične točke recepcije ovog teksta, koncepciju razvlaštenog tijela/pisanja te sprege pisanja i femininog pratimo unatrag, sve

do autoričinih formativnih čitanja Jamesa Joycea. Slijedeći uvide prema kojima je ova veza formirala koncepciju ženskog pisanja, s naglaskom na „subverziji subjektivnosti“ (Bray 2004: 81–83), osvrćemo se na Cixousina čitanja Joycea nasuprot dominantnim (transcendentalnim, empirijskim, humanističkim) tendencijama njegove recepcije. Paradigmu razvlaštenog tekstualnog tijela i žanrovske kontaminacije – odnosno *kritičku anatomiju žanrova* – Cixous prepoznaje u *Uliksu* te u pristupu pripovjednim strategijama impersonalizacije, depersonifikacije i policentrizma oslonac pronalazi u Bahtinovoј teoriji romana, a napose njegovoj kritici monološkog shvaćanja jezika. Ovoj liniji argumentacije Cixous pridružuje koncept izveden iz Batailleve ekonomije, ali i utjecajnog Derridaova čitanja Bataillea, kojem će kasnije pridjenuti pojam femininog. Budući da Joyceova proza u Cixousinim čitanjima umnogome figurira kao paradigma, odnosno radikalizacija književnog teksta uopće, aktualnost njezina pristupa – u svjetlu avangardne i modernističke genealogije njezinih središnjih koncepata – očituje se ponajprije u razradi kritičkog statusa književnosti u suvremenom društvu i analogne tekstualne produktivnosti kategorija spola i roda nasuprot njihovim prevladavajućim robnim pojavnostima.

Srodnog se pothvata u francuskoј teoriji od 1960-ih godina poduhvatila i teoretičarka čijim se opusom bavimo u nastavku ovog poglavlja, pod naslovom 4.3. *Julia Kristeva i revolucija pjesničkog jezika*. Budući da u anglofonoј recepciji francuskih teoretičarki možemo pratiti paralelne recepcijske obrasce, Kristeva i Cixous zbog svojih književnih sklonosti nerijetko su se objedinjeno našle na meti (među ostalim i feminističke) kritike. Međutim, mnoge kritike upućene Kristevinoј koncepciji revolucionarnosti pjesničkog jezika previđaju njezinu utemeljenost u avangardi koja raskida s individualističkim shvaćanjem pjesničkog čina – kako u modernističkom pjesništvu iz kojeg izvodi svoju koncepciju tako i u formativnom kontekstu djelatnosti časopisa *Tel Quel* tijekom 1960-ih i 1970-ih godina. Međutim, iako se u *Revoluciji pjesničkog jezika* Kristeva poziva na francuske modernističke pjesnike, osobitu liniju utjecaja na njezinu teoriju možemo pratiti u ruskoј avangardi i formalizmu, odakle Kristeva pozornost lingvističkog istraživanja preusmjerava s jezičnog sustava na proces označivosti. Drugi element kojim intervenira u lingvističko polje Kristeva izvodi iz Freudova pojma nesvjesnog koji uključuje u koncepciju govornog subjekta, povezujući s primarnim procesima središnju kategoriju svoje teorije: *semiotičko*. Prateći argumentaciju *Revolucije pjesničkog jezika*, raspravu nadalje usmjeravamo prema Kristevinim čitanjima Bataillea i Bahtina, odakle izvodimo svojevrsni paradoks njezine teorije koji se očituje u istovremenom zagovoru dijalogičnosti riječi i subjekta kao utemeljenja teorijske koncepcije pjesništva. Budući da će

potonji prevladati u njezinim kasnijim priložima, izgledno je da se dva središnja feministička pristupa avangardi u književnoj teoriji druge polovice 20. stoljeća koja smo ovdje razmotrili razilaze u temeljnim pretpostavkama o potencijalima avangarde i modernizma da s buržoaskom koncepcijom umjetnosti radikalno odbace i njezin središnji pojam subjekta. Međutim, ova se kategorijalna razlika ipak ne može jednostavno privesti feminističkom interesu za autorsku instancu. S druge strane, njihova aproprijacija modernističkog i avangardnog književnog korpusa omogućuje daljnju razradu konstitutivne relacije jezične i spolne transgresije.

Posljednje cjelovito poglavlje – 5. *Tekst u kontekstima* – sastoji se od dva dijela u kojima razmatramo implikacije dosadašnje rasprave u suvremenom feminističkom polju. U dijelu 5.1. Tko nasljeđuje žensko pismo? osvrćemo se na recepciju Cixous i Kristeve u domaćoj znanosti o književnosti povezanu s pojavom sintagme *žensko pismo* u književnokritičkom i književnopovijesnom, a odatle i medijskom diskursu. Na upotrebu ove sintagme u književnoznanstvenom i širem medijskom tretmanu naših spisateljica upućujemo primjerima iz recepcije Irene Vrkljan i Dubravke Ugrešić. Naglasak međutim stavljamo na teorijske priloge o francuskim teoretičarkama, pri čemu nastojimo razmotriti jesu li do pogrešnog tumačenja ovog pojma u najširoj uporabi doveli koraci u njegovoj ranoj teorijskoj recepciji od 1980-ih godina te može li teorijski rad postati korektivom postojećeg stanja – kako artikulacije teorijskih koncepata tako i subverzivnih modaliteta raznorodnih književnih korpusa. U tom smislu upućujemo i na recentnije priloge temi te širi regionalni kontekst gdje nalazimo vrijedne poticaje povratku teorijskim začecima *écriture féminine*. Recentniji izostanak teorijske rasprave o pojmovlju feminističke književne teorije vraća nas i problemima s kojima smo otvorili prvo cjelovito poglavlje ovog rada. Stoga u drugom dijelu – 5.2. *Što je (p)ostalo od teorije?* – prigovor predstavnicima poststrukturalističke teorije, a s feminističkim predznakom napose autorici čuvenih *Nevolja s rodom*, koji ih smatra odgovornima za marginalizaciju književnosti u suvremenom feminističkom polju, smještamo u kontekst šireg tretmana teorije u humanistici i društvenim znanostima kojem je studiju posvetio Jonathan Culler. Slijedeći autorovu argumentaciju, na temelju Derridaove nadgradnje Austinove teorije govornog čina nastojimo ukazati na paradoks između Butlerinih čitanja Cixous i Kristeve te srodnosti njihovih političkih projekcija. Iz ove perspektive, koju ističe i nekolicina njihovih čitatelj(ic)a, književni performativ postaje polazište radikalizacije emancipacijskih mogućnosti ponovljivog performativa.

Sukladno najavi, udio avangarde u feminističkoj teoriji na stranicama koje slijede pratit ćemo na više razina: kao problem koji dovodi u pitanje teorijske i metodološke pretpostavke

feminističkih pristupa književnosti, kao spisateljsku strategiju pojedinih feminističkih teoretičarki koja je u cjelini disciplinarnog polja naišla na značajne otpore i pogrešna tumačenja, kao historijski, estetski i politički sloj genealogije feminističkih koncepcija književnih revolucija i kao povlašteno poprište refleksije o književnoteorijskim, metodološkim, političkim i etičkim ulozima suvremene feminističke teorije.

2. NEMOGUĆE KONTRADIKCIJE FEMINISTIČKE KNJIŽEVNE TEORIJE

2.1. O marginama suvremene feminističke teorije

Kad je krajem 2000-ih Toril Moi pokušala postaviti dijagnozu o statusu književnosti u suvremenoj feminističkoj teoriji, njezin se zadatak umnogome razlikovao od pothvata koji je poduzela prije više od dvadeset godina, sredinom 1980-ih. Objavivši prvi sustavan engleski pregled feminističke književne teorije znakovita naslova *Seksualna/tekstualna politika: feministička književna teorija* (*Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*) 1985. godine, autorica je ponudila uvid u područje koje je u protekla dva desetljeća procvjetalo na europskim i američkim sveučilištima te sve izglednije zauzimalo vlastito mjesto u humanistici, a napose u proučavanju književnosti. Odatle je proizašla i potreba za obuhvatnom studijom o ovom nabujalom disciplinarnom polju, simultano s kojom se pojavljuju i prvi zbornici i čitanke feminističke književne teorije i kritike². Dok je daljnji razvoj discipline autorica 1980-ih zacrtala u smjeru rasprave o političkim implikacijama feminističke književne teorije i metoda čitanja književnog teksta, u članku recentnijega datuma, suprotno očekivanjima, Moi svjedoči očiglednom izostanku književnosti u feminističkoj teoriji od 1990-ih godina naovamo. Nesuglasice o konvergenciji *seksualnosti*, *tekstualnosti* i *politike* – koncepata čije su značajnije, a nerijetko i oprečne feminističke artikulacije problematizirane u ranijem pregledu – iz naknadne se perspektive čine utišanima uslijed pretpostavljenog teorijskog obrata u kojem se jedan od članova trijade ispustio iz vida. No je li moguće uspostaviti vezu između spolnosti i politike ostavljajući *tekst* po strani te kakve su posljedice njegova zaborava za feminističke elaboracije domene koja se naziva *seksualnom politikom*, jedno je od ključnih pitanja koje se nameće u višedesetljetnom presjeku autoričinih refleksija o feminističkoj teoriji.

Čitajući ove tekstove ne samo kao dijagnoze feminističkog disciplinarnog stanja već i simptome vremena i mjesta u kojima su pisani, u ovom dijelu rada njihove ćemo kontradikcije

² Iako su se u nas za feminističko bavljenje književnošću u najširem smislu uvriježili pojmovi *feministička kritika* i *feministička književna kritika* (primjerice u najobuhvatnijim doprinosima području: Biti 2000, Čale Feldman i Tomljenović 2012, ali i u najširoj uporabi), u nastavku ćemo pojmove *feminističke (književne) teorije* i *feminističke (književne) kritike* koristiti prema Moi, koja prvim označava pristupe francuskih teoretičarki, a drugim radove angloameričkih kritičarki. Ovu distinkciju, međutim, koristimo uvjetno kako bismo uputili na primarni interes za teorijske i književne tekstove u dvama korpusima, dok ćemo u pristupu pojedinim studijama nastojati ukazati na teorijske pretpostavke *književnokritičkih* pristupa, kao i na književnokritičke elemente *teorijskih*.

podcrtati kako bismo ponovno zapodjenuli u suvremenim *feminističkim čitanjima* nerijetko previđena ili zanemarena proturječja predmeta kojim se bave, a ako bi ijedno pitanje danas – oslanjajući se na bogatu intelektualnu tradiciju – i dalje trebalo uznemiravati uljuljkane čitalačke procedure, onda bi to svakako bila hijastička veza spola, književnosti i politike.

Polazeći od dvaju istaknutih radova Toril Moi, u ovom dijelu rada otvorit ćemo raspravu o teorijskim i metodološkim pretpostavkama feminističke književne teorije koje su se izmjenjivale u razdoblju od pojave i procvata književno orijentirane feminističke discipline do izmještanja književnosti na njezine margine. Pritom ćemo krenuti od sljedećih pitanja: na koje se načine heterogenost područja feminističke književne teorije (i kritike) konceptualizirala, reducirala ili potencirala u feminističkoj samorefleksiji i u kontekstu suvremene književne teorije? Kakvim koncepcijama književnosti i čitanja različite feminističke pozicije barataju? Koje su njihove političke implikacije? U kakvoj su one vezi s privilegiranim književnim korpusima? Kakvo je mjesto feminističke perspektive u domaćoj književnoj znanosti? Naposljetku, na koje načine naglasak na udjelu avangarde u feminističkoj teoriji može reformulirati ova pitanja?

Sredinom 1980-ih godina Moi je feminističke pristupe književnosti prikazala strukturnom podjelom na dvije intelektualne tradicije u čijem su se okrilju razvijali – *angloameričku kritiku* i *francusku teoriju*, uvodeći u svojoj knjizi opreku koja će predstavljati vodeće načelo mnogih kasnijih pregleda tog područja, iako je već tada bilo očigledno da će opozicijska logika nužno „homogenizirati, kolonizirati i neutralizirati specifičnosti borbi“ (Jardine 1987: 15) na objema stranama, da bi najzad bila zaglušena polifonijom suvremenih feminističkih glasova.³ Prema predgovoru prvom izdanju knjige, njezin je cilj „rasprava o

³ Usp. primjerice Eagleton 1991, čije su rasprave formirane na američko-francuskoj intelektualnoj razdjelnici, i Eagleton 2011, a u potonjem posebice predgovor koji upućuje na nemogućnost da se spektar feminističkih rasprava i perspektiva na heterogenim teorijskim, političkim, disciplinarnim, rodnim, seksualnim, jezičnim, kulturalnim, klasnim, rasnim i inim sjecištima postavi u okvir analogan prvom izdanju istog zbornika. K tomu, kako ističe druga autorica koja se poduhvatila pregledne zadaće, književnoteorijski pristupi (a stoga i feministički) usmjereni na literarnost (*literariness*), napose zbog načina na koje ih predmet transformira, odnosno preispisuje razlikom, distinktivno se opiru pokušajima generalizacije feminističke (književne) teorije (Rooney 2006: 1–2). Kad tomu pridodamo i temeljne kontradikcije i konflikte između feminističkih pristupa književnosti, heterogenost i fragmentarnost postaju polazišne pretpostavke svakog pokušaja uvida u cjelinu. Međutim, primjećuje Rooney, tekstualnost je ono što čini „ne samo književnu znanost [*literary studies*, op. a.] nego i kulturalne studije uopće, uključujući feminističke kulturalne studije, drugačijima od sociologije ili etnografije“ (isto: 2), što unatoč

metodama, načelima i politici koja je na djelu unutar feminističke kritičke prakse“ (Moi 2007: 7), čije se polazišne smjernice postavljaju u uvodnom poglavlju naslovljenom *Tko se boji Virginije Woolf?*. Moi ovdje poduzima poststrukturalističku intervenciju⁴ u angloameričku recepciju feminističkog klasika *Vlastita soba* (*A Room of One's Own*, 1929), posebice u metodološko nasljeđe studije koja preispisuje njegov naslov – *Njihova vlastita književnost* (*A Literature of Their Own. British Women Novelists From Brontë to Lessing*, 1977) vodeće američke kritičarke Elaine Showalter, gdje je britanskoj spisateljici posvećeno poglavlje *Virginia Woolf i bijeg u androginiju*.⁵ Moi to čini ponajprije kako bi rasvijetlila poveznice između „feminističkih kritičkih čitanja i često nesvjesnih teorijskih i političkih pretpostavki koje njima upravljaju“ (isto: 15), što je potez u svrhu svojevrzne apologije teorije – ali ne kako bi opravdala čitateljske prakse i procedure (usp. Moi 2008: 264), već kako bi ih kritički promislila i o njima raspravila, slijedeći dekonstrukcijsko geslo prema kojem „[k]ritičke kategorije nisu puko oruđe što ga imamo rabiti pri proizvodnji valjanih interpretacija, nego problemi koje moramo istražiti u međudjelovanju teksta i pojma“ (Culler 1991: 155). U kontekstu na koji se Moi kritički referira ponajprije je riječ o imperativu ženske književne tradicije, stavljanju pripovjednih postupaka književnog teksta u zgrade, normativnom pojmu feministički angažirane književnosti i figure autorice, prešutnim teorijskim pretpostavkama o odnosu estetike i politike, koncepciji književnosti kao odraza autoričina iskustva koja tekst reducira na „pasivan, 'ženstven' odraz neproblematično 'danog', 'muževnog' svijeta ili ja“ (Moi 2007: 25), sklonosti k biografskim analogijama i tumačenjima djela te pojednostavljenim interpretacijama androginije. Pritom je, prema Moi, „upitno koliko dugo radikalni feministički pristup može jednostavno preuzimati takve tradicionalne metode, a da ih ne preoblikuje“ (isto:

disciplinarnoj vezi feminističke književne teorije sa znanostima o književnosti ostavlja posljedice na feminističku teoriju u širem smislu te nacrti interdisciplinarnih ženskih ili rodnih studija (isto: 3).

⁴ Moi analizi *Vlastite sobe* pristupa oslanjajući se na Derridaovu koncepciju jezika i Kristevinu revoluciju pjesničkog jezika. Ključnim postavkama i zaključcima ovog poglavlja kao reprezentativnim momentima Moina ranijeg pogleda na feminističku teoriju pozabavit ćemo se u nastavku rada.

⁵ Iako se Showalter u predgovoru drugog izdanja svoje knjige (1999) referira na često isticanu poveznicu njezina naslova s *Vlastitom sobom* te je ispravlja upućujući na njegov izvor u spisu *Podređenost žena* (*The Subjection of Women*, 1869) Johna Stuarta Milla, gdje najpoznatiji devetnaestostoljetni apologet jednakosti spolova tvrdi: „Da su žene živjele u zemlji različitoj od one muškaraca i da nisu nikada čitale djela muškaraca, imale bi svoju vlastitu književnost“ (Mill 2000: 81), za daljnje feminističke rasprave znakovitija i produktivnija bila je relacija njezine studije s čuvenim esejom Virginije Woolf.

36). Zaključak upućuje na njihove dalekosežne posljedice za institucionalnu poziciju feminističke kritike:

Svojim manje ili više nehotimičnim pristankom na humanističke estetičke kategorije tradicionalne muške akademske hijerarhije feminističke su kritičarke ozbiljno umanjile učinak izazova koji su dobacile toj istoj instituciji. Jedina razlika između feminističke i nefeminističke kritičarke u tom se kontekstu onda svodi na kritičarkinu formalnu političku perspektivu. (isto: 37–38)

Do objave kasnijeg članka dijagnostičke naravi *Seksualna/tekstualna politika* doživjet će svoje drugo izdanje (2002) s dodanim *Pogovorom*, gdje prvom izdanju kao „kontroverznoj, avangardnoj intervenciji u subverzivnom području“ (isto: 237) koja je postala „dijelom revolucije koja je preoblikovala 'književnu teoriju' u 'teoriju'“ (isto: 247) Moi izrijeком suprotstavlja svoj recentniji naslov *Što je žena?* (*What Is a Woman?*, 1999), odričući se pritom poststrukturalističke teorije – koja joj je u prvoj knjizi poslužila kao temeljna potka pristupa feminističkom teorijskom i kritičkom korpusu – u ime „običnoga i svakidašnjega gdje se uistinu vode naše političke borbe“ (isto: 247). Međutim, slijedeći logiku ranih autoričinih tekstova, nužno je upitati na kakvim prešutnim pretpostavkama o teoriji i politici počiva ovakav deklarativni raskid veze političke borbe i teorijskog nasljeđa čiji je središnji pokretač bila upravo književnost? Trebamo li i danas, čitajući ne samo književnost nego i književnu teoriju – ako se poslužimo desetljećnom jednostavnom dihotomijom – „vjerovati da time pokrećemo bitna pitanja, pitanja koja se tiču muškaraca i žena“ (Eagleton 1987: 47) ili se takvim poslom „opasno izoliramo“ (isto) od političke borbe? Na tragu svojih književnih početaka, Moi ostaje sklonija prvome, no njezina se koncepcija feminističke teorije od 1980-ih godina naovamo umnogome promijenila.

Veza žena i pisanja, tvrdi Moi, marginalna je tema suvremene feminističke teorije, a današnja nezavidna pozicija književnosti očito je proturječna njezinu središnjem mjestu u ranijim fazama razvoja discipline (2008: 259), koja je u tom smislu vrhunac dosegla u desetljeću od sredine 1970-ih do sredine 1980-ih godina, kada je objavljena većina naslova koje danas smatramo klasicima feminističke teorije i kritike. Nastojeći odrediti teorijske uzroke marginalizacije književnosti i estetike u suvremenoj feminističkoj teoriji, Moi ih prepoznaje u utjecaju vlastitih ranih uzora – autora koji se mahom svrstavaju u okrilje poststrukturalizma – na zamjetan pad interesa feminističkih teoretičarki za književnost (koju pišu žene). Riječ je o snažnom utjecaju ideja koje su 1960-ih i 1970-ih godina angloameričkom recepcijom francuske teorije radikalno mijenjale disciplinarno polje znanosti o književnosti, a stoga i njezin

feministički odvjetak. Među njima autorica ističe odjek Barthesova eseja *Smrt autora* (*La mort de l'auteur*, 1967) u feminističkoj teoriji – u čijeg se apologeta i sama prometnula u *Seksualnoj/tekstualnoj politici*⁶, zatim i utjecaj Derridaove koncepcije teksta na pristup književnosti te posljedice Foucaultove kritike humanističkih znanosti na rast disciplinarne samokritike. Napetost između rada na književnim tekstovima žena i recepcije poststrukturalističke teorije, navodi Moi, kulminirala je 1980-ih godina u polemici između ginokritičarke Nancy K. Miller i dekonstrukcijske teoretičarke Peggy Kamuf, nakon koje se „nisu pojavile utjecajnije nove teorije o ženama, pisanju i književnosti“ (isto: 262)⁷. Drugi je razlog povlačenja književnosti s feminističke pozornice, prema Moi, što se na njoj 1990-ih godina pojavila nova nevolja – Judith Butler, i s kultnom knjigom *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta* (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990) u kojoj iznosi teoriju performativnosti roda radikalno promijenila feministički diskurs, udaljujući ga ne samo od književnosti i književne kritike nego i, navodno, od samih žena, zbog čega do danas – u maniri doista avangardne geste – ne prestaje izazivati kontroverze u dijelu feminističke scene, a nerijetko i u široj javnosti. Dakle, u procjeni stanja suvremene feminističke teorije Moi presudnom utjecaju Judith Butler u zasluge pripisuje nestanak književnosti s feminističkog teorijskog i kritičkog horizonta. „Do kraja desetljeća“, tvrdi Moi, „sami su temelji razvoja teorije o ženama i pisanju iščezli“ (isto: 263). Dijagnoza stoga glasi: „Danas se teorija i praksa čine podjednako nesinkroniziranim kao i krajem 1980-ih. Rezultat je svojevrsna intelektualna shizofrenija, pri kojoj jedna moždana polutka nastavlja čitati žene dok druga inzistira da je autor mrtav i da je sama riječ 'žena' teorijski neuhvatljiva“ (isto: 264). Međutim, nisu li omraženi navodnici oko riječi *žena*, kao i shizofreni rascjep koji (feministička) teorija otvara ne samo u odnosu na sebe samu već i u odnosu na svoje predmete i kontekste, ipak konstitutivno povezani s djelatnostima iz kojih su proizašli vodeći feministički koncepti – književnošću i pisanjem?

Očigledno je da Moi u svojoj recentnijoj procjeni suvremene feminističke teorije⁸ naginje k poziciji koju je dvadesetak godina ranije nesmiljeno kritizirala, obrušivši se na

⁶ U kritičkom osvrtu na knjigu *Ludakinja u potkrovlju* Sandre M. Gilbert i Susan Gubar Moi tvrdi: „Za patrijarhalnoga kritičara autor je izvor, podrijetlo i značenje teksta. Kako bismo poništili tu patrijarhalnu praksu *autoriteta*, moramo otići korak dalje te s Rolandom Barthesom proglasiti smrt autora“ (2007: 93).

⁷ Ovom ćemo se raspravom detaljnije pozabaviti u sljedećem poglavlju.

⁸ Da Moi nije usamljena, pokazuju i drugi ilustrativni primjeri žanra koji je Rooney nazvala „lamentacijom“ (2006: 11), ili *naricaljkom*, *tužbalicom*, uspostavljenog tijekom 1990-ih godina. Usp. primjerice Gubar 1998, gdje se među pokretačicama feminističkog *metakritičkog razdora* (*metacritical dissension*) također prepoznaju nevoljne

angloameričku feminističku kritiku dosljedno vodećim premisama francuske teorije: smrti autora, tekstualnosti i dekonstrukciji spolne opreke. Naime, prema autoričnim ranijim uvidima izvedenima iz koncepcije androginije kakvu je u *Vlastitoj sobi* postulirala Virginia Woolf, „teorija koja zahtijeva dekonstrukciju seksualnog identiteta uistinu je izvorno feministička“ (Moi 2007: 32). Približavajući se najzad ginokritičkoj poziciji u raspravi o ciljevima i metodologiji feminističke kritike, u ponovnom čitanju *Vlastite sobe* – teksta na kojem je ranije temeljila kritiku ginokritike – Moi srodno argumentaciji kojom se Showalter kritički odrekla Virginije Woolf u ime književnosti kao artikulacije *iskustva* i autoričina *pogleda* na svijet sada nedvosmisleno tvrdi da „spisateljica neizbježno piše kao žena“ (2008: 268). Pritom zanemaruje da se u tekstu o kojem je riječ ova premisa ne postavlja kao jednoznačna teza, već kao gorući problem ženske uloge u književnom, umjetničkom i obrazovnom polju, i to u razdoblju u kojem su „u 'engleski' upale dvije i pol žene“ (Eagleton 1987: 44).⁹ Stoga ranije apostrofirane teorijske

fukoovke i deridijanke (1998: 880; 894–900). Naime, i Gubar tvrdi da, „[u]zimajući u obzir poststrukturalističke pretpostavke o neodlučivosti značenja, smrti autora, nereferencijalnosti jezika kontaminiranog hegemonijskim strukturama moći i kontingenciji vrijednosnih sudova, nije iznenađujuće da je estetika marginalizirana, dok su prve tri faze [kritika, ginokritika, (o)rođenje razlika (*engendering of differences*); op. a.] feminističke kritike ostavljene po strani“ (isto: 896). Kontradiktorno tome, našlo se prostora i za prigovor Moinoj distinkciji između angloameričkog i francuskog feminističkog pothvata te sukladno mu pokušaj pripitomljavanja francuske teorije (isto: 883–884), o čemu će više riječi biti u sljedećem poglavlju rada. Uzgred budi rečeno, Gubar se pita kakav će utjecaj Butler ostaviti na autor(ic)e disertacija koji i koje će put k, primjerice, Freudu, pronaći njezinim ili Lacanovim posredstvom (isto: 896) – što je opravdano pitanje jedino ako Freudova djela netragom nestanu iz fakultetskih knjižnica. Usp. i kritički odgovor: Wiegman 1999, gdje autorica adresira problem neopravdane homogenizacije i redukcije teorijskih korpusa o kojima je riječ, negativno vrednovanje *samorefleksivnog obrata* (*self-reflective turn*) u feminističkoj teoriji te normative pretenzije u odnosu na spektre feminističkog znanja, što je posebice značajno imajući u vidu „središnje mjesto književnog u Gubarinu prikazu edenskih ranih godina feminističke kritike“ (1999: 374). Međutim, potencijal književnog propitivanja svake, pa i feminističke, spoznaje u ovom kritičkom osvrtu ipak nije prepoznat. Poticaji plodotvornih kritičkih relacija književnosti i feminističke teorije, smatramo, znatno su dublji i kompleksniji od feminizacije filoloških studija i povoda kritike institucionalnog okrilja znanosti o književnosti na zapadnim sveučilištima (usp. isto: 374–376). No je li feministički projekt na poststrukturalističkim zasadama moguće osmisлити ostavljajući književnost po strani, pitanje je kojem ćemo se u radu kontinuirano vraćati, a napose u zadnjem potpoglavlju (5.2.). Detaljniji osvrt na feminističke lamentacije ponudili smo u izlaganju *Is Literature a Stolen Concept of Feminist Theory?* na 14. poslijediplomskom seminaru *Feminisms in a Transnational Perspective. Beyond the Ruins of Capitalism: Stolen Concepts, Deep Silences, Resurfaced Frictions* 28. svibnja 2021.

⁹ Kao kontrapunkt autoričinu zagovoru *iskustva* i *pogleda* citiramo ulomke njezina ranijeg čitanja opusa Virginije Woolf kroz prizmu psihoanalitičke koncepcije svijesti kao *izdajničke* determinante iskustva: „Ako se na sličan

i političke pretpostavke feminističkog čitanja s kojima se Moi uhvatila u koštac ovdje nisu ni problematizirane ni dovedene u pitanje. No, ako recentniji prigovor nestanku književnosti s feminističkog horizonta, uzet sa zrnem soli, dovedemo u vezu s ranijim autoričnim preokupacijama, valja primijetiti da ni danas ni sredinom 1980-ih godina u feminističkoj teoriji posrijedi nije pitanje trebaju li feminističke teoretičarke čitati književnost, napose onu koju pišu žene, već složeniji problem: *kako*? U ocrtanoj perspektivi, međutim, potisnuto je ne samo teorijsko i metodološko pitanje feminističkog pristupa književnosti nego i s njime povezano, a mahom zanemareno, višedesetljetno nesuglasje o tom problemu, koje se razvijalo u feminističkoj inačici rasprave o realizmu i modernizmu, analognoj polemikama o političkim dimenzijama književnosti i umjetnosti koje su tijekom 20. stoljeća zaokupljale različite književnoteorijske pravce, a posebice one koji su, poput feminističke i postkolonijalne teorije, „problematizirali identifikacijske procese i politike“ (Božić Blanuša 2014: 129).

Kada je o feminističkoj raspravi o političkim potencijalima književnosti riječ, nerijetko se podjela između angloameričke i francuske tradicije na kojoj počiva velik dio refleksija o području shvaćala u terminima sklonosti njihovih prominentnih figura književnom realizmu ili modernizmu. Pristajući uz teoriju o revolucionarnosti pjesničkog jezika Julije Kristeve, koja oslonac pronalazi u francuskom modernističkom pjesništvu, ali i uz Lukácseve oponente u marksističkoj raspravi o realizmu i modernizmu¹⁰, Moi se sredinom 1980-ih pridružila teorijskim nasljednicima modernizma i avangarde te stoga na osobit način povezala seksualno s tekstualnim i političkim. Međutim, nije li i druga strana – kojoj se kasnije priklanja – pokušala učiniti isto? Pod imperativom feminističkog *povratka* književnosti, pitanje kakvim konceptima spolnosti, teksta i politike različite *feminističke teorije* barataju te kakve su njihove implikacije za metodologiju pristupa književnosti, u Moinoj kasnijoj vizuri ne samo da nije razmotreno, već nije niti postavljeno. U svjetlu daljnjeg razvoja feminističke teorije, nužno je upitati se nije

način pristupi književnom tekstu, iz toga slijedi da potragu za ujedinjenim individualnim ja ili rodnim identitetom ili, doista, 'tekstualnim identitetom' u književnom djelu moramo shvatiti kao drastično reduktivnu. [...] Humanistička je žudnja za jedinstvom pogleda ili misli [...] zapravo zahtjev za vrlo reduktivnim čitanjem književnosti – čitanjem koje se, ne samo u slučaju eksperimentalne spisateljice poput Woolf, teško može nadati da će izaći na kraj sa središnjim problemima koje postavljaju pionirski oblici tekstualne proizvodnje“ (Moi 2007: 27–28).

¹⁰ Za uvod u raspravu usp. Božić Blanuša 2014.

li potrebno ponovno „spasiti Virginiju Woolf u korist feminističke politike“ (Moi 2007: 25), i je li to danas za feminističku (i) književnu teoriju uopće bitno?

Ako si, usporedbe radi, dopustimo kratak osvrt na prikaze feminističke književne teorije/kritike u općim književnoteorijskim uvodima i pregledima, primijetit ćemo njezinu znatniju homogenizaciju sukladnu angloameričko-francuskoj razdjelnici neovisnu o strukturnim načelima pojedinih izdanja. Primjerice, cjelovita studija o suvremenoj književnoj teoriji koja nastaje gotovo simultano s prvim uvodom u njezin feministički ogranak kao još jedan znak teorijskog procvata prethodnih dvaju desetljeća – Eagletonova *Književna teorija* (*Literary Theory*, 1983) – pomoću „najstarije razlike na svijetu“ (Eagleton 1987: 164) ponajprije oprimjeruje dekonstrukcijsku kritiku (isto: 146–147), implicirajući povlaštenu vezu između dekonstrukcije i problema spolne razlike. Odatle Eagleton i problematiku feminističkog pokreta otvara u okviru poststrukturalizma; štoviše, poststrukturalizam dijelom sagledava kao odgovor na „pitanje ideologije spolova“ (isto: 163), dok feminizam i uopće pokret za prava žena – kao „pojava koja je oblikovala i preispitivala sve aspekte osobnog, društvenog i političkog života“ (isto: 164) – postaje njegov korektiv, krajnji izraz poststrukturalizmu inherentne sumnje u „svako totalno, sustavno mišljenje“ (isto: 156). Feminističku teoriju autor detaljnije sagledava u poglavlju o psihoanalizi, u kojem unatoč opasci o suprotnosti i razlikama unutar područja prednjači teorijska misao Julije Kristeve. Nije slučajno da obilježja semiotičke proze Eagleton među ostalima prepoznaje u djelu Virginije Woolf (isto: 203), postavljajući pitanja o relaciji spola, teksta i politike istovjetna onima s kojima se u svojoj studiji suočava Moi. Takvo mjesto feminističke teorije implicira i osobit odnos prema književnosti, napose modernizmu kao privilegiranom korpusu poststrukturalističke teorije. S druge strane, odbijajući prikazati književnu teoriju kroz prizmu pojedinih škola, u recentnijem poznatom uvodu Culler unatoč opasci o heterogenosti feminističke teorije (2001: 146–148) ipak ne razvija njezinu složeniju sliku. U nizu poglavlja feministička struja suvremene teorije predstavlja se mahom njezinim ginokritičkim momentima. Čitateljica, asimetrija rodних odnosa, muško gledište i heteroseksualna žudnja neki su od pojmova kojima se feministička kritika u većoj mjeri istaknula prokazujući književnost kao ponajprije „ideološki instrument“, a u manjoj pronalazeći ondje „poprište raskrinkavanja, razotkrivanja ideologije kao nečega što se može dovesti u pitanje“ (isto: 49). Na takvom terenu gotovo je neizbježno okliznuti se na predodžbi da su

feminističke teoretičarke „zatočnice [...] ženskoga identiteta“ koje „zahtijevaju prava žena te promiču žensko pismo kao reprezentaciju ženskog iskustva“ (isto: 148).¹¹

Kada je o feminističkoj poziciji u širim književnoteorijskim okvirima riječ, problem na kojem vrijedi inzistirati jest inherentna političnost teorije – bilo da se njome podrivaju ili podupiru postojeći odnosi moći u društvu¹², koja osujećuje svaki pokušaj da se teorija istragne iz zagrljaja politike, što je više ili manje nehotično pokušao učiniti Compagnon, isključivši iz svoje studije o suvremenoj teoriji one pravce koji su uporište pronašli u sferama tobože izvanjskim književnosti: psihoanalizu, marksizam, feminizam, kulturalne studije (usp. Compagnon 2007: 302). Ako pristupe potonjih ključnim riječima Compagnonove studije – *književnosti, autoru, svijetu, čitatelju, stilu, povijesti i vrijednosti* – postavimo uz bok autorima i idejama koji su ondje sagledani, nužno je utvrditi da selekciju ne utemeljuje razlika između političkog i nepolitičkog, već „razlika između raznih oblika politike“ (Eagleton 1987: 224). U tom smislu jedna je od temeljnih zasluga feminističke teorije što su unutar njezinih okvira iz sraza „između političkog i spoznajnog zahtjeva“ (Biti 2000: 121, s. v. *feministička kritika*) „malo-pomalo dovedene u pitanje ne samo kategorija spoznaje [...] nego i ona politike“ (isto). U isti mah poljuljana je i opreka politike i književnosti, kako depolitizacije estetskog tako i

¹¹ U ranijoj je preglednoj teorijskoj studiji – *O dekonstrukciji. Teorija i kritika poslije strukturalizma (On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism, 1983)* – Culler ponudio ponešto drugačiju konceptualizaciju feminističke kritike. Fokusirajući se na status čitanja i čitatelja, autor ovdje razlikuje tri njezina momenta: prvi pretpostavlja kontinuitet između ženskog iskustva i ženskog čitanja, drugi moment „obvezuje se da preko postulata o čitateljici proizvede novo iskustvo čitanja i da čitatelje – muškarce i žene podjednako – navede na preispitivanje književnih i političkih pretpostavki na kojim se temeljilo njihovo čitanje“ (Culler 1991: 44), dok treći nastoji da se razotkrije „veza između patrijarhata i povlašćivanja racionalnog, apstraktnog ili intelektualnog“ (isto: 51), pri čemu „žena“ počinje označavati svaku radikalnu snagu koja ruši pojmove, pretpostavke i strukture tradicionalnog muškog diskursa“ (isto: 53). Odatle, *čitati kao žena* ne podrazumijeva ni jednostranu ni jednostavnu praksu, kakvom je Culler kasnije predstavlja, koja mu u ranijoj studiji dopušta da na sjecištima dekonstrukcije, psihoanalize i feminističke teorije razmotri „nov pojam 'žene', koji podriva ideološku distinkciju između muškarca i žene kao što protopismo ili arhipismo zamjenjuje uobičajenu distinkciju između govora i pisma“ (isto: 150). Između *čitati* i *žena*, tvrdi autor, „nepodudaranje otkriva jedan interval, jednu podjelu unutar žene ili unutar bilo kojeg subjekta koji čita i 'iskustva' toga subjekta“ (isto: 56), koji je čitanju ujedno i uvjet mogućnosti.

¹² Eagleton u *Pogovoru* svoje studije kritički diskurs, na Foucaultovu tragu, opisuje nedvojbeno političkim terminima: moć kritičkog diskursa manifestira se u isključivanju i razvrstavanju iskaza i tekstova te njegovu autoritativnom značaju u akademskim i izvaninstitucionalnim okvirima, pri čemu „očuvanje i kontrolirano proširivanje postojećeg diskursa osigurava reprodukciju istomišljenika i garantira zadovoljenje ideoloških potreba“ (1987: 218).

deestetizacije političkog. Višestruke silnice politizacije estetskog i estetizacije političkog, čija vrteška zahvaća i teoriju i teorijsko, iz suvremene je perspektive jedan od najznačajnijih i najrelevantnijih momenata feminističkog bavljenja književnošću (Grdešić 2007: 261), a temelje mu nalazimo upravo u knjizi čijim smo razmatranjem otvorili ovo poglavlje.

Osim teorijskog *creda* koji političnost prepoznaje u tekstualnosti, o koji autorica *Seksualne/tekstualne politike* odmjerava ključne doprinose feminističke kritike i teorije, zagovarajući u isti mah „feminističku kritiku koja će biti osjetljiva na književni tekst i književnu teoriju koja će osvijestiti svoj sustav vrijednosti, odnosno svoju politiku“ (isto: 265), još najmanje jedan razlog opravdava prvenstvo koje smo joj ovdje dodijelili. Autoričini su uvidi, naime, u domaćoj znanosti o književnosti prisutni desetak godina dulje od našeg prijevoda knjige (koji je ujedno i prvi cjeloviti uvod u feminističku književnu teoriju objavljen na hrvatskom jeziku u tom obliku), s obzirom na to da je knjiga poslužila kao model prvoj domaćoj sustavnoj recepciji feminističke teorije i kritike u prvom izdanju *Pojmovnika književne teorije* Vladimira Bitija (1997: s. v. *feministička kritika*). Kako ističe Maša Grdešić, prevoditeljica hrvatskog izdanja, utjecaj *Seksualne/tekstualne politike* na feminističku (književnu) teoriju dijelom proizlazi iz njezina „pionirskog statusa“ (2007: 257), a upravo je Bitijev *Pojmovnik* polazišno mjesto njezine recepcije u domaćoj znanosti o književnosti (isto: 259). Međutim, prikazavši u osnovnim crtama i angloameričku i francusku tradiciju, autor pregledu dodaje osvrt na novine koje su se u području pojavile od 1990-ih naovamo u tonu bitno drugačijem od lamentacije koju su u više navrata izvodile nezaobilazne predstavnice feminističke kritike, uključujući i Moi. Naime, u Bitijevoj se vizuri teorijski doprinosi koji nasljeđuju poststrukturalističku teoriju – među kojima prednjači već spomenuta performativna koncepcija roda – pokazuju znatno komplementarnijima ranijim nastojanjima feminističke teorije da združi teorijsko i političko u konceptualizaciji spolne razlike, zaključujući najzad za dobrobit daljnje rasprave kako „[n]e postoji nastranost koja bi ujedinila sve izopćenike“ (Biti 2000: 128; s. v. *feministička kritika*). Odatle je i moguće uspostaviti za pristup književnosti presudne mostove između, primjerice, koncepta androginijske kakvim barata Virginia Woolf, biseksualnosti o kojoj među ostalima u različitim historijsko-teorijskim momentima pišu Sigmund Freud i Hélène Cixous, te suvremenih analiza i teorija koje u koncepciji spolnih i rodnih praksi polaze od performativnosti. U svjetlu recepcije Moine rane studije Bitijev je odmak napose važan, ako opasku o njezinu značaju u domaćem književnoznanstvenom kontekstu shvatimo krajnje ozbiljnim poticajem za daljnje istraživanje:

A u našem kulturnom kontekstu – u kojem se s jedne strane prevodi Judith Butler, a s druge pristaje na „teorijsku“ argumentaciju *Ljepše polovice književnosti* Dunje Detoni Dujmić, prema kojoj je istraživanju hrvatskih spisateljica najbolje pristupiti „neopterećena teorijom, sjajem i tugom feminizma“ [Dujmić 1998: 7] – knjiga koja povezuje spolnu politiku s teorijom (i politikom) teksta možda ipak neće biti jedino studentski udžbenik, već politička intervencija. (Grdešić 2007: 266)

Istaknuta knjiga – „[ž]eljno – barem za neke – dočekana prva iscrpna i sustavna književnopovijesna studija o ženskom odvjetku hrvatske književne proizvodnje 19. i prve polovice 20. stoljeća“ (Čale Feldman 1999: 150) – i više od dva desetljeća nakon objave u našem podneblju ponajbolji je primjer nastojanja da se napiše povijest (nacionalne) ženske književnosti, ali i zablude da je pritom opravdano oglušiti se ne samo o epistemološke, metodološke, teorijske, estetičke i – konačno – političke pretpostavke kojima takav pothvat ide u prilog nego i o doprinose koje su na svakoj od tih razina ponudile feministička teorija i kritika. Autorica stoga u predgovoru studije tvrdi kako se ovdje pojam ženske književnosti koristi „bez dvojbenih teorijskih naslaga“ (Detoni Dujmić 1998: 7). Ženska je književnost, sinonimi koje su *žensko pisanje*, *žensko pismo* i *ženski diskurs*, naime, „pragmatični termin oslobođen predrasuda o ženskom ili muškom načinu pisanja, termin koji ne priznaje estetske ili poetološke kriterije određene spolnom pripadnošću“ (isto), pa je potrebno brže-bolje odijeliti „stilske predrasude“ – „[l]irsko omekšavanje, pogled iznutra, ispovjednost, labave ili kolažirane strukture“ (isto) – od ženskog (da ne kažemo *ljepšeg*) spola. Da je izostanak polazišnog feminističkog, a sukladno predmetu istraživanja i ginokritičkog teorijsko-političkog aparata među ključnim nedostacima studije ovakvog tipa, kritika je ubrzo pokazala¹³. No da se u spomenutom srazu između domaće istraživačke, recepcijske i prevoditeljske djelatnosti relativno nesinkronizirano krećemo, pokazuje i relevantnost prije više od dva desetljeća objavljenog teksta pregledno-dijagnostičke naravi koji potpisuje istaknuta kritičarka *ljepše književnosti*. Ono što Čale Feldman naziva uvidom u „vlastito 'rodno' stanje“ (2001: 290) i

¹³ Usp. Čale Feldman 1999. Autorica, među ostalim, tvrdi da bi „upravo pokušaj da se iskorači iz redovnih shema književnopovijesnih nizova, kakav, uostalom, i sugerira zapadnjačka feministička književnokritička scena, te da se objedine raznolike transhistorijske podudarnosti položaja ženske književničke profesije, koji je očitim neposustalim predmetom hrvatske ženske spisateljske samoopservacije, te žanrovskih, tematskih i inih preferencija ili opsesivnih simbola i slika, koji se diskontinuirano uspinju i padaju na ljestvici promjenjivih poetičkih hijerarhija, dao željenih sustavnih rezultata, koji bi možda, u duhu suvremenih kulturalnostudijskih raspri, plodotvorno poremetili i same (nacionalne) pojmove o 'visokoj' i 'niskoj' literaturi, kanonu i njegovim otpacima“ (Čale Feldman 1999: 151).

danas se na nove načine pokazuje zazornim, pri čemu se ne samo javni prostor nego i feministička scena nerijetko iscrpljuje gotovo reakcionarnim pitanjima i sporovima, što feminističko proučavanje književnosti ostavlja po strani unatoč potencijalima književnosti da takva pitanja prevlada i usmjeri k nesagledanim političkim dimenzijama. Međutim, u odnosu na trenutak u kojem je utjecaj feminističke kritike u *domaćem tijelu* bilo opravdano „smjestiti u zasade one svijesti što je [Biti] s neskrivenom strogošću pripisuje 'nižoj teorijskoj razini'“ (isto: 293), a manifestirala se prvenstveno dokumentarizmom, u disciplinarno razgranatoj feminističkoj produkciji posljednjih dvaju desetljeća¹⁴ i feministički pristupi književnosti znatnije su odmaknuli od svojih književnopovijesnih – ginokritici metodološki sukladnih, ali od njezina političkoga naboja okljaštrenih i o njezine teorijske zasade i zablude oglušenih – začetaka. Pritom naš prvi cjeloviti *Uvod u feminističku književnu kritiku* (2012) predstavlja još ni približno iscrpljen izvor ne samo feminističkih čitanja književnosti već i „feminističk[e] revizij[e] reprodukcije raznolikih krotiteljskih modela književnoznanstvene spoznaje“ (isto: 295), a odatle i teorijske, metodološke i političke (samo)refleksije rada koji bi se imao nazvati feminističkim. Ova je refleksija napose značajna u odnosu na „falogocentričko“ robovanje mitovima identiteta, pojmu osobnosti kao sjedišta genijalnog autoriteta, književnosti kao mimeze, tradicionalnom instrumentariju 'nepriistrane' potrage i opisa književnih strategija“ (isto: 294), odnosno pristupe „što svaki tekst žele vidjeti kao koherentnu strukturu, provući ga kroz rešetke svojih uobičajenih terminoloških dihotomija i reducirati na neku učvršćivačku shemu, te koji teže 'svesti drugog na ekonomiju istog'“ (isto: 303). Protiv potonjih štit ne postavlja niti odabir potencijalno izvankanonskog, možebitno popularnokulturnog korpusa niti pomak sa ženskog na kakvo drugo spolno-rodno utemeljenje ukoliko čitanje odustaje od potencijala književnosti da dovede u pitanje kategorije koje su spolno-rodne otklone smjestile na kulturne i socijalne margine: identitet, reprezentaciju, vrijednost, odraz, jedinstvenost, cjelovitost, linearnost, itd. *Uvod* je za istraživanje koje nam predstoji značajan ponajviše u dvama svojim aspektima: najprije, strukturnu podjelu između angloameričke i francuske feminističke kritike i teorije, koja se održava i u recentnijim cjelovitim pregledima područja, mijenja plodotvornijom podjelom na problemska sjecišta književne i kulturalne teorije, unutar kojih uspostavlja i razvija dijalog između feminističkih glasova koji s naslijeđenom razdjelnicom ulaze u mnogostruke konsonantne i disonantne odnose. Nadalje, koautorska knjiga Lade Čale Feldman i Ane Tomljenović nudi obuhvatan i teorijski izazovan uvod u

¹⁴ Usp. primjerice izdavačku djelatnost zagrebačkog Centra za ženske studije: <http://zenstud.hr/izdavastvo/knjige/> (pristup: 20. svibnja 2021), te njihov časopis *Treća*, koji izlazi od 1998. godine.

feminističke dionice proizašle iz relacija sa psihoanalitičkom i dekonstrukcijskom teorijom, čije će nam postavke u nastavku ovog poglavlja poslužiti kao polazište u pristupu onim odvjetcima feminističke kritike koji su ideju književne revolucionarnosti odredile upravo ovdje problematiziranim konceptima, kako bismo ih u daljnjoj razradi razmotrili kroz prizmu u *Uvodu* otvorenog, a u nas dosad rijetko postavljenog pitanja odnosa feminističke teorije i avangarde.

Istraživanje udjela avangarde u feminističkoj teoriji započet ćemo raspravom o korpusu koji se uglavnom percipira dijametralno suprotnim feminističkoj recepciji i teorijskoj apropijaciji modernizma i avangarde, pri čemu se parnjaku *angloameričko – francusko* često pridružuje i opreka realizma i modernizma ili čak romana i lirike. U sljedećim dvama odlomcima pozabavit ćemo se u nas rjeđe čitanim klasicima feminističke kritike – od *Seksualne politike* Kate Millett preko *Njihove vlastite književnosti* Elaine Showalter do *Luđakinje u potkrovlju* koautorica Sandre M. Gilbert i Susan Gubar – koji su postavili temelje cjelokupnom području, a čiji se pojmovi i pristupi nerijetko neosviješteno perpetuiraju u kategorijalnom aparatu suvremenih feminističkih čitanja književnosti. Smještajući ih u okvir dosad naznačene rasprave o statusu književnosti u feminističkoj teoriji, ukazat ćemo na njihove doprinose, a njihove neuralgične točke osvijetlit ćemo ponajprije iz perspektive onih odvjetaka feminističke teorije koji su svoje kategorije umnogome utemeljili u književnosti modernizma i avangarde. Pretpostavka je, naime, da upravo feministička sklonost prema modernizmu i avangardi, čiji su učinci na teorijsko-političkoj razini također izraz modernosti (Jardine 1987: 21), među različitim strategijama feminističke kritike književne tradicije i kanona – čiji spektar seže od kritike estetike i distinktivnih naratoloških preokupacija do stilskih i žanrovskih preferencija – stubokom mijenja i (samo)razumijevanje feminističke kritike, generirajući temeljitu disciplinarnu samokritiku. Dok autorica jedne od prijelomnih studija o odnosu žena i modernosti upozorava na izostanak „savezništva između tradicionalnog feminizma i modernosti“ (isto: 63), međusobno je preispisivanje *ženskog* i *modernog* u opusima mahom francuskih teoretičarki najzad otvorilo „nova pitanja i odgovore neopterećene ponavljanjem na koje je dominantna zapadna ideologija prisilila tradicionalni feministički diskurs“ (isto: 258) te skrenulo feminističku pozornost s isključivo historijskih i kulturoloških istraživanja, književnih reprezentacija žena i statusa spisateljica u književnom polju prema razotkrivanju „iluzija kojima su opozicije i hijerarhije uspostavljene“ (Weil 2006: 153), odnosno književnih strategija njihove razgradnje. Nadalje, Jardine ističe tri ključna uporišta tradicionalnog feminističkog čitanja čiji problemi izlaze na vidjelo iz feminističkog susreta s modernističkim tekstom: pojam autora i analogna mu predodžba o jedinstvu spolnog subjekta, status reprezentacije i status

fikcije i stvarnosti (isto: 58–59). U raspravi o kanonu feminističke kritike u sljedećim dvama odjeljcima ovog poglavlja dotaknut ćemo se najprije problema reprezentacije (2.2) i autorstva (2.3.), da bismo u poglavlju koje će uslijediti (3) problem odnosa fikcije i stvarnosti smjestili u širu diskusiju o ciljevima, metodama i strategijama feminističkog bavljenja književnošću.

2.2. Od aporije realizma do revolucije Realnog

Feministička je kritika od svojih začetaka u konceptualizaciju književnosti uključivala promišljanje njezinih revolucionarnih potencijala, ne iznalazeći pritom jedinstvenu perspektivu. Za dosad je razmotrene relacije dviju vodećih feminističkih tradicija indikativno da je rodonačelnica angloameričke feminističke kritike, Kate Millett, u klasiku *Seksualna politika* (*Sexual Politics*, 1970) koji će presudno utjecati na njezine daljnje disciplinarne smjerove u pristupu književnosti implicitno slijedila uzor prethodnice francuske feminističke teorije, Simone de Beauvoir, kada je u osvrtu na prvu fazu feminističkog pokreta, njegove dominantne tendencije i ključne momente od 1830-ih do 1930-ih u Velikoj Britaniji i SAD-u prepoznala „tri različita književna odgovora“ na promjene odnosa između spolova do kojih dolazi unaprijeđenjem statusa i uloge žena u političkoj, obrazovnoj i ekonomskoj sferi tijekom istaknutog razdoblja, među kojima prednjači „realistički ili revolucionarni“ *književni odgovor* (2000: 127). Iako je razlika između *realističkog*, *sentimentalnog* ili *udvornog* (*sentimental/chivalrous*) i *fantastičnog* (*fantasy*) koju autorica uspostavlja provizorna te unaprijed podrazumijeva svojevrsnu kontaminiranost književnih tekstova raznorodnim elementima, nije slučajno što je naizgled marginalan znak jednakosti ucrtala upravo između *realističkog* i *revolucionarnog* kao središnjih pojmova književnokritičkih poglavlja u knjizi, čiji usputni značaj možemo pripisati činjenici da se Millett sukladno čitanjima koje u *Drugom spolu* izvodi de Beauvoir¹⁵ usmjerila prvenstveno na kritiku *politike* književnih djela koja su pisali muškarci, a koja je, po svojim učincima, oprečna njezinoj koncepciji revolucije. Znak jednakosti između realizma i revolucije u feminističkoj je kritici bio dovoljno permanentan da se i u znatno recentnijim priložima feminističkih čitanja književnosti naprosto podrazumijeva, a rijetko ističe kao osviještena teorijska i metodološka pretpostavka. U ovom odjeljku rada usredotočit ćemo se na ključne teorijske aporije i metodološke probleme koji proizlaze iz feminističkog izjednačavanja revolucionarne i realističke književnosti, naspram kojih ćemo u narednim poglavljima rada postaviti feminističke koncepcije revolucionarne književnosti razvijene iz modernizma i avangarde.

U prikazu patrijarhata kao političke institucije Millett je naslovnom pojmu svoje studije – *seksualnoj politici*, koji pridijeva sustavu zaslužnom za održavanje patrijarhalnog mentaliteta

¹⁵ Usp. Beauvoir 1982, posebno treći dio koji donosi čitanja Montherlanta, Lawrencea, Claudela, Bretona i Stendhala (de Beauvoir 1982: 259–319).

te statusa i uloga koje društvo dodjeljuje i raspodjeljuje ženama i muškarcima, suprotstavila koncept *seksualne revolucije*. Najprije, proširivši pojam politike izvan granica njegova uobičajenog značenja, koje obuhvaća „relativno uzak i ekskluzivni svijet sjednica, zastupnika i stranaka“ (Millett 2000: 23), Millett politikom smatra „strukturu odnosa utemeljenu na moći, uređenje u kojem jedna skupina kontrolira drugu“ (isto). Time je autorica područje kritičke analize elemenata seksualne politike proširila na različite i raznorodne domene koje su u užem razumijevanju politike i političkih odnosa isključene ili ostavljene po strani – poput obitelji, obrazovanja, književnosti i kulture, unutar i između kojih se spol konstituirao kao politička kategorija. Referirajući se na reprezentacijski sustav užeg shvaćanja politike, Millett zaključuje da „upravo iz razloga što određene skupine nisu reprezentirane u političkim strukturama, njihova pozicija ostaje nepromjenjiva, a njihova opresija trajna“ (isto: 24). S druge strane,

seksualna revolucija privela bi kraju instituciju patrijarhata, ukidajući ideologiju muške prevlasti i tradicionalnu socijalizaciju, koje patrijarhat održavaju u smislu statusa, uloge i karaktera. Dovedla bi do integracije odvojenih spolnih supkultura, obostrane asimilacije dosad razdvojenog ljudskog iskustva. S time je povezano preispitivanje osobina koje su kategorizirane kao „maskuline“ i „feminine“, uz reviziju njihove društvene poželjnosti. (isto: 62)

Imajući seksualnu politiku u fokusu, uz historijski prikaz i teorijsku razradu polazišnog problema autorica donosi i analizu književnih opusa koje smatra indikativnima za seksualne politike prve polovice 20. stoljeća, na koju je književnoanalitički dio njezine obuhvatne studije ponajviše usredotočen. Sukladno opreci *političkog* i *revolucionarnog*, književni opusi u njezinoj interpretaciji pripisani su jednoj od konceptualnih krajnosti, pa ih autorica smatra *ili* političkim instrumentima patrijarhalne ideologije *ili* revolucionarnim poprištima otpora. Prvoj tendenciji u tom smislu pripadaju D. H. Lawrence, Henry Miller i Norman Mailer, a potonjoj Jean Genet. Autoričini minuciozni opisi likova i seksualnih scena u odabranim djelima, kojima ustanovljuje postupak *kritike predodžbi žena*, ujedno sadrže kompendij ranih zabluda feminističkog čitanja književnosti, koje se i danas nerijetko, a možda i neosviješteno, perpetuiraju u srodnim kritičkim i stručnim žanrovima. Riječ je, ponajprije, o identifikaciji pripovjedača i likova s biografskim autorom, koja se u začecima feminističke kritike uspostavila i u njezinu najvećem zamahu potvrdila iako je književna teorija sredinom 1960-ih godina pokapala zadugo preminulog/usmrćenog autora (usp. Barthes 1999), a zatim i prokazala njegov sablasni povratak u svijet aktualnih, živih čitanja književnosti (usp. Foucault 2015). Zatim, autorica izvodi uglavnom sadržajnu analizu, ostavljajući strukturalna i stilsko obilježja

književnih tekstova po strani¹⁶, zbog čega je krajnji rezultat dijelom reduktivan i simplificiran. Štoviše, Millett se ponegdje opasno približava nedvosmisleno normativnoj kritici, a djelo prosuđuje prema kriteriju njegova doprinosa feminističkoj borbi za jednakost i pravo glasa.¹⁷

Unatoč problematičnim aspektima Millettine studije koji se ponajviše očituju u njezinu pristupu književnosti, knjiga je postavila dragocjene uvide o relaciji seksualnog i revolucionarnog koje svako daljnje istraživanje ne bi smjelo ispustiti iz vida. Prije svega, u autoričinoj se vizuri spol, kao moment prvotne i temeljne razlike iz koje su proizašle sve ostale društvene razlike, smatra i konstitutivnom kategorijom i kamenom spoticanja svake revolucije: „ako ne ukinemo najopasniji od sistema opresije, ako ne dospijemo do same srži seksualne politike i bolesnog delirija njezine moći i nasilja, sva naša nastojanja za oslobođenjem završit će u istoj prvotnoj tjeskobi“ (Millett 2000: 22). Dok su u historijskim političkim i ekonomskim revolucijama žene uglavnom bile ostavljene po strani, radikalna društvena promjena zahtijeva udio najkontroverznije među revolucionarnim herezama: seksualne (isto: 127). Konstitutivnom

¹⁶ Smjer feminističke kritike koji će slijediti Millettine implicitne i eksplicitne teorijske i metodološke postavke razvija se u otvorenom sukobu s Novom kritikom koja nakon vrhunca koji je doživjela 1950-ih desetljeće kasnije ionako „dospijeva pod udar načelnih kritičkih primjedbi“ (Biti 2000: 339, s. v. *Nova kritika*). Odričući se cjelokupne novokritičke tradicije, feministička kritika obnovila je staru opreku kontekstualnog i formalističkog pristupa književnosti i pritom se vodila procenom da je prijeko potrebno „napraviti mjesta za kritiku koja uzima u obzir širi kulturni kontekst u kojem se književnost poima i stvara“ (Millett 2000: xx). Teret Nove kritike Millett je odbacila već u predgovoru svoje studije, a potom se (ne)lagodno prepustila čarima biografizma i intencionalne zablude, ostavivši ih u nasljeđe svojim sljedbenicama. Pojam *intencionalne zablude*, o koji se angloamerička feministička kritika *intencionalno* oglušila, jedan je od ključnih i prepoznatljivih novokritičkih koncepata, koji su u istoimenom tekstu ustanovili američki kritičari W. K. Wimsatt i M. C. Beardsley. Zagovarajući postavku da „pišćeva nakana ili intencija nije ni dostupna ni poželjna kao norma za procjenjivanje uspjeha književnog djela“ (Beardsley i Wimsatt 1999: 223), autori su pridonijeli temeljnim premisama Nove kritike: književnoj autonomiji, pomnom čitanju te antipsihologizmu i antikontekstualizmu u pristupu književnom djelu – elementima koji su pod političkim imperativom izostavljeni iz ranog angloameričkog feminističkog pristupa književnosti, s dalekosežnim posljedicama na razvoj i (samo)percepciju discipline.

¹⁷ Usp. kritiku Wildeove *Salome* (Millett 2000: 152–156), u kojoj se ponajbolje manifestiraju polazišne teorijske i metodološke zablude autoričina pristupa: „Feministkinje su naprosto željele jednakost i glas – treba li im odgovoriti junakinjom koja ide uokolo odsijecajući glave? Zaista, Salomé nikome ne nalikuje manje negoli stvarnim viktorijskim ženama tog doba. Međutim, ona ionako nije žena, već proizvod Wildeove homoseksualne krivnje i žudnje“ (Millett 2000: 155). Istom sudu podliježe i *Slika Doriana Graya*, roman koji prema autoričinoj procjeni „propušta priliku da postane prvi značajan homoseksualni roman jer suviše plaho kazuje što je Dorianov stvarni 'krimen'“ (isto). I tako je, zaključuje autorica, „nadamještanje [*substitution*, op. a.] pokvarilo knjigu“ (isto).

revolucionarnom značaju spola sukladan je autoričin uvid o sveobuhvatnosti patrijarhata kao institucije koja „presijeca sve političke, društvene i ekonomske forme“ (isto: 25).

Međutim, kapilarnoj prevlasti patrijarhata koji ne opstoji u klasičnoj institucionalnoj formi, već se na vrijednosnoj i operativnoj razini ostvaruje u svim postojećim institucijama, vodeće načelo Millettina emancipacijskog projekta – *reprezentacija* – paradoksalno ide u prilog. Naime, autorica zagovara radikalizaciju koja bi sa seksualnom trebala zahvatiti sve ostale domene – od političke i ekonomske do umjetničke, kulturne i osobne – ne propitujući pritom reprezentacijske mehanizme koji bi trebali revolucionirati spolne relacije. Doista, očigledno nepoželjno *nadomještanje* – zamjena jednog drugim – koje je konstitutivno za književnost u Millettinoj je perspektivi prepreka političkoj borbi, pri čemu si feministička kritika uzima za zadatak pokazati je na način da odvoji korisna djela od beskorisnih, nakon što su njihova proturječja u najvećoj mogućoj mjeri zataškana. No pretpostavka da književnost nije – ili barem ne bi trebala biti – dvosmislena i kontradiktorna te, u konačnici, neprotumačiva, podrazumijeva istovjetnu predodžbu o monolitnoj, zašivenoj patrijarhalnoj ideologiji i njezinim modusima reprezentacije; ne samo u književnom nego i u ekonomskom, političkom, sociološkom, filozofskom ili kakvom drugom diskursu. Ako načas ostavimo po strani problematičnost opreke između politike i revolucije u svjetlu recentnije rasprave o politici i političkom¹⁸, nužno je zapitati se kako je uopće moguće kritizirati, opovrgnuti ili ukinuti sustav koji već nije poljuljan unutarnjim proturječjima i dvosmislenostima? I nadalje, kakva je uloga književnosti i čitanja u njihovu razotkrivanju?

Recepciji, dakako, nije trebalo mnogo vremena i truda da demontira suviše pojednostavljenu opreku političkog i revolucionarnog te homogen pojam patrijarhata i reprezentacije, a osobito čitatelji(ca)ma inspiriranim suvremenim feminističkim strujama u francuskoj teoriji. Međutim, ako se zasad zadržimo na utjecaju temeljnih postavki Millettine studije na angloameričku feminističku kritiku koja odatle nekritički nasljeđuje pojam reprezentacije, shvaćen kao ključni mehanizam i opresije i emancipacije, njezin uvid da „u patrijarhату žene nisu stvarale predodžbe kojima su predstavljene“ (isto: 46) pokazat će se jednim od presudnih poticaja bogatog razvoja feminističkog pristupa književnosti koji se naziva *ginokritikom*. Pojam je desetljeće nakon objave *Seksualne politike* – u članku *Prema feminističkoj poetici* (*Towards a Feminist Poetics*, 1979) – u širu uporabu uvela američka

¹⁸ Usp. Božić Blanuša 2014.

kritičarka Elaine Showalter, kako bi feminističku kritiku reprezentacije žena u djelima muškaraca razlikovala od tipa feminističke kritike koja se bavi, kako autorica naznačuje,

ženom kao piscem [*woman as writer*; op. a.]: ženom kao proizvođačem tekstualnog značenja, poviješću, temama, žanrovima i strukturama književnosti koju pišu žene. Njezini su predmeti psihodinamika ženske kreativnosti; lingvistika i problem ženskog jezika; putevi individualnih i kolektivnih ženskih književnih karijera; povijest književnosti; i, naravno, proučavanje određenih spisateljica i djela. (1997: 216)

S proučavanjem književnih djela koja su napisali muškarci Showalter u isti mah odbacuje i „muške modele i teorije“, od kojih bi se ginokritičarka trebala „osloboditi“ i „emancipirati“ (isto: 217–218). Naime, na raskrižju između dvaju kritičkih puteva – „znanstvenog“, koji se bavi formom i strukturom, i „humanističkog“, usredotočenog na sadržaj i interpretaciju, feministička bi kritika u širem smislu trebala poći potonjim. Ukoliko krene prvim, dospjevši u teorijska područja čija je tradicija slijepa za spolno pitanje, poput formalizma i strukturalizma, feministička kritičarka riskira da će se naći „u simboličkom getu posebnog izdanja ili pri kraju knjige“ (isto: 218–219) posvećene „muškoj“ teoriji.¹⁹ Međutim, širi spektar aktualnih referenci u članku objavljenom dvije godine kasnije – *Feministička kritika u divljini* (*Feminist Criticism in the Wilderness*, 1981) – nije utjecao na reviziju koncepta feminističke kritike. Štoviše, suprotno ranijoj procjeni kako nije izgledno da će se feministički pristup književnosti odrediti teorijskim manifestom (Showalter 1975: 436), neizvjesnost cilja i plodnost teorijskog disenzusa feminističke kritike autorica sada nastoji reducirati zagovorom teorijskog suglasja (Showalter 1981: 183), odnosno *vlastitim* teorijskim utemeljenjem, čime se ponovno ograđuje od korpusa „muške kritičke teorije“ u kojoj prepoznaje „koncept kreativnosti, povijesti književnosti i književne interpretacije utemeljen potpuno na muškom iskustvu koje se promiče kao univerzalno“ (isto).

Feministički je pristup književnosti jednim svojim dijelom stoga proizašao i razvijao se iz deklarativnog otpora prema teoriji, koji je već početkom 1980-ih navodno prevladan

¹⁹ Kao primjer takve prakse Showalter navodi Hélène Cixous i autorice koje objavljuju u časopisu *Diacritics*. Prvi broj časopisa objavljen je 1971. te je do 1979. godine, kada ga Showalter uključuje u svoj osvrt na aktualnu feminističku produkciju, izlazio četiri puta godišnje, okupljajući vodeća imena i različite grane suvremene teorije, sa značajnim udjelom francuske teorije i njezinih feminističkih glasova, a stoga i njezine angloameričke recepcije. Paradoksalno, istaknuti časopis među ostalima kasnije će poslužiti autoričinoj argumentaciji o živom dijalogu feminističke kritike s drugim književnoteorijskim školama. Na popisu se nalaze i *PMLA*, *Glyph*, *New Literary History*, *Critical Inquiry* i *Tel Quel* (usp. Showalter 1981: 181–182).

„anksioznošću zbog izoliranosti feminističke kritike od kritičke zajednice i njezina rastućeg teorijskog interesa“ (isto: 181). Nastojeći tjeskobu (od izostanka) utjecaja sasjeći u korijenu, Showalter previđa da je ginokritički projekt kojem temelj nalazi u teoriji ženske kulture koju čini „kolektivno iskustvo unutar kulturne cjeline“, odnosno simultana pripadnost različitim tradicijama (isto: 197–202) – barem kada je o pristupu književnosti riječ – ipak duboko ukorijenjen u „muškoj“ tradiciji. Gledano iz drugog kuta, feministička se kritika i teorija u svom pokušaju da propitaju književni kanon i povijest susreću s „teorijskim izazovom cjelokupne suvremene misli“ (Felman 1975: 4), zbog čega ustrajnost u samosvojnosti ginokritike proizvodi paradoksalan protuučinak svojim prvotnim namjerama. Daleko od radikalne revizije „linearnih principa muške povijesti književnosti“ (Showalter 1997: 217), koja se u dvadesetostoljetnoj teoriji, a posebice u drugoj polovici stoljeća, naveliko priziva i poduzima i s muškim i sa ženskim potpisom, čini se da ginokritičarka tradicionalne rekonstrukcijske metode prenosi na novi književni korpus i tako ga podređuje postojećim vrijednosnim i epistemološkim okvirima. Naime, svega nekoliko redaka nakon poziva da se napusti linearna povijest književnosti Showalter zacrtava poprilično konzervativan ginokritički cilj: uspostavu „kontinuiteta ženske tradicije“ (isto). Štoviše, cilj je odgovoriti na pitanja: „Kako možemo konstituirati distinktivnu žensku književnu skupinu? U čemu se očituje *razlika* ženskog pisanja?“ (Showalter 1981: 185). Dovedemo li paradoks do apsurd, zapitat ćemo se može li se povijesna linearnost ukinuti rekonstrukcijom povijesnog kontinuiteta? Drugim riječima, može li *ginocentrizam* poduzeti doista radikalnu kritiku *androcentrizma*? Valja li odatle postaviti i radikalnija pitanja o spolnosti, književnom kanonu i povijesti te kroz njihovu prizmu sagledati otpor književnosti svakom *-centrizmu*?

Unatoč disonantnim glasovima o samoodređenju feminističke kritike – odnosno, o tehnikama feminističkog *plesa kroz minsko polje* proizvodnje književne povijesti, naslijeđenih čitalačkih procedura, promjenjivih estetskih vrijednosti i reviziji podložnih kritičkih metoda (Kolodny 1980: 8–16) – prisutnim na američkoj i široj intelektualnoj sceni, u citiranim programatskim člancima Showalter je iznijela metakritičko opravdanje i utemeljenje svoje ranije, kapitalne studije *Njihova vlastita književnost* (1977), u kojoj je ponudila ekstenzivan opis poetike britanskih spisateljica od sredine 19. stoljeća do suvremenog doba, prateći proces profesionalizacije spisateljske, primarno romaneskne, produkcije na zapadnom tržištu, koji ujedno slovi kao ogledni primjer faza razvoja *književne supkulture*. Štoviše, ovaj je naslov dijelom bogate ginokritičke biblioteke koja na tragu studije *Literary Women* (1976) Ellen Moers nastaje od sredine 1970-ih godina, uključujući s većim vremenskim odmakom srodne pothvate

u različitim književnim, kulturnim i jezičnim kontekstima. Knjiga je više od dva desetljeća kasnije objavljena u proširenom izdanju (1999) s dodatnim predgovorom i zaključkom, na koje ćemo se detaljnije osvrnuti s obzirom na to da niz problema s kojima smo se suočili u osvrtu na kritiku koju joj je uputila Moi američka kritičarka sada dijelom iznova osvjetljuje, a dijelom i produbljuje. Osvrćući se u drugom izdanju na Moinu kritiku, Showalter valjano primjećuje kako su njezine primjedbe dijelom neosnovane jer pitanja koja njihove studije postavljaju nisu istoga reda. Naime, Moina su pitanja *filozofska* i tiču se naravi interpretacije, čitanja i književnog teksta. S druge strane, *Njihova vlastita književnost* primarno se bavi historijskim i kulturnim pitanjima, kojima ne pristupa iz filozofske ili lingvističke perspektive, već uz pomoć antropologije i socijalne historije (Showalter 1999: xx). Autorica pritom dodaje i kakvi bi zahvati bili neophodni da svoju studiju piše danas, među kojima navodi „snažniju teorijsku razradu realizma kao književne konvencije“ (isto). Nadalje, budući da je od prvog do proširenog izdanja njezine knjige recepcija francuske teorije procvjetala na američkim sveučilištima i ženskim/rodnim studijima, nužnom se pokazala i sljedeća opaska koja u posljednjem dijelu valjano prikazuje aktualno feminističko stanje:

Dodajmo, nema ničeg inherentno radikalnog ili subverzivnog u antirealističkim književnim obrascima. Današnja avangarda sutrašnja je reklama. Unatoč intelektualnoj razvikanosti, francuska feministička teorija još se uvijek nije usuglasila sa ženskim pisanjem [*women's writing*; op. a.] i poviješću književnosti, a mnoge se njezine vodeće figure sad bave drugim temama. U međuvremenu, ginokritika, kako sam 1979. nazvala proučavanje ženskog pisanja, razvila se u koherentan narativ o ženskoj povijesti književnosti. (isto)

I ovdje dolazimo do ključnog problema: iako problematične aspekte vlastite studije Showalter nastoji zaobići argumentom disciplinarne nesumjerljivosti pitanja na kojima se temelje najoštrije upućene joj kritike s onima koja je sama postavila u prvi plan, činjenica jest da autorica na takozvana *filozofska* pitanja o književnosti implicitno, a ponekad čak i eksplicitno odgovara u interpretativnim pasusima svoje studije, i da slično na njih odgovaraju i *koherentni narativi o ženskoj povijesti književnosti* koje nam je namijenila u nasljeđe. Daleko od toga da se vrijednost njezina pionirskog istraživanja ženskog književnog stvaralaštva – i analognih mu istraživanja u drugim jezičnim i kulturnim kontekstima – u historijskom, sociološkom i kulturološkom aspektu može osporiti; ono što želimo istaknuti jest problematičan tretman književnosti – napose realizma – koji se u takvim istraživanjima uspostavio, ostavljajući dubok trag u daljnjem razvoju feminističke kritike. Prije svega, samodefinirana realistička orijentacija američke kritičarke nije samorazumljiv, već odabran i specifično određen okvir polazišnom

korpusu njezine analize: devetnaestostoljetnim romanima britanskih autorica.²⁰ Nadalje, odabir *iskustva* kao privilegiranog ginokritičkog koncepta (Showalter 1997: 216) neupitno je interpretativne naravi te ne bismo mogli tvrditi da je uvjetovan književnim materijalom od kojeg analiza polazi. Štoviše, interpretativne procedure koje iz navodno samorazumljivog, a stoga i neproblematiziranog i nedvosmislenog koncepta iskustva proizlaze, imaju dalekosežne posljedice za čitanje odabranih književnih djela, koje u najvećoj mjeri izlaze na vidjelo onda kada se primijene na modernistički roman, a nisu zanemarive ni kada je riječ o pristupu romanima 19. stoljeća. Krećući se od 19. prema 20. stoljeću, Showalter ženski roman razmatra u registru „istraživanja svakodnevnog života i vrijednosti žena u porodici i zajednici“ (1999: 29), s osloncem na tradicionalnoj biografističko-intencionalističkoj argumentaciji te nedvosmislenom vrijednosnom, pa čak i normativnom sudu koji nužno podrazumijeva određene teorijske i političke pretpostavke o književnosti i umjetnosti uopće. U tom smislu, što se više približavamo modernističkom pismu, kritika modernističkog odmaka od pretpostavljenog ženskog iskustva postaje sve učestalija i izravnija – spolnost u utočištu *vlastite sobe* ostaje „prerušena, zastrta velom, zanijekana“ (isto: 34). Riječ je, naime, o višestrukom i uznemirujućem uzmaku od iskustva i svijeta, kao i povlačenju narativne instance koja bi jamčila izvjesnost o njima (isto: 240). Ilustrativne su za autoričin pravorijek premise iz ranije spomenutog poglavlja posvećenog Virginiji Woolf. Spisateljčina je koncepcija androginijske u vulgarno-realističkom okviru tek „mit koji joj je pomogao da izbjegne suočiti se s vlastitom bolnom ženskošću i omogućio joj da uguši i potisne vlastitu ljutnju i ambiciju“ (isto: 264). Ponavljanje, pretjerivanje, parodija, hirovita i višestruka perspektiva, impersonalnost, distanca, prerušenost, provokacija, lukavost, neuhvatljivost, poigravanje čitateljem, poricanje svake intencije (isto: 282–283) – sve su to karakteristike *Vlastite sobe* i velikog dijela proze Virginije Woolf koje Showalter odlučuje staviti u zagrade kako bi ukazala na manjkavost ne samo ideje androginijske već i ključnog zahtjeva za vlastitom sobom u kojoj se može nezavisno, autonomno pisati – kao metafore poetike koja *spisateljicu* odvaja od svijeta, a *njezinu* književnost od

²⁰ U poglavlju koje se bavi dvostrukim kritičkim standardima primjenjivanim nauštrb ženskog književnog stvaralaštva Showalter ističe viktorijanske kritičare koji su roman smatrali najprimjerenijim žanrom za spisateljice, povezujući seksističke pretpostavke o ženskim osjećajnim, romantičnim i društvenim sklonostima s elitističkim odmakom od trivijalne književnosti (1999: 82). Srodne je procjene ženske književnosti desetljeće ranije Ellmann nazvala *faličkom kritikom*, koja „knjige koje su napisale žene tretira kao da je riječ o ženama“ (1968: 29), pripisujući im jednu ili više ukorijenjenih predodžbi koje autorica minuciozno opisuje u svojoj studiji. Tim više devetnaestostoljetni ženski roman pokazao se plodotvornim poticajem feminističke kritike.

politike (isto: 285). U pozadini spolnosti koja je u *Vlastitoj sobi* artikulirana kao problem konstitutivno povezan s književnošću – sa strukturnim i stilskim obilježjima teksta koja priječe pronalazak njegova interpretativnog ključa, a stoga i spolne jednoznačnosti – ginokritičarka nalazi već poznato rješenje s kojim je spisateljici bolje suočiti se negoli od njega bježati, dok mi, njezini čitatelji, nipošto „ne bismo trebali pomiješati bijeg s oslobođenjem“ (isto: 280). Sukladno tomu, asocijacijom opreka, krajnji je ishod Showalterine analize konceptualna poveznica realizma sa ženskim i političkim, a modernizma s androgini i esteticističkim kao vidom apolitičkog. Stoga, čak i kad uzmemo u obzir autoričinu samoobranu od poststrukturalistički inspirirane kritike, nužno je primijetiti da je Showalterina studija presudno utjecala ne samo na historijska, sociološka i kulturološka istraživanja ženskog književnog stvaralaštva već i na kontinuitet reprezentacijske i identitetske paradigme u feminističkoj kritici, čiji se tematski fokus od kraja 1970-ih naovamo znatno proširio zadržavajući problematične teorijske i metodološke postavke o interpretaciji, čitanju i književnom tekstu, a odatle i o etičkim i političkim implikacijama (pisanja i čitanja) književnosti. Stoga ni čitanja inspirirana *Njihovom vlastitom književnošću* nisu imuna na kritički prigovor da je „ono čemu se pristupa u književnom djelu, a stoga i ono što se o njemu govori, u manjoj mjeri određeno djelom negoli kritičkom tehnikom ili estetskim kriterijem kojim je sagledano ili, radije, pročitano i dekodirano“ (Kolodny 1980: 18).

Istodobno s afirmacijom ginokritike, do kraja 1970-ih postajalo je sve očitije da će se u heterogenom feminističkom polju koncept relativno homogenog ženskog identiteta kakvim je u svojoj kapitalnoj studiji baratala Showalter morati suočiti sa sve glasnijom klasnom, rasnom, seksualnom i inom drugošću. Glasovi postkolonijalne i marksističke kritike, formirani u dijalogu s omraženom „muškom“ teorijom, već su potkraj 1970-ih i početkom 1980-ih donijeli nova čitanja i korpuse te dinamizirali (inter)disciplinarno feminističko polje. Među njima, i glasovi proizašli iz recepcije dekonstrukcije i psihoanalize – potaknute živom raspravom koja se u Francuskoj sredinom 1970-ih odvijala između Derridaa i Lacana²¹ – intervenirali su u iznova promišljene veze između spolnosti i književnosti te jezika i kulture i na američkom tlu. Kakve su implikacije teorijskog mnogoglasja za ginokritički pristup, među ostalim pokazuje teorijski opus jedne od autorica koja je ponudila značajne priloge u već spomenutom časopisu *Diacritics*, objavivši svoj čuveni tekst *Žene i ludilo: kritička zablude* (*Women and Madness*:

²¹ Usp. Johnson 1992 i Milanko 2016. Implikacijama ove rasprave u feminističkoj kritici vratit ćemo se u nastavku ovog poglavlja.

*The Critical Phallacy*²², 1975) u njegovu prvom tematu posvećenom feminističkoj teoriji²³. Iako rad Shoshane Felman nedvojbeno pripada feminističkoj kritici u užem smislu, ukazujući na književnokritičke zablude povezane s tretmanom ženskih likova u književnom djelu, njegove ključne teze čine se uvelike primjenjivima i na znatan dio feminističke kritike čiji je temeljni korpus devetnaestostoljetna engleska ženska književnost. Uplicujući Derridaovu kritiku logocentrizma i Freudov raskid s jedinstvom i samoprisustvom svijesti u problematizaciju privilegirane veze žena i ludila, Felman slijedi artikulaciju logike identiteta u domeni književne kritike kao „akademske i pedagoške proizvodnje 'književnog' i kritičkog diskursa“ (1975: 6). U osvrtu na recepciju Balzacove kratke priče *Adieu*, odnosno čitanja koja su pod egidom kritičkog koncepta „Balzacova 'realizma'“ u prvi plan postavila njezin središnji dio koji sadrži prikaz rata te potpuno zanemarila udio ženskih likova u zapletu (isto: 5–6), Felman propituje cjelokupni hermeneutički okvir čitatelja kojeg naziva *realističkim kritičarem*, s osloncem na elementima teksta koji kritičareve pokušaje da pripitomi „ludilo označitelja iz kojeg govori“, odnosno da u tekstu iznađe ljekoviti „identitet ili istinu“ (isto: 10), unaprijed osuđuje na neuspjeh. Za realističkog kritičara, prema Felman,

čitljivo nije poticaj znanju i spoznaji, već priznanju i prepoznavanju, ono ne proizvodi pitanja, već reprodukciju unaprijed poznatog odgovora – ograničenog prethodnim, predodređenim horizontom, gdje je 'istina' koja će biti otkrivena reducirana na prirodni status jednostavne danosti, neposredno opažljive, izravno „predstavljive“ potpuno inteligibilnim medijem transparentnog jezika. (isto)

Pokazujući da se značenjska zašivenost teksta naizgled postiže jedino interpretativnim nasiljem nad dijelovima koji odudaraju od cjelovita prikaza – pri čemu, doduše, institucija kritike nastoji prikriti „ideološki uzorak tekstualnih amputacija i rezova“ (isto: 5), Felman uvodi radikalnu teorijsku vizuru relevantnu za velik dio tada, ali i danas aktualne ženske književne produkcije. Uzmimo kao primjer jedno od djela čijim se opetovanim čitanjima ustanovio kanon feminističke kritike. *Jane Eyre* Charlotte Brontë u Showalterinoj se studiji uklapa u devetnaestostoljetnu potragu za junakinjom i uzorom (1999: 100) te zadovoljava potrebu za realističkim opisom ženskog iskustva (isto: 112). Odatle, kritičarka roman čita kroz prizmu prikaza cjelovitog ženskog identiteta i pripovjednog izraza junakinjine svijesti i razvoja (isto:

²² Naslov sadrži neprevodivu igru riječi u kojoj se *fallacy*, aluzija na intencionalnu zabluđu, zamjenjuje s *phallacy*, upućujući na konstitutivnu vezu zablude i falusa, odnosno sustava koji je Derrida opisao kovanicom *falogocentrizam*. Baš kao i u slučaju njegova pojma *différance*, razlika je uočljiva samo u pismu.

²³ Cjeloviti broj dostupan je na: <https://www.jstor.org/stable/i219923>; pristup: 3. ožujka 2021.

112–113). Doista, kao i u recepciji Balzacove priče, u mjeri u kojoj je Showalterina analiza paradigmatična za feminističku recepciju romana, žena i ludilo kao „pitanje teksta i tekst kao pitanje“ (Felman 1975: 10) isključeni su iz prevladavajućeg odgovora feminističke kritike. Ono što realističkom kritičaru, ali i realističkoj kritičarki kao njegovu (ne)namjeravanom pandanu ostaje nevidljivo, podsjeća Felman, jest *Realno*: „radikalno decentrirajući otpor; Realno kao Drugo, nereprezentabilno po sebi, iz-vanjski ostatak koji spekularni odnos ne može obuhvatiti“ (isto). No valja se upitati na koje se načine *Realno*, a u terminima realističke kritike *nestvarno* ili *nerealno*, koje opsjeda pripovijest Jane Eyre uklapa u kritičarsku naknadnu, cjelovitu sliku? Podupire li tekst doista oglednu feminističku interpretaciju, ili se njome već poigrao, postavivši njezin pretpostavljeni cilj – emancipaciju i legitimaciju pripovjednog subjekta koji, „uništivši mračne sile vlastite psihe, postaje svojim gospodarom“ (Showalter 1999: 122) – prije svega kao neizvjestan, nerješiv problem? Iz utjecaja proturječnih silnica koje raščinjaju pripovjedni subjekt ne ishodi jednosmislena legitimacija njegova glasa, već jedino trajna nemogućnost da se iskustvo objedini, a pripovijest „normalizira“ za dobrobit feminističke kritike. Riječ je o djelatnom proturječju koje je inherentno kako spolnosti tako i književnosti; kako je to Felman u kasnijoj analizi, naslovljenoj *Okretanje zavrtnja interpretacije* (*Turning the Screw of Interpretation*, 1977), pokazala fokusirajući se na psihoanalitičku koncepciju spolnosti i njezine problematično reduktivne primjene na Jamesov *Okretaj zavrtnja*, dijaboličnu *pripovijest o pripovijesti* još jedne devetnaestostoljetne guvernante. Doista, *Jane Eyre* prije svega raskriva nezacijeljene ožiljke amputacija i rezova koje *postajanje ženom* zahtijeva, a koje i pojednostavljeno feminističko čitanje u maniri Balzacovih tumača ponovno izvodi nad književnim tekstom. Ne ukidajući *problem teksta* i *tekst kao problem*, Felman u pitanje dovodi i književnokritičku djelatnost: „kako bismo trebali čitati? Kako čitanje može voditi nečemu drugačijem od prepoznavanja, 'normalizacije' i 'lijeke'?“ (1975: 10). Konzekventno je tomu i pitanje o feminističkoj kritici: „Kako se žena može promisliti izvan okvira maskulino/feminino, kao drugo od suprotnosti muškarcu, bez podređenosti primordijalnom maskulinom modelu?“ (isto: 4). Uzevši u obzir zadani joj cilj, kako feministička kritika može izbjeći realističku/maskulinu zabludu?

Koncepcija i tretman devetnaestostoljetnog ženskog romanesknog korpusa, napose pod odrednicom realizma, u feminističkim pristupima koji su razvili kritiku predodžbi žena i ginokritiku pokazuju se aporetičnima kada se postave nasuprot interesu koji su za realistički roman iskazali autori svrstani pod okrilje poststrukturalizma, što je jedan od rukavaca suvremene teorije kojem valja pridružiti i radove Shoshane Felman. U tom smislu valja se

nakratko osvrnuti i na čuvenu Barthesovu analizu Balzacove priče *Sarassine* – čije je središnje pitanje spolna razlika (Johnson 1978: 3) – u studiji naslovljenoj *S/Z* (1970) prijelomnoj kako za strukturalističku teoriju pripovijedanja tako i za autorov pristup književnom tekstu. Slijedeći „telkelovsku antiinterpretativnu nit“ (Biti 1992: 14), Barthes u fragmentima teksta, koje naziva *leksije*, iščitava pet kodova (hermeneutički, semantički, proairetički, kulturalni i simbolički) koji ga čine nesvodljivim na jednostruko značenje. Prema Barthesu, „interpretirati tekst ne znači dati mu (više ili manje opravdano, više ili manje slobodno) značenje, već suprotno tomu cijeliti pluralnost koja ga konstituira“ (2002: 5). Njegov je interpretativni potez značajan tim više što se u pristupu ispisivu (*scriptible*) tekstu – koji se po mogućnosti da čitatelja pretvori u vlastita stvaraoca (isto: 4) razlikuje od čitljivog (*lisible*) ili klasičnog književnog proizvoda (isto: 5) – ne obraća kakvom paradigmatiskom modernističkom autoru, već Balzacu, „jednom od najčitljivijih čitljivih pisaca“ (Johnson 1978: 4). Barthes „reprezentativni model“ zamjenjuje modelom koji traga za „produktivnim u klasičnom tekstu“ (2002: 12) i ukazuje na u njemu prisutna obilježja specifična za modernistički tekst: primjerice, kada je o identifikaciji pripovjedača riječ, „može se dogoditi da se u klasičnom tekstu, uvijek progonjenom apropiacijom govora, glas izgubi, kao da je iscurio kroz rupu u diskursu“ (isto: 41). Riječ je o momentu koji čini *razliku*: „Iako Balzacov tekst Barthesu očigledno predstavlja negativni, čitljivi pol hijerarhije, Barthesov *tretman* teksta pokazuje karakteristike pozitivnog, ispisivog pola“ (Johnson 1978: 4). Istu konzekvencu ovdje želimo povući i za feminističku kritiku: potencijal koji Johnson naziva *kritičkom razlikom* – nezaslijepljenost za razliku čitljivog u odnosu na sebe samo (isto: 9) – nije uvjetovan književnim korpusom za koji se pretpostavlja da je kompatibilan određenim (osviještenim ili neosviještenim, eksplicitnim ili implicitnim) teorijskim pretpostavkama o književnosti, već se očituje u tretmanu književnog teksta kao književnog. Odnosno, Derridaovim riječima, srž problema nije *mimeza*, već „jednostrana interpretacija mimeze“: mimetologizam (1982: 70).²⁴ Stoga se feminističkih čitanja romana itekako dotiče ključno pitanje koje postavlja Johnson: „ne bi li bilo moguće čitati Balzacovu opoziciju između idealne žene i kastrata kao metaforički prisposodobivu čitljivom i ispisivom tekstu?“ (1978: 6). Odatle ispisivi Balzacov tekst ne stoji u opreci prema čitljivom, već dekonstruira samu opreku između dvoga, izmičući logici Barthesova kritičkog diskursa koji imenuje tekstualni/seksualni nedostatak (isto: 8). U konačnici, razlika *unutar* čitljivog teksta/spola neumoljivo podriva kako književni tako i kritički tekst – što je ujedno poticaj na

²⁴ Derridaovom kritikom mimetologizma detaljnije ćemo se baviti u sljedećem poglavlju.

ponovno čitanje. Stoga, koliko god da je „karikaturalna“ kritika prema kojoj „horde prezrenih feminističkih kritičarki koje se bave 'slikom žene'“ uzimaju fikciju kao stvarnost (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 203), podjednako je problematičan lanac kojim se u shematiziranim pogledima na književnu teoriju, a napose Barthesovo djelo, mimeza „tradicionalno pridružuje realizmu, a realizam romanu, a roman individualizmu, a individualizam građanskoj klasi, a građanska klasa kapitalizmu: kritika je mimeze, u krajnjem izvodu, kritika kapitalističkog poretka“ (Compagnon 2007: 120), a koji bi valjalo zamijeniti detaljnijim uvidom u kritiku ideje *čitljivosti*, za koju Barthes smatra da pogrešno određuje realizam, ispuštajući iz vida postupke kojima je *Realno* „udaljeno, odgođeno ili barem uhvaćeno u slikovnu matricu kojom je natopljeno prije nego što biva pretočeno u riječi“ (2002: 55).

Već je iz kategorijalnog aparata ovih dvaju čitanja očigledno kako se u pozadini Felmanina i Barthesova pristupa Balzacu među ostalim utjecajima prepoznaje misao Jacquesa Lacana, čija je pojava u časopisu *Diacritics* postala kamenom spoticanja rane feminističke kritike, a njegova je recepcija u toj publikaciji simultana s ranim feminističkim čitanjima njegova opusa u angloameričkom krugu, koja će otvoriti put prijevodima njegovih radova ključnih za feminističku teoriju te sve većem broju akademskih sljedbenica.²⁵ Razlog zbog kojeg presjek problema koji smo nazvali *aporijom realizma* ovdje privremeno otvaramo jednim od radova kojima je Lacan, zahvaljujući u svojem opusu najistaknutijoj elaboraciji „žene“ (Jardine 1987: 162), zaslužio ironično-laskavu titulu *udvarača (the ladies' man, usp. Gallop 1976)*, jest djelomično zatvaranje kruga čiju ćemo decentrirajuću središnju točku pratiti u narednim dijelovima rada. Posvećen pitanjima ženske seksualnosti, ljubavi i znanja, XX. seminar (*Le séminaire, Livre XX, Encore, 1972–1973*) svojevrsni je Lacanov odgovor i poticaj feministički orijentiranim čitateljima i sugovornicima na koji su se tijekom 1970-ih nastavljale prijelomne studije francuske teorije (Leupnitz 2003: 227–229). Oslanjajući se na Freudovo razlikovanje načela ugone i načela stvarnosti²⁶, Lacan ističe da se „stvarnosti pristupa aparaturom *jouissance*“ (*les appareils de la jouissance*) (1999: 55), što psihoanalizi omogućuje da pretpostavi njezinu fantazmatsku narav (isto: 88). Naime, subjekt se pojavljuje ili postaje u simboličkom poretku otuđujući se „putevima koje je ponudio Drugi, zamjenjujući neposrednu tjelesnu *jouissance* pravilima koja je nametnuo Drugi. *Jouissance* postaje moguća pod uvjetom

²⁵ Dok se na američkom tlu njegova akademska afirmacija odvijala nauštrb praktične analitičke, na francuskom su lakanovcima postajali podjednako „kliničari i akademici, feministi i ne-feministi“ (Leupnitz 2003: 222).

²⁶ Usp. glasovitu razradu dvaju načela u: Freud 1986.

da postane de-naturalizirana, filtrirana kroz jezik“ (Braunstein 2003: 110).²⁷ Već nesvjesnim, tvrdi Lacan, upravljaju zakoni stapanja i premještanja, koje smatra analognima „zakonima metafore i metonimije“ (1992: 61). Štoviše, „analiza nam je obznanila da postoji znanje koje nije poznato, znanje koje je utemeljeno označiteljem“ (Lacan 1999: 96). Nadalje, u odnosu na Freudovu pretpostavku kako je libido „u pravilu i zakonski, muške prirode, bez obzira javlja li se kod muškarca ili žene, te neovisno o njegovu objektu, bio to muškarac ili žena“ (Freud 2000: 138), Lacan uvodi razliku između *faličke* (Jφ) i *druge jouissance* (JA) kojom konceptualizira jaz između govornog bića i neizrecivog, a ova je razlika konstitutivno povezana s Lacanovim pristupom ženi. Budući da je Lacan piše prekríženo: ~~žena~~, odričući joj mogućnost velikog slova koje bi upućivalo na univerzalnost ili bit Žene, odlikuje ju „suplementarna *jouissance* u odnosu na ono što falička funkcija određuje kao *jouissance*“ (1999: 73). Druga *jouissance* je *jouissance* Drugoga, drugog spola, „s onu stranu riječi, izvan simboličkoga, onkraj falusa“ (Braunstein 2003: 111). Međutim, tvrdi Lacan, „to što ona nije-potpuno u faličkoj funkciji ne znači da uopće nije ondje. Ona *nije* ne uopće ondje. Ona je ondje potpuno. Ali ondje je nešto više“ (1999: 74). Način na koji Lacan opisuje ženu – kao nepripadnost ili izvanjskost faličkoj funkciji koja ustanovljuje simbolički poredak i svojevrsnu neobuhvatnu puninu – bitno koindicira s oscilacijama poretka Realnog „između prekomjernosti ili čiste materijalnosti i potpune praznine“ (Milanko 2011: 409). U svakom slučaju, *das Ding* je, analogno drugoj *jouissance*, „s onu stranu označenog“ (Lacan 1992: 54). Riječ je o problemu za koji Lacan pronalazi već postojeći obrazac u trubadurskoj lirici, koja nadomješta „odsutnost spolnog odnosa“ (1999: 69) – koji se „ne prestaje ne ispisivati“ (isto: 94) – postuliranu pojmom *objet a* kao uzrokom želje. Međutim, unatoč njihovoj konstitutivnoj vezi lakanovska *jouissance* konačno nije istovjetna kretanju želje (Drugoga) prema izgubljenom objektu, već se u srodnosti sa Stvari približava sublimnom, pa je i „Realno, Realno *jouissance*, nemoguće“ (Braunstein 2003:107–108). Razrađujući u VII. seminaru, naslovljenom *Etika psihoanalize* (*L'éthique de la psychanalyse. 1959–1960*), pretpostavku da umjetničko djelo „uvijek uključuje kruženje oko Stvari“ (Lacan 1992: 141), primjećuje Lacan, pristupati joj u opreci figurativnosti i apstrakcije znači već biti „uhvaćen u zamku, te nema izlaza iz slijepe ulice“ (isto) u kojoj smo se našli naslijedivši problematičnu distinkciju proizašlu iz pojma *oponašanja*, shvaćenog kao da „nijeće ili barem

²⁷ Za sažet, ali obuhvatan uvid u poveznice i distinkcije međusobno povezanih Lacanovih pojmova nagona, potrebe, zahtjeva, zadovoljenja, želje i *jouissance* v. Braunsteinovih dvadeset teza o *jouissance* (2003). Usp. također natuknice *drive, need, demand, desire* i *jouissance* u Evans 1996.

potiskuje osobitosti medija u kojemu se poduzima za volju osobitosti predmeta koji treba vjerno prenijeti“ (Biti 2000: 348; s. v. *oponašanje*). Nedvosmisleno,

umjetnička djela oponašaju objekte koje reprezentiraju, ali njihov cilj nije da ih reprezentiraju. Nudeći imitaciju objekta, ona od njega čine nešto drugačije. Stoga se samo pretvaraju da oponašaju. Objekt je uspostavljen u određenom odnosu sa Stvari i namijenjen je da okruži i prikaže i prisutnost i odsutnost. (Lacan 1992: 141)

Štoviše, prisutnost i odsutnost kategorije su simboličkog poretka neprimjenjive na Stvar (Evans 1996: 162; s. v.: *real*). Svrha je Lacanova šireg razmatranja o umjetnosti ovdje uvod u detaljniju – na Freudovim izvodima utemeljenu – analizu *sublimacije*, čiji je nusprodukt *neuroza* koja nije samo „čovjekova privilegija“ (Freud 1983: 81), već i povlastica kulture (isto: 86), i to u povijesti lirike – preciznije, u razvoju svjetovne lirike u srednjovjekovnoj Europi od 11. do 13. stoljeća, prvenstveno francuskih trubadura i truvera te njemačkih *Minnesängera*. U tradiciji trubadurske lirike, ističe Lacan, objekt – koji je uglavnom ženski – uvijek se (ne) pojavljuje u (ne)vidu nedostatka ili nedostupnosti (1992: 149). Štoviše, ženski je objekt trubadurske lirike depersonaliziran – „ispražnjen od svake stvarne supstance“ (isto), što ga čini poprilično pogodnim za artikulaciju uzvišenih želja: „ono što čovjek [muškarac, op. a.²⁸] zahtijeva, u čemu si ne može pomoći da ne zahtijeva, jest da bude zakinit za nešto stvarno“ – zahtjev koji je „konstitutivno povezan s primarnom simbolizacijom“ (isto: 150). Stoga, objašnjava Evans, sublimacija za Lacana ne podrazumijeva freudovsko preusmjerenje nagona s objekta želje na neki drugi objekt, već njegovu „poziciju u strukturi fantazije“ (1996: 200; s. v.: *sublimation*). Gospoja o kojoj pjesnik pjeva i kojoj se obraća u Lacanovoj vizuri pokazuje izmještanje objekta na poziciju Stvari (isto: 201). Odatle, ključni je moment Lacanove razrade funkcija trubadurske lirike u okrilju društvenog konsenzusa u kojem se razvija sljedeći:

Lirika trubadurske ljubavi nastoji locirati na mjestu Stvari određena nezadovoljstva u kulturi. To čini u historijskim okolnostima u kojima postoji jaz između osobito okrutnih stvarnih uvjeta i određenih fundamentalnih zahtjeva. Oblikom sublimacije specifičnim za umjetnost, pjesničko stvaranje postavlja objekt koji se može opisati kao zastrašujući, neljudski parnjak. (1992: 150)

Amor interruptus trubadurske lirike za Lacana stoga postaje paradigmom umjetničkog kruženja oko Stvari. Konačno, etičke implikacije Lacanove koncepcije Realnog i njegove veze s pojmom žene i *jouissance* dotiču se čitanja književnosti:

²⁸ Izvorno *l'homme* (Lacan 1986: 179) u engleskom je prijevodu *man* (Lacan 1992: 150) te zadržava višeznačnost koju naglašavamo u zagradi.

Za Lacana, domena je analize želja; psihoanaliza ne može učiniti više osim omogućiti subjektu da se suoči s vlastitim odnosom prema njoj. Želja, znamo, uistinu nema objekt; ne može se utvrditi za čime ona jest. Radije, u mjeri u kojoj jest želja za nečim, ona je također nužno za nečim drugim. Potrebe i zahtjevi mogu biti zadovoljeni, ali želja ne može, i *supstitucija* je njezino najpouzdanije pravilo. [...] U analizi shvaćamo da su prve želje neizrecive, prvi objekt nespoznatljiv, te da svaki ponovni „pronalazak“ objekta želje neće biti potpuno odvojiv od iluzije. (Leupnitz 2003: 224; kurziv moj)

No, zašto su etičke konzekvence lakanovske analize na ovom mjestu uopće relevantne? Ako se vratimo na početak ovog dijela rada, primijetiti ćemo da je začetnica angloameričke feminističke kritike, prepoznavši u realizmu književnu revoluciju, ostavila po strani ostale književne stilove i programe 19. i početka 20. stoljeća. Jedan je od zanemarenih „književnih odgovora“ na uznapredovale zahtjeve za ženskom emancipacijom i romantičarski povratak nasljeđu trubadurske lirike. Naime, Lacan pojavu lirskog udvorništva u vrijeme kad emancipacija žena nije bila na pomolu smatra iznenađujućom (1992: 147) – odakle bismo devetnaestostoljetno nasljedovanje trubadurske lirike mogli smatrati sukladnim s općim društvenim i kulturnim tendencijama razdoblja. No takva pretpostavka može se izvesti tek uvjetno, s obzirom na to da je u perspektivi kritike *seksualne politike* opća intencija udvorne lirike „spriječiti svaku vrstu promjene proglašavajući *status quo* poželjnim i prirodnim“ (Millet 2000: 127). S time je povezana dalekosežnija pretpostavka o političkim (u Millettinu smislu) dimenzijama lirike: „poezija se uopće identificirala s vladajućom klasom, njezinim pogledima, vrijednostima i interesima“ (isto: 128), zbog čega su njezini učinci nedvosmisleno antirevolucionarni i konzervativni. Iako se rad feminističkih kritičarki koje smo ovdje razmatrali ponegdje opisuje u terminima reprezentacije Realnog (Fink 2009: 133) – pa se iz logike istoga pojma može i „trijumfirati nad njima jer pokušavaju *disciplinirati* ono što je onkraj njihova simboličkog horizonta“ (Milanko 2011: 408), bez pretenzije prema potonjem valja se zapitati možemo li u svjetlu ne samo Lacanove analize već i radova Rolanda Barthesa i Shoshane Felman od aporije realizma krenuti prema revoluciji Realnog? Nakon uvida u probleme naklonosti feminističke kritike realizmu u okvirima vlastite definicije, s političkim ciljem reprezentacije ženskog iskustva, u nastavku ovog dijela rada posvetit ćemo se drugoj neuralgičnoj točki feminističke kritike koju je Alice Jardine prepoznala u njezinu susretu s književnošću modernizma i avangarde.

2.3. Autor je mrtav, živjela autorica! (O)pozicije feminističke rasprave o autorstvu

U kapitalnoj feminističkoj studiji o ženskom autorstvu čiji je naslov – *Ludakinja u potkrovlju* (*The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 1979) – inspiriran već spomenutim kanonskim romanom feminističke kritike, autorice Sandra M. Gilbert i Susan Gubar polemiziraju s tezom Harolda Blooma o *tjeskobi od utjecaja* kao inherentnom aspektu pjesničkog stvaralaštva, razvijenom uslijed kritičarske težnje da se naglašavaju oni aspekti pjesnikova djela „po kojima on najmanje podsjeća na bilo koga drugog“, koju je više od pola stoljeća prije objave Bloomove studije prepoznao T. S. Eliot (1999: 6). Prema Bloomu, književna je povijest „borba između jednakih, oca i sina kao moćnih suparnika, Edipa i Laja na raskršću“ (1997: 11). Naime, Bloom povlači analogiju između pjesnikova odnosa s pjesničkom tradicijom i obiteljskih odnosa kakve je analizirao Freud. Koristeći psihoanalitičku terminološku aparaturu da bi sagledao pjesnikov odnos prema prethodnicima, štoviše – prevodeći Freudove pojmove u sustav kojim čini vlastiti *klinamen*²⁹, Bloom u prvom i najpoznatijem nastavku svoje tetralogije nastoji dokazati kako je „svaki pjesnik biće uhvaćeno u dijalektički odnos (transfer, ponavljanje, pogreška, komunikacija) s drugim pjesnikom ili pjesnicima“ (isto: 91). Međutim, američki kritičar u svojoj argumentaciji izjednačava poziciju pjesnika i pjesnikinje – odnosno zagovara da ih u maniri *antitetičke* kritike čitamo u kontekstu „njegove ili njezine pjesničke obiteljske romanse“ (isto: 94) – te u nastojanju da se izmakne i tautologiji u kojoj je značenje pjesme pjesma i redukciji u kojoj je značenje pjesme „nešto što nije pjesma“ (isto: 70) lakanovski proglašava da „značenje pjesme može biti samo druga pjesma“ (isto: 94). Njegove su kritičarke s jedne strane zadržale temeljne autorove premise o književnoj povijesti za koju je pokazao da je muška i patrijarhalna (Gilbert i Gubar 1984: 47), a s druge strane dovele u pitanje znak jednakosti između književnih sinova i kćeri (koji, uzgred budi rečeno, ipak nije potvrđen u korpusu Bloomove analize) i deklarativno se usmjerile na ženske likove u frojdovskoj romansi, obuhvaćajući ne samo tjeskobu koja upravlja autoričinim odnosom prema književnoj tradiciji već i tjeskobu koju u autora potiče mogućnost ženske autonomije (isto: 28). Odatle u njihovoj perspektivi središnja pitanja: „Gdje se

²⁹ Pojmom *klinamen* Bloom označava pjesnički prekršaj u odnosu na prethodnika (1997: 14) koji proizlazi iz „pogrešnog čitanja prethodnog pjesnika, kao čin kreativne korekcije koja je ustvari nužno i pogrešna interpretacija“ (isto: 30). Štoviše, povijest pjesništva od renesanse naovamo Bloom shvaća kao povijest „tjeskobe i samospašavajućih karikatura, distorzije, perverzije, voljnog revizionizma bez kojeg moderna poezija ne bi postojala“ (isto). Zato se Bloom pita: „nije li svako čitanje nužno *klinamen*?“ (isto: 43).

pjesnikinja uklapa? Želi li ona prevladati 'praoca' ili 'pramajku'? Što ako ona ne može pronaći modele i prethodnike? Ima li i ona muzu, i kojeg je spola?“ (isto: 47). Naime, ako je pero metaforički (i metonimijski) penis (isto: 6) – no prije, lakanovski rečeno, falus³⁰ – kakvu poziciju u književnoj tradiciji zauzimaju spisateljice?

U književnoj instituciji u kojoj ženama nedostaje *pen/is*, one opstoje samo kao „likovi i predodžbe zarobljene u muškim tekstovima“ (isto: 12) pa bi se kako u ženskom čitanju tako i u ženskom pisanju, tvrde Gilbert i Gubar, trebao artikulirati otpor postojećim tekstovima i predodžbama. Aludirajući naslovom svoje studije na *Jane Eyre* kao svojevrsnu paradigmu ženske tjeskobe (isto: xxi) (u čijem se tumačenju autorice ne odmiču značajno od uzora koji nalaze u koncepciji *vlastite književnosti*, napose u povinovanju *autoritetu iskustva* (isto: 16), analizi sadržaja i linearnog razvoja središnjeg lika na „putovanju prema zrelosti“ i „sebstvu“ (isto: 366–367) te njegovu poistovjećivanju sa Charlotte Brontë), Gilbert i Gubar pružaju uvid u pitanje tjeskobe inherentne ženskom autorstvu. Budući da muški prethodnici ne uspijevaju postati spisateljičinim objektom identifikacije, kao pandan pjesnikovoj tjeskobi primarnija je njezina „tjeskoba autorstva“ – „krajnji strah da ne može stvarati, da će je, zbog toga što ne može postati 'prethodnikom', spisateljski čin izolirati ili uništiti“ (isto: 49), koji joj je patrijarhalna tradicija namijenila kako bi uvjetovala njezin odnos prema književnim prethodnicama te stil i strukturu njezinih tekstova (isto: 50–51). Kada je o odnosu sa ženskom književnom linijom riječ, „daleko od toga da predstavlja prijeteću snagu koju treba poreći ili uništiti“, prethodnica ustanovljuje „protest protiv patrijarhalnog književnog autoriteta“ (isto: 49). Među mnogim strategijama kojima su se spisateljice služile kako bi unatoč stegama muške tradicije mogle pisati – od povlačenja u „ženske“ (dnevničke, epistolarne i dječje) žanrove do muških pseudonima – Gilbert i Gubar izdvajaju *palimpsestna* djela, „čija površina zakriva ili čini nejasnima dublje, manje dostupne (i društveno manje prihvatljive) razine značenja“ (isto: 73),

³⁰ Kako objašnjava Evans, iako Freud rijetko koristi pojam falusa u odnosu na češće spominjani penis, Lacan je terminološkom distinkcijom samo razvio implikacije Freudova pojma (1996: 143; s. v. *phallus*), ipak izazivajući kontroverze u dijelu svoje recepcije. Budući da složenost realnog (*IT*), imaginarnog (*φ*) i simboličkog (*Φ*) statusa falusa omogućuje da pozornost sa spolnog organa skrenemo k njegovim imaginarnim i simboličkim funkcijama – objektu majčine žudnje i djetetove identifikacije onemogućene Edipovim i kastracijskim kompleksom te funkciji označitelja (spolne razlike) – feministička kritičarka mogla bi napustiti ponovno iscertavanje znaka jednakosti između biološke i kulturne domene te zaključiti da smo „služeći se jezikom, kao pjesnici ili kritičari, svi više ili manje u poziciji oca, roditelja posredovanja“ (Kamuf 1980: 284) i stoga iznaći prostor intervencije u mogućnosti/opasnosti da falogocentrizam *više ili manje* strateški potkopava ili (nenamjeravano) podržava.

a napose djela u kojima „spisateljice gotovo opsesivno stvaraju likove koji utjelovljuju njihov vlastiti, prikriveni autorski bijes“ (isto: 77). U tom smislu lik luđakinje ponajčešće je spisateljicama poslužio kako bi dramatizirale „vlastiti rascjep, svoju želju da prihvate i odbiju granice patrijarhalnog društva“ (isto: 78) ili – blumovskim rječnikom – da postanu dijelom književne tradicije iz koje crpe predodžbe o čudovišnoj ženi i raskinu s njom identificirajući se sa zazornim ludilom, u čemu Gilbert i Gubar prepoznaju revolucionarni potencijal *njihove* književnosti. Luđakinja u potkrovlju stoga je u isti mah „najvjernija i najmračnija dvojnica“ (isto: 360) ne samo Jane Eyre i Charlotte Brontë već autorice uopće – kako se daje zaključiti na temelju devetnaestostoljetne engleske romaneskne produkcije. Međutim, strategija projekcije autorske tjeskobe u lik luđakinje dostupna je isključivo proznim spisateljicama – za razliku od njih, „pjesnikinja mora doslovno postati luđakinja, utjeloviti dijaboličnu ulogu“ (isto: 545).

No u kakvoj je relaciji razlika književnih rodova s feminističkom koncepcijom revolucionarnosti u vizuri Gilbert i Gubar – oprimjerenoj čitanjem romana kao žanra koji je do 20. stoljeća navodno „podređen materijalnoj i društvenoj 'stvarnosti'“ (isto: 546)? Naime, opreci lirike i romana ovdje je komplementarna opreka muškog i ženskog književnog stvaralaštva, kao i – prema autoricama – odnos subjektivnog i impersonalnog, prvog i trećeg lica, i to bez teorijskog i kritičkog obzira prema ovdje tek usput spomenutim konceptualizacijama *procesa depersonalizacije* u pjesništvu poput one koju razvija T. S. Eliot, tvrdeći da pjesništvo „nije izraz osobnosti, nego bijeg od osobnosti“ (1999: 15)³¹. Uspostavljene opreke, međutim, ukazuju na određene kontradikcije i slabe točke studije koja je presudno odredila razvoj feminističkih konceptualizacija autorstva, a koje su ubrzo problematizirane u njezinoj recepciji. O obilježju koje autorice pripisuju lirici – „izljev (u devetnaestostoljetnom smislu) snažnog i dosljednog 'ja', središnjeg jastva koje je silom određeno, bilo stvarno bilo imaginarno“ (Gilbert i Gubar 1984: 548) – mogli bismo zaključiti kako je prije čitanjem pripisano negoli u tekstu ostvareno (ili ostvarivo), a u ovom slučaju potencijalno je i neosviješteno u samoj analizi koja ga nastoji

³¹ Kako Eliot objašnjava u svom čuvenom eseju *Tradicija i individualni talent*: „Stajalište koje uporno nastojim napasti možda je povezano s metafizičkom teorijom o supstancijalnom jedinstvu duše: jer moje je mišljenje kako ono što pjesnik ima izraziti nije 'osobnost', nego jedan osobiti medij, koji je samo medij, a ne osobnosti, i u kojemu se dojmovi i doživljaji spajaju na osebujan i neočekivan način. Dojmovima i doživljajima koji su važni za čovjeka u pjesništvu nema mjesta, a oni koji pak bivaju važni u pjesništvu, u čovjekovu životu, njegovoj osobnosti igraju sasvim nebitnu ulogu“ (1999: 12–13).

prokazati; naime, središnje je jastvo kojim Gilbert i Gubar barataju u čitanju književnog teksta autorsko žensko *ja*.

Osvrćući se na jedan od najradikalnijih oblika autorske impersonalizacije – pisanje pod pseudonimom, koje k tomu može biti i spolno transgresivno, autorice se teško odupiru potrebi da svoju analizu utemelje u imenu autorice, toliko da je u krajnjoj formulaciji kod pseudonimije riječ o „izdaji vlastitog spola“ (isto: 70) koja se odnosi ne samo na potpis već i na naslijeđene „muške“ žanrove, zaplete, konvencije i teme; i stoga ponovno potvrđuju funkciju *autoriteta* čijom su kritikom započele studiju. Štoviše, aspekti književnog polja kojih se Gilbert i Gubar u uvodnom poglavlju svoje studije kritički odriču umnogome su podudarni s metama Foucaultove i Derridaove kritike temelja institucionalnog statusa književnosti. Dok se Foucaultov odgovor na Barthesov proglas *smrti autora* sastojao u kritičkome uvidu u „pozicije gdje se ispunjava njegova funkcija“ (2015: 35), u Derridaovoj kritici determinante književne institucije – ponajprije one koje određuju identitet, jedinstvenost i jedinstvo književnog djela, konstitutivno povezane s autorskom atribucijom (1992: 181–182) – sagledane su simultano s obilježjima zakona, prateći strategije kojima se književnost, uvijek *nečitljiva* ili nepodudarna sa samom sobom, poigrava zakonom joj propisanim uvjetima mogućnosti. Problemi koji iskrsavaju kada u fokus postavimo žensko autorstvo – poput autorskih prava, identifikacije određenog autorskog korpusa te odnosa produkcije i reprodukcije književnih modela i konvencija, pokazuje Derrida, nisu izvan zakona književne institucije, već su *a priori* njime propisani – sežući do zapadnoeuropskog kasnog 17. stoljeća (isto: 214–215). Stoga, sukladno analogiji s Kafkinom parabolom *Pred zakonom*, svi koji sudjeluju u konstituciji zakona (književnosti) – urednici, izdavači, prevoditelji, pisci, profesori, filozofi, književni teoretičari i povjesničari, a stoga i književni kritičari – pred njim istovremeno zauzimaju i poziciju vratara i poziciju seljaka: onoga koji, okrećući mu leđa, čuva zakon, i onoga koji, suočen s njim, ne može dospjeti do zakona ili u zakon; „svi ga ispituju naivno u odnosu prema singularnom i univerzalnom, a nitko ne dolazi do odgovora koji ne uključuje *différance*: (ne) više zakona i (ne) više književnosti“ (isto: 215).

Feminističke kritičarke koje su u središte svog pristupa postavile autoricu stoga su stupile na scenu u trenutku u kojem se suvremena humanistika, ponajviše zahvaljujući recepciji Barthesa i Foucaulta, kritički obrušila na autora, a izgledno je da se tada i pisanje najzad „oslobodilo teme izražavanja“ (Foucault 2015: 39). Krajem 1970-ih događa se zato „zanimljiva kontradikcija u intelektualnoj povijesti“ (Eagleton 2005: 3) – oscilacija između *smrti autora* i *rođenja autorice*. Međutim, dok s jedne strane Gilbert i Gubar odbacuju patrijarhalni autoritet

koji ime autora kao *ime oca* ostvaruje, ime autorice u njihovu je pristupu i dalje upregnuto u autorske funkcije proizašle iz naizgled odbačenog autoriteta: „takvo nam ime omogućuje da grupiramo određeni broj tekstova, da ih definiramo, da iz njih izdvojimo samo neke, da ih suprotstavimo drugima“ (Foucault 2015: 46). Stoga, u pokušaju da se napusti patrijarhalni autoritet, ime autorice postaje „princip kojim se koči slobodno cirkuliranje, slobodna manipulacija, slobodna gradnja, razgradnja, ponovna gradnja fikcije“ (isto: 64). Dakle, otklonom od kritike muškog za volju ženskog autoriteta, spolna razlika u vizuri autorica uvjetuje tumačenje, umjesto da ga – ako slijedimo postavke o povezanosti spolnog i tekstualnog proturječja koje iznosi Felman (1977) – nepovratno destabilizira. Primjerice:

Sve devetnaestostoljetne i dvadesetostoljetne spisateljice koje prizivaju žensko čudovište u svojim romanima i pjesmama mijenjaju njegovo značenje svojom identifikacijom s njim. Iz ženske perspektive čudovišna je žena ona koja traži mogućnost izražavanja. Radikalno pogrešno čitanje patrijarhalne poetike omogućuje joj da izrazi kritiku književnih konvencija koje je naslijedila, kao i dvosmislen odnos s kulturom koja je oblikovala ne samo njezin rod već i njezinu svijest. (Gilbert i Gubar 1984: 79)

Međutim, dok se na tragu pouke kojom u *Procesu* svećenik poučava K.-a – da se ispravno i pogrešno shvaćanje međusobno ne isključuju – upravo Bloomova koncepcija zasniva na samokritičnom stavu o pogrešnom čitanju (naime, svijesti da „[n]e postoje interpretacije, već samo promašene interpretacije, i stoga je sva kritika pjesma u prozi“ (1997: 95)), Gilbert i Gubar simultano s afirmacijom autorske funkcije uspostavljaju i autoritet kritičarke kao instance koja, kad pretpostavke na kojima temelji svoj pristup dovede do krajnosti, donosi preskriptivne sudove o književnosti. No, u kojoj se mjeri u svojim procedurama i prosudbama razlikuju od omražene muške kritike? Srodni prigovori problematičnim postavkama studije o ženskom autorstvu nedugo nakon njezine objave pojavili su se ponajprije unutar feminističke kritike. U osvrtu na ovu koautorsku knjigu, fokusirajući se na „implikacije njezine metode za feminističku kritiku u cjelini“ (Jacobus 1981: 518), Mary Jacobus ukazuje na interpretativnu *prisilu ponavljanja* koja se manifestira „otključavajući tajne ženskog teksta uvijek iznova istim ključem“ (isto). Štoviše, uz prisilu ponavljanja u pristupu autorica održava se i „nedeklarirana veza s autobiografskom zabludom [*phallacy*, op. a.], u čijem okviru kritičari smatraju da je žensko pisanje ponešto bliže iskustvu negoli muško, da ženski tekst *jest* autor, ili u svakom slučaju dramatični produžetak njezina nesvjesnog“ (isto: 520), što kritičarke opasno približava „prijedlogu shematiziranog i esencijalističkog odnosa između žena i pisanja“ (isto: 521). Takvu je pretpostavku faličke kritike već Ellmann prokazala razmatrajući među ostalim predodžbu o ženskoj ograničenosti (*confinement*), odakle je proizišao argument o uskom ženskom iskustvu

i jednoličnosti likova njihovih proza (1968: 92). Pritom, interpretacija postaje „čuvar poludjelog teksta“ (Jacobus 1981: 520), vratar koji čovjeku sa sela tumači *zakon* koji upravlja njegovim odnosom sa *zakonom teksta*.

Međutim, još jedna pretpostavka doprinosi interpretativnim problemima ove studije. Riječ je, naime, o analogiji opreke muške i ženske književnosti s tumačenjem sukladnim metaforičkim tekstualnim potencijalima i, u postojećim terminima, „društvenim i stvarnim“ značenjima (*social and actual*). Prema Gilbert i Gubar,

razlika između muških i ženskih predodžbi o zatočeništvu jest – i uvijek je bila – razlika između, s jedne strane, onoga što je metafizičko i metaforičko, i s druge strane, onoga što je društveno i stvarno. [...] Iako su većini muških metafora zarobljenosti zajedničke očigledne implikacije [...], takve metafore mogu imati znatno različite estetske funkcije i filozofske poruke u različitim književnim djelima muškaraca. [...] Autorice, međutim, odražavaju doslovnu realnost vlastite zatvorenosti istim ograničenjima koja prikazuju, i stoga barem polaze od istih nesvjesnih i svjesnih svrha upotrebe takvog prostornog imaginarija. Bilježeći vlastito distinktivno žensko iskustvo, one potajno rade izvan i unutar konvencija književnih tekstova kako bi odredile vlastite živote. (1984: 87)

Ime autora, odnosno autorice ovdje možda izravnije negoli u ostatku diferencijalnih uvida postaje „ideološka figura kojom se borimo protiv bujanja smisla“ (Foucault 2015: 64). Ako se nakratko učinimo imunima na razne dosad spomenute zablude, u svjetlu Foucaultove i Derridaove kritike funkcije autora i zakona koji propisuje naša čitanja književnosti, a pod čijim se utjecajem i recentnije studije o ženskom autorstvu unaprijed anksiozno brane od potencijalnih kritika autobiografske zablude – pa započinju „uvjeravajući nas da nemaju ništa protiv Barthesa i Foucaulta; ili da ustvari ne pišu o stvarnim, živim autoricama, već jedino o figuri autora u književnom tekstu“ (Moi 2008: 264)³² – valja se zapitati u kojoj mjeri pseudonim, jamstvo anonimnosti koja je navlastita odlika pisanja te osobit prokazivač mehanizama potpisa, kao strategija koju Gilbert i Gubar kritički odbacuju, može postati polazištem revizije ginokritičkih teza o ženskoj poetici? Konačno, nije li *palimpsest* – kao i razni tehnički izumi koji su omogućili preispisivanje, poput Freudove čarobne ploče³³, analogon književnosti uopće? Štoviše, ako pero doista shvaćamo kao metaforu, možemo li

³² Usp. primjerice Eagleton 2005, gdje se na samom početku istraživanja autorstva u suvremenoj ženskoj književnosti definira interes za „figuru autorice koja se u suvremenoj fikciji često i u mnogim oblicima pojavljuje kao lik“ (2005: 1).

³³ Usp. Derrida 2007.

računati na *ludilo označitelja* koje njome upravlja, a stoga i na neočekivanu *spolnu metatezu* koja izlazi na vidjelo tek interpretativnim radom na književnom tekstu? Barata li autor doista posvjedočenom moći nad tekstom, ili je njegova krajnja sudbina postati *androginom*, sukladno opisu Virginije Woolf? Kakve konceptualizacije književne tradicije proizlaze iz potonje mogućnosti? Nije li za feminističku kritiku, prije negoli ponavljati „kolaps pisanja u spisateljicu“ (Jacobus 1981: 521), smjernije pratiti načine na koje pisanje „neprestano prelazi i obrće tu zakonitost koju prihvaća i s kojom se igra“ (Foucault 2015: 40), čak i kada je zakonitost (tjeskobe) propisao „transdiskurzivni“ autor poput Freuda?

Foucaultova kritika ne samo ujedinjujuće autorske funkcije već i njoj komplementarne ideje subjekta na kojoj se zasniva humanistička tradicija u velikoj je mjeri implementirana u već spomenutu raspravu između Peggy Kamuf i Nancy K. Miller³⁴ – prema Moi, posljednju utjecajnu feminističko-književnu polemiku prije navodnog prijeloma 1990-ih (2008: 262) – koja je od početka do kraja 1980-ih sažela mnoge kontradikcije koje su obilježile rastući feministički interes za književnost tijekom dvaju prethodnih desetljeća. Dok je u ovoj polemici Miller, kao zagovornica ginokritike, bliska kritičkoj poziciji koja će autorstvo povezati s „identitetom i političkom djelatnom ovlašću [*agency*, op. a.]“ (Eagleton 2005: 3), Kamuf je znatno sklonija sprezi feminizma i poststrukturalizma iz koje je proizašlo radikalnije propitivanje „politike identiteta ili mogućnosti koherentne i spoznatljive subjektivnosti“ (isto). U cjelini rasprava je derivirala ključne postavke samorefleksije o feminističkoj kritici, koje se ponajčešće prikazuju oprečnima, a pritom su se u njoj odrazile i dominantne struje šireg teorijskog konteksta. Međutim, za suvremenu je feminističku teoriju i kritiku možda važnije što polemika nastoji ispuniti prazninu u Barthesovu i Foucaultovu pristupu autoru, koja se iz

³⁴ Polemiku čine dva teksta iz 1982. godine i dva pisma iz 1989. godine, oba puta zajednički objavljena. Tekst Peggy Kamuf *Replacing Feminist Criticism* i *The Text's Herione. A Feminist Critic and Her Fictions* Nancy K. Miller objavljeni su u časopisu *Diacritics* 1982. godine (12, 2), nastavljajući se na raspravu sa Simpozija feminističke kritike održanog na Sveučilištu Cornell 1981. Zatim, u zborniku *Conflicts in Feminism* (ur. M. Hirsch i E. Fox Keller, 1990) pod naslovom *Parisian Letters: Between Feminism and Deconstruction* objedinjeno su objavljena razmijenjena pisma autorica iz 1989. godine. Ovisno o istraživačkom fokusu, u širem smislu polemici možemo pridružiti i tekstove i studije na koje se autorice u dosad navedenima referiraju – esej *Writing Like a Woman* (1980) i studiju *Signature Pieces. On the Institution of Authorship* (1988) Peggy Kamuf te knjigu *Subject to Change. Reading Feminist Writing* (1988), u kojoj su objedinjeni tekstovi Nancy K. Miller. Znatno kraći osvrt na prvi dio ove rasprave objavljen je u: Dakić 2021a: 64–65, a s feminističkim *lamentacijama* povezani su u izlaganju *Is Literature a Stolen Concept of Feminist Theory?* (*Feminisms in a Transnational Perspective*, 28. svibnja 2021).

feminističke perspektive očituje kao previd spolnih i rodni specifičnosti upletenih u djelokrug autorske funkcije (isto: 5–6) – što bi u krajnjem obratu završilo ne samo „rođenjem“ autorice nego i uskrsnućem autora. Nasreću, polemika je suptilno održala kretanje između dviju krajnosti, kojem ćemo se posvetiti do kraja ovog poglavlja.

Budući da u tekstu koji neposredno prethodi ovoj polemici Kamuf teze o ciljevima feminističke kritike izvodi razmatrajući raspravu o autorskoj atribuciji *Portugalskih pisama* (*Lettres portugaises*), anonimnom djelu objavljenom 1669. godine u Parizu³⁵, o čijem se autorstvu raspravljalo sve do druge polovice 20. stoljeća u načelnoj distinkciji *autentično/žensko – umjetničko/muško*, simptomatično je da i cjelokupna diskusija završava epistolarnim žanrom, *Pariškim pismima*, kojima je potpis i s njime povezan status ne samo feminističke kritike nego i feminizma u širem smislu neuralgična točka. Na primjeru pokušaja autorske atribucije *Portugalskih pisama* Kamuf kritički razotkriva redukciju književnog djela na njegov potpis kao inauguracijsku gestu feminističke kritike, koja će nužno završiti u tautologiji (1980: 285), (p)održavajući u pristupu književnosti kategorije poput individue, iskustva i izražavanja, čiji je privilegirani nositelj u falogocentričnome poretku muškarac (heteroseksualni, bijeli, srednjoklasni itd.), pa ih je feministička i mnoga druga kritika prepoznala kao temelj isključenja raznih drugotnosti vladajućih normi. S druge strane, ako Kamuf feminističku kritiku smatra načinom čitanja teksta „koji ukazuje na maske istine kojima falocentrizam zakriva svoje fikcije“ (isto: 286) – a jedna je od njih i vlastito ime kao „znak koji osigurava naše patrijarhalno nasljeđe: ime oca i oznaku spolnog identiteta“ (isto), upravo nam anonimno djelo omogućuje da „zaslijepljeni“ pokušamo vidjeti „ono što je postalo slijepa pjega u našoj prosvjetljenoj kulturi“ (isto). Kamuf radikalno izostavlja ime kao podrijetlo i identitet, dovodeći pritom *autoritet* koji ga *autorizira* u pitanje, te kao i mnogi prethodnici – poput Freuda i Derridaa³⁶ – razotkriva nemislivu prazninu u srcu zakona, koju smo prisiljeni brže-bolje

³⁵ U prijevodu Ive Hergešića (Zora, 1953) knjiga je objavljena s potpisom *Mariana Soror*, pod naslovom *Portugalska pisma: prevedena na francuski i tiskana prvi put u Parizu kod Clauda Barbina 1669*. Drugo naše izdanje (Matica hrvatska, 1999) objavljeno je s istim potpisom, bez podnaslova.

³⁶ Usp. Derrida 1992 i Freud 1983. Problematizirajući književne začetke zakona (egzogamije), o kojima saznajemo jedino u (tekstovima nalik) „legendama i bajkama“ (Freud 1983: 87), Freud ne samo da priziva dekonstrukcijsko čitanje već ga dijelom i utemeljuje. Budući da bi ova tema prelazila okvire ovog poglavlja, dopustit ćemo si dulji citat kao *nadomjestak*: „[...] no, trebalo je još mnogo vremena dok istoričari nisu shvatili da su obavezni na neumoljivu istinitost. U prvi mah nisu smatrali da je stvar savesti što svoje priče oblikuju prema postojećim potrebama i tendencijama, kao da još nisu stekli pojam o krivotvorenju. Usled tih okolnosti mogla se razviti suprotnost između zapisa i usmenog prenošenja istog materijala – *tradicije*. Ono što je u zapisu bilo ispušteno ili

ispuniti kad nam je ime na koricama knjige uskraćeno. „Podrijetlo oca kao podrijetla izgubljeno je u aporiji“ (isto: 289), tvrdi Kamuf; „priča o zabranama zabranjena je priča“, ustanovljuje Derrida (1992: 100); „nalazimo samo neizvorne izvore“, zaključuje Culler (1991: 82). U odnosu na ginokritički imperativ koji zagovara Miller (1982: 49), tvrdeći da je „priča žene koja piše uvijek druga priča“ (isto: 51), definirati predmet imenom – odnosno, „uvesti zaštitnu mjeru između neograničenosti i vlastite spoznajne moći“ (Kamuf 1980: 297) – te isključivo odatle proširiti muški kanon ili uspostaviti ženski protukanon, za Kamuf podrazumijeva uzimati udjela u znatno suptilnijim operacijama isključenja: „oblika devetnaestostoljetnog humanizma od kojeg smo naslijedili prevladavajuće androcentrične moduse mišljenja“ (1982: 44). Dakle, ključno je pitanje:

[a]ko feministička teorija dopušta da bude vođena pitanjima poput – što je ženski jezik, književnost, stil ili iskustvo, odakle joj uvjerenje da će njima doći do istine, ako ne iz iste središnje radnje koja opskrbljuje humanizam vjerom u univerzalnu istinu čovjeka? Što ako su namjere poput dolaska-do-istine-predmeta glavna sredstva kojima se moć struktura moći održava i čak proširuje? (isto)

Kritička je dimenzija književnosti, s druge strane, što prokazuje kontradikcije značenjskih struktura, njihovu nužnu aporetičnost i neodlučivost (isto: 46) – a odatle i konstitutivna proturječja književne, pa i feminističke kritike. Kritička elaboracija Peggy Kamuf kasnijoj je recepciji namijenila smjernicu da *čitati kao žena* podrazumijeva „opovrgnuti prethodne faličke paradigme interpretativne nadmoći i rastvoriti još nezamišljene tekstualne mogućnosti“ (Rooney 2006: 7). Književnost stoga (p)ostaje rijetko dekonstruktivno poprište na

izmenjeno, u tradiciji je moglo ostati neokrnjeno. Tradicija je bila dopuna i u isti mah protivrečnost zabeleženom opisu. Ona je bila manje podvrgnuta uticaju izopačavajućih tendencija, možda u nekim pojedinostima potpuno oslobođena od njega i zato je mogla biti istinitija nego pisano fiksirana priča. Međutim, njena pouzdanost trpela je od toga što je bila nepostojanija i neodređenija nego napis, što je bila izložena raznolikim promenama i izobličavanjima kada je usmenim saopštavanjem prenošena s kolena na koleno. Takva tradicija je mogla da ima različite sudbine. Najpre bi trebalo da očekujemo kako je napis ubija, kako nije kadra da se pokraj njega potvrdi, kako sve više postaje nalik na senku i najzad pada u zaborav. No, i druge sudbine su moguće; jedna od njih jeste da sama tradicija završava u nekakvom pisanom fiksiranju, a o drugim sudbinama imaćemo da raspravljamo u daljem toku izlaganja“ (isto: 73–74). Analogno Derridaovoj analizi *pharmakona*, Freud upozorava na „dosad nerazumljivu ambivalenciju reči koje izražavaju pojam svetosti. To je ambivalencija koja uopšte gospodari odnosom prema ocu. Latinski *sacer* ne znači samo 'sveto', 'posvećeno', nego i ono što možemo prevesti samo kao 'sramno', 'odvratno' (*auri sacra fames*)“ (isto: 127).

kojem poznato postaje nepoznato, jednoznačno višeznačno, a traženo rješenje nerješiv problem, bilo da je riječ o kategoriji žene (i ženskog iskustva) ili dodanih joj varijabli.

Iako spor ostaje u podtekstu nastavka rasprave, prema kraju 1980-ih godina njezin se fokus značajnije pomiče od feminističkog tretmana književnosti prema institucionalnom statusu feminističke kritike, povezujući interes za potpis autora s interesom za institucionalnim potpisom – na što upućuje podnaslov kojim se diskusija smješta *između feminizma i dekonstrukcije*, implicitno problematiziranom već u prvom dijelu polemike. Do kraja 1980-ih problematična isključivost feminističkog *mi* na koju je još početkom desetljeća upozorila Kamuf i za jednoznačniju ginokritičku poziciju izlazi na vidjelo, pa feministički subjekt i za Miller – makar deklarativno – postaje „moćna fikcija“ (1990: 124). Nasuprot (o)poziciji naslovnih odrednica koje je lako uljuljkati u logiku logocentrične opreke, Kamuf tvrdi da je feminizam – „u mjeri u kojoj nastoji uspostaviti vlastito ime kao zatvoreni sistem“ (isto: 132) – uvijek već obuhvaćen dekonstrukcijom, odakle zagovara nužnu dislokaciju privremeno zauzetih mjesta i pozicija oko linije samoodređenja, načina na koje feminizam postaje „još jedna institucionalna oznaka“ (isto: 131) koja naizgled jasno dijeli govor *iznutra* i *izvana*. Problematicijom potonje opreke – ako se načas vratimo na prvi dio rasprave – Kamuf zagovor „ne-seksističkog humanizma“ stoga kontinuirano uznemiruje težnjom ka „kraju humanizma i početku nezamislive drugosti ljudskosti“ (1982: 46). Naime, nasuprot lociranoj akademskoj i političkoj poziciji, Kamuf tvrdi da „upravo zbog toga što političko ne može biti reducirano na zauzete pozicije, već je neprestano ispresijecano konstitutivnom mogućnošću koalicije (ili prijenosa ili kontaminacije), 'opozicijska logika' nikad neće biti adekvatna“ (1990: 128). Za institucionalni status, dijalošku poziciju u humanistici i političke zadaće feminističke kritike Kamuf postavlja indikativno pitanje: „Postoji li ovdje mjesto za čitanje potpisa kao ne-samo-identičnih oznaka, i stoga mjesto za čitatelje, za druge-osim-autora, ili se feminizam mora potpisati uz 'vratiti-pošiljatelju-neotvoreno'?“ (isto: 132). Kritika feminističkog tretmana književnosti koji inzistira na potpisu ovdje se stoga reflektira u kritici feminističkokritičkog potpisa, pa odatle metafora (ne)otvorenog pisma ne ostavlja netaknutom ni epistolarnu formu ni izdanje u kojemu se razmjena objavljuje, kao ni disciplinarne granice koje konflikti *u feminizmu* podrazumijevaju. Kamuf ovdje, dakako, aludira i na čuvenu diskusiju o Poeovu *Ukradenom pismu*, s obzirom na to da policijska, spekulativna potraga za ukradenim pismom umnogome nalikuje čitateljskoj potrazi za značenjem teksta. Pritom, kako primjećuje istaknuta čitateljica dvaju francuskih tumača *Ukradenog pisma*, „reducirati složeno funkcioniranje teksta na jedno jedino značenje – to su doista ozbiljne mrlje u analima književne kritike“ (Johnson

1992: 224). Neotvoreno pismo s kojim Kamuf uspoređuje označitelj *feminizam* stoga bi omogućilo, jednom kada je odaslano s lokacije institucionalnog govora, sve ono što Derrida zamjera Lacanovu čitanju Poea: „reaproprijativni povratak na mjesto istinskoga vlasništva, nedjeljivi identitet koji funkcionira s onu stranu mogućnosti dezintegracije ili nepovratna gubitka, i totalno samoprisutno, nedvosmisleno značenje ili istinu“ (isto: 232). Ono što se pritom izostavlja – u ovdje razmatranim tekstovima iz specifičnih vizura tvrde i Derrida i Kamuf – jest književnost.

Unatoč okolnosti da je feministička intervencija u književnoznanstvenoj, kulturnoj, intelektualnoj, akademskoj i političkoj domeni zadobila transformativan – pa čak i *revolucionaran* – značaj (Showalter 1985: 5), tradicionalno tumačene književnoznanstvene kategorije koje smo dosad razmatrali, poput autora, žanra i reprezentacije, u klasičnim su – iz povijesne, sociološke i kulturalne vizure hvalevrijednim – disciplinarnim doprinosima ostale neokrnjene, a stoga i ponovno potvrđene kroz prizmu previđene ženske komponente književnog kanona. Među dosad razmotrenim pristupima, nepokolebljiv zagovor otpora književnosti prema pokušajima zaposjedanja različitih identitetskih provenijencija, ali i njezinih emancipacijskih potencijala onkraj postojećih spolno-rodnih kategorija, koji (tek naizgled paradoksalno) ne isključuju za književnost konstitutivni freudovski paradoks spolnosti³⁷, poduzela je Peggy Kamuf, autorica koja je u najvećoj mjeri implementirala poststrukturalističku teoriju u razmatranje feminističkih pitanja i metoda. U sljedećem poglavlju nastaviti ćemo osvrt na korespondenciju između Miller i Kamuf proširujući ga prema problematizaciji široke uporabe opreke metafore i metonimije u osmišljavanju i kritici politike (feminističke) teorije te kompleksnijem okviru feminističkih rasprava o histeriji. U potonjem ćemo izdvojiti Kamufino čitanje Hélène Cixous i koncepciju (*polu*)teorije sukladnu *feminističkoj avangardi*, inspiriranu mišlju Jacquesa Derridaa. Istražujući ključne pretpostavke njegova pristupa književnosti, do kraja poglavlja usmjerit ćemo se na Derridaova čitanja Cixous i implikacije cjelokupne diskusije povezati s dosadašnjim razmatranjem institucionalnog statusa feminističke kritike. U nastavku rada stoga ćemo se kretati *između feminizma, dekonstrukcije i psihoanalize* kao uvijek već međusobno obuhvaćenih područja, nauštrb pokušaja da ih se prikaže u opoziciji – napose kada je o pristupu književnosti riječ. Budući da se književnost *ostajući književnost*, odnosno *literarnošću* „odupire oprekama i izmješta ih“ (Johnson 1998: 13), u spomenutoj trostrukoj disciplinarnoj sprezi iznova ćemo otkrivati njezino povlašteno kritičko mjesto:

³⁷ Freudovoj koncepcijom spolnosti detaljnije ćemo se pozabaviti u idućem poglavlju.

Naposljetku, književnost je važna za feminizam jer se može razumjeti kao mjesto gdje se slijepe ulice mogu istražiti, gdje se pitanja mogu očuvati, umjesto da se prerano procjenjuju postojećim paradigmama. Književnost ne bi trebala biti shvaćena kao predodređeni skup djela, već kao modalitet kulturnog djela, djela koje čitanju nudi nemoguće kontradikcije koje još ne mogu biti izgovorene. (isto)

3. TA OPASNA METAFORA: POLITIKA KNJIŽEVNOSTI, POLITIKA TEORIJE

3.1. Prisila ponavljanja istog, sličnog, bliskog

U polemici između poststrukturalistički orijentirane Peggy Kamuf i ginokritičarke Nancy K. Miller, kako smo istaknuli u prethodnom poglavlju, na osobit su se način reflektirale tendencije i problemi šireg (književno)teorijskog konteksta 1980-ih godina. Referirajući se na njega, u prvom dijelu rasprave Miller je aktualni spor konceptualizirala u dihotomiji koja je nerijetko poslužila mapiranju ne samo feminističkog već uopće teorijskog teritorija. Riječ je o naslijeđenoj opreci *metafore* i *metonimije* čije je promišljanje obilježilo književnu teoriju od sredine 20. stoljeća i poslužilo prevrednovanju teorijskih koncepata, a u pojedinim se momentima opetovano nalazila i u središtu disciplinarnih rasprava, da bi se konačno proglasila oznakom „slabih interpretatora“ (Bloom 1979: 11). Naime, Miller tvrdi kako je rasprava u kojoj sudjeluje određena „polaritetima koji se mogu promisliti kao metonimije suprotstavljene metaforama; psihohistorijske nužnosti suprotstavljene artikuliranim, epistemološkim tvrdnjama; materijalne kontingencije suprotstavljene teorijskim prioritetima“ (1982: 48). U tom smislu Miller na metonimijski pol smješta angloameričku feminističku kritiku, dok na metaforičkom polu združeno prebivaju vodeća imena francuske teorije – Julia Kristeva i Hélène Cixous, kojima se u *femininoj igri* ovdje implicitno pridružuje i autoričina sugovornica, Peggy Kamuf, s obzirom na to da je i ona tijekom diskusije dosljedno nastojala premjestiti naglasak sa statusa spisateljica i književnih reprezentacija žena prema strategiji koju je recepcija francuske teorije prepoznala kao „proizvodnju 'femininog' [*feminine*, op. a.] u književnosti“ (Weil 2006: 154).

Međutim, kako možemo vidjeti već iz citiranog pasusa, Miller simptomatično proširuje opreku metafore i metonimije prema temeljnijoj opreci figurativnog i doslovnog, suprotstavljajući ženu kao „arhaički označitelj“ (*archaic signifier*, op. a.) „referencijalnoj patnji žena“ (*referential suffering of women*, op. a.) (1982: 49), čime u najširem smislu u raspravu uvodi problem odnosa (feminističke) teorije i politike. Budući da ovakav slijed pokazuje kako „distinkcija između metafore i metonimije te doslovnog i figurativnog funkcionira na iznenađujuće sličan način“ (Culler 2001b: 229–230), valja istaknuti i njezine implicitne pretpostavke, kako ih je izložio Culler:

[u] oba slučaja imamo asimetričnu binarnu opoziciju: jedan od pojmova tretiran je kao privilegiran, temeljniji; i u oba je slučaja privilegirani pojam, shvaćen kao spoznajno značajan,

postavljen nasuprot određene retoričnosti, jezične obilaznice koja je prvenstveno ornamentalna. Metonimija kao suprotstavljena metafori i metaforičko kao suprotstavljeno doslovnome dobivaju sekundarni status iz razloga koji su fundamentalni našoj kulturnoj predodžbi o jeziku. (isto: 230)

Opozicija kakvu uvodi Miller ogledni je primjer takve upotrebe i proširenja čuvene opreke – od metonimijskog i metaforičkog prema figurativnom i doslovnom – u feminističkoj (samo)refleksiji, koja je pritom u brojnim varijacijama i u teorijski manje ili više utemeljenoj razradi u većoj mjeri poslužila konceptualizaciji angloameričko-francuske razdjelnice u feminističkoj teoriji, kao i diferencijacijama unutar dviju struja i pojedinih feminističkih opusa, negoli razmatranju složenih odnosa teorije, kritike, njezinih privilegiranih (književnih) subjekata i objekata te političkih i etičkih implikacija onkraj pretpostavljenih binarnih okvira. Stoga su se u recepciji mnogih autorica – napose onih afirmiranih u francuskom krugu – razvile čitave tradicije čitanja pojedinih koncepata, djela ili cjelokupnih opusa kroz prizmu metafore i metonimije te njihovih pojmovnih analogija koje su raspravu nerijetko, ponekad i plodotvorno, udaljavale od prvotnih teorijskih zasada. U ovom poglavlju fokusirat ćemo se na pitanja i probleme koji proizlaze iz distinkcije među feminističkim teorijsko-kritičkim koncepcijama kakvu je Miller prepoznala i nastojala razriješiti metaforičko-metonimijskom polarizacijom. U središtu rasprave koju ćemo rekonstruirati u nastavku naći će se načini na koje je feministička teorija aktualizirala i revalorizirala naslijeđenu književnoteorijsku opreku te pitanje kakva je koncepcija ne samo politike književnosti nego i politike teorije povezana bilo s kritičkom elaboracijom (ne)održive metaforičko-metonimijske binarnosti bilo s razradom metaforizacije koja bi, kako ćemo pokazati, nepovratno izmjestila dinamiku postavljene opreke i njezinih pretpostavljenih funkcija.

Spomenute feminističke distinkcije recepcija je već sredinom 1980-ih godina povezala sa sklonošću francuske teorije, a stoga i njezinih feminističkih doprinosa, prema modernizmu i avangardi, koja je umnogome uvjetovala dijelom srodne, a dijelom raznorodne feminističke konceptualizacije hijazma pisanja i spolnosti. Kako je u pionirskoj studiji o *konfiguracijama* žene i modernosti pokazala Jardine, korpus suvremene francuske teorije koji je proizašao iz višestrukih kriza modernosti³⁸ i njima je primarno zaokupljen na scenu je uveo novo, neobično

³⁸ Na specifičnu *podolijevsku* sklonost feminističkih teoretičarki u konceptualizaciji modernosti, a stoga i avangarde, koja se manifestira i u radu Alice Jardine, uputit ćemo u nastavku rada. Zasad bilježimo tek da autorica ističe svojevrsnu nemogućnost definicije riječi modernost (*modernity*) u svojoj studiji, razlikujući je od modernog (*modern*) u opreci prema starom, drevnom (*Ancients – Moderns*), zatim i od avangarde kao aspekta modernosti

pisanje (1987: 24) – „novi pojam pisanja (*écriture*)“ (Derrida 1975: 48). Ovom je pojmu intrinzično i novo „vrednovanje femininog, žene, i njezinih obveznih, historijskih konotacija“ (Jardine 1987: 25), odnosno onih atributa koji se u „heteroseksualnom paru zapadne filozofije“ (isto: 72) pridružuju ženi i – kako nam pokazuje dekonstrukcija – pisanju, koje je oduvijek bilo problematični, feminini parnjak govora. Stoga su i teoretičarke afirmirane u francuskom krugu ponaosob prionule „konceptualnoj razradi 'muškog' i 'ženskog', u procesu ginezisa“ (isto: 258). Potonjim pojmom Jardine naziva „proces (čitanja i pisanja) žene“ (isto: 19), odnosno „upisivanje 'žene' u diskurs“ (isto: 25) u suvremenoj francuskoj teoriji, „intrinzično uvjetima modernosti“ (isto), koji je u istoimenoj studiji nastojala lucidno istražiti u tekstovima francuskih teoretičara Jacquesa Lacana, Jacquesa Derridaa, Gillesa Deleuzea i Félixu Guattarija te njihovih književnih inspiracija (Duras, Blanchot, Sollers, Carroll, Kafka i dr.). Otkad je Jardine uputila na istovjetan zadatak u proučavanju njihovih prominentnih, kritički nastrojenih „učenica“ (isto: 21) – čiji su opusi, nimalo slučajno, odredili konceptualizaciju knjige o *učiteljima*³⁹ – u njihovoj se recepciji niz čitanja izravno ili posredno, više ili manje uspješno, nastavljao na vodeće postavke autoričine istaknute studije. Jardine je, naime, simptomatičan izostanak čitanja njihovih opusa u svom radu nastojala nadomjestiti nacrtom daljnjeg istraživanja trostruke relacije modernosti, sprege novog pisanja i nove žene/femininosti te feminističkih teorijsko-političkih imperativa:

Nastavak rasplitanja niti koje uvezuju modernost, ginezis i feminizam podrazumijeva izložiti tekstove ovih žena – kao i drugih sklonih modernosti – istim tipovima pitanja koja smo postavili

kakvu razrađuje Renato Poggioli (1975), ali i od modernizma kao oznake za književnost prve polovice 20. stoljeća, a najzad i od postmoderne/postmodernog, unatoč vremenskoj podudarnosti potonje odrednice s korpusom na koji se referira – autore koji pišu „samosvjesno, iz (intelektualne, znanstvene, filozofske, književne) epistemološke krize specifične za poslijeratno razdoblje“ (Jardine 1987: 22–23).

³⁹ U pogovoru studije Jardine navodi: „Prije počinjanja ove knjige, provela sam nekoliko godina radeći na tekstovima francuskih spisateljica i teoretičarki – preciznije, Hélène Cixous, Luce Irigaray i Julije Kristeve. Uvjerena u njihovu važnost, zapanjena njihovom kompleksnošću i istovremeno sumnjičava prema njihovoj brznoj, nekritičkoj asimilaciji u Sjedinjenim Državama kao feminističkih (ili antifeminističkih) autorica od strane feministkinja, kao i prema njihovoj depolitiziranoj upotrebi od strane kritičkih autoriteta – otišla sam u Francusku“ (1987: 260). Odlučivši napisati studiju o njihovim filozofskim suputnicima, opuse istaknutih autorica Jardine nadalje smatra *palimpsestom* (isto: 261) tekstova koje čita i rada koji piše. Konačan je metazaključak: „Vidim ovu knjigu kao nužan prvi korak u čitanju i ponovnom čitanju najvažnijih teoretičarki i spisateljica u Francuskoj danas. Preskočiti taj prvi korak znači spotaknuti se bez zaustavljanja o ključno obećanje njihova djela: mapiranje mogućih novih konfiguracija žene i modernosti“ (isto: 264).

tekstovima muškaraca. Netko bi se morao vratiti njihovim tekstovima u smislu genealogija femininih prostora istraženih u ovoj knjizi. Primjerice, gdje, kako i s kojim ciljem one koriste riječi 'žena', 'feminino', 'femininost', 'majčinsko', 'žene' i 'feminizam' – kako konceptualno tako i u praksi? Koje pojmove i konceptualne sisteme nasljeđuju više ili manje nekritički od muškaraca, a za koje bismo mogli zaključiti da su *njihovi vlastiti* – ili barem, gdje su njihovi vlastiti naglasci? Gdje se nalaze njihovi ulasci i odlasci u odnosu na tekstove muškaraca, u kojim kontekstima, u kojim tekstovima, za koju publiku? Gdje su granice između *njihovih* konceptualizacija modernosti i žene? I što je s razlikama među ženama koje sudjeluju u ginezisu? [...] Postoje li druge simptomatične poveznice između ginezisa, feminizma i suvremene teorije i fikcije koju prakticiraju žene? (isto: 263; prvi kurziv moj)

Budući da se strategije razrade, vrednovanja i ispitivanja *žene* i *ženskog* u korpusu koji Jardine istražuje možebitno tumače kao distinktivno metaforičke, autorica obrazlaže konceptualnu ambivalenciju koja će se nebrojeno puta ponoviti u daljnjem tijeku rasprave:

Poricati „ženu“ ili „feminino“ kao kulturalne i libidne konstrukcije (poput „muške femininosti“) podrazumijeva, ironično, povratak metafizičkim – anatomskim – definicijama spolnog identiteta. S druge strane, prihvatiti metaforizaciju, semiozu žene, znači ponovno riskirati odsustvo žena kao subjekata u borbama modernosti. (isto: 37)

Da s jedne strane poricati metaforičke upotrebe ženskosti podrazumijeva bespogovorni pristanak na spolnu ontologiju, a da s druge strane inzistiranje na njezinim metaforičkim potencijalima nedvojbeno vodi ponovnoj nevidljivosti i isključenju žena iz konstruirane slike, primjerice, književnog razdoblja ili programa, dilema je koja je zadugo opterećivala feminističke teorijsko-političke poduhvate i sporove. Naime, pristup spolnosti koji je komplementaran spomenutoj teorijskoj refleksiji i elaboraciji modernosti onemogućio je jednostruku identifikaciju i homogenizaciju jezičnog i spolnog, a stoga i političkog subjekta, da bi se u naknadnoj recepciji – proturječno intelektualnom i političkom miljeu iz kojeg francuska feministička teorija izrasta, a kojem je „opreka između teorijske spekulacije i političkog djelovanja [...] strana“ (Biti 2000: 123; s. v. *feministička kritika*) – prokazivao kao politički neučinkovit. Konačno, opaska o opreci metafizike i metafore značajnije je obilježila feminističke – napose francusko-angloameričke – dijaloge negoli autoričina naznaka o njezinoj krajnjoj neadekvatnosti za pothvat koji bi se doista uhvatio u koštac s odnosom onoga što bi navodno bilo doslovno (*the literal*) i figurativno (*the figurative*) (Jardine 1987: 37), a stoga i (po)dijeljenim feminističkim teorijsko-političkim problemima.

Prije negoli se osvrnemo na aspekte pojedinih metaforičko-metonimijskih sporova relevantnih za daljnu razradu teme, a potom se uteknemo spomenutoj neprimjerenosti takva

binarizma, u svjetlu prethodnog poglavlja valja se osvrnuti na disjunkciju specifičnog feminističkog privilegiranja metonimije – kojoj bi književni pandan bila možebitna „tematizacija ginezisa“ najzad nerazlučiva od pisanja „o ženama“ (isto: 257–258) – naspram općeg književnoteorijskog interesa za metaforu koji je disciplinom prevladao do te mjere da metafora više nije tek „jedna od figura, već figura figura, figura figuralnosti“ (Culler 2001b: 210). Među figurama koje su u različitim momentima privlačile pozornost dvadesetostoljetne književne teorije metafora je zaokupila daleko najveći broj rasprava, što Biti objašnjava trima ključnim razlozima:

To je najprije povezano s tradicionalnim, duboko ukorijenjenim shvaćanjem da m[etafore] omogućuju povlašten interpretativni pristup opusu pojedinog pisca u njegovu svjetonazoru. Nadalje, m[etafora] je u podlozi mnogih hermetičnih avangardnih poetskih smjerova kojima se suvremena znanost o književnosti morala pozabaviti. No čini se da je glavni razlog teorijskoj popularnosti m[etafore] težnja da se taj pojam poistovjeti s tropom uopće, što je dovelo do njegove krajnje elastične svakodnevne porabe. (2000: 311; s. v. *metafora*)

Podsjetimo, za „gradbu reduktivne, ali nadasve utjecajne binarne opreke“ (isto), koja je u dvadesetostoljetnom književnoteorijskom i lingvističkom diskursu nebrojeno puta prerađena, zaslužan je ruski teoretičar i lingvist Roman Jakobson, koji se u pristupu metafori i metonimiji oslonio na postavke utemeljiteljskog djela moderne lingvistike. U de Saussureovu *Tečaju opće lingvistike* među oprekama pomoću kojih lingvist konceptualizira jezične fenomene ističu se *sintagmatski odnosi* ili odnosi *in praesentia* „koji su jednako prisutni u stvarnom nizu“ i *asocijativni odnosi* ili odnosi *in absentia* „u virtualnom mnemoničkom nizu“ (de Saussure 2000: 172). Nastavljajući se na tu podjelu, Jakobson je u klasičnom ogledu *Dva aspekta jezika i dva tipa afazijskih smetnji* (1956) povezao procese jezične *selekcije* i *kombinacije* i odnose *susljednosti* i *sličnosti* (2008: 159–160) s figurama koje utemeljuju krajnosti ili „najzagusnutiji izraz“ (isto: 170) različitih jezičnih poremećaja – metaforom, u kojoj se jedna riječ zamjenjuje drugom „prema značenjskoj srodnosti i analogiji“ (Bagić 2012: 187), i metonimijom, gdje se riječi zamjenjuju „na temelju njihove logičke bliskosti, vremenske ili prostorne povezanosti“ (isto: 199). Zagovarajući kao svrhu svog istraživanja i „objektivnu naučnu analizu verbalne umjetnosti“ (Jakobson 1966: 288), s obzirom na to da se upravo u književnosti ostvaruje „impresivan raspon mogućih konfiguracija“ (Jakobson 2008: 171), Jakobson izvodi čuvenu definiciju *poetske funkcije* jezika kao projekcije načela ekvivalentnosti s osi selekcije na os kombinacije (1966: 296). Međutim, upozorava Jakobson, poetska funkcija „nije jedina funkcija verbalne umjetnosti već samo njena dominantna, određujuća funkcija; u svim drugim verbalnim djelatnostima ona, nasuprot ovome, djeluje kao sporedna, uzgredna konstituenta“ (isto: 294).

Stoga je različite rodove i žanrove Jakobson pokušao opisati prema udjelu ostalih funkcija: u epici ističe ulogu referencijalne funkcije, usmjerene na kontekst odnosno predmet, u lirici u prvom licu prepoznaje važnost emotivne funkcije, povezane s pošiljateljem, a u drugom licu ističe konativnu funkciju, usmjerenu na primatelja. Odatle je kompleksnost koja nedostaje mnogim kasnijim aproprijacijama figurativne opreke sadržana u Jakobsonovu uvidu da „[p]rimat poetske funkcije nad referencijalnom funkcijom ne utire predmet ali ga čini dvosmislenim“ (isto: 314), pa stoga ni pretpostavljena prevlast referencijalne funkcije nipošto ne dokida dvosmislenost inherentnu poetskoj funkciji. Štoviše, „[d]vosmislena poruka nalazi svoju paralelu u podjeljenom pošiljaocu, podjeljenom primaocu, a povrh toga još i u podjeljenom predmetu“ (isto).

Unatoč fluidnosti i heterogenosti Jakobsonovih kategorija koju je recepcija iznijela na vidjelo⁴⁰, konstrukciji angloameričko-francuske razdjelnice pomoću opreke metafore i metonimije sukladna je i njegova procjena metaforičkog, odnosno metonimijskog načela pojedinih književnih ili autorskih stilova. Naime, Jakobson sklonost metonimiji pripisuje prozi, napose realizmu (2008: 171; 175), dok se na metafori temelji poezija, a osobito pojedine modernističke i avangardne pjesničke škole poput simbolizma i nadrealizma (isto: 171–172; 175). Budući da su Jakobsonove procjene uvelike podudarne s privilegiranim književnim korpusima teoretičarki koje je Miller svrstala na metonimijski, odnosno metaforički pol, logika opreke u većoj se mjeri uvriježila od logike njezine dekonstrukcije, prema kojoj je potencijalno „svaka metonimija [...] pomalo metaforična a svaka metafora ima metonimijski prizvuk“ (Jakobson 1966: 313). Međutim, teško je previdjeti i spolnu analogiju postavljene opreke te njezinu vezu s udjelom žena u slici pojedinih književnih razdoblja i programa, što je u određenoj mjeri također uvjetovalo istaknute interese feminističke kritike. Primjerice, dok su dosad spomenute analize engleske ženske književnosti 18. i 19. stoljeća raspolagale pozamašnjim korpusom, istraživanje začetaka francuskog nadrealizma rezultirat će uvidom o isključivo muškom sastavu pokreta, koji je tek u kasnijim fazama pripustio umjetnice u svoj krug.⁴¹ Kada je o spolnoj analogiji riječ, ranije navedenim „unutarnjim“ razlozima književnoteorijskog – od spola kanda neovisnog – privilegiranja metafore valja dodati i specifičnu patrijarhalno-kulturnu „sklonost većem vrednovanju odnosa što se općenito nazivaju metaforičkima – odnosa sličnosti među odjelitim stvarima koje se jedna drugom mogu zamijeniti, [...] – negoli metonimijskih,

⁴⁰ Usp. raspravu u: Culler 2001b.

⁴¹ Usp. Rubin Suleiman 1990: 11–32.

majčinskih srodnosti, utemeljenih u susljednosti“ (Culler 1991: 52–53). Tako i Freudovi izvodi o prijelazu iz matrijarhata u patrijarhat te od majčinskih k očinskim bogovima ili bogu pretpostavljaju navodni pomak od čulnosti k duhovnosti, štoviše – „napredak u kulturi“ (1983: 120); pri čemu *nevidljivost* očinstva koje se prenosi imenom naspram očiglednosti majčinstva isključenog iz imenovanja koindicira sa zabranom ili nemogućnošću prikaza božanstva. Budući da privilegiranje metafore u okviru patrijarhalne logike počiva na paradoksalnom pokušaju ukidanja njezine problematične figurativnosti odnosno njezina *podoslovnjenja* imenom oca, i „[b]rojne aspekte kritike, uključivo prednost metafore pred metonimijom, shvaćanje autora i brigu da se zakonita značenja razluče od nezakonitih, možemo motriti kao sastavni dio promaknuća očinskog odnosa“ (Culler 1991: 53). Konačno, uzimajući u obzir iz feminističke perspektive umnogome problematiziranu „prevlast metaforičnosti u zapadnoj kulturi“ (Fuss 1989: 69), ali i modernoj teoriji jezika i psihoanalizi (isto: 71), u kojoj bi mjeri bila utemeljena *feministička* kritika povlaštenog interpretativnog i političkog statusa metonimije koji je ukida pretpostavljenim *doslovnim* za volju *imena autorice*? Na kakvoj bi koncepciji figurativnosti počivala takva kritika? Bi li hijerarhijska opozicija metafore i metonimije opstala? Konačno, kakav bi pristup tom disciplinarno naslijeđenom problemu bio adekvatan za čitanje autorica koje su metom kritike postale upravo zahvaljujući pretpostavljenom udjelu u metaforizaciji spola?

Iako tradicionalno književnoznanstveno i kulturno privilegiranje metafore te politički imperativi idu u prilog feminističkoj sklonosti metonimiji – štoviše, utemeljenju politike upravo u toj figuri⁴², feministička je teorija i izvan i unutar vlastitih redova, zamutivši samu granicu između *izvana* i *iznutra*, ipak pronašla opravdane razloge za razradu emancipacijskih potencijala metafore, nastojeći prevladati dosadašnje shvaćanje figurativne opreke, a stoga i poriv da se prekorače ne samo značenjske već i epistemološke pregrade, koji se na kontradiktorne načine manifestirao i u čitanjima nekolicine ranije spomenutih teorijskih opusa. U recepciji se nerijetko istaknutim francuskim teoretičarkama upućivala optužba proturječna poslovičnoj kritici metaforizacije *žene*, koja uzrokuje navodno previđanje „materijalnih okolnosti u kojima se žene zatječu kao društvena bića“ (Biti 2000: 124; s. v.: *feministička kritika*). Riječ je o optužbi za „nekritičn[o] utjecanj[e] homogenoj 'biti ženstvenog'“ (isto), odnosno *esencijalizam*, koja proizlazi iz trajne (ne samo) angloameričke „nelagode“ zbog

⁴² Usp. primjerice Fuss 1989 i Binhammer 1991, a za užu problematizaciju majčinske metafore, kojoj ćemo se vratiti u nastavku rada, Stanton 1986.

pojma femininog (Cornell 1999: 13), a proizvela je „beskrajno ponavljanje Istog – iste rasprave, iste argumente, iste scene“ (Binhammer 1991: 66). Posrijedi je ponajprije „jezični problem, problem označenog i označitelja 'žena'“ (isto) s obzirom na to da predbačeni „esencijalizam u strogom smislu zahtijeva i određeno shvaćanje jezika“ (Cornell 1999: 29), a stoga i pisanja. No upravo *novi pojam pisanja* analogan novom pojmu *žene* ukazuje na neodrživost kritika koje će čak i pristupe u kojima se prokazuje prevlast metafore proglasiti povratnicima falogocentričnim pretpostavkama o spolnoj opreci jer su kanda „metafizički zato što ponovno uspostavljaju podjelu između maskulinog i femininog“ (isto: 166) – do te mjere da „ne-kulturno, neintelektualno, feminino drugo predstavlja povratak u Platonovu špilju“ (Stanton 1986: 170). Polazeći od jezične naravi problema, niz čitateljica sklonih autoricama koje je Miller smjestila na metaforički pol poduhvatio se kritike takva shvaćanja metafore i kritičkog potencijala metaforičke „figuracije ženskog čija je vrijednost baš u tome što ne određuje žensku razliku, nego je ostavlja otvorenom“ (Biti 2000: 124; s. v. *feministička kritika*). Kako njihovu temeljnu argumentaciju objašnjava Biti, „[u]mjesto da ga identificira, metaforički prijenos tek uspostavlja mjesto za ženu kao prostor utopijskog 'još ne'“ (isto). Riječ je istraživanju načina na koje se „kategorija femininog može (us)postaviti u spolnoj razlici ne uključujući opis postojećeg stanja“ (Cornell 1999: xxii), u okviru kojeg se političke dimenzije opusa istaknutih autorica iznova aktualiziraju. U tom smislu, kako programatski ističe Cornell, „[u]topijski moment politike te društvene i kulturne transformacije više ne označava radikalna negacija svijeta, već se on može afirmirati kao ženski, još neartikulirani svijet“ (isto: xxiii), čiji je ishod nužno neizvjestan i otvoren, a konstitutivno povezan s metaforičko-metonimijskim potencijalima. Stoga i Jardine, razmatrajući ulogu filozofije i književnosti u tom pothvatu, implementira interval, jaz, razmak ili odgodu u političke posljedice ginezisa: „predmet proizveden tim procesom nije ni osoba ni stvar, već horizont prema kojem proces stremljenosti [gynema, op. a.]“ (1987: 25).

Ako se vratimo raspravi kojom smo otvorili ovaj dio rada, valja istaknuti da već u *Pariškim pismima* nailazimo na kritičku elaboraciju metafore, s dalekosežnim posljedicama za feminizam koji je, „u mjeri u kojoj nastoji uspostaviti vlastito ime kao zatvoreni sistem, kao pravilno vlastito ime, već *unutar* dekonstrukcije, odnosno, uključen je u poreknuto prepoznavanje drugosti tog imena, njegove nesvodljive metaforičnosti“ (Kamuf 1990: 132). Otklonom od tradicionalnog razumijevanja metafore putem opreke figurativnog i doslovnog značenja koji proizlazi iz konstitutivne nemogućnosti da se „figurativni izraz zamijeni doslovnim“ (Culler 2001b: 229), za Kamufino shvaćanje ključno je što metafora „nema

ispravno ili doslovno odredište, nema prvotno značenje iz kojeg ostala potječu i od kojeg odstupaju“ (1990: 133). Riječ je, objašnjava Kamuf, o „nesmjestivoj [*unplaceable*; op. a.] drugosti koja prolazi kroz bilo koje vlastito mjesto i dijeli ga, dislocira. Taj interval razlike – metafora bez vlastitog značenja i mjesta – ono je što sam nazvala ritmom“ (isto). Metaforički ritam naznačuje politički „zadatak da se otvorenim održi prostor za moguću dislokaciju, da se pruži prilika ne-suprotstavljivom [*non-opposable*, op. a.] drugom da ostavi trag prije negoli je hitro reduciran na prepoznatljive pozicije i stoga učinjen dostupnim dijalektičkom umu i njegovim institucijama“ (isto: 126). Ovakav pristup metafori propituje samu mogućnost da se povuče pravocrtna i univerzalna linija između metafore i metonimije, i to s jezične pozicije koja ne bi uvijek već bila figurativna, nego bi kanda uspjela „prekoračiti pregradu koja dijeli označitelj od označenog, riječ od značenja, pojavnost od istine“ (Biti 2000: 312; s. v. *metafora*). Takvo postavljanje problema izložilo bi se paradoksu u kojem „svaki pokušaj da se trop ili figura utemelje u istini uvijek sadrži mogućnost redukcije istine na trop“ (Culler 2001b: 227). U tom smislu, u retoričko-politički pothvat razgradnje očinske metafore Jardine je lucidno uvela treću figuru – u recepciji sklonoj binarnostima nerijetko previđenu *katahrezu* (1987: 40), „porab[u] riječi jednog značenja za označavanje drugoga značenja koje još ne posjeduje vlastitu riječ odn. pojam“ (Biti 2000: 248; s. v. *katahreza*). Riječ je, naime, o jednom od rješenja istaknute nedoumice u smjeru prepoznavanja „prvenstva figurativnog“ (Culler 2001b: 230). Pritom se pri označavanju iz nužde ili zloupotrebe (Bagić 2012: 171–172) *katahreza* podjednako temelji na metafori i metonimiji, upućujući ne samo na „bitna svojstva metafore – neprevodiva je na doslovni izraz (jer takav zapravo ne postoji)“ (isto: 187), nego i na bitna svojstva jezičnog znaka uopće, s obzirom na to da se „jezični znak načelno konstituira oko praznog ili odsutnog označenog“ (Biti 2000: 248; s. v. *katahreza*), između kojih put „vodi uvijek preko obilaznice drugog označitelja“ (isto). Budući da je neodjeljivost metafore od metonimije – i analognih im opreka – svojevrsan simptom krize koja obilježava modernost (Jardine 1987: 79), potencijal *katahreze* nužan je na političkom obzoru koji Kamuf dodjeljuje označitelju *žena*, jer se ovdje tek „[n]aizgled metafizički pojam postavlja [...] na katahrestički bezdanu figuru kao subverzivno jezično sjedište kritičkog oponašanja“ (Biti 2000: 35; s. v. *bliskost*). Kakav je značaj takva polazišta za revalorizaciju rada autorica kritiziranih ponajprije zbog nelagodnog koncepta femininog – koji se smatra za *stvarne* nepravde nehajnom metaforom i ključnom riječju apolitičko-poetičke esencijalizacije, u nastavku ćemo razmotriti smještajući elaboraciju metafore iz Kamufina čitanja opusa Héléne Cixous u okvir šire feminističke rasprave o revolucionarnim potencijalima pisanja. Njezino će nam čitanje Cixous, koje figurira kao kritički odgovor velikom dijelu autoričine angloameričke recepcije, poslužiti

kao široko prošivena spona između odvajanja feminističke kritike koje smo razmotrili u prvom poglavlju rada i njegova nastavka, u kojem ćemo razraditi ovdje naznačene veze feminističke teorije, psihoanalize i dekonstrukcije u kolopletu s književnošću – napose funkcijama književnog modernizma i avangarde u opusima Hélène Cixous i Julije Kristeve.

Dosad opisani argumentacijski spektar feminističkih pristupa opreci metafore i metonimije – a stoga i problem „žene” u filozofskom diskursu, odnosno veze između „žene” u jeziku i historijskih ženskih tijela“ (Binhammer 1991: 67) – među ostalim možemo pratiti u recepciji Hélène Cixous, teoretičarke koja je na francusku teorijsku scenu stupila krajem 1960-ih godina, privlačeći engleskim prijevodima od sredine 1970-ih nezanemarivu pozornost i s druge strane Atlantika. Cixous pripada francuskim autori(ca)ma čija je angloamerička recepcija postala primarnim poljem njihova utjecaja, pa je njihovoj domaćoj čitateljskoj publici znatno teže ući u trag (Leonard 2000: 121).⁴³ Počevši od objave engleskog prijevoda njezina čuvenog eseja *Meduzin smijeh* (*Le rire de la Méduse*, 1975) u časopisu *Signs* (1976), kojim je u angloameričkom krugu postala prepoznatljivom ponajprije kao zastupnica *ženskog pisanja* (Binhammer 1991: 67), do 1980-ih godina angloamerička recepcija smješta je među vodeća imena francuske teorije. Na to upućuje i prioritet koji dobiva u drugom, francuskom dijelu *Seksualne/tekstualne politike*, koji će ponuditi u isti mah simptomatičnu i za daljnji tijek recepcije presudnu sliku autoričina opusa, a pritom iznova pokrenuti feminističke polemike.

U mehanizmima dosadašnje rasprave osobito je mjesto kojem odgovara distinktivnost Cixousina opusa, promašenost čijih se interpretacija na metonimijsko-metaforičkoj osi dijelom može pripisati ostavljanju njezina psihoanalitičkog nasljeđa po strani. Doista, prepoznati u njezinu konceptualnom inventaru povod za prigovor esencijalizmu i apolitičkoj metaforizaciji, moguće je samo ako se zanemare njegovi psihoanalitički korijeni, ili ako se barata pojednostavljenim pretpostavkama o psihoanalizi, koje bi *a priori* vezivale jednostavno *biološko* shvaćanje spola – na koje se psihoanalitičko, kako ćemo istaknuti u nastavku, nipošto ne može svesti – za femininu i maskulinu oznaku (libidne ekonomije, odnosa s drugim itd.), što ostavlja posljedice i na shvaćanje književnosti. Naime, kako upozorava Derrida, „[k]ada se

⁴³ Na simptomatičan izostanak legitimacije Cixousina akademskog i umjetničkog rada u vlastitoj kulturi – odnosno, suvremenoj francuskoj medijskoj, novinskoj, izdavačkoj i akademskoj *mašineriji* – upozorava i možda najpoznatiji i *najposvećeniji* njezin čitatelj i, kako samog sebe naziva, *prorok* (Derrida 2006b: 15). U jednom od svojih tekstova o autorici Derrida ističe da njezina prepoznatljivost „ne smije zasjeniti ono što se u našim očima čini silnom ignorancijom i iredentističkim otporom čitanju“ (isto: 136). Na Derridaovu posvemašnju problematizaciju autoričine recepcije detaljnije ćemo se osvrnuti u nastavku rada.

jednom postane slijep za samoustrojstvo 'simptoma', za njegov vlastiti sklop, prelazi se ubrzo ka psiho-biografskom značenju čija veza s literarnim označiteljem tada postaje potpuno izvanjskom i slučajnom“ (1976: 208). U složenim relacijama feminističke teorije i kritike, modernosti i *ginezisa* kao osobitog oblika metaforizacije ženskog, Cixousin je opus kao distinktivan feministički doprinos – napose za književnu teoriju – proizašao iz dijaloga sa psihoanalizom kao jednim od vodećih diskursa krize modernosti, u čijim „fikcijama“, tvrdi Jardine, „mreža ženskih konotacija povezana s istraživanjem modernih predjela nalazi svoje najdosljednije denotacije“ (1987: 90). Štoviše, „žena i njezine obvezne konotacije“ (isto: 159) od središnje su važnosti za psihoanalizu u mjeri u kojoj se afirmirala kao *znanost o ženama*, odnosno – *histeričnim ženama*. U tom smislu tekst iz kojeg je psihoanaliza proizašla – pripovijest histeričarke – u višestrukim je vezama s histeričnim tekstovima modernosti (isto: 161) te feminističku teoretičarku neizbježno suočava s bježnošću značenja niz rascjepe koje tijelo urezuje u tekst. Povlaštena psihoanalitička tema – razrađena kao „histerija tekstualnog tijela“ (isto: 172) – u feminističkoj varijaciji pritom je umnogome otežala zadatak *feminističke književne kritike* čiji smo korpus analizirali u prvom poglavlju rada. Razmotrimo stoga u nastavku složene relacije feminističkog zagovora metafore i rasprave o histeriji.

3.2. Političko/po/etičko tijelo *Novorođene*: rasprave o histeriji

U⁴⁴ feminističkom disciplinarnom polju Hélène Cixous ističe se među autoricama koje su od njegovih začetaka revolucionarni potencijal književnosti promišljale i aktualizirale oslanjajući se na teorijski i umjetnički značaj histerije. Pronalazeći najpouzdanijeg saveznika u književnosti, Cixous je feminističku teoriju suočila sa zahtjevom – u isti mah teorijskim, (po)etičkim i političkim – za „histerizacijom“ ne samo vlastite pozicije već i humanistike uopće, postavši dijelom intelektualne struje u kojoj su se na „različitim – kritičkim, ironijskim, metamorfičkim i mimetičkim – križistima psihoanalize, filozofije i književnosti iznjedrile i poticajne feminističke formulacije nelagoda oko samih pojmova identiteta, ženskosti, rodnoga subjekta, opunomoćenosti i djelovanja“ (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 57). Kako smo već naznačili, kada je o autoričinu opusu riječ, među ključnim momentima koje valja uzeti u obzir u raspravi kakvu je Jardine najavila nacrtom potencijalnog istraživanja *žene* i *ženskog* u opusima francuskih teoretičarki, nalazi se Cixousin odnos prema psihoanalizi, a napose Freudu. Među mnogobrojnim *ulazima* u ovu veliku temu, u ovom dijelu rada osvrnut ćemo se na feminističke diskusije koje su proizašle iz čitanja čuvenog Freudova slučaja predstavljenog u tekstu *Fragment analize slučaja histerije* (*Bruchstück einer Hysterie-Analyse*, 1905), poznatijeg pod naslovom *Dorin slučaj*.

Budući da je uvid u *freudovsku* višeznačnost spola jedan od mogućih predgovora raspravi o političkim implikacijama histerije u tradiciji utjecajnih feminističkih čitanja *Fragmenta*, prisjetimo se u najkraćim crtama ključnih mjesta tog slučaja. Pacijentica Ida Bauer, kojoj je bečki psihoanalitičar radi zaštite identiteta dodijelio ime Dora⁴⁵, osamnaestogodišnja je djevojka koju je otac doveo na tretman u nadi da će promijeniti kćerino shvaćanje naravi njegova odnosa s gospođom K., obiteljskom prijateljicom. Njezini simptomi uključivali su otežano disanje, kašalj, gubitak glasa, migrene, depresiju, histeričnu asocijalnost i *taedium vitae* (Freud 1981: 24). Tretman je trajao tri mjeseca ujesen 1900. godine i završio naglim prekidom na Dorinu inicijativu. Freudovo se tumačenje Dorinih simptoma temeljilo na pretpostavci o njezinoj ljubavi prema gospodinu K.-u, što je ona kontinuirano opovrgavala, smatrajući da ju

⁴⁴ Na stranicama koje slijede (od 63. do 75.) donosimo prerađenu verziju dijelova teksta objavljenog u: Dakić 2021a, koji je nastao u okviru izrade doktorske disertacije i objavljen je kao članak povezan s temom doktorskog rada.

⁴⁵ O otkrivanju identiteta pacijentice i njezinoj budućnosti nakon neuspjelog tretmana usp. Deutsch 1985.

je otac prešutno ponudio gospodinu K.-u u zamjenu za toleriranje njegova odnosa s gospođom K.⁴⁶ Ipak, Freud će ubrzo istaknuti da se zbog potiskivanja želje za objektom suprotnog spola u histerika pokreće homoseksualna libidna energija (isto: 60), što će ga potaknuti na reviziju netom postavljene hipoteze:

Uvjeren sam, stoga, da ne griješim s pretpostavkom da je Dorina opsesivna struja misli, koja se tiče odnosa njezina oca s gospođom K., oblikovana ne samo sa svrhom potiskivanja njezine ljubavi prema gospodinu K.-u, koja je ranije bila svjesna, nego i zato da prikrije njezinu ljubav prema gospođi K., koja je u većoj mjeri nesvjesna. (isto: 62)

Uvid u kliničku sliku psihoanalitičar je zaključio tezom da se „maskuline, ili bolje rečeno, ginekofilijske struje osjećaja trebaju smatrati tipičnima za nesvjesni erotski život histeričnih djevojaka“ (isto: 63) te izrazom žaljenja što je tretman završio prije negoli je uspio osvijetliti tu stranu nesvjesnog svoje pacijentice, smatrajući svojim najvećim propustom što nije na vrijeme shvatio i Dori priopćio da je ljubav prema gospođi K. „najsnažnija nesvjesna struja njezina mentalnog života“ (isto: 120). Dosad citirani dijelovi *Fragmenta*, kao i njegova paradoksalna, fragmentarna cjelina u kojoj *tekstualno pitanje* kontinuirano podriva izvjesnost *seksualnog odgovora*⁴⁷, pokazuju da se u tekstu ostvaruju dvije međusobno povezane, no proturječne linije argumentacije. Prva je usredotočena na okolnosti zbog kojih je i u svojoj konačnoj verziji analiza nepotpuna, a druga radi na neostvarenom, priželjkivanom cilju psihoanalitičkog tretmana – da od simptomatski fragmentarne priče, koju raščinjaju pacijentova sklonost svjesnom i nesvjesnom prešućivanju njezinih dijelova, amnezijske praznine u njegovu pamćenju, paramnezijaska sjećanja i promjene u kronološkom redoslijedu događaja, proizvede „inteligibilnu, konzistentnu i cjelovitu povijest slučaja“ (isto: 17–18), odnosno rekonstruira linearnu, ljekovitu priču. Međutim, prije negoli manjkavosti psihoanalitičke metode, u Freudovoj pripovijesti manifestirala su se proturječja vlastita predmeta: spolnosti koja „upućuje na mnogostrukost sukobljenih sila, složenost vlastite podijeljenosti i kontradikcije“ (Felman

⁴⁶ Dorino inzistiranje na prekidu afere – zbog čega je i dospjela na tretman – Freud tumači kao simptom koji u obliku opsesivne misli izražava kćerinu nesvjesnu zaljubljenost u oca, a koja se sada pojavljuje kako bi potisnula njezine osjećaje prema gospodinu K.-u (1981: 58).

⁴⁷ Radeći na tumačenjima Jamesova *Okretaja zavrtnja*, Felman je pojmom *frojdovskog čitanja* nazvala interpretacije koje književni tekst svode na ravan seksualne frustracije (1977: 103), u kojima „odgovor (seksualnosti) prethodi pitanju (tekstualnosti)“ (isto: 105). S druge strane, autorica pokazuje da se proturječja inherentna konceptu spolnosti kakvim Freud barata aktualiziraju u otporu teksta interpretaciji.

1977: 112), uslijed kojih „njezino značenje nipošto ne može biti jednoglasno i objedinjeno, već nužno *dvosmisleno*“ (isto). Psihoanalitičareva želja da valjano protumači simptome svoje pacijentice stoga se neprestano spotiče o nepremostivu *višeznačnost* simptoma pa konačnoj potvrdi svake pretpostavke o njihovom značenju na putu stoji opaska da „simptom ima više od jednog značenja i istovremeno predstavlja više nesvjesnih mentalnih procesa“ (Freud 1981: 47).

Da su u kontradikcijama teksta možebitno djelatna inherentna proturječja predmeta kojim se bavi, pokazuju i vremenski mu bliski uvidi iz *Triju rasprava o teoriji seksualnosti* (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905), gdje Freud – nauštrb grubo pojednostavljenih interpretacija – ukazuje na krajnju neodredivost spola, koji se ne može svesti ni na jedan od triju smislova: psihoanalitičku implikaciju aktivnosti i pasivnosti, pokušaje biološke definicije ili sociološki pojam. Psihoanalitičar spolnost ovdje sagledava kroz prizmu biseksualnosti koju ne shvaća kao naknadnu oscilaciju između dvaju spolova, već kao apriorni princip, razliku koja trajno uznemiruje spolnu opreku: „otkad sam se upoznao sa stajalištem biseksualnosti, smatram ovaj moment mjerodavnim, i mislim da se bez uzimanja biseksualnosti u obzir, ne bi mogla razumjeti seksualna ispoljavanja muškarca i žene koja uistinu treba proučavati“ (Freud 2000: 139). Daleko od njezinih recepcijskih pojednostavljenja, iz perspektive prvotne biseksualnosti „spolnost u psihoanalizi nešto je sasvim drukčije od smislene kombinatorne igre – ona je upravo nešto što remeti potonju i onemogućuje ju“ (Zupančič 2015: 17). Osobit je značaj Dorina slučaja u tomu što je s njim psihoanaliza očigledno kritički odbacila scenarij koji bi se temeljio na naslijeđenoj „poetsk[oj] prič[i] o podjeli čovjeka na dvije polovine, muškarca i ženu, koji teže ponovnom sjedinjenju u ljubavi“ (Freud 2000: 46). Naime, kako ističe Zupančič, „[p]sihoanalitička tvrdnja istodobno je mnogo skromnija i radikalnija: ni u kojem značajnom smislu ne postoje dva spola. Spolnost se ne razdvaja na dva dijela; ona ne konstituira jedno. Zaglavljena je između 'ne sasvim jednog' i 'ne sasvim dvoje' (ili više)“ (2015: 24). Zato Dorina seksualnost ne može odrediti „značenje teksta“, već pokreće „ono što u tekstu, i kroz što tekst, iznevjerava značenje, ono što može izazvati konflikt interpretacija“ (Felman 1977: 112). Kao što Freud priznaje i pokazuje u tekstu – a što se ponovno manifestira u njegovoj recepciji – biseksualnost od tumača nužno zahtijeva „pretumačenje“ (2001: 429) histeričnih simptoma. Zbog toga je pri svakome čitanju psihoanalitičkog teksta – ili pak takozvanim *frojdovskim* čitanjima kakvog drugog, a napose književnog teksta – nužno postaviti presudno pitanje: je li „iz frojdovske perspektive spolno doslovno?“ (Felman 1977: 108). Ni blizu doslovnom i *vulgarnom* (isto: 106), u srcu je psihoanalitičareva shvaćanja spolne „suštine“ (Freud 2000:

141) njezina suštinska neodredivost; odnosno, „spolno nije tvar koja se daje prikladno opisati i definirati, ono je sama nemogućnost vlastite definicije ili razgraničenja“ (Zupančič 2015: 17).

Nadalje, u mjeri u kojoj je Freud „ljudsku spolnost otkrio kao problem (koji zahtijeva objašnjenje), a ne kao nešto čime se u konačnici mogu objasniti svi (drugi) problemi“ (isto), njezina asocijacija sa *ženskim* iskrsava kao psihoanalitički problem *par excellence* – „zavijen u neprozirnu tamu“ (Freud 2000: 65). Uslijed pokušaja da se mnogostrukost nagona objedini u cjelovit i jedinstven cilj koji bismo smatrali spolnom *orijentacijom* ili *identitetom* (riječima tako čestim u suvremenim diskursima o spolu i rodu, a tako stranim frojdovskoj analizi i njezinoj dekonstruktivnoj logici), histerični simptomi postaju „kolateralno punjenje sporednih rukavaca prilikom premještanja glavnog korita rijeke“ (isto: 152). Odatle, zbog potiskivanja homoseksualne želje i popratnog mu zahtjeva za izmještanjem erogenoga područja (isto: 140–141), žena je u patrijarhalnom sustavu po definiciji *histerična*, odnosno istovremeno (n)i jest (n)i nije *žena*. Ako se poslužimo lucidnom parafrazom feminističke parole, već kod Freuda – unatoč kritikama koje mu autorica čuvene krilatice upućuje – „histerična pozicija svjedoči o tome da se ženom ne samo ne rađa nego i *ne* postaje“ (Tomljenović 2019: 52). Posljedice su takve pozicije po konstituciju subjekta i zajednice dalekosežne: „Identificiranje je za mehanizam histerijskih simptoma iznimno važno; tim putem oboljeli uspijevaju u svojim simptomima izraziti doživljaje mnogih osoba, a ne samo vlastite, slično kao da pate za čitavu gomilu ljudi, te kao da samo osobnim sredstvima prikazuju sve uloge u nekoj predstavi“ (Freud 2001: 177). Najzad, riječ je o subjektu koji, utjelovljujući spolno mnoštvo, „ne može zaigrati svoju ulogu, odnosno pronaći svoje mjesto u simboličkoj strukturi“ (Tomljenović 2019: 51). Na dekonstruktivni potencijal Freudove ideje spolnosti s gledišta biseksualnosti sažeto je ukazao Culler, polazeći od daleko češće problematiziranog negativnog statusa koji je psihoanaliza dodijelila ženskom spolu:

teorija biseksualnosti – jedan od radikalnih priloga psihoanalize – uzrokuje obrat hijerarhijskog odnosa među *muškarcem* i *ženom*, jer se pokazuje da je žena, sa svojom kombinacijom muških i ženskih načina i sa svoja dva seksualna organa, jednim „muškim“ i jednim „ženskim“, sveopći model seksualnosti, a muškarac je samo osobita varijanta žene, produženo ostvarivanje njezina faličkog razvojnog stupnja. (1991: 147)

Zahvaljujući udjelu spolnosti i raspodjeli uloga u psihoanalitičkoj sceni, *Fragment* je zaslužen privukao pozornost feminističke teorije koja je čitajući slučaj još jednom potvrdila „heteronomiju“ svojih pristupa, napose zalazeći na „kvrgavi“ teren književne teorije (usp. Čale Feldman i Tomljenović 2012: 26–32), gdje je ponekad teško uspijevala frojdovska

konvergencija tekstualnog i seksualnog na kakvoj je inzistirala Felman. U feminističkoj recepciji Freudova slučaja Dora se na jednoj strani prometnula u figuru heroine, dok na drugoj nije dobila više od sažaljenja, ili pak osude, ušutkane žrtve sistema.

Jedna od središnjih diskusija o ovoj temi razvila se sredinom 1970-ih godina u koautorskoj knjizi *Novorođena*⁴⁸ (*La jeune née*, 1975), klasiku francuske teorije koji umnogome okuplja disonantne glasove ondašnje feminističke kritike i njezinih teorijskih suputnika, a zbog temeljnih pitanja s kojima suočava feminističku (samo)refleksiju ni danas ne gubi relevantnost, napose kad je o odnosu teorijskog diskursa i njemu izvanjskoga riječ, bilo da se odmjerava o drugog kao pretpostavljenu izvanteorijsku stvarnost bilo da se razgraničuje od drugih diskursa u vlastitome polju. U heterogenoj strukturi knjige oprečni pristupi histeriji kristalizirali su se od pojedinačnih autorskih priloga Catherine Clément i Hélène Cixous do zajedničkog poglavlja naslovljenog *Razmjena* (*Échange*), koje donosi raspravu između autorica. Pozicije u polemici o histeriji, kako ćemo pokazati, višestruko su povezane s pitanjima koja nas u ovom dijelu rada zaokupljaju – koncepcijom politike, političkih implikacija i potencijala feminističke teorije i metodologije te revolucionarnih dimenzija književnosti – pa ćemo se na nju detaljnije osvrnuti prije negoli nastavimo s razradom pojma metafore u Kamufinu čitanju Cixous.

U drugom poglavlju *Novorođene*, naslovljenom *Sorties* (*Izlasci*), analizu pisanja i spolne razlike Cixous je otvorila često citiranom kritikom hijerarhijskih opreka koje utemeljuju falogocentričnu misao, gdje „isto upravlja svojim drugim, imenuje ga, određuje i propisuje“ (Cixous i Clément 1996: 71), i stoga mu odriče drugost. Prema Cixous, „[p]aradoks je drugosti što ni u jednom trenutku Povijesti nije tolerirano ili moguće. Drugi je ondje samo da bi se ponovno prisvojio, zahvatio, i uništio kao drugi. Čak ni isključenje nije isključenje“ (isto). Cjelokupni je autoričin angažman nadalje usmjeren prema osmišljanju „relacije potpuno drugačije od tradicije upravljane maskulinom ekonomijom“ (isto: 78), pokrenutom prijetnjom kastracije – „strahom od eksproprijacije, odvajanja, gubitka svojstva“ (isto: 80) – koja upravlja postojećim odnosima moći, proizvodnje i reprodukcije, s ciljem da se gubitak neprestano „izvrće u svoju suprotnost i vraća kao profit“ – „više maskuliniteti: dodane vrijednosti virilnosti, autoriteta, moći, novca, ili užitka“ (isto: 87). Subjekt pod prijetnjom kastracije, upozorava Cornell, koindicira s apstraktnim maskulinim subjektom liberalne političke teorije (1999: xix),

⁴⁸ U radu ćemo se referirati na englesko izdanje (prev. Betsy Wing, 1996 [1986]) s predgovorom Sandre M. Gilbert, indikativnim za angloameričku recepciju francuske teorije, kojim ćemo se pozabaviti u nastavku.

čiju normativnost umnogome potvrđuje i liberalni feminizam (isto: 33). Unatoč silnicama koje vode „kapitalističkoj imbecilizaciji u njezinu krajnje nehumanom, automatiziranom, prijetećem obliku“ (Cixous i Clément 1996: 159–160), Cixous kao i njezina suautorica ustraje u zamisli o radikalnoj transformaciji, promjeni postojećih struktura i oslobađanju seksualnosti kao dionika u odnosima proizvodnje i reprodukcije (isto: 83). No dvije autorice *Novorođene* značajno se razilaze u promišljanju transformativnih procesa.

Za Cixous *pisanje* je jedino poprište „koje nije ekonomski ili politički dužno činiti ustupke. Nije se obvezalo na reprodukciju sistema“ (isto: 72). Cixous tvrdi da pisanje „pripada ženi“ jer je riječ o procesu koji priznaje drugost – pisanje je mjesto prebivanja i prolaska drugoga, koji ne dopušta „ni predah ni sigurnost, uvijek uznemirujući vezu sa 'stvarnošću', proizvedeći neizvjesnost koja stoji na putu socijalizaciji subjekta“ (isto: 85–86). Pritom je tek naizgled paradoksalno što je jedino ženino vlasništvo potencijal razvlaštenja (isto: 87). U teorijsko-poetičkom imaginariju Hélène Cixous upravo će Dora imenovati učinke analogne pisanju u odnosu na maskulini – pa i psihoanalitički – diskurs. U raspravi s Clément Cixous se osvrće na Dorin slučaj:

Izgledno je da se Dora opire sistemu, ne podnoseći činjenicu da se obitelj i društvo zasnivaju na ženskim tijelima, prezrenima, odbačenima, poniženima nakon što su iskorištena. Ona je, kao i svi histerici, zakinuta za mogućnost govora, [...] ipak pronašla način da ono što zna učini spoznatljivim. (isto: 154)

No upravo je simptomatska narav histerične spoznaje razarajuća snaga koja stoji na putu prevlasti postojećih diskursa znanja i struktura s kojima su u sprezi, a njezin je izvor želja. „Jedino se polazeći od želje može potaknuti zahtjev za promjenom“ (isto: 157). Afirmirajući histeriju, Cixous se nadovezuje na njezine prve književne sljedbenike – nadrealiste, koji su 1928. godine u glasilu *La Révolution surréaliste* objavili manifest pod naslovom *Pedeseta obljetnica histerije (1878–1928) (Le cinquantenaire de l'hystérie (1878–1928))*, gdje histeriju proglašavaju „najvećim poetskim otkrićem kraja 19. stoljeća“ (Aragon i Breton 1928: 20) te predlažu vlastitu definiciju koja psihopatološku odrednicu zamjenjuje estetskom:

Histerija je više ili manje nesvodljivo mentalno stanje koje odlikuje subverzija odnosa uspostavljenih između subjekta i moralnog svijeta, za koje osjeća da ga određuju, izvan svih sistema zabluda. Ona se zasniva na želji za uzvraćenim zavođenjem, što objašnjava prerano prihvaćena čuda sugestije (ili protusugestije). No histerija nije patološki fenomen i može se, u svakom pogledu, smatrati najuzvišenijim sredstvom izražavanja. (isto: 22)

Štoviše, Dora je figura koja za Cixous ukazuje na spolnu subverziju i feministički potencijal histerije, a u estetskom smislu i avangardnih pjesničkih praksi. Riječ je, naime, ne samo o *novom pojmu pisanja* nego i o *novom pojmu femininog* – koje je bilo „potisnuto i neizgovoreno jer je neizgovorivo u patrijarhalnom jeziku“ (Weil 2006: 160). *Écriture* se ne pokreće s ciljem „reprezentacije femininog, već njegova stvaranja eksperimentalnom poetikom“ (isto: 169) čija je zadaća – sukladno estetskom i konceptualnom uzoru u avangardi – transformativna. Naime, kako objašnjava Rubin Suleiman, „za pomak od nadrealizma prema *écriture féminine* modernost mora susresti Doru, a susresti Doru podrazumijeva dovesti subjekt u pitanje: subjekt diskursa i spolne razlike. Subjekt pripovijesti i žudnje. Subjekt interpretacije. Subjekt prijenosa“ (1990: 91). Ključno je pitanje, sudeći prema njezinu čitanju Bretona i Duras⁴⁹, način na koji tekst u relaciji s drugim iznosi na vidjelo vlastitu „kontaminaciju“, izmještanje (maskulinog) subjekta prema „marginama na kojima se femininost – i ludilo – tradicionalno nalaze“ (isto: 116). Tek kad smo s Dorom *doveli subjekt u pitanje*, (ne) možemo čitati i čuveni *Meduzin smijeh*, programatski tekst u kojemu Cixous preuzima formu i stil avangardnog manifesta (isto: 17) te pridruživanjem nadrealističkog vokabulara femininoj ekonomiji (Rubin Suleiman 1991: x) zasniva koncepciju revolucionarnog, *ženskog* pisanja. Riječ je o pisanju „koje neće zatomiti prisutnost želje među slovima i zarezima, negirati nesvjesno izvorište oko kojega se priče pletu“ (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 66). Žensko se pisanje stoga ispisuje kao „analogon histeričnoga govora“ (isto: 66–67). Zato se u Cixousinoj konceptualizaciji pisanja žensko izmjenjuje s biseksualnim, komplementarno ranije izloženoj Freudovoj zamisli: daleko od „fantazije o jedinstvu“ dvaju spolova, riječ je o *(n)i jednom (n)i dvoje* koje uznemiruje spolnu i rodnu izvedbu u „Falocentričnom Teatru“ (Cixous i Clément 1996: 85).

S druge strane, Clément protest histeričarke smatra daleko neučinkovitijim. Iako njezinu ulogu smatra ambivalentnom (isto: 5), autorica problematizira konzervativnu funkciju histerije, čijim se posredstvom naposljetku osnažuju strukture protiv kojih se uspostavlja, s obzirom na to da se porodica i društvo iznova konstituiraju oko histeričnog tijela kako bi zaliječili njegovu bolest i ponovno ga prisvojili (isto: 155). Jedini je poželjni ishod, za Clément, mogućnost zauzimanja pozicije moći – poput analitičke (isto: 140). Ostavljajući konvergenciju moći s pristupom jeziku – kako histerika tako i analitičara – po strani, Clément nedvosmisleno tvrdi da se revolucija ne događa u jeziku, nego negdje drugdje: „s jedne strane nalazimo imaginaciju,

⁴⁹ Usp. Rubin Suleiman 1990: 99–118. Ovim čitanjem detaljnije ćemo se pozabaviti u sljedećem poglavlju rada.

želju, stvaranje, proces pisanja, a negdje drugdje, na drugoj razini stvarnosti nalazi se klasna borba, i unutar nje, ženska“ (isto: 159). Stoga se i konstitutivno proturjeđe teksta i spolne razlike – uspostavljeno „konfliktom dviju sila“: libida i represije (Felman 1977: 110) – zataškava imperativom klasne borbe (Cixous i Clément 1996: 151–152). U pozadini je uvjerenje o nužnosti koherentnoga znanja (isto: 141), koje uznemirujuća intervencija poetskoga u teorijsko koju zagovara i poduzima Cixous – koju, u konačnici, poduzima i Freud – ne upozorava na nepremostiv jezični/spolni rascjep: neznanje u srcu svake spoznaje, već od nje nedopustivo odstup; pretpostavljamo, nauštrb feminističkog/psihoanalitičkog angažmana. Naime, u pristupu koji želju imenuje pokretačem promjene Clément ne prepoznaje političke pojmove, već mitske i poetske – Cixous opisuje „kolektivni subjekt, fikcionalan, žudeći – golemi entitet na mahove slobodan i revolucionaran ili podčinjen, na mahove uspavan ili budan... to nisu subjekti koji postoje u stvarnosti“ (isto: 158).

Pozivajući se na Clément, i Moi će utvrditi da Cixous „ne može reći ništa o stvarnim nepravdama, oskudici i nasilju koje žene, kao društvena bića, a ne mitološki arhetipovi, moraju neprestano trpjeti“ (2007: 172), što objašnjava i nedostatak „bilo kakve konkretne analize materijalnih čimbenika koji sprečavaju žene da pišu“ (isto), a stoga i nenadoknadivi izostanak ključnog spisateljskog zahtjeva za *vlastitom sobom* i *petsto funti godišnje*. Zato je iz više ili manje nehوتيčno uspostavljene opreke između političkog i poetskog ili seksualnog i tekstualnog moguće postaviti pitanje – „je li opravdano silom tjerati Cixousino pisanje u politički oklop, pogotovo kada je, kako ona tvrdi, politika manje zanima od pjesništva?“ (isto). Ipak, ovo je pitanje smisleno jedino ako s jedne strane možemo povući jasnu granicu između politike i pjesništva, a s druge strane bez ostatka imenovati politički subjekt feminističke teorije. Ističući razliku između vlastita i Cixousina diskursa, Clément ponavlja specifičan feministički zahtjev za onim „što se jednostavno naziva stvarnošću“ (Jardine 1987: 82) te stoga nužno poriče mogućnost feminističke identifikacije s Dorom (Gallop 1983: 134) kao politički djelotvorne strategije. No je li moguće anticipirati budućnost u vidu „kontradiktornih gesti“ biseksualnosti – „anticipirati nemoguće“ – ostavljajući histeriju „za sobom“ (Cixous i Clément 1996: 56), a s njom i potencijal (ne)ispunjene želje? Koliko god tekst nastojao potisnuti vlastito proturjeđe, u svom pothvatu nužno podbacuje jer je „nemoguće“ jedan od mogućih frejdovskih pandana spolnosti.

Izlaskom u šire disciplinarno polje feminističke kritike postaje razvidno da je nesuglasje o relaciji histeričnog, (po)etičkog i političkog artikulirano u *Novorođenoj* povezano s dubljim disenzusom o književnosti među divergentnim feminističkim pristupima, a odatle i o vlastitu

odnosu prema psihoanalizi i humanistici. Za koncepciju histerije kakvu u *Novorođenoj* artikulira Clément – koliko god se to paradoksalnim činilo uzevši u obzir razlike između intelektualnih tradicija – zauzela su se i prepoznatljiva imena angloameričke feminističke kritike. Zagovornica *njihove vlastite književnosti* pritom će ići toliko daleko da feministički angažman suprotstavi učincima histerije, pa histeričarki u vidu političkog zahtjeva nalaže ozdravljenje – po uzoru na Breuerovu pacijenticu Annu O. čiji su simptomi *iz-govoreni*, izliječeni govorom:

Histerija i feminizam postoje kao kontinuum. [...] Rašireni ženski pokret u kojemu je „protofeminizam“ histeričnog protesta mogao biti artikuliran i odjelotvoren nudio je alternativu autodestruktivnim i u sebe zatvorenim strategijama histerije, kao i učinkovitu formu otpora patrijarhalnome poretku. Ako se histerična žena nalazi na jednom kraju spektra ženske avangarde koja se bori za redefiniciju ženskog mjesta u društvenom poretku, onda se feminizam nalazi na drugom kraju spektra, kao alternativa histeričnoj tišini, kao odlučnost da se u javnom prostoru govori i djeluje u ime žena. (Showalter 1987: 161)

U ovom okviru, primjećuje Tomljenović, „Showalter nastavlja [Freudovu] tumačiteljsku proceduru: feminizmu dodjeljuje ulogu gospodara koji ispravlja i otklanja histeričnu šutnju nudeći joj glas, odgovor, alternativu“ (2019: 49). Štoviše, „autorica smatra da je feminizam, progovorivši u ime histerije, iznašao pravu riječ za ono što histeričarka u svojoj slabosti ne može izustiti“ (isto). No uspijeva li feminizmu doista izreći neizrecivo, a stoga i pročitati *nečitljivo*?

Nastavimo sa spomenutim predgovorom engleskom izdanju *Novorođene*, koji čini najizravniju poveznicu s angloameričkom recepcijom francuskih teoretičarki, imajući u vidu „specifične intelektualne i političke uloge uvoza i izvoza feminističke teorije“ (Jardine 1987: 15). U tekstu naslovljenom *Tarantela teorije* Sandra M. Gilbert u fokus dovodi Clémentinu analizu funkcije rituala tarantele, čiju strukturu smatra analognom *Novorođenoj*. Naime, razvlaštenost histeričnog tijela/jezika „kulturno je predodređen kanal u koji otječe višak demonskog: višak žudnje, gnjeva, kreativne energije – samo kako bi se poništio u društvu koje ga je ondje usmjerilo“ (Gilbert 1996: xii). Histerizaciji feminističkog koju poduzima Cixous Gilbert suprotstavlja *empirijske* alate angloameričke feminističke kritike kojima teško da se može prokrčiti put kroz „tekstualnu džunglu“ (Moi 2007: 146) dijela francuske teorije,

pozivajući se pritom na njezino egzemplarno *nerazumijevanje*⁵⁰. Gilbert će potom do te mjere banalizirati – bolje rečeno, *kapitalistički imbecilizirati* – Cixous da će njezino baratanje pojmovima želje i *jouissance* u konceptualizaciji ženskog *dolaska u pisanje* dovesti u doticaj sa zagovorom seksualnih sloboda karakterističnim za liberalni feminizam. Naposljetku, ostaje nejasno kakav pojam subverzivnog femininog teksta, tek citirajući Cixous, Gilbert pokušava afirmirati (1996: xviii).

U dekonstrukcijski aluzivno naslovljenom čitanju *To Give Place: Semi-Approaches to Hélène Cixous* (1995) Peggy Kamuf upozorava da Gilbert u predgovoru *Novorođenoj* u istim mah nastoji i odbiti/očuditi i „pripitomiti i prisvojiti 'francusku feminističku teoriju' uspoređujući (i postdatirajući) njezine premise, postupke i uvide s onima u anglofonom svijetu najvažnijih 'luđakinja iz potkrovlja'“ (1995: 72). Razmotrimo u nastavku njezin odgovor na istaknute kritike, koji u konceptualizaciji metafore polazi od otpora Cixousinih tekstova mnogostrukim pokušajima apropijacije *francuske, feminističke, teorije*.

⁵⁰ U tekstu *Writing the Body: Towards an Understanding of L'Ecriture Feminine* (1981) koji Gilbert citira, ali ne navodi, Ann Rosalind Jones namjerava propitati „praktične i političke implikacije francuskih diskusija i veličanja femininog“ pod pretpostavkom da ga zasnivaju na ženskoj fiziologiji (1981: 248). Autorica nakon kratkog pregleda opusa ključnih predstavnica – Kristeve, Irigaray i Cixous – ipak ne poriče, a kamoli da bi opovrgnula kritike njihova navodnog „idealizma i esencijalizma, upletenih u sistem za koji tvrde da ga podrivaju“ ili ih obranila od optužbi za „teorijsku zbrku i poguban utjecaj na konstruktivnu političku akciju“ (isto: 252–253), postavljajući pitanje koje potpuno promašuje logiku koncepata na koje se referira: „Kako jedan libidni glas – ili dvije usne uznemirujuće prikazane kod Irigaray – mogu govoriti u ime svih žena?“ (isto: 255). Odgovorit ćemo citatom *bliskijim* Irigaray: „Shvatiti to doslovno, kao esencijalistički upliv za istinom tijela, znači pogrešno razumjeti osobitost književnog jezika. Predodžba dviju usana evocira blizinu, bliskost koja se nikad ne urušava u identifikaciju faličkog sebstva“ (Cornell 1999: 160). Za detaljniji uvid u raspravu o Irigaray analognu onoj kojom se bavimo u tijelu teksta, usp. Fuss 1989.

3.3. Koreografija polu/teorije: Kamuf, Cixous, Derrida

Referirajući se na argumentaciju dijela angloameričke recepcije francuske teorije kojemu je polazišni putokaz *stvarnost*, Kamuf decidirano tvrdi da će Cixousini tekstovi „razočarati svakoga tko pretpostavlja da politička odgovornost teorije počinje i završava u postojećoj 'stvarnosti'“ (isto: 74). Autorica ovdje problematizira same procedure svrstavanja Cixous u ladicu *teorije, francuske, feminističke* itd., na temelju nevelikog broja prijevoda njezinih *teorijskih* tekstova (isto: 70–71). Naime, u pozadini je upućenih joj kritika određen skup implicitnih pretpostavki o tomu što jest, a što nije teorijski tekst, odnosno o *zakonu teorijskog žanra* ili *zakonu žanra feminističke kritike*. U slučaju Cixous, teorijski tekst ponajprije se nastojao odrediti i razlikovati u odnosu na književni, koji kada kontaminira priželjkivanu transparentnu vezu teorije i *stvarnosti* te njihovih međusobnih utjecaja opasnim naslagama metafora, mitskim predodžbama, stilskim devijacijama i sl. U tom smislu egzemplaran je opis Cixousina izraza ponudila Moi:

Između 1975. i 1977. proizvela je čitav niz teorijskih (ili poluteorijskih) spisa u kojima je namjeravala istražiti odnose između žena, ženstvenosti, feminizma i proizvodnje tekstova [...] Činjenica da se mnogo središnjih ideja i predodžbi stalno ponavlja predstavlja njezino djelo kao kontinuum koji ohrabruje nelinearne oblike čitanja. Njezin je stil često intenzivno metaforičan, poetičan i eksplicitno antiteorijski, a njezine središnje predodžbe stvaraju gustu mrežu označitelja koja analitički nastrojenoj kritičarki ne nudi nikakav očit rub za koji bi se mogla uhvatiti. Nije jednostavno zarezati, otvoriti vidike ili iscrtati karte Cixousine tekstualne džungle, štoviše, sami tekstovi itekako daju do znanja da je taj otpor prema analizi potpuno namjeran. (2007: 145–146)

Međutim, kako primjećuje Kamuf, „potencijalno zanimljiv uvid o 'poluteorijskom' Moi jednostavno ispušta zajedno s 'očiglednim otporom' [Cixousinih tekstova, op. a.] vrsti analize (ili poluanalize) koju će izvesti“ (1995: 73). Umjesto pretpostavljanja teorijskog poluteorijskom, Kamuf obrće perspektivu ističući da takav pojam „ukazuje na odgovornost prema onome što se nazire ispod izbrisanog prefiksa *polu-* svih imena i općih koncepata“ (isto: 74). Pritom naglašava etičke i političke potencijale oznake *poluteorije*: „Poluime uopće nije ondje, ne imenuje prisutnost, ništa što jest; radije, poziva da se predstavlja drugačije. Ako poluteorija odgovara, odgovorna je prema, onom polubrisanju koje ima tako malo težine u sadašnjosti, to je tako jer daje mjesto onome što još nema ime: budućnosti“ (isto: 74). Budući da je psihoanalitička spolnost takav (polu)pojam, a psihoanaliza (polu)teorija, nije slučajno da gotovo dva desetljeća prije Kamufina čitanja Cixous – razmatrajući funkciju Freudova imena u

interpretativnom sporu o Jamesovu *Okretaju zavrtnja* – Felman uviđa da ono „ne prenosi utvrđenu istinu ili referencijalno znanje, već poziv na interpretaciju“ (1977: 116).

Kako pokazuje Kamuf, u pozadini je distinkcije između željenog teorijskog teksta, s nedvosmislenim političkim iskazima, i Cixousina teksta, čiji su učinci navodno politički neuspješni, a koju uvode i Clément i Moi, niz opreka poput „izraz – misao, stil – sadržaj, metaforičko – doslovno, poetičko – teorijsko“ (1995: 73). Pritom se politika pridružuje potonjim pojmovima, ponajprije kao pitanje sadržaja i misli, a ne sekundarnih obilježja stila i izraza, naizgled nepovratno daleko od njihove nužne konvergencije. „Politika koju zazivaju Clément i Moi implicira ponajprije ontologiju“ (isto: 75), ili *tautologiju referencije*, a pritom se u nizu istaknutih opozicija podrazumijeva da se „referencija na 'stvarno' iskustvo“ (isto) kao obilježje politike razilazi od poetičke prakse koja ukida referent – ali nipošto referenciju, ostvarujući se kao „referencija bez referenta“ (isto). Slijedeći istaknute Cixousine postavke o odnosu pisanja i žena u *Novorođenj*, Kamuf smatra kako je

pojam „žene“ politički baš zbog toga što može biti razvlašten od svakog „stvarnog“ referenta, iščašen iz postojeće kodirane funkcije [...] Politika je moguća [...] samo u mjeri u kojoj referencijalna tautologija može biti razvlaštena, štoviše, u kojoj se već razvlastila, odnosno, moguća je samo u mjeri u kojoj je između „žena“ kao „stvarnih, društvenih bića“ i *nečeg drugog, drugačijeg* od očigledne stvarnosti distinkcija neprimjenjiva jer se ne može locirati. Ta moguća politika jest politika polureferencije, ili referencije bez referenta, koja imenuje nemoguću „stvar koja nije“. (isto: 75–76)

Upravo se s razvlašćujućim učincima polureferencije/polupolitike/poluteorije susrećemo u tekstovima Hélène Cixous, koji od nas zahtijevaju da „iščitavamo razvlaštenje na djelu u tekstovima za koje se čini da iznose teorijske iskaze o 'ženama'“ (isto: 76). Iz Cixousinih postavki Kamuf izvodi zaključak da *pisanje pripada ženi* „jedino pod uvjetom recipročnog odrješenja 'pisanja' i 'žena' od njihovih uobičajenih, ili 'stvarnih', referenata. Tvrdnja se temelji na pripisivanju značenja jednog pojma drugom: stoga ću reći da je 'pisanje' predano 'ženama' i, istovjetno, 'žena' je tkogod predan 'pisanju'“ (isto: 77). Ovdje, međutim, nije riječ o razmjeni koja bi se mogla utvrditi ili opisati, već se pokreće samom praksom pisanja. U tom smislu Kamuf inzistira na neprevodivu višku Cixousina teksta koji se opire prevoditeljskoj uspostavi referencijalne vrijednosti nauštrb „rastvaranja značenjske konstrukcije budućoj dekonstrukciji“ (isto: 79), odakle proizlazi i otpor njezine *poluteorije* recepcijskom pripitomljavanju, zahtijevajući „pristup idiomu drugoga, neprevodivosti *donner lieu*, bezmjesnom mjestu u kojem nemogući susret uzima mjesto kao darivanje mjesta onkraj ili prije bilo kojeg dati-i-uzeti“ (isto: 89). Štoviše, Derrida će radikalizirati tu pretpostavku premještajući problem

neprevodivosti iz relacije izvornika i drugih jezika u francusku kulturu pa se u okviru njegova pristupa čini da je Cixous, ponajprije i naizgled paradoksalno, „neprevodiva na francuski“ (2006b: 138–139).

S razvlašćujućim je uplivom povezana neprijemčivost dijela recepcije prema teorijskom okrilju u kojem Cixous stvara, gdje se čini da „žena može postati intrinzična cjelokupnim konceptualnim sistemima a da ne govore 'o' ženama – još manje 'o' feminizmu“ (Jardine 1987: 61). Kako valjano primjećuje Jardine, ne samo u Lacana, Derridaa i Deleuzea nego i u Irigaray, Kristeve i Cixous spisateljice su rijetko u središtu analize (isto: 62). Kada je o lektiri potonje riječ, na popisu ćemo pronaći mahom pisce i filozofe – Kafku, Kleista, Shakespearea, Derridaa, Heideggera, Lacana i druge, kojima u kasnijoj fazi svojeg rada pridružuje i Clarice Lispector. Seksualna transgresija koju pokreće pisanje, upućuje Jardine, dijelom je konsenzusa u kojem vodeću riječ francuske teorije izgovara Cixous – međutim, čak i utvrditi da „pjesnik mora postati ženom kako bi pisao“ (isto: 214) neadekvatno je projiciranoj spisateljskoj subverziji, zbog čega je srodne premise nužno razmotriti iz perspektive pojedinih tekstova. Kako u *Novorođenj* ističe Cixous, riječ je o „muškarcima kadrima za druge, kadrima da postanu žene“ (Cixous i Clément 1996: 98), a oni su, najzad, *pjesnici*, ne romanopisci „u srodstvu s reprezentacijom“; „pjesnici jer jedino poezija crpi snagu iz nesvjesnog i jer je nesvjesno, druga zemlja bez granica, mjesto gdje potisnuto preživljava“ (isto). Iz perspektive Kamufina čitanja (polu)teorija s književnošću dijeli moment koji Freud prepoznaje u snovima: „aktualni osjećaj upliće se u san zato *da bi mu se oduzela stvarnost postojanja*“ (Freud 2001: 264), za otkriće čijih su *prizemljenih*, stvarnosnih učinaka najzaslužniji histeričarke i psihoanalitičari. Stoga, odgovarajući na kritike utopijske/mitske dimenzije Cixousine misli, Kamuf tvrdi kako je „od svih pitanja najprizemnije pitanje što se događa u pristupu drugome“ (1995: 88), odnosno „koje je mjesto dano, a da nije već oduzeto?“ (isto: 89).

Čitanje Cixous kakvo nudi Kamuf poduzima dekonstrukciju opreke politike i poetike i analognih im opozicija, u suglasju s pozicijama koje su inzistirale na političkoj dimenziji izraza, stila, figurativog i poetičkog, odnosno estetskim dimenzijama feminističke teorije i prakse. U tom smislu, osvrćući se na raskol između materijalističke i estetičke pozicije, Cornell tvrdi da ih u opoziciju možemo postaviti samo ako zanemarimo da estetski aspekt spoznaje o spolnosti ne stoji na putu borbi za promjenu materijalnih uvjeta (1999: xxxii), s obzirom na to da „suprotstaviti 'materijalistički' feminizam ženskom pisanju znači zanemariti performativnu moć jezika i, preciznije, metafore“ (isto: 3). Naime, kako pokazuje Cornell, nemoguće je *prekoračiti pregradu* označitelja ili zaviriti iza nje kako bismo pronašli iskustvo koje bi mu prethodilo

(isto). K tomu, nastavlja autorica, upravo se zahvaljujući „navodnoj prevlasti doslovnog nad metaforičkim takozvani utopizam razlikuje od 'realizma' te se našao u nemilosti kao odvojen od 'stvarnog svijeta'. No jednom kad shvatimo ulogu metafore u konstituciji 'bitka', stroga podjela između 'realizma' i utopizma postaje neodrživom“ (isto: 169).

Ako se vratimo raspravi s početka ovog poglavlja, valja postaviti isuviše jednostavno pitanje: jesu li metafora i metonimija – da ne kažemo i katahreza – strategije koje nam stoje na raspolaganju, i za kojima možemo posegnuti kad poželimo, a pokraj ili izvan kojih bi postojao doslovan, figurativno nekontaminiran (teorijski) jezik koji bi izbjegao katahrestičkoj nužnosti? Ili je pak riječ o mehanizmima koji uvijek već uvjetuju nastanak i razumijevanje spolnosti i razlike kao teorijskih (i) političkih označitelja? Postavimo odatle kompleksnije i daleko važnije pitanje: ako se ne može izaći iz metaforičke *džungle*, je li ipak moguće iscrtati karte i putokaze intelektualnog angažmana i političke borbe? Naposljetku, kakvi su politički i etički ulozi u pitanju kad govorimo o disonantnim pristupima metafori?

Iz perspektive ovih pitanja nije nevažno što se u pozadini čitanja Hélène Cixous koje je ponudila Kamuf nalazi ponajprije Derrida. Naglaskom na *referenciji bez referenta* Kamuf, naime, crpi inspiraciju iz autorova eseja *Dvostruka sesija* (*La double séance*) objavljenog u knjizi *Diseminacija* (*La Dissémination*, 1972). Derrida se ovdje usredotočuje na odnos *istine* i *književnosti* koji je – u vidu ontološke interpretacije mimeze – odredio povijest potonje *inter Platonem et Mallarmatum*, utemeljenu na „mogućnosti značenja, prošle, sadašnje ili obećane prisutnosti značenja i istine“ (Derrida 1981: 183–184). Suočavajući se s ontološkim kao „pretpostavljenom mogućnošću diskursa o onome što jest“ (isto: 191), prije i različito – ali i „stvarnije, esencijalnije, istinitije“ (isto) – od pojave, slike ili fenomena, Derrida ističe kako pokušaji da se platonska hijerarhija propita ili obrne ipak nisu izmjestili „prvenstvo oponašanog, koje upravlja filozofskom ili kritičkom interpretacijom 'književnosti', ako već ne operacijom književnog pisanja“ (isto: 192). Odatle, ključno je pitanje – koje nas vraća korpusu koji smo analizirali u prethodnom poglavlju – podliježe li uz filozofiju i književna kritika „ontološkoj interpretaciji mimeze ili metafizičkom mimetologizmu“ (isto: 245)? Kakva je uloga *književnog pisanja* u toj sceni?

U *Dvostrukoj sesiji* Derrida čitanjem Mallarméa izvodi pretpostavku o *referenciji bez referenta* koja „održava diferencijalnu strukturu mimikrije ili mimeze, ali bez platonske ili metafizičke interpretacije, koja implicira da se negdje bitak nečega što *jest* imitira“ (isto: 206). Nadalje „[o]no što se proizvodi jest apsolutna ekstenzija koncepata pisanja i čitanja, teksta, himena, do točke u kojoj ništa što *jest* ne opstoji onkraj njih“ (isto: 223). Derrida odatle ukazuje

na ograničenja *tematske kritike* – rada koji nastoji „odrediti značenje kroz tekst, donijeti odluku o njemu, odlučiti što *jest* značenje i što je značajno, utvrditi da je značenje postavljeno, moguće, ili prenosivo kao takvo: tema“ (isto: 245). Upravo je pojam *literarnosti* na kojem su inzistirali ruski formalisti, istodobno s transformacijom književnih praksi, tvrdi Derrida, stao na put „redukcijama i pogrešnim interpretacijama koje imaju tendenciju ponovnog pojavljivanja (tematizam, sociologizam, historicizam, psihologizam u svojim najviše prerušenim oblicima“ (1982: 70). Međutim, Derrida ipak odbija proglasiti literarnost književnom „esencijom“ ili „istinom“ (isto), čija bi apologija bila proturječna njegovu shvaćanju književnosti, s obzirom na to da se literarnošću književnost pretvara „iz (stabilna) predmeta u (promjenjivu) kvalitetu“ (Biti 2000: 250; s. v. *književnost*). Zato je potrebno, pojašnjava, „zabilježiti stanoviti oprez prema pojmu 'literarnosti' u istom momentu u kojem je suprotstavljamo ustrajnom autoritetu sklopa koji nazivamo *mimetologizmom* (ne *mimezi*, već određenoj interpretaciji *mimeze*)“ (Derrida 1982: 70). S druge strane, objašnjavajući povlašteno mjesto koje u njegovim esejima dobivaju upravo modernistički autori, Derrida procjenjuje kako njihovi tekstovi

označavaju i organiziraju strukturu otpora filozofskoj konceptualnosti koja je njima navodno ovladala ili ih je razumjela, bilo neposredno, bilo pomoću kategorija izvedenih iz filozofskog fonda, kategorija estetike, retorike i tradicionalne kritike. Primjerice vrijednosti značenja ili sadržaja, forme ili označitelja, metafore/metonimije, istine, reprezentacije, itd., barem u svom klasičnom obliku, više nisu prikladne određenim snažnim učincima tih tekstova. (isto: 69–70)

Počevši od čitanja Mallarméa, istaknuti je otpor književnog teksta filozofskim uvjetima i kategorijama uvelike odredio Derridaov interes za književnost (Attridge 1992: 4). Međutim, primjećuje Attridge, njegov izbor iz svjetske književnosti ipak ne podrazumijeva jednostavnu „identifikaciju 'modernosti' ili 'modernizma' s potencijalom uznemiravanja filozofsko-kritičkih kategorija“ (isto). Ono što Derridaa zanima u književnom tekstu jest osobit način na koji sudjelujući u književnoj instituciji podriva njezine temelje te se opire konvencionalnoj kritici i *transcendentalnom* čitanju koje se kreće „onkraj interesa za označitelj, formu, jezik [...] u smjeru značenja ili označenog“ (Attridge i Derrida 1992: 44). Kako Derrida pojašnjava u intervjuu s urednikom najobuhvatnijeg izdanja posvećenog književnosti u njegovu opusu,

moment „transcendencije“ nemoguće je potisnuti, ali može biti kompliciran i uvijen; i upravo je u toj igri savijanja upisana razlika između književnosti, između književnog i neknjiževnog, između različitih tekstualnih vrsta ili momenata neknjiževnih tekstova. Prije ishitrene periodizacije, prije tvrdnje da se, primjerice, moderna književnost snažnije opire transcendentalnom čitanju, trebali bismo nadići tipologiju s poviješću. Postoje vrste tekstova,

momenti u tekstu, koji se opiru transcendentnom čitanju više od drugih, što ne vrijedi samo za književnost u modernom smislu. (isto: 45)

Otpor književnog teksta tematskom čitanju – „zatvoreni, feminini oblik knjige, koji štiti tajnu svog himena“ (Derrida 1981: 259) – Derrida opisuje aluzivnim femininim terminima koji izvrću hijerarhiju uspostavljenu maskulinim (čitalačkim) procedurama: „Zatvarajući se preko svoje tajne (a ništa nije više djevičansko i u isti mah više prisvojeno i perforirano, već u sebi i od sebe, negoli tajna), gubi glatku jednostavnost svoje površine. Razlikuje se od sebe, *prije* nego što otvarač pisama može rastvoriti usne knjige“ (isto). Odatle Derrida izvodi zaključak čije su posljedice za (feminističku) književnu kritiku dalekosežne:

Ako stoga ne postoji tematsko jedinstvo ili cjelokupno značenje koje bi se moglo prisvojiti onkraj tekstualnih instanci, ako ne postoji potpuna poruka koja pripada nekom imaginarnom poretku, intencionalnosti ili življenom iskustvu, onda tekst više nije izraz ili reprezentacija (prikladna ili drugačija) bilo koje *istine* koja bi se sklonila ili sastavila u književnoj višeznačnosti. Hermeneutički pojam *polisemije* mora biti zamijenjen *diseminacijom*. (isto: 262)

Još su dalekosežnije implikacije ovog uvida po filozofiju – ili *bijelu mitologiju* (Derrida 1990: 13) – koja, najzad, ne „rukuje svojim tropima kao instrumentima“ (isto: 25). Ovo bi podrazumijevala opreka retorike i filozofije u kojoj potonja „zadržava izvesnu moć nad metaforičkim tvorevinama“ (isto: 30), određujući jednoznačnost kao *telos* svog govora, koji je govor „samo utoliko i onda kad može da raščlani polisemiju i vlada njome. Bez ostatka. Jedno nekontrolisano rasejavanje nije čak ni polisemija, ono pripada predvorju govora“ (isto: 54). Štoviše,

[s]vaki put kad je polisemija nesvodiva, kad joj čak nije obećana nikakva jedinica smisla, čovek stoji izvan govora. Pa, prema tome, i izvan čovečnosti. Čoveku je svojstveno, neosporno, da može praviti metafore, ali zato što hoće nešto da kaže i to nešto jedinstveno. U tom smislu, filosof koji svagda ima da kaže samo jednu stvar, jeste čovek među ljudima. Onaj koji ne podvrgne dvosmislenost tom zakonu već je malo manje nego čovek. (isto: 55)

No Derridaovo čitanje ukazuje upravo na uznemirujuću nesvodljivost filozofskog teksta, odnosno konstitutivnu nemogućnost filozofije da se metaforom pozabavi s metametaforičke pozicije: „Kako njena oruđa pripadaju njenom polju, ona je nemoćna da gospodari sopstvenom opštom tropologijom i metaforikom“ (isto: 31), čineći je djelatnom u vlastitim tekstovima koji „ne pripadaju ni 'filozofskom' registru ni 'književnom' registru“ (Derrida 1982: 71). Pod geslom „Od filozofije – retorika“ (Derrida 1990: 7), Derrida je upravo u naizgled marginalnim – ekonomičnim, ornamentalnim, suvišnim ili kontaminacijskim – retoričkim aspektima filozofskih tekstova prepoznao polazište za dekonstrukciju opreke

filozofije i književnosti, što otvara put čitanju povratne sprege između retorizacije i fikcionalizacije filozofije i filozofičnosti književnosti. Štoviše, cjelokupni se Derridaov pothvat čitanja filozofije i književnosti, ističe Attridge, obračunava s oprekom između njih, koja se na simptomatične načine reflektira i u recepciji njegova rada (1992: 13). Naime, „ne samo da je opozicija kao takva filozofska već je riječ o opoziciji kojom filozofija proizvodi, i stoga se konstituira naspram, svog drugog“ (isto). Imajući iz deridaovske perspektive u vidu ranije izložene prijepore o metafori i metonimiji, figurativnom i doslovnom, politici i poetici i srodnim opozicijama, ni feministička pozicija najzad ne ostaje imunom na okolnost da je „izopćenje metafore, pjesništva, nametničkog i neozbiljnog moguće [...] samo zato što oni već prebivaju u srcu grada: i ponavljano se otkriva da tamo prebivaju, zbog čega i mogu biti ponavljano izopćivani“ (Culler 1991: 128).

Kada je o dodirnim točkama i prijemima dekonstrukcijskog i feminističkog pristupa dijeljenim područjima književnosti i falocentrizma riječ, indikativnim se čini da je Attridge u spomenutom intervjuu primjer kritike koja prokazuje pretpostavljenu historijsku spregu književnosti i metafizičke tradicije (Attridge i Derrida 1992: 53–54) pronašao upravo u feminističkoj kritici kojoj je cilj „demonstracija falocentričnih pretpostavki književnih tekstova tijekom dugog razdoblja, kao i komentara tih tekstova“ (isto: 57), što Derrida smatra zadatkom „inherentnim iskustvu čitanja ili pisanja“ (isto: 54). Iako se dekonstrukcija i feministička kritika razvijaju u isto vrijeme te stoga „pripadaju istoj konfiguraciji i sudjeluju u istom pokretu i motivaciji“ (isto: 58), inzistirajući na neodvojivosti falocentrizma i logocentrizma (isto: 57), Derrida ukazuje na paradoks dekonstrukcijskih učinaka falogocentričnih tekstova – u tom smislu prvo nam na pamet pada Freud, a Derridaov su izbor Nietzsche, Joyce, Ponge, Bataille i Artaud – i njegova mogućeg izostanka u deklarativno feminističkim tekstovima, pri čemu ni jedni ni drugi ne postoje „prije i izvan čitanja“ (isto: 58). Upravo je književna dimenzija teksta zaslužna za suspenziju falogocentričnih učinaka (isto). Odatle Derrida izvodi pretpostavku o istovjetnosti književnog propitivanja logocentrizma i falocentrizma, previđanjem kojeg „feministički diskurs riskira grubo reproducirati ono što tvrdi da kritizira“ (isto: 59–60). Uzimajući u obzir cjelokupnu dosadašnju raspravu, a napose premisu o književnosti kao suputniku metafizike, koja uvjetuje mnoga *feministička* čitanja, Derridaova dijagnoza ostaje aktualnom:

U polemikama postoji suviše pouzdanja u pretpostavljene seksualne identitete potpisnika, u sam pojam seksualnog identiteta, s njima se suočava previše generalno, kao da su tekstovi jedno ili drugo, homogeno, za jedno ili drugo, bez uzimanja u obzir o čemu je riječ u statusu ili strukturi

književnog djela – radije bih rekao u paradoksima njegove *ekonomije* – koja obeshrabruje takve pojednostavljujuće pretpostavke. (isto: 59; kurziv moj)

Iako je zbog najčešće implicirane, a tek ponegdje istaknute sprege logocentrizma i falocentrizma kao meta njegove kritike nemoguće jasno ih omeđiti u pojedinim tekstovima i knjigama, prepoznatljivo mjesto u Derridaovoj konceptualizaciji (spolne) razlike dobiva pojam *koreografije*. Već na početku studije *O gramatologiji* Derrida ga *pripisuje* konceptu pisma pretpostavljajući svojevrsno koreografsko pismo (1976: 17) po kojem ga Cixous naziva *koreografilozofom* (Derrida i dr. 2006: 2), a razrađen je u istoimenom intervjuu s Christie V. McDonald, sugovornicom koja smatra shodnim istaknuti da ne postavlja pitanja „u ime nijedne specifične feminističke grupe ili ideologije“ (Derrida i McDonald 1982: 66). Riječ je o možda najizravnijem pothvatu „seksualizacije“ dekonstrukcijskih koncepata koji pokazuje da je temu spolne razlike u Derridaovu opusu ustvari nemoguće razgraničiti – ondje „ne postoji jedna nit koju valja slijediti, već postoje nebrojive niti tematskog imena 'seksualnosti' diseminirane kroz svaki drugi pojam“ (Kamuf 2001: 89), koje propituju samu mogućnost njezine tematizacije.⁵¹ Kritički izlažući „zamisli *telos*, istinu spolne razlike i femininosti“ u povijesti koja je ponajprije *l'histoire des hommes* (Derrida i McDonald 1982: 67), Derrida zamišlja mogućnost druge povijesti: „povijesti paradoksalnih zakona i ne-dijalektičkih diskontinuiteta, povijest potpuno heterogenih žarišta, nesvodljivih pojedinosti, nečuvenih i neprocjenjivih spolnih razlika“ (isto: 68). Stoga ni *himen* ni *invaginacija*, ističe, „više jednostavno ne određuju figure za feminino tijelo“ (isto: 75). Kao i u slučaju *diseminacije*, Derrida himenom označava „razdvajanje od izvornog 'sjemena' značenja, ili od jezgre izvorne intencije da označi, koja je uvjet prijenosa“ (Kamuf 2001: 88). Kako u pokušaju paradoksalnog mapiranja spolne razlike u Derridaovu opusu pokazuje Kamuf, „takva je namjerna seksualizacija općeg jezika filozofskog ili analitičkog diskursa strateški potez nasuprot ili barem u napetosti prema neutralizaciji spolne razlike koja ga je tradicionalno obilježavala“ (isto). Nastojeći se takvim dvostrukim kretanjem – seksualizacijom filozofskog jezika i istovremenim razvlaštenjem spolne ontologije – osloboditi spolne opozicije koja bi podrazumijevala *heteroseksualni telos*, Derrida izjavljuje da himen *ne postoji*: „Sve što konstituira vrijednost postojanja strano je 'himenu'. [...] Kako onda

⁵¹ U tom smislu, pitanja koja Derrida kritički navodi povodom razmatranja statusa spolne razlike u Heideggerovu opusu, Kamuf neće postaviti u pristupu Derridau: „Kako će indeks izgledati? Na kojim će se riječima temeljiti? Samo na imenicama? Na kojoj sintaksi, vidljivoj ili nevidljivoj? Ukratko, prema kojim znakovima ćete prepoznati govor ili zataškavanje o onome što nonšalantno nazivate spolnom razlikom? Na što mislite u pozadini tih riječi i kroz njih? [...]“ (Derrida 1991: 381 prema Kamuf 2001: 90).

možemo propisno pripisati postojanje himena ženi? [...] Nije li stoga teško u kretanju pojma prepoznati 'reprezentaciju žene'?" (Derrida i McDonald 1982: 75). Odatle, Derrida priziva *koreografski tekst s poliseksualnim potpisima* ili *multiplicitet seksualno označenih glasova*:

Želio bih vjerovati u mase, neodredivi broj stopljenih glasova, mobil neodređenih seksualnih oznaka čija koreografija može ponijeti, podijeliti, umnožiti tijelo svakog 'pojedince', bilo da se klasificira kao 'muškarac' ili 'žena' prema uporabnom kriteriju. Naravno, nije nemoguće da nas želja za seksualnošću bez broja još uvijek može zaštititi, kao san, od neumoljive sudbine koja sve zatvara u figuru 2. (isto: 76)

Kako smo već istaknuli, feministički odgovori na dekonstrukcijski zahtjev za koreografijom spolnih razlika – usmjereni ponajprije prema načinima na koje je „feminino, kao psihoanalitička kategorija, proizvedeno unutar maskulinog značenjskog poretka tako da u isti mah narušava rodni sistem u kojem je dobilo značenje“ (Cornell 1999: 34) – postali su metom kritike koja je problem imenovala *metaforizacijom*, gdje nastojeći utemeljiti svoju argumentaciju upravo u Derridaovim postavkama. Učinimo razmatranjem takvog primjera završnu petlju ovog dijela poglavlja na koju će se nadovezati sljedeća rasprava. U čuvenoj kritici *majčinske metafore* Stanton nastoji prokazati *ontoteologiju* u Cixous, Irigaray i Kristeve oslanjajući se na Derridaovu kritiku filozofskog shvaćanja metafore iznesenu u *Bijeloj mitologiji*. Sličnost koju metafora uspostavlja, tvrdi autorica, u njihovim se tekstovima upliće u „strukture falogoprisutnosti“ (Stanton 1986: 161), unatoč prvotnoj namjeri njihova podrivanja:

La différence féminine, određena kao odsutnost, postaje prisutna u majčinskom tekstu pomoću ontološke majčinske metafore. Funkcija je metafore da nadomjesti nedostajući pojam, da izgovori ono što nedostaje, što je odsutno. Kako se metafora semantički razrađuje, nereprezentirano/nereprezentabilno feminino obnavlja se u reprezentacijskim scenama koje ovaj majčinski diskurs namjerava slomiti. (isto: 163)

No pitanje je obnavlja li se pretpostavljena doslovnost zaista u tekstovima o kojima je riječ ili im je ona ipak pripisana čitanjem – koje tvrdi da ih je bez ostatka *pročitao*? Naime, Derridaovo razmatranje metafore u filozofskom tekstu teško da se može upregnuti u zagovor metonimizacije feminističkog diskursa koji bi u većoj mjeri obuhvatio „konkretnu, kontekstualnu upise razlika među ženama“ (isto: 175). Derridaov prigovor, međutim, kreće se u suprotnu smjeru, koji pretenziju na *doslovno* kao parnjak metafore uvijek onemogućuje otkrivajući na njegovu mjestu ponovno nesvodljivi označitelj. Kako objašnjava Cornell, Derridaov prigovor metaforizaciji u okviru promišljanja spolne razlike odnosi se ponajprije na

ponovnu reinstitucionalizaciju i lociranje vlastitog/prikladnog mjesta za žene u spolnoj opoziciji (1999: 101). Štoviše,

Derridaova sumnja u metaforu, ili etička sumnja, jest da će remetaforizacija Žene još jednom zatočiti žene u novom konceptu u kojem će sam proces metaforizacije biti izbrisan. Kao rezultat brisanja metaforičkog prijenosa ponovno bismo uspostavili jedan način 'viđenja' žene kao njezinu istinu. Zahtjev da žena ima 'bitak' koji može biti spoznat jednom zasvagda bit će poduprt umjesto da se dekonstruira. (isto: 167)

Međutim, umjesto da stane na put *écriture féminine* kao još jednoj remetaforizaciji, dekonstrukcija će u njegovu tumačenju – kako ćemo pokazati u završnom podnaslovu ovog poglavlja – inzistirati na potencijalima njegove koreografije, gdje i majčinsko ostaje izvorištem nesvodljivog procesa metaforizacije. Razmotrimo u nastavku netom iznesenu postavku: na koji se način feminističke koncepcije pisanja uspostavljaju u sprezi s *novim pojmom pisanja*? Pitanje njihove teorijske genealogije u studiji kojom smo otvorili ovo poglavlje ostalo je otvoreno sukladno koncepciji knjige – kako bi se ginezis u kolopletu s modernošću i feminističkom teorijom ispitao „ponovno, drugdje, od drugih, za druge“ (Jardine 1987: 259) – te je u posljednjih nekoliko desetljeća s jedne strane zaokupilo pozornost dijela recepcije, a s druge je strane ostavljeno po strani uslijed rezistencije pojmova koje su autorice poput Irigaray, Cixous i Kristeve, ali i one rjeđe čitane poput Sare Kofman i Peggy Kamuf, radikalno problematizirale. Doista, pojmovi koji iz perspektive njihovih opusa neizbježno prizivaju prefiks *polu-* – iskustvo, identitet, reprezentacija, biografija, itd. – uglavnom su neproblematizirani noseći koncepti aktualnih čitanja književnosti koja se nazivaju feminističkima. Pogledajmo u nastavku što o ovom problemu imaju reći Derridaova čitanja Cixous.

3.4. Nije (li) tajna: (ne)mogućnost *bezuvtjetnog* čitanja

Iako *nije tajna*, kako lucidno primjećuje Jardine, da je Cixousin „'primarni tekst' Derrida i da je njezin primarni teorijski alat 'dekonstrukcija'“ (1987: 262), u dosad razmotrenim sporovima autorica ili uopće nije čitana u vezi s dekonstrukcijom ili se dekonstrukciju namjeravalo učiniti uporištem kritike njezina rada. Međutim, rijetki su njezini čitatelji ipak uvidjeli da je Cixous „otišla korak dalje negoli je Derrida mogao ili htio zakoračiti“ (isto) pridjenuvši dekonstrukcijskom pojmu pisanja *žensko*.⁵²

Nastavljajući se na dosad izložene relacije u Kamufinu čitanju, u ovom dijelu rada usredotočit ćemo se na Hélène Cixous i Jacquesa Derridaa kao obostrane čitatelje i sugovornike u desetljetnom filozofsko-književnom dijalogu koji je marginalno zastupljen u monografskim pristupima oboma.⁵³ Iz velike zadaće povezivanja dvaju arhiva, koja bi mogla biti dodijeljena budućem *bezuvtjetnom* istraživačkom centru (McQuillan 2006: xv)⁵⁴, ili barem skromnije povjerena čitateljima njihovih opusa, u ovom dijelu rada izdvojit ćemo Derridaova čitanja Cixous prateći dosadašnje linije izlaganja – Derridaovu kritiku filozofskog i književnokritičkog mimetologizma te na njoj utemeljen Kamufin dekonstrukcijski pristup feminizmu u najširem smislu, a napose feminističkim pristupima književnosti, kojeg je sastavnim dijelom i njezina interpretacija *ženskog pisanja*.⁵⁵ Naime, upravo se na Derridaovu kritiku ontološkog određenja mimeze i s njom povezano shvaćanje književnosti nadovezuju i njegova čitanja Hélène Cixous,

⁵² S druge strane, nemjerljivo je veću udaljenost od dekonstrukcijskih polazišta Cixousina teksta dostigla književnokritička recepcija neobičnog, hijastičkog pojma ženskog pisanja koji je ondje nerijetko poslužio pristupima i opisima književnih djela i opusa isključivo autorica, obnavljajući jednu od opreka koju je *novi pojam pisanja* nastojao nepovratno izmjestiti, što je problem kojim ćemo se pozabaviti u posljednjem poglavlju rada.

⁵³ Za uvod u ovu temu – od njihovih prvih susreta, međusobnih čitanja i dijeljenog židovskog i alžirskog podrijetla do koncepcije pisanja i čitanja, mogućnosti, nemogućnosti i tajne te veze književnosti i demokracije – usp. zajednički intervju u: Derrida i dr. 2006.

⁵⁴ U svrhu zamišljanja takva centra nastavimo citat: „Kako bi se mogao samozaštiti od eks-aproprijacije i suverena? Kako bi mogao ostati otvorenim 24 sata dnevno, 7 dana tjedno, 365 dana godišnje, kako bi prihvatio sve istraživače svijeta povezane sponom Cixous – Derrida? Kakvi bi bili prostori, virtualni ili zamišljeni, materijalni i konkretni, takva Centra bez središta?“ (McQuillan 2006: xv).

⁵⁵ O ovoj temi pod naslovom *Revolutionizing the Feminist Field* održala sam izlaganje na konferenciji *Derrida Today*, Washington, 12–15. lipnja 2022. Kratak osvrt na vezu između Derridaove koncepcije književnosti i njegovih čitanja Cixous objavljen je u Dakić 2022: 168–170.

sa značajnim implikacijama za korpus feminističke teorije i kritike u širem smislu, a unutar njega i autoričine recepcije.

Iako su i književnost i spolna razlika *teme* koje u Derridaovu opusu nije moguće jednostavno i konačno razgraničiti jer iskrsavaju posvuda u njegovim tekstovima, „čak i u esejima i knjigama koje se na prvi pogled naizgled ne bave književnošću“ (Hillis Miller 2001: 58) ili se naizgled ne bave spolom⁵⁶, potencijalni budući izbor Derridaovih radova kako o književnosti tako i o spolnoj razlici – uvijek „zasigurno neprikladan Derridaovoj misli“ (Attridge 1992: 7) – mogao bi obuhvatiti i njegova čitanja Hélène Cixous. Štoviše, dosadašnje je *tematske* izbore nužno promisliti iz perspektive tih Derridaovih tekstova koji se u općim zahvatima o književnosti i spolu u njegovu opusu nerijetko previđaju. U okviru rada na ovom mjestu Derridaova čitanja Cixous izdvajamo ponajprije zbog pitanja koja postavlja čitajući njezin opus, propitujući ontološko pitanje: *Što je književnost?* ili *Što je žena?*. Kako je istaknuo Attridge, u Derridaa povlašten je prostor propitivanja filozofskog pitanja koje počinje sa *što je* upravo književnost koja „izaziva ove dvije riječi, i njihove pretpostavke o esenciji, identitetu i istini“ (isto: 2). Nadovezujući se na dosadašnja razmatranja statusa književnosti u Derridaovoj misli, ako s jedne strane uzmemo u obzir za njegov opus specifično proturječje između književnog korpusa koji čita i izostanka jednostavnog znaka jednakosti između *modernizma* i unutarnjeg propitivanja književne institucije, a s druge strane poetiku Cixousinih tekstova koji se napose opiru žanrovskoj kategorizaciji između filozofije i književnosti, na čije smo se reperkusije u dijelu njezine recepcije već osvrnuli, valja ipak primijetiti da se autorica nije slučajno našla u Derridaovoj lektiri. K tomu, smjer njegova čitanja nipošto nije nasumičan, s obzirom na to da u središte pozornosti dovodi pisanje koje „iako sasvim književno, također prelazi s onu stranu književnosti“ (Derrida 2006b: 12), učeći nas zabrinutosti o „biti književnosti, fikcije, institucije koja je tako imenovana i o svemu što se naziva identitetom“ (isto: 38). Zato ne iznenađuje da u razmatranjima Cixousina opusa Derrida polazi upravo od citatnog, proturječnog pitanja: *Što je književnost?* (isto: 8; Derrida 2006a: 18).

Osvrćući se na autoričinu recepciju – i američku i francusku – u prvoj od knjiga koje joj posvećuje, Derrida apostrofira kritičare i teoretičare koji bi „voljeli spoznati značenje i referenciju, što i tko knjige“ (Derrida 2006b: 124), a stoga i *feminističku instituciju* koja „bez čitanja, bez prevođenja očaravajuće pjesme [*enchanted chant*, op. a.] pisma i jezika, pronalazi svoju nejaku strategiju i saveznike u reduktivnoj manipulaciji koja klasificira ime i djelo Hélène

⁵⁶ Usp. prethodno referiranje na Kamuf 2001.

Cixous među 'velike-francuske-teoretičarke-femininog' (isto: 140). S druge strane, autoričino djelo Derrida smatra nesvodljivim na *temu* – „feministički teorem ili filozofsku tezu“ (isto: 106), i stoga nepodložnim različitim klasifikacijskim sustavima. Odupirući se recepcijskom pripitomljavanju u kategorijama *francuske, feminističke, teorije*, „novi žanr ili rod ili novo ime za novi žanr ili rod onkraj svih razlika ili radije onaj koji se igra sa svim razlikama“ (isto: 16) kakav Derrida prepoznaje u njezinu tekstu uvijek se odgađa i ostaje „započet, preliminaran, na rubu, po strani“ (isto). Ključnu relaciju književnog i spolnog žanra/roda (*genre*) pritom prvenstveno obilježava nemogućnost da se „odriješi moć očaravajuće pjesme, u njezinim jezicima, od moći spolne razlike“ (isto: 106).

Da je žanrovska i(li) rodna neodlučivost ključna odlika autoričina opusa, Derrida pokazuje i u jednom od kasnijih predavanja posvećenih Cixous, objavljenom pod naslovom *Geneze, genealogije, žanrovi i genij. Tajne arhiva (Geneses, Genealogies, Genres, & Genius. The Secrets of the Archive*⁵⁷, 2006). Ovdje Derrida nastoji posljednji naslovni pojam genija (*le génie*) – u francuskom opću imenicu muškog roda jednine koja, proturječno, „tvrđi da imenuje ono što je najmanje opće“ (2006a: 1) i povlači se od „zajednice zajedničkog, općenitosti ili generičnosti žanra i stoga od djeljivog“ (isto) – promisliti i deklinirati u ženskom rodu, s obzirom na to da genij kao „neljudska, čudovišna sila dolazi kako bi nadišao ili izvrnuo red vrsta ili zakone koji određuju žanr“ (isto: 2).⁵⁸ Ženski rod ovdje zato nije suprotstavljen muškom, već propituje i narušava samu opstojnost opreke i granice između dvoga, kao i mogućnost jednoznačne i jednostruke kategorizacije bilo književnih bilo spolnih žanrova. Derridaov središnji pojam stoga i gramatički i semantički odudara od prethodnih koncepata množinskih *geneza, genealogija i žanrova* koji su „stoljećima izazivali predostrožnost čitatelja, interpretatora, filologa, kriptologa svih vrsta, psihoanalitičara, filozofa, dramatičara, povjesničara, arhivista, ljubitelja književnosti“ (isto: 6–7). Nalazeći analogon svojih konceptualnih traganja u opusu Hélène Cixous – unutar i između različitih žanrovskih ostvaraja, od teorijskih eseja do romana i drama, Derrida naglašava njegovu konstitutivnu nesvodljivost na biblioteku koja bi ga trebala „čuvati, klasificirati, smjestiti na police“ (isto: 15).

⁵⁷ Izdanje se temelji na prijevodu transkripta Derridaova uvodnog predavanja na skupu posvećenom Cixous: *Hélène Cixous: Genèses Généalogies Genres*, Bibliothèque National de France, 22–24. svibnja 2003.

⁵⁸ Doista negativne konotacije vezane za pojam genija graniče s dijelom Cixousina disciplinarnog tretmana, ako genijem upravlja navodno „neodgovorna i blaga inspiracija, opijena podčinjenost automatskom pisanju“ (Derrida 2006a: 4). K tomu, baratati takvim kategorijama podrazumijeva povući se „iz svih polja znanja, tumačenja, interpretacija, čitanja, dešifriranja“ (isto).

Nepodudarnost biblioteke i autoričina opusa proizlazi iz *gostoljubivosti* žanrova jednih prema drugima u njezinu djelu: „u njezinoj *ars poetica* svaki žanr ostaje svoj, kod kuće, dok velikodušno nudi gostoprimstvo drugom žanru, svim vrstama drugih koji se dolaze (u)miješati [...] Urez, hibridizacija, migracija, genetska mutacija umnoženi su i ukidaju razlike žanra i roda, književne i spolne razlike“ (isto: 19) te stoga razvlašćuju moć i autoritet arhivista (isto: 11) kao i izvjesnost „praktičnih“ pitanja koja zahtijevaju „klasifikacija, datiranje, kategorizacija, katalogizacija, obilježavanje granica korpusa“ (isto: 57). Derrida žanrovsko gostoprimstvo u autoričinu tekstu povezuje s pjesništvom: „poezija je element njezina jezika, najopćiji od svih žanrova, posvemašnja generativna sila njezina rada, u kojem god žanru“ (isto: 18–19).

Ovakva Derridaova razrada izravno se nadovezuje na njegovo prethodno istraživanje arhiva – ili *patriarhiva* (Derrida 1996: 4) – u čuvenoj *Arhivskoj groznici* (*Mal d'Archive: une impression freudienne*, 1995), na čijem početku autor podcrtava međusobno uvjetovanje arhivske i političke moći. Iako se pitanja politike arhiva – koje nije tek „jedno političko pitanje među drugima“ (isto), već „određuje politiku uopće kao *res publica*“ (isto) – ovdje dotiče rubno, Derrida napominje da je demokracija „uvijek mjerljiva tim ključnim kriterijem: participacijom u arhivu i pristupom arhivu, njegovom konstitucijom i njegovom interpretacijom“ (isto). Implementirajući s jedne strane Freudove (*a*)teze⁵⁹ o nagonu smrti i s druge strane funkcije *čarobne ploče*⁶⁰ u konceptualizaciju arhiva – koji sukladno frejdovskom nasljeđu ne postaje *koncept* „koji bi se mogao arhivirati“ (*archivable*) (isto: 36), autor se poigrava dvoznačnošću naslovne *groznice* koju bismo ponajprije mogli dijagnosticirati književnom arhivu. Iako „arhiv uvijek radi, *a priori*, protiv sebe“ (isto: 12) u konstitutivnom proturječju vlastita, *arhivskog* nagona i nagona smrti, odnosno konačnosti i zaboravnosti koje uzrokuju i arhivsku želju i arhivsku groznicu (isto: 19), Derrida ističe da *en mal d'archive*

može značiti i nešto drugo osim stradati od bolesti, nevolje ili onoga što imenica *mal* može imenovati. Izgarati od strasti. Nikad otpočinuti, beskrajno, u potrazi za arhivom upravo ondje gdje izmiče. Tragati za arhivom, čak i ako je previše, točno na mjestu gdje se nešto u njemu anarhivira. Gajiti kompulzivnu, repetitivnu i nostalgičnu želju za arhivom, nepotiskivu želju za

⁵⁹ Sukladno pojmovima *ateze* i *paralize* koje Derrida uvodi u čuvenom čitanju *S onu stranu načela ugođe* kako bi ukazao da *fort da* u tekstu ostaje „neprikazivo, ali proizvodi, proizvodeći sebe, scenu pisanja“ (1987: 336), Derridaova teza o Freudovoj tezi ovdje glasi: „sve su frejdovske teze rascijepljene, podijeljene, kontradiktorne, kao i koncepti, počevši od arhiva“ (1996: 84).

⁶⁰ Usp. Derrida 2007.

povratkom porijeklu, nostalgiju za domom i povratkom najarhaičnijem mjestu apsolutnog početka. Ni želja ni strast ni nagon ni prisila ni prisila ponavljanja ni „*mal-de*“ ne mogu proizaći iz onoga koji već nije, na bilo koji način, *en mal d'archive*. (isto: 91)

U bliskom srodstvu s *fort da*, i prijetnja nagona smrti je „bez-konačna, odnosi logiku konačnosti i jednostavne činjenične granice, transcendentalnu estetiku, prostorno-vremenske uvjete konzervacije“ (isto: 19). Kao i u drugim Derridaovim čitanjima Freuda, i ovdje je takva prijetnja presudna za razumijevanje *frojdovske geste, koncepta ili impresije* jer „u trenutku u kojem psihoanaliza formira uvjete arhivske groznice i arhiva, ponavlja ono čemu se opire ili ono što čini svojim objektom“ (isto: 91). U tom smislu, referirajući se ne samo na Freudovo već i na vlastito pisanje, Derrida *rigoru* koncepta suprotstavlja „neodređenost ili otvorenu nepreciznost, relativnu neodredivost utiska“ (isto: 29) pa nastavlja u množini: „Mi imamo samo impresiju, upornu impresiju s nestalnim osjećajem pomične figure, ili sheme, ili bez-konačnog ili neizvjesnog procesa“ (isto), koja je upravo „mogućnost i budućnost koncepta, koncept budućnosti“ (isto) o kojem arhiv ovisi. Kako dalje objašnjava, iako je arhiv uglavnom asociiran s prošlošću, ponajprije bi trebao „*dovesti u pitanje* dolazak budućnosti“ (isto: 33–34); beskonačno, „otvara se iz budućnosti“ (isto: 68). Nadalje, „uvjet pod kojim budućnosti preostaje doći jest ne samo da nije poznata već da nije *spoznatljiva kao takva*. Njezina odrednica više se ne bi trebala podvesti pod poredak znanja ili obzor predznanja već dolazak ili događaj kojem je dozvoljeno ili je potaknut doći“ (isto: 72), što je čini srodnom s (genijem) književnosti.

No zašto bi nam čitanje (frojdovskog) arhiva – izuzev vlastitih arhivskih pobuda – bilo važno za čitanje (an)arhiva Hélène Cixous? Kakve su implikacije Derridavih postavki o arhivskoj groznici za dosadašnju raspravu? Ponajprije, želja za povlačenjem ili nestankom arhivista iz istraživačkog procesa uslijed kojeg bi „podrijetlo samo govorilo“ (isto: 92), kakvu Derrida prepoznaje upravo u Freudovim čuvenim studijama o histeriji, nije pošteđena ni frojdovske impresije ni njezina budućnosnog potencijala, za čiju je razradu uz Derridaa napose zaslužna i Hélène Cixous, prepoznajući ih u literarnosti Freudova teksta, štoviše, u „otporu što ga forma F[reudovih] tekstova pruža njihovoj sadržaju, njihova literarnost njihovoj znanstvenosti“ (Biti 2000: 446–447; s. v. *psihoanalitička kritika*). Uzevši u obzir Freudov udio u autoričinu opusu, Derrida naglašava kako se otac psihoanalize čini „neobično neobazrivim, što se svodi na nerazumijevanje nereprezentacijske umjetnosti – ili nekonstativne umjetnosti, produktivne umjetnosti, poetske dimenzije umjetnosti – prema znanju i moći jezika uopće, osobito u okviru psihoanalize, na razini analitičara i pacijenta, teorije, prakse i analitičke institucije“ (2006b: 111–112). U tom smislu simptomatični su Freudovi prigovori *književnim*

čitanjima vlastitih tekstova, a napose njegovih poznatih slučajeva, pa već u *Studijama o histeriji* psihoanalitičar priznaje: „još uvijek me iznenađuje da se povijesti slučaja koje pišem mogu čitati kao kratke priče i da im, moglo bi se reći, nedostaje ozbiljna oznaka znanstvenosti“ (Breuer i Freud 2000: 160). Tako i u *Fragmentu analize slučaja histerije*, sukladno proturječjima između Freudove teze i *atetičnog pisanja* (Derrida 1987: 268)⁶¹ teksta u kojem je iznosi, bečki psihoanalitičar ističe kako je svjestan da neki njegovi čitatelji „odlučuju čitati ovakve povijesti slučaja ne kao doprinos psihopatologiji neuroza, već kao *roman à clef* namijenjen njihovoj privatnoj razonodi“ (Freud 1981: 9). Međutim, autor jednog od prvih osviještenih književnokritičkih čitanja Dorina slučaja izraze Freudova nezadovoljstva očekivano će svrstati među književne konvencije, ističući kako „ništa nije literarnije – ni modernije – od poricanja literarnih intencija“ (Marcus 1985: 68). Stoga i Marcusovo čitanje slučaja kroz prizmu njegove srodnosti s ibsenovskim sadržajem i modernističkom formom (isto: 64) polazi od pretpostavke da željena cjelovita povijest slučaja kakvu psihoanalitičar nastoji ispriopovijedati na temelju fragmenata Dorinih iskaza najzad biva raščinjena postupcima koje Freud smatra manjkavim odlikama pripovijesti histeričarki, a čije su reperkusije iz perspektive nekolicine njegovih čitatelj(ic)a daleko od manjkavih: naime, kako smo ranije pokazali, Dorin se slučaj možda i uvjerljivije od ostalih Freudovih studija može čitati kao „alegorija neuspjeha psihoanalize koji je istovremeno njezin najveći uspjeh: neuspjeh postizanja potpunoga 'ovladavanja materijalom'“ (Rubin Suleiman 1990: 99).

Potencijalima frojdovskog (ne)uspjeha Hélène Cixous bavila se pretvarajući književnu čitateljsku namjeru u cjelokupnu teorijsku poziciju prema Freudu i psihoanalizi, pročitavši *Zazor* kao „neobičan teorijski roman“ (Cixous 1976a: 525), a Dorin slučaj kao „fikciju“ (Cixous i Clément 1996: 148). Pritom je od središnje važnosti, kako u svojim čitanjima pokazuje Derrida, nasljeđe *frojdovske impresije* u njezinu shvaćanju književnosti, koje autor iznova pokreće čitajući oba opusa. Za arhivom u kojem se „okupljanje Jednog nikad ne događa bez nasilja“ (Derrida 1996: 78), ali ni bez ponavljanja „upisanog u srce budućnosti koja će doći“ (isto: 79), Cixous neumorno traga održavajući stalnu neizvjesnost između „biblioteke unutarnjeg i izvanjskog, knjige i ne-knjige, književnosti i njezinih drugih, onoga što se nudi arhivu i onoga što mu se opire“ (Derrida 2006a: 18). Privilegirani je prostor njezina

⁶¹ Derridaov pojam odnosi se na *S onu stranu načela ugođe*, no, kako smo nastojali pokazati, umnogome je produktivan i u čitanjima drugih Freudovih tekstova, među kojima smo se dosad zasebno bavili *Zazorom* (Dakić 2020) i *Fragmentom analize slučaja histerije* (Dakić 2021a).

(an)arhivskog rada, pokazuje Derrida, *neodlučivo pisanje* (isto: 15) koje ispituje i uznemiruje procedure utvrđivanja granice „između književnosti i njezinih drugih, između književnosti, Svemogućeg-drugog, i njegovih drugih, ne-književnosti, između materijala i forme, privatnog i javnog, tajne i ne-tajne, onoga što je moguće dešifrirati i onoga što je nemoguće, odlučivog i neodlučivog“ (isto: 24). Cixousin pojam *Svemogućeg-drugog* (*tout-pouissance-autre*) – koje je ujedno i *nemoćnost* ili *nemogućnost* (*im-puissance*) kao „izloženost nesvodljivom drugom“ (Derrida i dr. 2006: 10) – Derrida preuzima kako bi ukazao na specifičnu relaciju koncepata stvarnosti i fikcije koju autorica pripisuje Svemogućem-drugom književnosti. Referirajući se na scenu iz predgovora njezine knjige *Manhattan. Lettres de la préhistoire* (2002) „koja se događa u stvarnosti (kao da ju je napisao Edgar Allan Poe)“ (Cixous 2007: viii), Derrida zaključuje kako je zakon književnosti da nam „nikad nije dopušteno odlučiti [...] prikriva li 'u stvarnosti' novi simulakrum“ (2006a: 15), odnosno je li ono

imanencija fikcije, podizanje fikcionalnih uloga, daljnji učinak invencije, ili autobiografske fikcije, ili sna ili fantazme, ili s druge strane fikcija shvaća ovaj rascjep u svojem tkanju ozbiljno, kako bi nas vodila dalje/zavarala [*lead on*, op a.] i zašila drugdje, u tisuću ruha, referenciju na ono što se ustvari dogodilo, što se odvijalo na tom mjestu, u stvarnosti. (isto: 16)

Nadalje, onkraj Cixousina potpisa i genija, neodlučivost koja kako čitatelju tako i knjižničaru i arhivistu priječi odabir između „fikcionalnog, izmišljenog, sanjanog događaja, izmaštanog događaja“ (isto: 17) i događaja koji se predstavlja kao *stvaran* tajna je onoga što nazivamo *Književnošću*, s velikim slovom – *capital-L-Literature*, koja je također i *elle-littérature* (isto). Svemoguće drugo književnosti, nastavlja Derrida, istovremeno omogućuje i sprečava čitanje, darujući pravo na „povlačenje ili nijekanje moći ili prava odluke, odabira između stvarnosti i fikcije, svjedočenja i stvaranja, onoga što se zaista dogodilo i fantazme, između fantazme događaja i događaja fantazme“ (isto: 48). Polazeći od takve koncepcije književnosti, Cixous ne nastoji pronaći *ključ* Freudova *neobičnog romana*, s obzirom na to da Svemoguće-drugo, podsjeća Derrida, nije samo književnost nego i san (isto: 25); njegov je zakon ujedno i *zakon snova* (isto: 23) koji poduzima „nemjerljivu invaziju“ (isto) u genezu i genealogiju Cixousina pisanja, koje vlastite genealoške linije „poštuje, održava i obogaćuje čak i ako ih izdaje“ (isto: 22). Odatle, u slijedu koji seže od Derridaa i Cixous do Freuda i Dore, čitanje je uvijek darovana uskrata pozicije autoriteta (isto: 48) i njegovih navodnih temelja: „uvjeta, pravila, norme, koncepta, žanra, generičkog i genealogijskog pripadanja“ (isto); potencijal da se potvrdi „tajna struktura neodlučivosti“ (isto: 33–34). Pritom je aporija dara ujedno i aporija teksta i sna: „dar koji zna što daruje onome koji zna što prima nije dar“ (isto:

75), već „uvijek više, uvijek drugo, starije i nepredvidljivije novo, čudovišnije nečuveno i neiscrpivo, manje prisvojivo od čega što se može predstaviti“ (isto).

S druge strane, „čitalačka im-potencija“ (Derrida 2006b: 139) uvelike pogađa mete Derridaove kritike: mizogine i falogocentrične sustave, medijsku, publicističku, izdavačku i akademsku *mašineriju* (isto: 136–137). A upravo je književna *struktura*, barem u odnosu na potonju, a odatle i na ostale u mjeri u kojoj sveučilište sudjeluje u javnom prostoru, potencijalno poprište otpora impotenciji suočenoj s pisanjem. Međutim, kako Derrida pokazuje u čuvenom tekstu *Sveučilište bez uvjeta* (*L'Université sans condition*, 2001), književnost nije tek jedan od sadržaja humanističkih studija, kako u historijskoj tako i u suvremenoj perspektivi, već književnost i ideju sveučilišta konstitutivno veže specifično pravo koje Derrida prepoznaje kao „načelno pravo da se kaže sve“ (2009: 236). Iz analogije s književnim *pravom* sveučilište bi trebalo biti „autonomna 'stvar' ili 'kauza', bezuvjetno slobodna u svojoj uspostavljenosti, u svojem govoru, u pisanju i mišljenju“ (isto: 244) i kao takva poprište kritičkog ili *dekonstrukcijskog* otpora „svim silama dogmatskoga i nepravednog prisvajanja“ (isto: 234), od političkih, državnih, nacionalnih i ekonomskih do medijskih, ideoloških, vjerskih i kulturnih (isto: 235). Iako u zamisli *bezuvejetnog* sveučilišta povlašteno mjesto Derrida dodjeljuje humanistici – i to humanistici sposobnoj „preuzeti zadaću dekonstrukcije“ (isto), a ustvari zahtijevati *pravo na dekonstrukciju*, odnosno „bezuvejetno pravo na postavljanje kritičkih pitanja, ne samo o povijesti pojma čovjeka nego i o povijesti samog pojma kritike, te o obliku i autoritetu samog pitanja, upitnog oblika mišljenja“ (isto), daleko od toga da bi „stvarnost u suspenziji [*reality in suspense*; op. a.]“ (Derrida 2006a: 18) svojstvena književnosti ostala u granicama unaprijed pretpostavljenih koncepata fikcije ili simulakruma. Za književna, ali i uopće umjetnička djela specifičan modalitet *kao da* – pokazuje Derrida povezujući ga s „mišljenjem događaja“ (2009: 243) i razotkrivajući performativ u srcu sveučilišnog, a napose humanističkog konstativa (isto: 245) – prikladan je „za sve diskurzivne idealitete, za sve simboličke ili kulturalne proizvodnje koje definiraju, na općem području sveučilišta, rečene humanističke struke – pa čak i pravne struke i proizvodnju zakona, pa čak i određenu strukturu znanstvenih predmeta općenito“ (isto: 243). Književnost na kakvu Derrida skreće pozornost, među ostalim i u već spomenutom predavanju posvećenom Cixous, prvenstveno je „dekonstrukcija-onkraj-Književnosti, kao što sveučilište bez uvjeta nije svedivo na menadžerizaciju i apropijaciju znanja koja opstoji pod nazivom današnjeg sveučilišta“ (McQuillan 2006: ix). Kakva je u toj sceni pozicija feminističke teorije ili disciplinarnih

pristupa, metoda, znanja i opusa koje bismo mogli objediniti nazivom *feministika*? Kakvo je njezino institucionalno i izvaninstitucionalno mjesto?

Za našu raspravu u cjelini nije uopće nevažno što je upravo autorica koja je, ne napuštajući feminističku poziciju, dosljedno propitivala temelje institucionalizacije feminističke kritike ujedno i zagovornica *sveučilišta u dekonstrukciji*. Ako se podsjetimo da je Kamuf disciplinarno polje feminističke kritike prepustila neraskidivu zagrljaju dekonstrukcije, u svojoj studiji o sveučilištu autorica pokazuje kako ni nadređeno joj institucionalno okrilje sveučilišta ne može uteći dekonstrukcijskim silnicama koje propituju svaku pretenziju na cjelovitost i univerzalnost znanja. Kamuf je, podsjetimo se, kritički dovela u pitanje feminističku kritiku koja bi, nastojeći uključiti ženski element u strukture koje su ga tradicionalno marginalizirale, paradoksalno perpetuirala njegovo daljnje isključenje, a upravo je na tragu postavljenog kritičkog pitanja ponudila i deridaovsko čitanje ne samo opusa Hélène Cixous nego i, kako ćemo pokazati u nastavku rada, osobitog feminističkog nasljedovanja avangarde. No, slijedom Kamufine dekonstrukcije ideje sveučilišta – a onda i ideje dekonstruiranog sveučilišta, upravo ono isključeno i izvanjsko opsjeda uključeno i unutarnje kako sveučilišne tako i feminističke *institucije*. Kako pokazuje autorica, povlašteno je poprište koje i jedno i drugo uvijek već smješta u dekonstrukciju upravo književnost. Dok je velik dio feminističke kritike iz književne *rezerve* crpio značenja, djela i opuse koje je muška kritička tradicija uvelike zanemarila, Kamuf zanima njezin radikalniji oblik s kojim suočava (ne samo feminističku) instituciju – način na koji „književni tekst zadržava smisao u rezervi i ne iscrpljuje mogućnost značenja u nekom indikativnom ili tranzitivnom odnosu prema referentu“ (1999: 23), odnosno „rezerva vremena radikalno različitog od sadašnjosti ili prošle sadašnjosti, jedna radikalna drugost“ (isto) kojoj pristaje jedino koncept *budućnosti* – „ona daje budućnost kao drugo“ (isto: 363). Riječ je o neprestanom kretanju drugog kao *neuključivog* koje podriva prošle i sadašnje procedure podjele na unutrašnje i izvanjsko, moguće i nemoguće, granice između dvoga. Sukladno deridaovskoj logici prema kojoj se samo nemoguće može *dogoditi* (Derrida 2009: 263), jedino se ono neuključivo doista može uključiti kako bi preinačilo čitalačke horizonte. Kako smo nastojali pokazati u ovom dijelu rada, pregovori o strategijama čitanja i pisanja inherentni su feminističkoj perspektivi kako u institucionalnim tako i u izvaninstitucionalnim okvirima, a upravo su opusi francuskih teoretičarki oblikovani recepcijom modernizma i avangarde izazvali burne rasprave o temeljnim odrednicama područja. Nadovezujući se na dosadašnju razradu, u nastavku rada posvetit ćemo se genealogiji njihovih koncepcija književnosti i njihovu mjestu u suvremenim teorijama avangarde.

4. AVANGARDA U FEMINISTIČKOJ TEORIJI

4.1. (O)rođenje i oćuđenje avangarde

Ako se knjiŹevnost uopće posljednjih nekoliko desetljeća nalazi na margini interesa suvremene feminističke teorije, na rubnim predjelima feminističkog *knjiŹevnog* polja, koje u raznovrsnim odnosima uspostavljaju knjiŹevna djelatnost s jedne strane te pokušaji njezine specifično *feminističke* kritičke, historijske, teorijske, pedagoške, tržišne i ine (re)produkcije s druge strane, znatno dulje prebiva udio avangarde u dijeljenom području knjiŹevnosti, knjiŹevnih institucija i feminističkih teorijskih, kritičkih i političkih intervencija od sredine 20. stoljeća naovamo. Marginalizacija avangarde u feminističkom (knjiŹevnom) polju simptomatična je s obzirom na to da su i avangardni pokreti i Źene, u odnosu na kulturna središta, tradicionalno izmješteni na rubne pozicije (Rubin Suleiman 1990: 14). Štoviše, marginalni status avangarde u feministici možemo shvatiti kao pandan iz feminističke perspektive razotkrivenog dalekoseŹnog previda autorica u knjiŹevnoj znanosti ili, najzad, iskljućenja Źena iz avangardnih pokreta, kako od njihovih inicijatora tako i od njihovih stručnih proučavalaca. Riječ je, naime, o spoju koji je francuska knjiŹevnica Marguerite Duras – nerijetko oslovljavana kao predstavnica *Źenskog pisma*, ne samo u matičnoj knjiŹevnosti već i u inozemnoj pa tako i našoj recepciji – svojevremeno nazvala *dvostruko nepodnošljivim (insupportabilité)* (Duras 1974: 61 prema Rubin Suleiman 1990: 15). Kako objašnjava Rubin Suleiman, „avangardna spisateljica dvostruko je nepodnošljiva iz perspektive centra jer njezino pisanje iznevjerava ne jedan već dva skupa očekivanja/kategorizacija; ne odgovara ni 'uobičajenom revolucionarnom gledištu' ni 'Źenskom gledištu'“ (1990: 15).

Iako se *dvostruko nepodnošljivi* status avangardne spisateljice održava ne samo u tradicionalnoj knjiŹevnoj znanosti već i u velikom dijelu feminističke kritike – pa je avangarda u cjelini feminističke teorije, a osobito u feminizmu u širem smislu, višestruko marginalizirana tema – specifičan interes za avangardu u feminističkoj knjiŹevnoj teoriji ipak se razvijao paralelno s formacijom tradicionalnijeg tipa feminističke kritike utemeljenog u proučavanju biografija i opusa engleskih romansijerki 18. i 19. stoljeća. Kako smo na tragu pionirske studije o vezi Źena i modernosti koju je sredinom 1980-ih godina objavila Alice Jardine nastojali pokazati u prvom poglavlju rada, sklonost (feminističke) kritike i teorije prema avangardi i modernizmu problematizirala je kategorije u knjiŹevnoznanstvenom smislu tradicionalnijih feminističkih pristupa romanu, ali i dijelom pojednostavljujuću gestu koja bi feminističku

raspravu o književnosti uklopila u okvire književnoteorijskih polemika o realizmu i modernizmu. Kako ćemo nadalje argumentirati u ovom poglavlju, specifična teorijska, kritička, estetska i, konačno, politička sklonost bilo realizmu bilo modernizmu u feminističkoj kritici ponajprije je znak specifičnih koncepcija književnosti i književnog angažmana, a ne krajnje utemeljenosti feminističkih teorijsko-kritičkih kategorija u određenom književnom stilu, periodu ili programu. Slijedom kritičkih uvida Shoshane Felman (1975), ako je rani feministički pristup realizmu, vođen tradicionalnim pojmovima reprezentacije i autorstva, jedan od prominentnih oblika *kritičke zablude* (*critical phallacy*), onda je feministička apropijacija modernizma i avangarde intervenirala ne samo u specifičnu tradiciju maskuline – za problem spola slijepe ili oslijepljene – kritike i teorije već i u širu domenu književne produkcije i recepcije, uključujući njezine dotadašnje feminističke odvetke.

Iako je „zamršena i često kontradiktorna“ (Mullin 2006: 136) veza između *žene* i *modernosti* – a stoga i bliskih pojmova *žene* i *modernizma/avangarde*, *feminizma* i *modernizma/avangarde* te *feminizama* i *modernizama/avangardi* – u književnoj znanosti pretrpjela brojna pojednostavljenja, isto vrijedi i za spolno-poetičke veze s druge strane pretpostavljene rodne pregrade. Ako se najprije dotaknemo veze modernog i muškog ili maskulinog, valja podsjetiti da se koncepcija književnog modernizma i avangarde kao maskulinih fenomena reproducirala s jedne strane u primarnim izvorima, književnim časopisima i glasilima pojedinih književnih pokreta, a s druge strane u „dugotrajnom kritičkom fokusu na modernizam kao isključivo muški“ (isto: 138). Unatoč tomu što se „estetski radikalizam modernizma razvija uz bok političkom radikalizmu 'prvovalnog' feminizma“ (isto: 137), čini se da je tradicionalna književna znanost bila spremnija slijediti predodžbu o dijametralnoj suprotnosti avangardnih i ženskih pokreta negoli daleko glasniji zahtjev avangardista da se akademije, muzeji, biblioteke, pa i tek desetljeće stare knjige pretvore u plamen (Marinetti 1990: 243–244), koji poziciju književnog stručnjaka sa specifičnim interesom za avangardu ne ostavlja ni netaknutom ni (među ostalim i spolno) neutralnom.⁶²

⁶² Među brojnim proglasima, i *Manifest futurističkih slikara* (*Manifesto dei Pittori futuristi*, 1910) koji je dijelom programske jezgre futurizma slijedi militantnost pjesnika: „Želeći pridonijeti nužnoj obnovi svih izraza umjetnosti, objavljujemo rat, odlučno, svim onim umjetnicima i svim onim institucijama koje, zakrabuljivši se lažnim modernitetom, ostaju zapletene u tradiciju, akademizam i, osobito, u odvratnu intelektualnu lijenost. [...] Odbacimo kritičare, laskave svodnike! Odbacimo kostobolne akademike, profesore pijanice i neznalice! Odbacimo ih!“ (Boccioni i dr. 1990: 246). Ovaj je poziv dio opće avangardne kritike institucije umjetnosti koja prevladanom smatra „svaku književnu kritiku koja bi se pokušala definirati kao *čista* književna znanost, dok

Opoziciju estetske radikalnosti i svojevrsne *ženske domene* izravno je uspostavio jedan od utemeljiteljskih proglašenja umjetničke avangarde – Marinettijev *Manifest futurizma* (*Manifeste du futurisme*, 1909) – i to u obliku *prezira prema ženi* (*le mépris de la femme / disprezzo della donna*), ali i *feminizmu* kao onodobno aktualnom i paralelnom društvenom pokretu. Sukladno tomu, paradigmatičke su figure ne samo modernog umjetnika i pjesnika već i za njih vezanog revolucionarnog subjekta uopće maskuline (Felski 1995: 2; 168). Stoga se i bodlerovski *flâneur* i futuristički pjesnik u književnoj kritici i povijesti najčešće pojavljuje u vrlo specifičnom obliku – kao „autonoman muškarac oslobođen porodičnih i komunalnih veza“ (isto: 2).

Međutim, uslijed maskulinizacije modernizma i avangarde u doprinosima književne znanosti, primjećuju rodno osvještenu čitatelji, „mnogo onoga što su izabrani pisci imali reći o krizi rodne identifikacije na kojoj se temelji njihova modernistička književnost izostavljeno je u čitanjima iz ograničene perspektive“ (Kime Scott 1990: 2). Da tradicionalni spolni previd ne odgovara estetskim i političkim potencijalima modernističke i avangardne književnosti i umjetnosti uopće – štoviše, da je svojevrsna spolno-rodna kriza njezin konstitutivni element – pokazala su ne samo feministička čitanja raznorodnih tekstova modernističkih i avangardnih autora već i bogat internacionalni korpus ženske modernističke i avangardne književnosti koji zaokuplja pozornost književne znanosti posljednjih nekoliko desetljeća, a kojeg je amblemski primjer *Manifest futurističke žene. Odgovor F. T. Marinettiju* (*Manifeste de la femme futuriste. Réponse à F. T. Marinetti*, 1912) francuske umjetnice Valentine de Saint-Point. Iako je *virilnost* središnji imperativ kojim u svojem prvom manifestu pristaje uz futurističku pobunu (Saint Point 2009b: 110), autorica je otvorila pitanje o dvostrukoj sprezi ženskog doprinosa avangardnim pokretima i utjecaja avangarde na refleksije o ženskosti, odnosno o užoj relaciji ranije suprotstavljenih pojmova *žena* i *futurizam* (Contarini 2015: 92). Nadalje, izjednačivši stvaralački potencijal tijela i uma (Saint-Point 2009a: 130), u svom drugom programskom tekstu – *Futurističkom manifestu žudnje* (*Manifeste futuriste de la luxure*, 1913) – Saint-Point je nepovratno narušila homogenu predodžbu o *mladim, snažnim futuristima* iz tijela za koje se ili deklamira ili pretpostavlja da je muško jer *žudnja* kao pokretačka, stvaralačka sila ne zaposjeda samo jedan spol, ili paradoksalno bespolnu pojavu, već „bilo koji spol“ (isto: 131).

Kao dalekosežna kritika i korektiv maskuline slike modernizma i avangarde od 1970-ih godina naovamo uspostavila su se istraživanja statusa i stvaralaštva žena u širem umjetničkom

istovremeno tvrdi da može adekvatno opisati funkciju umjetnosti u društvu“ (Schulte-Sasse 2002: xli), a smatra se očišćenom među ostalim i od spolne obilježenosti navodno nepristranog, neutralnog, bespolnog kritičara.

i specifično književnom modernizmu i avangardi koja su primijenila ginokritičku metodologiju u proučavanju modernističkih i avangardnih pokreta i poetika te odatle propitala i proširila postojeći književni i uopće umjetnički kanon. Unatoč važnosti ovih pothvata – jer „kako argumentirati proceduru isključivanja ne baratamo li znanjem o tome što ispunja prostor isključenih?“ (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 83) – naša namjera u ovom poglavlju ipak neće biti ginokritičke naravi. Iznevjeravajući ginokritičke ciljeve i očekivanja, u ovom poglavlju raspravu ćemo fokusirati na kompleksnu vezu modernizma i avangarde s feminističkom teorijom druge polovice 20. stoljeća.

Nakon uvida u rodne perspektive pristupa *modernosti*, *modernizmu* i *avangardi* u rasponu od novih čitanja muškog kanona do otkrića zanemarene ženske produkcije, valja istaknuti da se i teorijska apropijacija modernizma i avangarde u drugoj polovici 20. stoljeća, koja je u odnosu na ginokritičko proučavanje ženskog modernističkog i avangardnog (protu)kanona također izmještena na margine feminističkog interesa, postavila nasuprot njihovoj književnoznanstvenoj maskulinizaciji. Vodeće su predstavnice ove teorijske struje u dvadesetostoljetnoj (feminističkoj) književnoj teoriji Hélène Cixous i Julia Kristeva, teoretičarke čiji su opusi ostvarili dalekosežan utjecaj na suvremenu feministiku u najširem smislu, u rasponu od angloameričke recepcije do postkolonijalne kritike, a na odjeke njihova stvaralaštva nailazimo i u domaćem književnom polju od 1970-ih godina naovamo (čime ćemo se detaljnije pozabaviti u sljedećem poglavlju). Međutim, suvremenoj teorijskoj refleksiji nedostaje obuhvatniji uvid u genealogiju njihovih koncepcija jezika i spolnosti u avangardnoj i modernističkoj književnosti, a odatle i znatnija osviještenost implikacija ove veze u širem smislu za opće koncepcije književnosti te u užem smislu za teorije modernizma i avangarde, odnosno nastavak rasprave o pitanjima koja je još sredinom 1980-ih godina postavila Alice Jardine. Kakva je veza modernizma i avangarde – „novih estetskih kodova, nikad viđenih eksperimenata s književnom formom, i radikalnih društvenih, filozofskih i kulturnih transformacija“ (Mullin 2006: 136) – ne samo s *novim pojmom pisanja* već i *novim pojmom žene* u suvremenoj (feminističkoj) teoriji? Na koje sve načine relacija umjetničkog i spolnog *eksperimenta* može (trans)formirati koncepciju modernizma i avangarde te uopće književnosti? Koje su posljedice različitih pristupa ovim pitanjima u kontekstu suvremene feminističke (i) književne teorije? Najzad, kakve su implikacije ove rasprave za domaću književnu znanost?⁶³

⁶³ Kako smo već napomenuli, rijetkim biserima domaće recepcije Cixous i Kristeve – i crnim i bijelim – pozabavit ćemo se u sljedećem poglavlju rada, zasad samo naznačujući smjer rasprave.

Na sveopći izostanak naknadne teorijske refleksije o ulozi modernizma i avangarde u teorijskim pristupima Hélène Cixous i Julije Kristeve već krajem 1980-ih godina upozorila je jedna od oštrijih kritičarki njihovih kapitalnih radova. Iako je iz perspektive proučavanja učinaka književnosti u konkretnim čitateljskim zajednicama Rita Felski odbacila sumnjivu spregu avangarde i u feminističkom smislu revolucionarne prakse pisanja koju prepoznaje u teorijama dviju francuskih teoretičarki, zajedno sa svakom pretpostavljenom inherentnom vezom između spola/roda i književnog teksta, u knjizi znakovita naslova – *Onkraj feminističke estetike* (*Beyond Feminist Aesthetics*, 1989) – autorica je upozorila na paradoks da se feministički angažman teoretičarki kojima je književna *forma* naslijeđena od književnog modernizma i središnji teorijski koncept i ključna spisateljska strategija u feminističkoj i široj recepciji uglavnom svodio na kategoriju sadržaja:

Odlike recentnog francuskog feminističkog pisanja poput jezičnih igara i nelinearne sintakse nisu ni u kojem smislu svojstvene isključivo ženama, već su pokazatelj šireg kulturnog odmaka od analitičkih diskurzivnih modusa i zamagljenih granica između književnosti i teorije koji obilježavaju spektar suvremenih kritičkih i metakritičkih diskursa, napose one na koje su utjecali Lacan i Derrida; historijski su korijeni takvih formi jezični eksperimenti modernizma. Zagovornici *écriture féminine* često ne uspijevaju teorijski obuhvatiti ovu ključnu kontekstualnu i intertekstualnu dimenziju recentnog ženskog pisanja. Posljedica je toga dojam da se rodno specifične kvalitete nedavnog francuskog feminističkog pisanja mogu tražiti u određenom *sadržaju*, primjerice u reprezentacijama ženskog tijela ili istraživanjima veze između majke i kćeri, prije negoli u stilskim obilježjima koja se mogu smatrati femininima. (1989: 37–38)

Sadržajni refleks u čitanju teorijskih tekstova koji, uzgred budi rečeno, problematiziraju samu granicu koja ih dijeli od njihova književnog *drugog*, komplementaran je ranije problematiziranom čitanju književnih djela autorica prvenstveno usmjerenom na sadržaje koji se smatraju sukladnima njihovu ženskom iskustvu, a nauštrb čitanja sprege forme i sadržaja njihovih djela, odnosno etičkih i političkih implikacija književne forme *per se*. Kako smo pokazali u prvom poglavlju rada dotičući se klasične ginokritičke diskreditacije Virginije Woolf, činjenica da je „percipirana 'femininost' sadržaja“ književnih djela autorica – bilo da se za njim traga bilo da se upućuje na njegov izostanak – „često odvrćala pozornost od stilističkih inovacija u njihovim djelima“ (Mullin 2006: 146), može se registrirati kako u tradicionalnoj muškoj tako i u dijelu feminističke kritike, što napose izlazi na vidjelo kad se i jedni i drugi suoče s modernističkim i avangardnim tekstovima koje pišu i potpisuju žene.

Citirana opaska Rite Felski, međutim, u raskoraku je s temeljnom kritičkom argumentacijom spomenute knjige upravo zbog autoričine sklonosti *sadržajno* usmjerenom

čitanju, a kao primjer dominantne teze koja na homogenu os *angloameričko – francusko* kalemi pojednostavljenu opreku *realizam – modernizam* valja je istaknuti uoči razmatranja koncepcija književnosti u Cixous i Kristeve, za koje Felski tvrdi da su izvedene iz svojevrsne „*antirealističke* estetike tekstualnosti“ (1989: 2; kurziv moj). Iako u cjelini studije autorica opetovano otklanja mogućnost utemeljenja *feminističke estetike* koja bi podrazumijevala inherentnu vezu između feminističkih ciljeva i određenih elemenata književnog teksta, istovremeno odbacivši i tekstualne i kontekstualne prioritete feminističke kritike, usmjeravajući kritičku oštricu u većoj mjeri prema francuskim negoli američkim teoretičarkama, Felski je ipak zaključila kako bi se „preferencija realizma i reprezentacije nauštrb negativne estetike u velikom dijelu suvremene ženske književnosti morala razmotriti u vezi s ponovnim uzletom feminizma kao političkog pokreta i ženskom afirmacijom kolektivnog rodnog identiteta kao pozitivnog pojma u kojem se može utemeljiti estetska praksa“ (isto: 155). Ako ostavimo po strani problematičnost jedinstva rodnog identiteta kao osnove estetske prakse u nedosljednom zagovoru njezina utemeljenja, tvrdnja dijelom dopušta da na mjesto realizma postavimo i kakvu drugu preferenciju i sasvim je legitimno razmotrimo u odnosu prema feminističkom političkom angažmanu. Međutim, zašto Felski odabire upravo realizam i prateći pojam reprezentacije kao poželjan fokus feminističkog interesa? O kakvoj je koncepciji realizma – i u širem smislu književnosti – ovdje riječ ako je svojevrsni *identitet* pretpostavljeni temelj (nipošto onkraj feminističke) estetike? Sudeći po knjizi u cjelini, riječ je o specifičnoj koncepciji realizma kakvu prema Shoshani Felman održavaju prije svega *realistički kritičari* vjerni svojim zabudama (1975), ako već ne i književni tekstovi, a ponajčešće romani, koji se u književnoj znanosti svrstavaju pod okrilje realizma. Naime, tvrdi oštra kritičarka Kristeve i Cixous, realistička ženska književnost upućuje na važnost „semantičke funkcije pisanja prije negoli njegovih formalnih i autorefleksivnih elemenata“ (Felski 1989: 79) pa stoga ne naglašava „literarne i konvencionalne dimenzije teksta, već ohrabruje funkcionalno i sadržajno utemeljeno čitanje“ (isto).

Zagovarajući sadržajni imperativ koji kanda diktira književni tekst, a ne uvijek i svugdje njegov čitatelj, Felski je brže-bolje upozorila na posvemašnju neupotrebljivost feminističkih koncepcija književnosti inspiriranih modernizmom i avangardom za suvremenu feminističku književnu teoriju. Naime, prema njezinoj prosudbi, *francuski feminizam* – kao da je riječ o homogenoj pojavi – ne može ponuditi „adekvatnu analizu“ (isto: 44; kurziv moj) velikog dijela suvremene ženske proze jer je realizam, navodno, „*eksplicitno* isključen iz kanona *écriture féminine*“ (isto: 43–44; kurziv moj) iako se ni u citiranim pasusima ni u cjelini čuvenog

Meduzina smijeha kojim Felski potkrepljuje ovu tvrdnju realizam naprosto ne spominje – osim ako ga ne smatramo sinonimnim *reprezentaciji* i *reprezentacionalizmu*, no u tom slučaju ipak baratamo *implikacijom* podložnom propitivanju. Nadalje, tvrdi Felski, privilegirajući modernističke i avangardne tekstualne prakse u opreci prema realističkima, francuske teoretičarke ne uzimaju u obzir njihovu postupnu konvencionalizaciju (isto: 159) i konačni neuspjeh u *postavangardno* doba. Štoviše, teorijska pozicija koja odatle proizlazi – „dekonstrukcija pojma 'žene' radi koncepcije 'femininog'“ (isto: 46) – ne može osigurati „adekvatan temelj feminističkoj politici ili književnoj teoriji“ (isto). Trebamo li onda, nakon što smo se krajem 1980-ih godina navodno otisnuli *onkraj feminističke estetike*, uopće čitati teoretičarke poput Cixous i Kristeve? Čemu interesom za njih privlačiti sumnjičave poglede na doktorskim seminarima i šire kad je toliko (možebitno) ginokritičkog posla na ženskom književnom korpusu ostalo neobavljeno? Zašto se svrstati na stranu *dvostruko nepodnošljivih*, iznevjerivši i strastvene proučavatelje avangarde – jer se u konačnici primarno ne bavimo autorima, već i dalje inzistiramo na *funkciji autorice* – i velik dio feminističkih saveznica, jer odbijamo književni tekst svesti na *reprezentaciju* ovoga ili onoga *iskustva* ili *identiteta*? No, da svako *onkraj* uvijek prebiva s ove strane istraživačkih prioriteta, pokazuje i činjenica da je autorica poput Rite Felski svega nekoliko godina nakon što je zaključila kako „suvremena pluralnost feminističkih umjetničkih praksi dovodi u pitanje *ideologiju modernizma*“ (isto: 155) posvetila zasluženu pozornost kompleksnoj relaciji roda i modernosti (Felski 1995).

Prema problemskom i metodološkom fokusu za našu daljnu raspravu ipak je značajnije objedinjeno izdanje studija objavljeno 1990. godine pod naslovom *Subverzivna namjera: rod, politika i avangarda* (*Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*), među ostalim i zbog toga što njihovu autoricu Susan Rubin Suleiman možemo svrstati među rijetke koji nisu podlegli *sadržajnom* čitanju francuskih teoretičarki ili naprosto isključenju njihovih opusa iz razmatranja veze roda i modernosti. Iako se u predgovoru izboru tekstova Hélène Cixous objavljenom godinu kasnije Suleiman osvrće na prigovor da je područje kojim se bavi – feminizam, marksizam, strukturalizam i poststrukturalizam – odavno *passé* (1991: vii), pitanja koja o francuskim teoretičarkama autorica postavlja u uvodnoj studiji spomenutog skupnog izdanja nakon tri desetljeća od njegove objave nisu izgubila na važnosti i aktualnosti u

suvremenom (feminističkom) književnom polju, a kamoli u odjecima globalnih feminističko-književnih tendencija na domaćem književnom terenu.⁶⁴

Pripremivši se na uvijek isti niz prigovora ovoj *staromodnoj* – ili nedovoljno pomodnoj? – temi, „tvrdoglavo se držeći onoga što smatramo važnim, opetovano se vraćajući istoj građi, za koju se ispostavlja da je neiscrpna“ (isto: vii–viii), u kratkim crtama najprije ćemo se osvrnuti na spomenuto uvodno poglavlje knjige *Subverzivna namjera* kao orijentacijsku točku u recepciji dvaju odabranih opusa, a zatim istaknuti njegov metodološki značaj za proučavanje relacije žena i modernosti. U studiji naslovljenoj *Dvostruka margina: spisateljice i avangarda u Francuskoj* (*A Double Margin: Women Writers and the Avant-Garde in France*) Suleiman se zalaže za historijski pristup pojedinim avangardnim pokretima koji bi se uhvatio u koštac s isključenjem žena ne samo iz njihovih djelatnosti, osobito u ranim fazama, već i u njihovim kritičkim, povijesnim i teorijskim obradama (1990: 18). Primjenjujući ovakav pristup na korpus francuskog nadrealizma, Suleiman ipak upozorava da vrijednom ginokritičkom radu na ispisivanju povijesti o ženskom udjelu u nadrealističkom pokretu valja dodati refleksiju o implikacijama novoispisanih veza za postojeće teorije avangarde (isto: 210). U tom smislu, Suleiman podcrtava ključnu razliku između Cixous i Kristeve, izdvojivši ih među teoretičarkama koje su svoje koncepcije revolucionarne prakse pisanja razvijale iz modernističkih i avangardnih književnih poetika, pristajući uz *dvostruku nepodnošljivost* sprege ženskog i avangardnog. Prema autorici, Cixous u već spomenutom *Meduzinu smijehu* – tekstu koji je najbliži „avangardnom manifestu napisanom iz eksplicitno feminističke perspektive“ (isto: 17) – privilegira *žene* kao subjekte avangardne prakse, nastojeći iz relacije *ženskog* i *marginalnog* iznjedrati kreativni, transformativni potencijal: „totalnu avangardu“ koja u širem književnom polju dobiva središnju važnost (isto: 16–17). S druge strane, tvrdi Suleiman, u kapitalnim radovima Julije Kristeve avangardni je subjekt prvenstveno *muški*:

ne samo da su svi egzemplarni avangardni autori muškarci, od Lautréamonta i Mallarméa do Joycea, Artauda, Bataillea i Sollersa, već je autorica opetovano raspravljala zašto je u njezinoj teoriji gotovo nemoguće da žena postigne sličan status [...] Čini se da za spisateljicu nema održive alternative između potpune očinske identifikacije (što podrazumijeva odsustvo negativnosti, konformizam poslušne kćeri) i regresije k „arhaičnoj majci“. (isto: 17–18)

⁶⁴ U većoj mjeri negoli na istraživanje opusa francuskih teoretičarki knjiga je utjecala na istraživanje nadrealizma, o čemu ponajbolje govore i naslov i program skupa inspiriranog autoričinom studijom održanog u lipnju 2018. godine – *Subversive Intent & Beyond: Surrealism, Politics, Sexuality* (usp. <https://www.crash.cam.ac.uk/events/27448/>; pristup: 15. svibnja 2022).

Iako Suleiman ovdje ne nastavlja s teorijskim obrazlaganjem svoje teze o Kristevoj, već prelazi na historijski i interpretativni pristup korpusu francuskog nadrealizma – pod geslom da „jedino pažljivo proučavanje individualnih djela i umjetnika može odgovoriti na pitanje o ženskom subjektu u nadrealizmu“ (isto: 27), u studiji posvećenoj jednoj od središnjih referenci francuske teorije od 1960-ih godina nadalje, Bataillevoj *Priči o oku* (*Histoire de l'oeil*, 1928. pod pseudonimom Lord Auch), autorica ipak upozorava da „neće doći do pravog preporoda, ni u teoriji avangarde, ni u avangardnim praksama, dok god se svaka drama, bilo tekstualna bilo seksualna, poima [...] kao sukob između svemoćnog oca i traumatiziranog sina, uprizoren preko i iznad majčina tijela“ (isto: 87). Budući da su teorije tekstualnosti razvijene u radovima Derridaa i Barthesa, uz koje Suleiman postavlja i Philippa Sollersa, „prenijele Batailleev pojam transgresije na moderno pisanje – *écriture*“ (isto: 76) te upravo u njegovoj spisateljskoj praksi gestom koju Suleiman naziva *tekstualnim čitanjem* pronašle *écriture* (isto: 76–77), autorica se pita u kakvom su odnosu njihove koncepcije pisanja s onima koje su razvile *nasljednice* Batailleeva djela? Vlada li između zagovornika *écriture* i predstavnica *écriture féminine* suglasje ili razdor? I nadalje, „nadilaze li supstancijalne razlike između njih (primjerice, erotizacija i estetizacija nasilja, uključujući nasilje nad ženskim tijelom, karakteristično za mušku avangardnu praksu) njihovu međusobnu naklonost i sličnost?“ (isto: 40).

Prije negoli se okrenemo izboru iz opusa Cixous i Kristeve kako bismo razmotrili ova pitanja, valja na ovom mjestu istaknuti da oslonac u studijama Susan Suleiman pronalazimo i u strategiji kojom autorica višedesetljetnu raspravu o avangardi i modernizmu te pripadne joj terminološke distinkcije privodi u okvire feminističkih pristupa književnosti. Podsjetimo se, središnja rasprava o avangardi od 1960-ih godina naovamo odvija se između zagovornika teorijske pozicije koju je Renato Poggioli postavio u knjizi *Teorija avangardne umjetnosti* (*Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962) i teorijskih nasljednika utjecajne studije *Teorija avangarde* (*Theorie der Avantgarde*, 1974) Petera Bürgera. Dok se potonja odnosi prvenstveno na avangardu u historijskom smislu, obuhvaćajući isključivo *historijske avangardne pokrete* u koje Bürger ubraja ponajprije dadaizam, rani nadrealizam i postrevolucionarnu rusku avangardu, Poggioli avangardu shvaća kao stilski pojam povezan sa psihološkim i ideološkim kompleksom koji naziva *avangardizam*. Među ključnim razlikama između dviju teorija avangarde ističu se različite koncepcije odnosa historijske avangarde i modernizma koje bismo, riskirajući pojednostavljenja, mogli shvatiti kao koncepcije diskontinuiteta i kontinuiteta između dvaju umjetničkih programa.

S jedne strane, od kasnog devetnaestostoljetnog esteticizma s kojim se umjetnost nakon višestoljetnog suživota s društvom potpuno odvojila od njega, Bürger daleko radikalnijom smatra smjenu esteticizma i historijskih avangardi na početku 20. stoljeća (Schulte-Sasse 2002: xiii). Naime, prioritet prethodne smjene realizma i esteticizma nauštrb avangardnog obrata u teorijama modernizma, tvrde zagovornici birgerovske analize, vodi „previdu cilja koji si je avangarda zadala. [...] Avangardni umjetnici nisu težili izolaciji, već reintegraciji umjetnika i umjetnosti u život“ (isto: xxxv–xxxvi). Prema Bürgeru, tek se s historijskim avangardnim pokretima na meti umjetničke kritike našla sama *institucija umjetnosti* u (zapadnoeuropskom) građanskom društvu čiji je institucionalni status utemeljen na umjetničkoj *autonomiji*⁶⁵ u odnosu na život i *životnu praksu*, odnosno društvo, društvene (u)potrebe, svrhe i interese, a koja prethodi pojedinačnim umjetničkim djelima i uvjetuje njihove učinke (2007: 17). Za Bürgerovu je teoriju ključno što se avangarda postavlja protiv elemenata umjetničke institucije potpuno konstituiranih esteticizmom: „protiv distribucijskog aparata kojemu je umjetničko djelo podvrgnuto i protiv statusa umjetnosti u građanskom društvu opisanog pojmom autonomije“ (isto: 30). Štoviše, objašnjava autor predgovora engleskog izdanja *Teorije*, „esteticističko jačanje umjetničke autonomije i utjecaj na razvoj posebne sfere estetskog iskustva omogućili su avangardi da prepozna društvenu neučinkovitost autonomne umjetnosti i, što je logična posljedica ovog prepoznavanja, da pokuša vratiti umjetnost u društvenu praksu“ (Schulte-Sasse 2002: xiv). Konačno, budući da avangarda nije uništila građansku instituciju umjetnosti, već je potonja avangardu inkorporirala u mehanizme vlastita stroja do te mjere da je postala sastavnim dijelom muzeja, arhiva, obrazovnih kurikuluma, istraživačkih projekata i doktorskih disertacija, zbog neuspjeha historijskih avangardnih pokreta u pokušaju da stope umjetnost i životnu praksu, da životna praksa postane umjetnička, a umjetnost životno praktična, Bürger je deklarativno odbacio revolucionarni potencijal sljedbenika historijskih avangardi u drugoj polovici 20. stoljeća: „Iako neoavangarde dijelom proklamiraju iste ciljeve kao i predstavnici povijesnih avangardnih pokreta, zahtjev za povratkom umjetnosti u životnu praksu unutar postojećeg društva nakon neuspjeha avangardnih intencija ne može se više ozbiljno postaviti“

⁶⁵ Valja na ovom mjestu citirati i autorov kritički uvid u mehanizme (samo)razumijevanja umjetničke autonomije koji utemeljuju svojevrsnu metaautonomiju, odnosno autonomno porijeklo predodžbe o autonomnoj umjetnosti, s obzirom na to da autonomija „opisuje nešto stvarno (izbavljenje umjetnosti kao posebnog područja ljudske djelatnosti iz povezanosti sa životnom praksom), no istovremeno se i ovaj stvarni fenomen određuje pojmovima koji više ne dopuštaju spoznavanje društvene uvjetovanosti procesa. Kao i javnost tako je i autonomija umjetnosti kategorija građanskog društva koja otkriva i prikriva stvarni društveni razvoj“ (Bürger 2007: 48).

(2007: 24).⁶⁶ No je li neuspjeli napad na građansku instituciju umjetnosti jedino nasljeđe historijskih avangardi u suvremenom književnom polju?

Da bismo razmotrili pitanje avangardnog nasljeđa od sredine 20. stoljeća naovamo, valja primijetiti da je relacija između esteticizma i avangarde u Bürgerovoj teoriji ipak ponešto kompleksnija od kritičkog raskida s neučinkovitom autonomnom umjetnošću, na kojem inzistiraju mnogi njegovi nastavljači. Iako je utvrdio da se „prethodni stadiji razvoja fenomena umjetnosti u građanskom društvu mogu shvatiti iz avangarde, a ne obratno“ (isto: 26), autor ipak nije mogao poreći da je preduvjet avangardne kritike građanske institucije umjetnosti prethodni umjetnički razvoj u kojem se od sredine 19. stoljeća „dijalektika forme i sadržaja umjetničke tvorevine uvijek pomicala više u prilog formi“ (isto: 27). Nadalje, valjano argumentira Bürger, „samo ona umjetnost koja je i sadržajima pojedinačnih djela potpuno odvojena od (loše) životne prakse postojećeg društva može biti središtem iz kojega se može organizirati nova životna praksa“ (isto: 65). Esteticizam stoga ne prethodi avangardi jedino u mjeri u kojoj utemeljuje *beskorisnu* autonomiju umjetnosti već i zbog kritičkih implikacija umjetničke *beskorisnosti* po navodno *korisne* djelatnosti europskog društva na prijelazu stoljeća. Konačno, zaključuje Bürger, „[i]ntencija avangardista može se odrediti kao pokušaj da se estetičko iskustvo (suprotstavljeno životnoj praksi) koje je razvio esteticizam pretvori u praksu. Ono što je svrhoviti racionalni poredak građanskog društva najviše pobijao, treba postati organizacijski princip života“ (isto: 46).

Sukladno tomu, kad Schulte-Sasse modernistički napad na „tradicionalne spisateljske tehnike“ postavlja nasuprot avangardnom obračunu s institucionalnim statusom umjetnosti (2002: xv), autor previđa da se potonji vodi postupkom i eksperimentom kojemu prethodi modernistička inovacija u formi i sadržaju umjetničkog djela. Stoga nije zanemarivo – napose u kontekstu feminističke kritike – što modernistička i avangardna djela recipijentu postavljaju sličan zahtjev: „otvorena mjesta na kojima je čitatelj, gledatelj ili slušatelj doista izazvan povezati umjetnost s praksom života“ (Eysteinsson 2009: 29). Na ovaj se zahtjev Bürger osvrnuo razmatrajući razliku između organskog umjetničkog djela, čija interpretacija uglavnom

⁶⁶ Autor svoju tvrdnju oprimjeruje ovako: „Kada danas neki umjetnik na izložbu pošalje cijev dimnjaka time ni u kojem slučaju nije postignut intenzitet protesta koji su imali Duchampovi ready-madei. Naprotiv: Dok Duchampova *Fontana* ima za intenciju uništenje institucije umjetnosti (s njoj specifičnim oblicima organizacije poput muzeja i izložbi), umjetnik s dimnjačnom cijevi zahtijeva da se njegovo 'djelo' postavi u muzej. Time je avangardni protest preokrenut u svoju suprotnost“ (Bürger 2007: 24).

proizlazi iz odnosa dijela i cjeline u hermeneutičkom krugu, i neorganskog ili avangardnog djela koje se ovakvoj interpretaciji odupire, s obzirom na to da su njegovi dijelovi „lišeni nužnosti“ (2007: 108) koju bi nametnula organska cjelina. Neprimjenjivost iskustva tumačenja organskog djela pri susretu s neorganskim djelom uzrokuje šok čija je namjera „probijanje estetske imanencije i uvođenje promjene u životnu praksu recipijenta“ (isto). No iako životna praksa, promatrana iz birgerovske perspektive, najzad nije transformirana sukladno avangardnoj intenciji, avangarda je ipak izazvala i oblikovala novu reakciju recipijenta na umjetničko djelo:

Umjesto da i dalje želi shvatiti smisao prema principu hermeneutičkog kruga odnosa cjeline djela i njegovih dijelova, on će odustati od potrage za smislom i svoju pažnju usredotočiti na konstrukcijske principe koji određuju konstituciju djela, kako bi u njima našao ključ za zagonetnost tvorevine. Avangardno djelo time provocira lom u recepciji koji je analogan lomnosti umjetničke tvorevine (njezine neorganičnosti). (isto: 109)

Međutim, nadovezujući se na Benjaminov pojam alegorije iz studije *Porijeklo njemačke žalobne igre* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928) i Adornov pristup montaži u modernoj umjetnosti iz *Estetičke teorije* (*Ästhetische Theorie*, 1970), pri opisu neorganskog umjetničkog djela Bürger avangardu nije postavio u oštru opoziciju prema modernizmu, s obzirom na to da je avangarda jedino razvijajući modernistički tretman forme i sadržaja djela mogla ponuditi nacrt transformacije djela na razini *uporabne svrhe* koju bi fuzija umjetnosti i prakse poništila, *proizvodnje* čiju individualnost avangarda negira i *recepcije* koja bi postala oblik proizvodnje (isto: 66–70) .

Ako se vratimo problemu teorijskih prioriteta, iako je Bürger smatrao da pitanje forme, odnosno intervencije neorganskog djela u organske sustave čitanja, postaje središnjim teorijskim pitanjem jedino ondje gdje se previđa napad na instituciju umjetnosti kao ključno obilježje avangarde (isto: 118), valja se upitati možemo li pitanje forme iznova aktualizirati, a da pritom ne izgubimo iz vida birgerovsko određenje antiinstitucionalnosti avangarde? Iako avangardni napad na instituciju umjetnosti i njezinu noseću ideju autonomije u građanskom društvu nije ostvario konačni cilj, mogu li učinci neorganskog umjetničkog djela, koje je najzad razvijeno iz autonomije umjetničke forme i sadržaja od društvenog konteksta u kojem nastaje, još uvijek ostvarivati kritički potencijal umjetnosti? Konačno, proizlazi li mogućnost kritičke funkcije umjetnosti upravo iz distance prema životnoj praksi? U rijetkom uvidu koji propituje opravdanost raskida s autonomijom i Bürger postavlja slično pitanje: „ne jamči li upravo distanca umjetnosti od životne prakse slobodni prostor unutar kojega se mogu promišljati

alternative postojećem“ (isto: 72)? Najzad, može li se potencijal otpora instituciji umjetnosti utemeljen u umjetničkoj formi iznova društveno angažirati?

Iako je kritika „historijski i teorijski nedovoljno specifičnih“ (Schultze-Sasse 2002: x) kriterija definicije u teoriji Renata Poggiolija opće mjesto birgerovski orijentiranih proučavatelja avangarde, otvorena pitanja o budućnosti umjetničkog otpora u kapitalističkom društvu upućuju nas na njegovu analizu avangarde u vezi s *modernom umjetnošću*. Suprotno Bürgeru, Poggioli ne pretpostavlja radikalan raskid između avangardnih pokreta i ranijih pokreta od romantizma naovamo, već jednakost i podudarnost između pojma *avangardne* i *moderne umjetnosti* (1975: 55).⁶⁷ U autorovoj perspektivi avangarda je u najširem smislu „krajnja antiklasična reakcija modernog duha“ (isto: 248) te opći „zakon prirodne savremene i moderne umetnosti“ (isto: 243). Poggioli analitički pristupa avangardnim pokretima kao reprezentativnim umjetničkim pokretima, koje od romantizma karakterizira izlazak iz okvira umjetnosti (isto: 57), formirajući iz njih svojevrstu „jedinstvenu ideološku činjenicu“ (isto: 43) koja okuplja pojedine pokrete i omogućuje njihovo zajedničko proučavanje. Izlazak iz umjetničkih okvira u društvo odvija se kroz četiri međusobno povezana momenta koji se u različitim udjelima i kombinacijama manifestiraju u pojedinim avangardnim pokretima: 1) *aktivizam* koji pokreće akcije usmjerene prema konkretnom cilju; 2) *antagonizam* koji cilj zacrtava *protiv* nečega ili nekoga – uvijek reprezentanata historijskog i društvenog poretka – te je ujedno i najistaknutije obilježje avangardnih pokreta; 3) *nihilizam* koji s ovozemaljskih oponentata poput tradicije, akademije i publike skreće prema potpunom, onozemaljskom razaranju; 4) *agonizam* koji podrazumijeva produktivni potencijal samorazaranja (isto: 64–65). U Poggiolijevoj analizi aktivizam i antagonizam formiraju *logiku* pokreta, dok nihilizam i agonizam u historijskom okviru stvaraju njegovu *dijalektiku* (isto: 65).

⁶⁷ Značajan dio svoje studije Poggioli posvećuje proučavanju „roditeljske spine“ (1975: 55) između avangarde i romantizma. U pristupu romantizmu autor demonstrira razliku između umjetničke škole i pokreta, pri čemu potonji karakterizira „[p]relaženje preko okvira umetnosti, težnja prema onome što Nemci nazivaju *Weltanschauung*“ (isto: 57). Srodnosti između romantizma i avangarde Poggioli nalazi u antitradicionalizmu, otporu akademskoj publici, interesu za estetski primitivizam, kultu novog i estetskom eksperimentu, odnosno „želji za istraživanjem novih i devičanskih oblika, sa ciljem da se bodljikava žica pravila, zlatni kavez klasičnih poetika ne samo razori već i da se stvori nova morfologija umetnosti, nov duhovni jezik“ (isto: 93). Istaknute elemente Poggioli smatra presudnima do te mjere da romantizam proglašava *potencijalnim avangardizmom*, dok bi avangardizam uopće „bio istorijski nezamisliv bez romantičarskog prethodnika“ (isto: 88).

Upravo se u koncepciji dijalektike pokreta Poggioli u najvećoj mjeri razilazi s birgerovskim pristupom avangardi. Dok je nihilizam, čiju najizraženiju manifestaciju Poggioli nalazi u dadaističkoj negaciji i destrukciji, radikalizacija antagonizma, agonizam je ključ autorova shvaćanja avangarde – „luk napet prema nemogućem, paradoksalni i pozitivni oblik duševnog defetizma“ (isto: 99–100). Autor svoje pretpostavke razvija iz agonističkih elemenata futurizma, sažetih u radikalnom pozivu na buduće uništenje samog pokreta kojim završava Marinettijev slavni manifest, iz kojeg citiramo podulji pasus:

Najstariji između nas imaju trideset godina: prema tome preostaje nam najmanje jedno desetljeće da izvršimo naše djelo. Kad budemo imali četrdeset godina drugi ljudi, mlađi i valjaniji od nas, neka nas odbace u koš, kao nekorisne rukopise. – Mi to želimo!

Naši će se sljedbenici dići protiv nas; doći će izdaleka, sa svih strana, plešući uz uzvišenu kadencu svojih prvih pjesama, ispružajući svinute prste grabljivice i poput pasa njuškajući, na vratima akademija, zadah našeg uma koji se raspada i koji je već osuđen na katakombe knjižnica.

Ali nas tu neće biti... Naći će nas napokon – jedne zimske noći – u polju, pod nekom tužnom strehom po kojoj će bubnjati monotona kiša, i ugledat će nas šćućurene uz naše dršćuće zrakoplove gdje grijemo dlanove na slabašnom ognju od naših današnjih knjiga koje će plamtjeti pod letom naših slika.

Okupit će se oko nas, dašćući od tjeskobe i za inat, i svi će, razdraženi našim oholim neumornim uznošenjem, nasrnuti da nas ubiju, tjerani mržnjom koja će biti to nemilosrdnija jer će njihova srca biti pjena od divljenja za nas.

Snažna i zdrava Nepravda izbijat će iz njihovih očiju. – Umjetnost i ne može biti ništa drugo doli nasilje, okrutnost i nepravda. (Marinetti 1990: 244–245)

Odatle uopćujući pretpostavku o futurističkom momentu svih avangardnih pokreta koji je ponajprije „simptom šireg i dubljeg stanja duha“ (Poggioli 1975: 102), Poggioli razmatra avangardu kao prijelaz – „studiju ili uvod za buduću revoluciju u umetnostima“ (isto: 105). U odnosu na predromantičarsku umjetnost, razlika je sljedeća:

U svesti klasične epohe sadašnjost ne dovodi prošlost do kulminacije, već prošlost kulminira u sadašnjosti, a sadašnjost se opet shvata kao novi trijumf starih i večitih vrednosti, kao povratak principa istine i pravednosti, kao restauracija ili ponovno rođenje tih principa. Za moderniste, pak, sadašnjost važi samo kao potencijalna snaga za budućnost, kao matica budućnosti, ukoliko je ona kovačnica istorije u stalnoj promeni, viđena kao stalna duhovna revolucija. (isto: 106–107)

Stoga, unatoč tomu što „dijalektika pokreta i efekti mode“ (isto: 239) nužno izvrću avangardu u vlastitu suprotnost i što je „svakoj posebnoj avangardi suđeno da traje samo jedno

jutro“ (isto: 241), Poggioli ipak inzistira na vrijednosti ideala i obnovljivosti avangardne umjetnosti. Štoviše, tvrdi autor, „[a]ko je stvarni futurizam zauvek mrtav, idealni futurizam još uvek živi upravo zato što se obnavlja u svesti svake sledeće avangarde“ (isto: 242). Suprotno Bürgerovoj tezi da se cilj avangarde ne može ostvariti „unutar građanskog društva osim u obliku lažnog dokidanja autonomne umjetnosti“ (2007: 71), u Poggiolijevoj perspektivi avangardna umjetnost propast će jedino s propašću građanskog društva (1975: 137) s obzirom na to da proizlazi iz višestrukog otuđenja, koje autor razlaže na psihološku, društvenu, ekonomsku, kulturnu, stilističku i estetičku dimenziju, okupljajući ih pojmom etičkog otuđenja (isto: 155). Naime, avangardni umjetnik paradoksalno „pripada specifično građanskom društvenom sistemu. [...] jedinstvena tenzija našeg građanskog, kapitalističkog i tehnološkog društva daje avangardi razlog postojanja“ (isto: 135). Jedino bi radikalna društvena promjena ukinula avangardnu umjetnost, no Poggioli ne računa na „blisku i kobnu propast našeg društva i civilizacije“ (isto: 137). Zato, prema Poggiliju,

mora se kao apsolutan princip istaći da prava umetnost građanskog društva može jedino da bude antiburžoaska. Još je važnije primetiti da ovaj princip ne deluje samo u oblasti sadržaja, već i u području forme. To znači da se moderna umetnost suprotstavlja stilističkoj teoriji i praksi koja dominira društvom i civilizacijom, a kojima sama ta umetnost pripada; njena glavna funkcija je da reaguje protiv buržoaskog ukusa. (isto: 148)

Budući da Poggiolijeva analiza ostavlja otvorenom mogućnost pojave avangardne umjetnosti dok god opstoji kapitalističko društvo, njegovoj su se teorijskoj poziciji priklonili ne samo kritičari birgerovske skepse već i proučavatelji avangarde čiji su interesi potaknuti ponajprije političkim i kulturnim procesima od sredine 20. stoljeća naovamo, kada na umjetničku scenu u europskim društvima u značajnijem udjelu stupaju akteri uglavnom odsutni ili isključeni iz historijskih avangardnih pokreta. Budući da su pokretači i dionici historijskih avangardnih pokreta u Europi bili mahom muškarci, fokus na ženski doprinos avangardi, bilo u umjetničkom bilo u kritičko-teorijskom aspektu, nužno nas usmjerava na drugu polovicu 20. stoljeća, odnosno period birgerovske *neoavangarde*. Stoga se u svrhu proučavanja veze između mnogobrojnih manifestacija moderne umjetnosti i statusa žena u kulturno-književnom polju Suleiman u većoj mjeri priklanja Poggiolijevoj analitičkoj poziciji, s obzirom na to da u fokusu njezine rasprave nije relacija između „različitih manifestacija modernog, [...] već relacija između pojedinih ili svih ovih manifestacija i žena“ (1990: 12). U autoričinu pristupu pojam avangarde stoga funkcionira kao pojam širi od historijskih avangardi, uključujući i književne pokrete, programe i opuse kojima drugi proučavatelji neujednačeno pridijevaju pojmove modernizma i postmodernizma.

U našem istraživanju pojmove avangarde i modernizma najčešće smo navodili zajedno odnosno upareno, ne inzistirajući na birgerovskom prijelomu. Prvi je razlog tomu dosadašnja problematizacija feminističke rasprave o književnosti u kojoj su se pozicije nerijetko ili određivale ili naknadno nastojale odrediti na osi *realizam – modernizam*, čiju dinamiku pomicanje fokusa na avangardno djelo bitno ne mijenja. Riječ je ponajprije o srazu dviju koncepcija književnosti, čije razlike u najvećoj mjeri izlaze na vidjelo pri susretu feminističke kritičarke s modernističkim djelom spisateljice. Paradigmatski je primjer ove situacije, pokazali smo u prvom poglavlju, feministički tretman Virginije Woolf kao autorice koja predstavlja za mnoge kritičarke *dvostruko nepodnošljiv* spoj književnog modernizma i zagovora ženskog glasa u književnom polju. Nadalje, uparena pojava pojma modernizma i avangarde u našoj raspravi uvjetovana je i srodnim mjestom koje, više ili manje opravdano, u suvremenoj književnoj i feminističkoj teoriji dobivaju teoretičarke koje su svoje koncepcije jezika i književnosti razvile iz modernizma i avangarde, čime ćemo se baviti u nastavku ovog poglavlja. Međutim, u raspravi ipak koristimo oba pojma ponajprije da ne izgubimo iz vida za avangardu konstitutivan moment kritike institucije umjetnosti čiju ćemo važnost u kontekstu feminističke kritike također razmotriti. Nadalje, odbijamo svesti jedan pojam pod drugi kako ne bismo zanemarili dinamiku rasprave o njihovim srodnostima i razlikama, iako poput Suleiman fokus usmjeravamo drugdje – na ulogu modernizma i avangarde u suvremenoj feminističkoj teoriji. Konačno, naslovni naglasak na avangardi, odnosno *udjelu avangarde u feminističkoj teoriji*, podrazumijeva specifičnu relaciju vidljivu ne samo iz perspektive Poggiolijeve već i iz Bürgerove teorije: radikalizaciju i obrat autonomije umjetničke forme u avangardnom imperativu transformacije životne prakse. Koristeći pojmove modernizma i avangarde na umnogome paradoksalan način – u isti mah objedinjeno i razdvojeno, zajednički nazivnik pronalazimo u značaju književne forme u suvremenoj feminističkoj teoriji.

Referirajući se na korpus najutjecajnijih teorija modernizma i avangarde, u pokušaju da ova dva pojma istovremeno i razdvoji i poveže, u tekstu koji otvara prvi svezak serije *Europske studije o avangardi i modernizmu (European Avant-Garde and Modernism Studies)*⁶⁸, Astradur Eysteinnsson inzistira na mogućnosti *fluidne razlike* između dvoga, čije prednosti prevladavaju rizik „ponovnog uspostavljanja dihotomije modernizma nasuprot avangardi“ (2009: 33), a

⁶⁸ U okviru dvogodišnjih konferencija *Europske mreže za studije avangarde i modernizma (European Network for Avant-Garde and Modernism Studies)* seriju publikacija od 2009. godine u izdanju De Gruytera uređuju Sascha Bru i Peter Nicholls, a do 2022. godine objavljeno je 7 svezaka ovih studija.

napose „međusobno isključivoj kategorizaciji djela i estetskih praksi“ (isto), koji simultana upotreba dvaju termina sa sobom nosi. Prednost je, objašnjava autor, što fluidna, dinamična razlika omogućuje da isti tekst istovremeno razmotrimo u kontekstu modernizma i avangarde, baratajući međusobno uglavnom podudarnim kriterijima uz ključnu razliku koju unosi avangardna kritika umjetničke institucije (isto: 32–33). Štoviše, Eysteinsonov je odabir uvjetovan sviješću o književnostima na europskim periferijama koje unose vlastitu dinamiku u govor „o povijesti modernizma i avangarde, o njihovim ponovnim pojavama u različitim kontekstima, o načinima na koje su diseminirani, prevedeni, prilagođeni, promijenjeni“ (isto: 34)⁶⁹, čega ćemo se ponovno dotaknuti u sljedećem poglavlju rada. Zasad istaknimo opasku da upravo „heterogena upotreba pojmova 'avangarda', 'modernizam' i njihovih pandana očigledno odražava europsku kulturnu i historijsku kompleksnost“ (Bru 2009a: 3).

Unatoč pojmovnim prijeporima, jedno od polja koje su modernizam i avangarda nesumnjivo transformirali svakako je heterogeno područje znanosti o književnosti i umjetnosti uopće. Štoviše, prema Bürgeru, „dok su političke namjere avangardnih pokreta (reorganizacija životne prakse putem umjetnosti) ostale neostvarene, njihov se učinak u području umjetnosti teško može precijeniti“ (2007: 78). Revolucionarnost avangarde u umjetničkom polju autor vidi u vezi između avangardnog djela i razvoja formalističkih metoda u književnoj znanosti, odnosno u prijelomnom pomaku s tumačenja značenja ili smisla djela na njegove formalne postupke (isto: 110). Unatoč tomu, upozorava Bürger, nova metoda „nije ograničena na primjenu na avangardna djela, niti time nestaje hermeneutička problematika razumijevanja smisla; naprotiv, na osnovu prijelomnih promjena predmetnog područja dolazi do prestrukturiranja postupaka znanstvenog tumačenja fenomena umjetnosti“ (isto). Odatle nužno proizlaze pitanja: kakve su posljedice promjena koje je avangarda unijela u književnu znanost u pristupu takozvanim organskim djelima te uopće u shvaćanju sprege forme i smisla umjetničkog djela uopće?

Razmatrajući utjecaj modernizma i avangarde na suvremenu književnu teoriju od ruskog formalizma naovamo, Bru ističe da bi suvremeni načini čitanja uopće bili nezamislivi

⁶⁹ Sukladno tomu, prvi svezak spomenutih studija pod naslovom *Europa! Europa? Avangarda, modernizam i sudbina kontinenta* (*Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*) posvećen je upravo u zapadnoeuropsko-ruskoj dihotomiji uglavnom previđenoj dinamici modernističke i avangardne umjetnosti u zemljama istočne i srednje Europe. Štoviše, nužno je da se pothvatu novog kritičko-teorijskog uvida u umjetničko stvaralaštvo ovih predjela pridruži i priča o „dijalogu europske avangarde s dvadesetostoljetnom teorijom“ koja je zadugo bila u posjedu zapadnijih i istočnijih kulturnih središta (Bru 2009b: 110).

da nije bilo njihova nastupa u umjetničkom polju (2009b: 94). Štoviše, suvremeni je pristup književnosti kao *tekstu*, primjećuje autor, proizišao iz „niza jedinstvenih čitateljskih odgovora na pojedine avangardne tekstove“ (isto: 95). Iz bogatog dvadesetostoljetnog teorijskog korpusa zaokupljenog modernizmom i avangardom autor izdvaja specifičnu „generalizaciju obilježja prvi put prepoznatih u modernizmu“ (isto: 98) u općim koncepcijama književnosti. Ovu su strategiju od ruskih formalista preuzeli francuski poststrukturalisti, među kojima Bru ističe Barthesa, Lacana, Derridaa te skupinu autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel* (isto: 100–102). Ovim je teoretičarima avangardna umjetnost bila osobito značajna zbog „smione izloženosti pisanja kao pisanja (*écriture*)“ (isto: 104), iz kojeg izvode vlastite koncepcije jezika i književnosti približavajući „koncept literarnosti općem modelu jezika“ (isto: 103). Srodnost poststrukturalista s vlastitim književnim uzorima Bru podcrtava opaskom da je „poststrukturalizam za teoriju književne kritike značajan koliko i modernizam i avangarda za povijest književnosti“ (isto: 101), odnosno implikacijom da je s poststrukturalizmom književna znanost dosegla stadij samokritike. Unatoč potencijalnoj kritici statusa avangarde u suvremenoj teoriji kao konačnog kraja njezina revolucionarnog projekta (isto: 108), Bru ipak razmatra poststrukturalizam ne samo kao teoriju modernizma već i kao specifičnu modernističku praksu (isto: 106). Dok Bürger vlastiti teorijski pothvat završava izrazom nade da „znanost o književnosti ne može sebi dati u zadatak uvođenje umjetnosti u životnu praksu, no ona može preuzeti zahtjev avangardnih pokreta u obliku kritike institucije umjetnosti“ (2007: 135), Bru zacrtava potencijalni smjer daljnjeg pristupa avangardi u očuđenju postojećih predodžbi i znanja s još nepriznatih margina: „ako namjeravamo revidirati teorijsko razumijevanje modernizma/avangarde, čini se logičnim najprije iscrtati cjelovitiju sliku njihova utjecaja na dvadesetostoljetnu teoriju“ (2009b: 110).

Jedna je od margina s kojih je moguće očuditi dosadašnju sliku avangarde – pokazuje Suleiman – ženska. Naime, iako je uvid u avangardnu „prošlost“ poststrukturalizma dalekosežan u suvremenoj teorijskoj refleksiji, spolno-rodna komponenta ove relacije – bilo u opusima istaknutih predstavnika bilo u podjednako uključivosti autorica u opći pregled teme – nerijetko se previđa ili zanemaruje. Činjenica da se potonje izostavljaju čak i uz prizvanu spolnu emancipaciju u modernističkom pismu (isto: 106) naliče je previda avangarde u opusima teoretičarki poput Cixous i Kristeve, na koji je još krajem 1980-ih godina upozorila Felski.

Unatoč već naznačenoj kompleksnosti veze rane dvadesetostoljetne umjetničke i ženske pobune, francuske teoretičarke koje stupaju na teorijsku scenu 1960-ih godina – u desetljeću

koje je napokon u filozofskom smislu elaboriralo „metaforičku sličnost između povrede *seksualnih* tabua i kršenja *diskurzivnih* normi“ (Rubin Suleiman 1990: 74) – iznova su uspostavile dvostruko nepodnošljivu spregu *avangardnog* i *ženskog*. U nastavku ovog poglavlja pomnije ćemo je razmotriti u opusu Hélène Cixous i Julije Kristeve, pokušavajući odgovoriti na sljedeća pitanja: kako je veza avangardnog i ženskog artikulirana u dosadašnjoj recepciji autorica? U kojim se momentima i na koje načine njihove koncepcije književnosti izvode iz modernizma i avangarde? Možemo li u njihovim teorijama modernizma/avangarde prepoznati specifičan oblik modernističke/avangardne prakse? Kakvu funkciju pritom dobiva problem spolne razlike i spolno obilježje subjekta ove prakse?

4.2. Revolucija u femininom: Hélène Cixous

„Vokabular prekida, transformacije, diskontinuiteta“ (Felski 1995: 165) francuske teoretičarke koje na teorijsku scenu stupaju krajem 1960-ih godina dijele ne samo sa svojim suvremenicama i književnim prethodnicima već i s feministkinjama prvog vala, s obzirom na to da se i ondje „zaziv revolucionarnog ideala podudara s uzvišenom i hiperboličnom upotrebom jezika“ (isto: 167). Iako su se ciljevi ženskih pokreta u međuvremenu iz pravno-političke domene značajnije proširili u kulturno-simboličku, razvijajući se u njihovoj kompleksnoj relaciji, veza revolucionarnog projekta i specifičnog spisateljskog angažmana ostala je njihovom ključnom strategijom te se u kontekstu francuske teorije nakon 1968. godine u specifičnom obliku ostvarila u kapitalnim radovima Hélène Cixous, francuske teoretičarke rođene u Alžiru 1937. godine. Autoričino višejezično odrastanje u obitelji francuskog, španjolskog, njemačkog i židovskog podrijetla odrazilo se u jezičnoj heterogenosti kao prepoznatljivom znaku ne samo njezina žanrovski raznolika opusa nego i njezine specifične teorijske pozicije u sprezi filozofije, književnosti i psihoanalize. U predgovoru opsežnom izboru svojih tekstova⁷⁰ objavljenom nakon recepcijskog vala od sredine 1970-ih i tijekom 1980-ih godina Cixous je našla shodnim istaknuti da barata s više izražajnih formi: „Imam nekoliko francuskih jezika. [...] Ono što ne mogu izreći u jednom od svojih jezika, nastojim izraziti u drugoj formi“ (1994: xvi). Ova se opaska odnosi na činjenicu da je u angloameričkom kontekstu, ali i u drugim sredinama koje se sa Cixous susreću ponajprije anglofonim posredništvom, autorica percipirana prvenstveno kao (feministička) teoretičarka, dok je u Francuskoj poznatija kao dramska spisateljica čija se djela desetljećima izvode u *Théâtre du Soleil*. Međutim, podijeliti autoričin opus na književne, kritičke i teorijske radove nije tek iznimno težak, već i njezinu djelu stran te zato unaprijed promašen zadatak (Motard-Noar 1999: 92–93), koji se može izvesti jedino uz samokritičku svijest o cjelini njezina spisateljskog angažmana koji je uvijek objedinjeno, u pojedinom tekstu te onkraj žanrovskih kategorija, i književni i kritički i teorijski. Naime, cjelinu autoričina opusa i međusobne veze njezinih *žanrova* obilježava jedinstvena koncepcija jezika i subjekta koju sažima u već spomenutom predgovoru:

Čisto ja, identično ja-sebi, ne postoji. Ja je uvijek u razlici. [...] Jezik nas okružuje, inspirira i lansira onkraj nas samih, on je naš i mi smo njegovi, on je naš gospodar i gospodarica/ljubavnica [*master; mistress*, op. a.]. Iako se čini da je prirodan ili nacionalan, jezik ostaje stran onima koji

⁷⁰ *The Hélène Cixous Reader*, ur. Susan Sellers, 1994.

pišu. Pisati znači slušati jezik kako govori našim ušima, kao da to čini prvi put. (Cixous 1994: xviii-xix)

Čitavu autoričinu angažmanu stoga bi valjalo pristupiti uzimajući u obzir ponajprije ovo temeljno *spisateljsko* osluškivanje (*svojeg, materinjeg*) jezika kao stranog, odakle proizlazi mnoštvo njezinih *francuskih jezika*.

Kako smo već istaknuli, u angloameričkom prostoru Cixous se pojavila 1976. godine u časopisu *Signs* (4, 1) engleskim prijevodom teksta *Meduzin smijeh* (*The Laugh of the Medusa*), godinu nakon objave njegove prve, francuske verzije (*Le rire de la Méduse*, 1975), koji je do danas njezin najčešće prevođen i tumačen tekst. Otad se u najširoj recepciji autorica smatra predstavnicom *écriture féminine*, čija se engleska prijevodna inačica *women's writing*, bliska našem *ženskom pismu*, uz značajne redukcije često uklapa u ginokritički okvir proučavanja ženske književnosti. Međutim, iste godine u kojoj je objavljen prijevod *Meduzina smijeha*, dok je bila relativno nepoznata u angloameričkom kontekstu, Cixous je u intervjuu s Christine Makward objavljenom u časopisu *SubStance* pojasnila metodu vlastita rada na književnosti uopće:

Tekstovi na koje skrećem pozornost nisu nužno pisale žene. Budući da radim na femininosti, na spolnoj razlici, među ostalim ističem – što je vrlo jednostavno – da se spolna razlika razvija iz biseksualnosti kao izvornog stanja svake individue koje je naknadno izmješteno, transformirano u kulturi. [...] Ali u pisanju, osobito u pisanju, u većoj mjeri negoli u drugim domenama, postoje muškarci koji prenose [*transmit*, op. a.] femininost. (Cixous i Makward 1976: 22)

Dominantno je tumačenje veze spolne razlike, femininosti, pisanja i književnosti u Cixousinoj misli, kako smo ranije pokazali, krenulo ponešto drugačijim smjerom. U prethodnom poglavlju rada usredotočili smo se na mehanizme autoričine šire angloameričke recepcije, koja je njezin rad nastojala kritički obuhvatiti u okviru *francuskog feminizma* ili *novih francuskih feminizama*, kako glasi naslov popularnog zbornika⁷¹ iz 1980. godine koji je izbor tekstova francuskih autorica objavljenih nakon 1968. godine prvi put predstavio engleskim čitatelji(ca)ma. Pritom smo uputili i na simptomatične podudarnosti izvan opreke *angloameričko – francusko* s obzirom na to da se spoj *revolucionarnog ideala* i *upotrebe jezika* u slučaju Hélène Cixous pokazao problematičnim iz perspektive potpuno različitih, ako ne i oprečnih, intelektualnih i političkih perspektiva. Štoviše, unatoč višedesetljetnim raspravama o autoričnim prijevodima i izvornicima, feminističko suglasje o „transformativnoj snazi“

⁷¹ *New French Feminisms*, 1980, ur. Elaine Marks i Isabelle de Courtivron.

ženskog pisanja još se ne nazire na horizontu suvremene feminističke kritike (Aneja 1999: 58), dijelom i zato što se u feminističkom kontekstu njezini najčešće čitani engleski prijevodi – *Meduzin smijeh* (1976) i *Novorođena* (1986) – rijetko povezuju s ostatkom njezina opusa (isto: 68).

S druge strane, sukladno širini i razvedenosti autoričina stvaralaštva uz feminističku uspostavljene su i druge perspektive pristupa njegovim dijelovima ili cjelini – od filozofske, psihoanalitičke, marksističke, teatrološke i kulturalne do književnoteorijske. Daljnju ćemo raspravu usmjeriti prema potonjoj razrađujući pretpostavku da je književnost ključni element autoričine misli koji na specifičan način osvjetljava polemiku o odnosu političkih, poetičkih i teorijskih tendencija u feminističkom polju, na koju smo se osvrnuli u prethodnom poglavlju. Međutim, je li književnost u ovom kontekstu preširok pojam? O kakvoj je (konceptiji) književnosti riječ? Kako bismo odgovorili na ova, ali i prethodno postavljena pitanja, naša će rasprava problem transformativnih potencijala jednog od središnjih koncepata Cixousina rada – (*ženskog, femininog*) *pisanja* – usmjeriti prema njezinim čitanjima modernističkih i avangardnih književnih tekstova koja su prethodila čuvenom *Meduzinu smijehu* te aproprijaciji kategorija koje odatle proizlaze u širu koncepciju književnosti.

Ako u suvremenoj književnoteorijskoj refleksiji vezu između poststrukturalističke teorije koja je polazišni kontekst autoričina stvaralaštva te modernističke i avangardne književnosti možemo smatrati očitom (Bru 2009b: 97), na temelju heterogena korpusa tekstova, monografija i zbornika koji se među ostalim bave i problematičnim *écriture féminine* isto ne možemo bez zadržke tvrditi o opusu Hélène Cixous, a kamoli uzevši u obzir sudbinu ovog pojma u domaćoj književnoj znanosti. Dok je uopće utjecaj specifičnih književnih interesa na autoričin rad s jedne strane bio priznat barem faktografskim osvrtom na njezinu lektiru ili se s druge strane sklonost modernističkim i avangardnim *autorima* pridruživala općoj kritici njezine pozicije pod znakom apolitičnosti i/ili esencijalizma, udio modernizma i avangarde u Cixousinoj koncepciji književnosti i spolnosti te presudna relacija između dvoga ipak su znatno rjeđe teorijski elaborirani.

Razmotrimo u kratkim crtama pristupe modernističkom i avangardnom udjelu u autoričinu opusu u izboru iz njezine recepcije nakon studije Susan Suleiman.⁷² Naime, ako

⁷² Za iscrpan popis bibliografije o Cixous na francuskom i engleskom jeziku objavljene do 1993. godine v. Sellers 1994: 221–229.

razmotrimo njezinu većinom časopisnu recepciju tijekom 1980-ih godina⁷³, u čitanjima njezinih radova rjeđe ćemo pronaći sintetičan uvid u značaj njezine modernističke i avangardne literature negoli u ponešto recentnijim pristupima od 1990-ih godina naovamo, koji se uglavnom nastavljaju na *Subverzivnu namjeru*.

Sukladno našoj polazišnoj pretpostavci, recentniji pristupi koji proizlaze iz uže književnoteorijske perspektive pokazali su da status književnosti uopće u autoričinu opusu ostavlja dalekosežne posljedice po ostale jedinice njezina *rječnika*⁷⁴, bilo da su u fokusu njezini teorijski eseji i kritička čitanja ili drama i fikcija⁷⁵. Nastojeći obrazložiti specifičan Cixousin doprinos teorijama kulture, Conley u raspravu uvodi osobit „oblik kulturne kritike kroz pisanje, kroz hijastičku tenziju između politike i 'pjesništva' u najširem smislu“ (1992: xvi) koji se formira već u autoričinoj disertaciji o Jamesu Joyceu, obranjenoj prijelomne 1968. godine. Kasniji pristup *ženskom pitanju* i zamisao o transformativnim mogućnostima (ženskog) pisanja Conley izvodi iz temeljnog autoričina interesa za eksperimentalno pisanje. Kako objašnjava, naslovna *umjetnost zamjene* (*l'art du remplacement*) u njezinoj tezi smjera „zamjeni življenog iskustva pisanjem kao iskustvom“ (isto: 3). Umjesto dvojbe o neuspjehu ovakva umjetničkog projekta, argumentira Conley, aktualizacija autoričine rane misli u suvremenom kontekstu valja poći od kolektivnih implikacija njezinih kategorija (isto: xix), odnosno „kolektivne dostupnosti umjetnosti koja postaje život, umjetnosti čija je središnja gesta pisanje-kao-život“ (isto: 8).

Razmatrajući vezu pisanja i spolne razlike u Cixousinu opusu, koja će nas ovdje zanimati u mjeri u kojoj književnost i spolnost shvaćamo kao pisanje i razliku *par excellence*, Abigail Bray (2004) također je usmjerila pozornost na autoričin formativni kontekst i

⁷³ Uz brojna pojedinačna čitanja reprezentativni su temati časopisa *Signs* (1981, 7, 1), *Yale French Studies* (1981, 62), *Feminist Studies* (1981, 7, 2) i *Diacritics* (1982, 12, 2) s početka 1980-ih.

⁷⁴ Na opću strategiju čitanja Cixous kroz ključne riječi ili koncepte upozorila je početkom 1990-ih Andermatt Conley (1992: xiv), za što je egzemplarno drugo poglavlje monografije Abigail Bray (2004), a pojmovi koje predstavlja su redom: *spolna razlika*, *druga biseksualnost*, *feminina libidna ekonomija*, *dar*, *feminino*, *vjernost*, *treće tijelo*, *smijeh*, *smrt*, *žensko pisanje*, *drugi* i *ljubav*. Ovdje ćemo na deridaovskom tragu nastojati razmotriti kako književnost (trans)formira ovaj i slične rječnike.

⁷⁵ Primjerna čitanja protiv dominantne struje proizlaze iz veze autoričinih dramskih i fikcionalnih djela te teorijsko-kritičkih radova. Susan Sellers razvija svoje čitanje njezine drame i fikcije u odnosu na tumačenje *écriture féminine* (1996: xi), dok Mairéad Hanrahan u knjizi *Cixous's Semi-Fictions. Thinking at the Borders of Fiction* (2014) iz Kamufine razrade pojma poluteorije, kojim smo se pozabavili u prethodnom poglavlju, razvija koncept *polufikcije* u čitanju odabranih autoričinih tekstova.

konceptiju književnosti koja se ondje razvija te posvetila velik dio svoje monografije interpretaciji Jamesa Joycea, Virginije Woolf, Clarice Lispector i Angele Carter utemeljenoj na Cixousinoj teoriji i njezinim čitanjima književnih tekstova. Iako se od autoričina pristupa metodološki razilazimo jer u cjelini rada ne namjeravamo „*primijeniti* Cixousinu filozofiju pisanja i spolne razlike na književni tekst“ (Bray 2004: 77; kurziv moj), već istražiti u kojim aspektima specifična relacija njezine koncepcije književnosti i spolnosti proizlazi iz književnih tekstova koje čita, odnosno na koje je načine iskustvo čitanja modernističkih i avangardnih tekstova utjecalo na formaciju dvaju pojmova u njezinoj misli, s Bray dijelimo procjenu da je potencijalni izlaz iz slijepe ulice u koju vode kritike apolitičnosti i esencijalizma u Cixousinu pristupu smještanje njezina opusa u kontekst avangarde (isto: 37). U tom smislu Bray izdvaja blisku vezu njezine teorije s temeljima nadrealističkog pokreta, prepoznajući zajedničke elemente ne samo u apologiji histerije, na što smo se osvrnuli u prethodnom poglavlju, već i u zagovoru revolucionarne snage žudnje, nesvjesnog, pjesništva i ljubavi (isto: 39–40), dok presudnu razliku u Cixousinoj aproprijaciji nadrealističkih kategorija uočava u koncepciji seksualnosti i majčinskog (isto: 40), oprimjerujući je njezinim preispisivanjem mita o Meduzi (isto: 41).

Dok se *Meduzin smijeh* u široj recepciji čitao kao kritički odgovor na mit o Meduzi i Freudovo tumačenje⁷⁶ te poziv na pisanje upućen ženama, među Cixousinim tumačima koji su napose inzistirali na vezi njezine teorije s avangardom kategorizacija *Meduzina smijeha* u žanr avangardnog manifesta najistaknutija je čitateljska strategija, primijenjena i na nekolicinu drugih autoričinih radova.⁷⁷ Ovakvim žanrovskim određenjem obilježja teksta koja su najprije postala metom kritike napokon su dobila zasluženu pozornost, s obzirom na to da je s avangardnim pokretima, počevši od futurizma, manifest postao ne samo politički/poetički proglas već i specifično književni čin (Perloff 1986: 82). Već je Suleiman tvrdila da je *Meduzin smijeh* tekst „najbliži avangardnom manifestu napisan iz eksplicitno feminističke perspektive“ (1990: 17), izdvojivši sljedeća žanrovska obilježja:

⁷⁶ U vrlo kratkom tekstu *Meduzina glava* (*Das Medusenhaupt*, 1922/1940) Freud je tumači kao simbol užasa kastracije koji istovremeno reprezentira i ženski i muški spol, pri čemu prvi (naravno) zastrašuje, a drugi ohrabruje s kastriranim/obezglavljenim tijelom suočenog dječaka (1963: 202–203).

⁷⁷ Primjerice, Lie nudi čitanje teksta *Dolazak u pisanje* (*La Venue à l'écriture*, 1977) u okviru manifesta i autobiografije (1999: 1), inzistirajući također na vezi s nadrealizmom, dok Conley primjenjuje odrednicu manifesta na rani autoričin tekst *The Character of „Character“* (1974) (1992: 11).

napisan je u prvom licu koje predstavlja grupu („mi“, u ovom slučaju, žene); u tonu izmjenjuje agresivnost (kad se obraća neprijateljskom „običnom“ čitatelju) i bodrenje (kad se obraća drugim pripadnicima grupe), i predlaže program koji uključuje i revolucionarnu praksu pisanja i raskid s postojećim kulturnim i društvenim institucijama i ideologijama. (isto)

Od futurističkih, dadaističkih i nadrealističkih žanrovskih prethodnika, argumentira Suleiman, razlikuje ga „izjednačavanje radikalno novog, subverzivnog teksta s 'femininim tekstom'“ koji se tek „projicira u budućnost kao *écriture à venir*“ (isto). I u već spomenutom uvodu zbirci „*Dolazak u pisanje*“ i drugi eseji („*Coming to Writing*“ and *Other Essays*, 1991) Suleiman je podcrtala specifično nadrealistički vokabular artikuliran u autoričinoj koncepciji pisanja te širu strategiju preispisivanja avangarde *feminizacijom* (1991: x).

Doista, paralelno čitanje *Meduzina smijeha* i avangardnih, a napose nadrealističkih, manifesta na tragu ovih uvida omogućuje nam da uočimo srodnosti u koncepciji pisanja između dvaju programa, a stoga i da postavimo pitanja i probleme koji proizlaze iz ove veze i njezinih dosadašnjih interpretacija. Naime, u tumačenjima utjecaja i apropijacije avangarde u Cixousinoj koncepciji pisanja i uopće u njezinu opusu, počevši od *Meduzina smijeha*, *feminizacija avangarde* ponajprije se shvaća kao strategija kritike ne samo pretpostavljenog sljepila za pitanje spola i roda u stvaralaštvu avangardnih prethodnika (Lie 1999: 3) već i previda spolno-rodne dinamike književnog polja – pa i spektra i značaja ženskog stvaralaštva u pojedinim pokretima – u okviru suvremenih teorija avangarde (Rubin Suleiman 1990). Ove ćemo uvide nadalje proširiti u smjeru dvostruke sprege feminizacije avangarde i *avangardizacije femininog*. Nasuprot redukciji koja proizlazi iz recepcijskog znaka jednakosti između *écriture féminine* i njegovih ginokritičkih inačica – kako internacionalnog *women's writing* tako i domaćeg *ženskog pisma*, pretpostavka koju ćemo nastojati obrazložiti jest da avangardna i modernistička genealogija koncepcije femininog kao pridjeva koji u Cixous prati pojam pisanja s jedne strane ostavlja dalekosežne posljedice za njegovu recepciju, a s druge strane otvara mogućnosti njegove aktualizacije u suvremenoj feminističkoj teoriji.

Započnimo s varijacijom na temu srodnosti između *Meduzina smijeha* i primjernog Bretonova *Manifesta nadrealizma* (*Manifeste du surréalisme*, 1924), koje možemo sažeti u nekoliko ključnih točaka: 1) kritika kulturnih i društvenih institucija i struktura; 2) budućnosna orijentacija i kategorija novog; 3) utemeljenje spisateljske prakse u potisnutim elementima djetinjstva i nesvjesnog; 4) zagovor pjesništva; 5) kolektivno *mi* uspostavljeno novom spisateljskom praksom. Ponajprije, Cixous razotkriva da kapitalistička ekonomija protiv koje istupaju historijski avangardni pokreti, a napose nadrealizam nasuprot pretpostavljene

korisnosti i praktičnosti (Breton 1979: 18), počiva na falogocentričnom mišljenju (Cixous 1976b: 879) i pripadnom mu nizu opreka. Pritom je žensko/feminino uvijek bliže ili analogno podređenom članu: tijelu, drugom, stranom, iracionalnom, estetskom, rasipnom, kontaminiranom. Iako Cixous ne pretpostavlja inherentnu vezu između spola i teksta, ipak smatra da je pisanje uvijek *obilježeno* određenom *libidnom ekonomijom*, koja je ujedno kulturna i politička (isto). Pisanje obilježeno *maskulinom ekonomijom* održava klasične reprezentacije žena (isto: 878–879), odnosno sa spolnom binarnošću inherentno povezane opreke (nauštrb razlike), među kojima prednjači dekonstrukcijski razložena opreka govora i pisma, te na njima utemeljene odnose reprodukcije i proizvodnje. Kako objašnjava Bray, smještajući ovaj aspekt Cixousine misli u suvremeni kontekst, maskulino ili falocentrično pisanje suprotstavlja se *mišljenju*, a ostvaruje se u različitim oblicima „fundamentalizma, homofobije, ekonomske opresije, seksizma, rasizma, antropomorfizma, svim vrstama mišljenja utemeljenim u strahu prema razlici i drugome“ (2004: 7). S druge strane, izvan maskuline ekonomije uvijek ostaju „nesvodljivi učinci femininosti“ (Cixous 1976b: 883). Prema Cixous, pisanje uopće predstavlja „*samu mogućnost promjene*, prostor koji može postati poprištem subverzivne misli, prvotni pokret transformacije društvenih i kulturnih struktura“ (isto) i u tom smislu pridijeva mu pojam *feminino*. S avangardistima ona dijeli pretpostavku da je način pisanja povezan s načinom mišljenja o svijetu i najzad sa životom u njemu, njegovom reprodukcijom i(li) promjenom te da transgresija u pisanju vodi društvenoj i kulturnoj transformaciji.

Analogno pisanju, Cixous koncept femininog pripisuje temeljnim kategorijama avangardnih proglašenja, među kojima se ističu zahtjev za raskidom s prošlošću, budućnosna orijentacija i kategorija novog, kojoj epitet femininog prethodi postavljen u zagrade kao (*feminino*) *ново* (isto: 875). Cilj je dvostruk: „raskinuti, uništiti, i predvidjeti nepredvidljivo, projektirati“ (isto). Proturječno programskom statusu pripisanom *Meduzinu smijehu*, ali i suprotno mnogim njegovim tumačenjima, Cixous agonistički tvrdi da se feminina praksa pisanja ne može „teoretizirati, odrediti, kodirati“ (isto: 883); riječ je o pisanju koje će doći, koje će se otkriti i osloboditi *Novu Ženu* (isto: 878). Nadalje, budućnost je u Cixous koncipirana figurom povratka žene/novog izdaleka ili oduvijek, ispod ili onkraj kulture, iz njezinih potisnutih elemenata, djetinjstva i nesvjesnog (isto: 877), kao trajno (ne)prisutnog dijela zajednice koji nosi potencijal promjene odnosa prema drugima i drugosti. I u Bretonovu *Manifestu* uporišta nadrealističke poetike nalazimo, među ostalim, u djetinjstvu kao odsustvu stege (1979: 17), slobodi i dubini duha, mašti koja jedina upućuje na ono „što može biti“ (isto: 18), u iluzijama i snovima. Ovaj zaziv nepoznatog i drugog unutar sebstva – „zazorni osjećaj

nepoznatog u poznatom“ (Conley 2011: 298) – povezuje nadrealistički pothvat sa psihoanalitičkim, s obzirom na to da u obama „unutarnji glasovi imaju potencijal da otkriju ljudsko stanje, kao takvo podijeljeno između svjesne i nesvjesne realnosti“ (isto: 297). Zagovarajući premoć sna u odnosu na ostale psihičke i društvene fenomene s osloncem u vremenski mu bliskim Freudovim otkrićima, Breton povlači paralele između snova i teksta: „Hteo bih da spavam da bih se mogao predati spavačima, kao što se predajem onima koji me čitaju, širom otvorenih očiju; da bih prestao da dajem prednost u toj oblasti svesnom ritmu svoje misli“ (1979: 24). Štoviše, kako bi san poslužio „rešavanju osnovnih pitanja života“ (isto: 25), autor programatski zagovara buduće razrješenje proturječnih stanja sna i jave, „u neku vrstu apsolutne stvarnosti, nadrealnosti“ (isto: 26).

Nadrealistički izraz razvija se nasuprot *realističkom stavu* (isto: 19) inspiriranom pozitivizmom pod čijim je okriljem, tvrdi Breton, zabranjen svaki drugačiji način istraživanja istine (isto: 23). Breton se stoga obrušava na roman, odnosno „stil čiste i jednostavne informacije“ (isto: 20), a kategorija koju u književnosti zastupa jest *čudesno* koje je uvijek i jedino lijepo (isto: 26), a upravo je pjesničko čudesno od središnjeg značaja za nadrealističku revolucionarnu misao (Matthews 1969: 12). Sukladno tomu, privilegirani je nadrealistički modus pjesnička mašta, odnosno pjesnički jezik:

Čovek nalaže i raspolaže. Samo do njega stoji da sav pripadne samom sebi, tj. da održava u anarhičnom stanju, svakog dana sve opasniju, gomilu svojih želja. Poezija ga tome uči. Ona nosi u sebi savršenu naknadu za nevolje koje podnosimo. [...] Nek dođe vreme kada će ona proklamovati kraj vladavine novca, i kada će jedina da podeli nebesni hleb na zemlji! Još će biti zborova na javnim mestima i pokreta u kojima se niste nadali da ćete učestvovati. [...] Neka se samo potruide da barataju poezijom. Nije li na nama koji već od nje živimo da zahtevamo da ona pomogne prevagu onoga što smatramo za svoje najobuhvatnije svedočenje. (Breton 1979: 29–30)

Nadrealistički je izraz, prema definiciji, „novi način čistog izražavanja“ (isto: 35), „čist psihički automatizam kojim se želi da izrazi, bilo usmeno, bilo pismeno, bilo na makoji drugi način, stvarno delovanje misli. Diktat misli, u odsustvu svake kontrole koju bi vršio razum, izvan svake estetske ili moralne preokupacije“ (isto: 36). Automatsko pisanje razvija se nasuprot ostalim, uobičajenim sredstvima komunikacije te u nadrealističkoj praksi, kako pokazuje Božić, postaje „poprište radikalne desubjektivacije“ (2022: 75). Naime, automatizam kojim nadrealisti interveniraju u buržoasku instituciju književnosti zahtijeva žrtvu: „da bi se dosegla autentičnost, piščev *Ego* mora biti neutraliziran i uklonjen“ (isto: 76). Štoviše, „žrtvujući vlastitu subjektivnost u procesu automatskog pisanja, uz podrivanje buržoaskog

režima umjetnosti, nadrealistički pisac na najradikalniji način izaziva modernu kapitalističku uskogrudnu racionalnost“ (isto) jer učinci njegova pisanja sežu onkraj književnog polja (isto). Božić stoga zaključuje: „ako je nadrealizam više od umjetničke škole ili stila, onda se automatsko pisanje mora razmatrati kao subverzivna praksa s dalekosežnim učincima. Ako je nadrealizam stanje uma, kako tvrdi Bataille, onda automatsko pisanje (kao polifoni monolog) mora biti izraz kolektivnog stanja uma – zajednice bez subjekata“ (isto). Nadrealistička je tehnika automatskog pisanja podrazumijevala radikalnu demokratizaciju pjesničkog i umjetničkog stvaranja kao temelj zajednice (isto). Konačno, „praksom automatskog pisanja, [nadrealisti] su potresli temelje individualističkog i racionalističkog buržoaskog svjetonazora sa specifičnim shvaćanjem umjetničkog djela kao robe“ (isto: 81). Nadrealistička je namjera u srži revolucionarna jer su u perspektivi nadrealista granice koje pjesničkom izrazu nameće razumski, racionalni jezik ekvivalentne svakom obliku političke i društvene opresije (Matthews 1969: 3). Stoga su sloboda pjesničke prakse s jedne ili estetski konformizam i oportunizam s druge strane za njih nerazdvojni od istih pozicija u domeni politike i društva (isto). Razmatrajući krajem 1960-ih razvoj francuskog nadrealističkog pokreta, Matthews naglašava da trajno nadrealističko povjerenje u revolucionarnu snagu pjesništva nije narušeno desetljetnim pokušajima povezivanja nadrealističke (po)etike s politikom (isto: 10). Kako u osvrtu na nadrealističke političke sklonosti ističe Božić, nadrealisti su „zagovarali revoluciju, no čini se da se ono što su podrazumijevali pod tim pojmom nije podudaralo s onim što su njihovi povremeni politički saveznici zamišljali“ (2022: 69).

Kad je riječ o odnosu spisateljske prakse i feminine i maskuline ekonomije, indikativno je da i Cixous u *Meduzinu smijehu* privilegira pjesnički izraz, dok prozaiste na bretonovskom tragu naziva „saveznicima reprezentacionalizma“ (1976b: 879). Primjerice:

Postojali su pjesnici koji nisu prezali ni pred čim kako bi prometnuli štogod protiv tradicije – muškarci sposobni voljeti ljubav i stoga sposobni voljeti druge i željeti ih, zamisliti ženu koja bi se suprotstavila opresiji i postavila se kao izvanredan, jednak, stoga „nemoguć“ subjekt, neodrživ u stvarnom društvenom okviru. *Pjesnik bi mogao žudjeti za takvom ženom jedino kršeći kodove koji je poriču*. Njezina bi pojavnost nužno dovela, ako ne do revolucije – jer bi bastioni trebali ostati neoborivima – onda barem do snažne eksplozije. Ponekad u pukotini uzrokovanoj potresom, kroz radikalni pokret izazvan uzdizanjem materijala, kad se svaka struktura na trenutak izbacila iz ravnoteže i kratkotrajna neobuzdanost naruši red, pjesnici podmetnu ponešto kratka dosega, od žene. (isto: 879; kurziv moj)

Ako na tragu istaknutih srodnosti između dvaju tekstova i prethodnih uvida o poveznicama i razlikama njihovih spisateljskih projekcija pozornost skrenemo na njihove

narativne postupke, za pomak od nadrealističkog prema konceptu *femininog* pisanja nije zanemarivo što Cixous piše tekst u kojem ne samo da pripovjedno *ja* predstavlja određeno političko/poetičko *mi* – kao što je to slučaj s Bretonovim *Manifestom* – već se ovo *ja* ravnopravno izmjenjuje s trećim licem jednine i prvim licem množine, narušavajući na pripovjednoj razini predodžbu o jedinstvu i jedinstvenosti iskaznog subjekta. Iako su i dosadašnja čitanja *Meduzina smijeha* u najširem smislu isticala žanrovsko nasljeđe pod čijim utjecajem tekst već čini ono na što poziva naslovljenika, odnosno strategije kojima „poziv na izvedbu postaje izvedbeni odgovor na poziv“ (Kamuf 2015: 129) i postupke kojima tekst „propituje vlastito pisanje u jednakoj mjeri koliko i dominantne reprezentacijske sisteme“ (Bray 2004: 3), višeglasje pripovjednih subjekata s kojim se suočavamo u ovom tekstu osobito je značajno za shvaćanje subjekta *feminine* spisateljske prakse koji se ne samo poetičkim iskazima već i pripovjednim postupcima ovdje nastoji (de)konstruirati. Prisjetimo se, riječ je o problemu koji je Suleiman svojevremeno razriješila pretpostavkom o autoričinoj afirmaciji ženskog avangardnog stvaralaštva nasuprot koncepciji maskulinog subjekta avangardne prakse u teoriji Julije Kristeve.

Iako nas feminizacija avangardnih kategorija kakvu Cixous ovdje poduzima nužno upućuje na kritičku analizu različitih dimenzija maskuliniteta avangardnih pokreta – od sastava pojedinih grupa te privilegiranih tema i tehnika do njihovih historijskih, kritičkih i teorijskih opisa, s druge strane poetički iskazi i pripovjedni postupci u *Meduzinu smijehu* skreću pozornost s pretpostavljenih subjekata spisateljske prakse prema specifičnom desubjektivacijskom potencijalu projiciranog pisanja u *femininom koje će doći*. Ako tekst čitamo kao avangardni – štoviše, feminino-avangardni – manifest, onda *ja* i *mi* koji u njemu naizmjenice i ravnopravno progovaraju ne predstavljaju kakav prethodno postojeći subjekt koji ovdje zahtijeva buduću afirmaciju sebi istih, već se uspostavljaju u samom tekstu kao poziv ili zahtjev za dolaskom novih, nikad zamišljenih *ja* i *mi* te nove, *feminine ekonomije* njihovih odnosa. Pritom su potencijali ženskog tijela za drugost i razliku – jer je „u ženi uvijek skriven i spreman izvor, mjesto drugoga“ (Cixous 1976b: 881) – paradigma nadolazeće zajednice, uspostavljenog i prizvanog *mi* koje se više ne može jednostavno svesti na obilježje prethodnog *ja* u različitim pojavnostima, bilo da je riječ o ženi, muškarcu, autoru, djelu, jeziku ili stilu. Iz metonimijske bliskosti ženskog tijela i fluidnih motiva – bujica, naleta, valova, poplava, izljeva, krvi, majčina mlijeka, bijele tinte, rijeka koje utječu u more – Cixous gradi metaforičku vezu *ženskog*, *majčinskog*, *femininog* tijela i pisanja koje dolazi, nastojeći ih izmaknuti logici homogenizacije i klasifikacije. Budući da Cixous ne pretpostavlja takav pojam žene – „općenitu ženu, tipičnu

ženu“ (isto: 876), u obzir dolazi jedino ono što im je *zajedničko*: „ako postoji 'ženino vlasništvo', onda je to, paradoksalno, njezin kapacitet da nesebično razvlasti samu sebe: tijelo bez kraja, bez dodatka, bez glavnih 'dijelova“ (isto: 889). Cixous stoga izvrće središnji motiv falogocentrične predodžbe o kastraciji – simbolizirane Meduzinom glavom – u izvor umjetničke i kulturne transformacije: „ono što je naše oslobađa se od nas i pritom se ne bojimo slabosti. Naši pogledi, naši osmijesi, troše se, smijeh teče iz svih naših usana; naša krv teče i mi se širimo nikad dosežući kraj; nikad ne suzdržavamo svoje misli, svoje znakove, svoje pisanje; i mi se ne bojimo manjka“ (isto: 878). Ekonomija koja se više ne temelji na vlasništvu, na strahu od njegova nedostatka, već na paradoksalnoj razvlaštenosti omogućuje *drugu biseksualnost* koja ukida spolnu opreku u ime razlike te dar koji ne predmnijeva uzvrat ni u kojem obliku. Prema Cixous, potencijal femininosti svaku pobunu „rastvara, širi, gura dalje, ispunjava temeljnom borbom kako bi spriječila da se klasna borba, ili bilo koja druga borba za oslobođenje klase ili ljudi, odvija u obliku represije“ (isto: 882).

No je li ovaj naglasak na femininom koje *rastvara* i *širi* pobunu avangardista autoričina invencija ili radikalizacija tendencija – napose u kategorijalnom aparatu – koje već nalazi u francuskom nadrealizmu? Je li nadrealistička emancipacijska težnja bila usmjerena samo prema *muškarcu*? Na koji se način ona manifestira u nadrealističkim tekstovima? Kako u osvrtu na status tijela u koncepciji i praksi automatizma primjećuje Conley. za rani je nadrealizam tijelo u automatskom procesu bilo prvenstveno žensko (2011: 301), odakle autorica izvodi dalekosežniji zaključak o femininim obilježjima tijela koje prebiva u dvama svjetovima – svjesnom i nesvjesnom, zbilji i snu (isto: 302). Dakle, riječ je o specifičnoj *femininoj* razvlaštenosti u činu automatskog pisanja. Referirajući se na čuvenu nadrealističku tehniku zvanu *cadavre exquis*, Conley ističe da „ovako stvorena tijela imaju malo zajedničkog sa stvarnim tijelima. Ona su provokativna sanjana tijela: jedva prepoznatljiv fantastičan imaginarij“ (isto). K tomu, Božić podcrtava temeljne nadrealističke premise u logici ove igre: cjelina postaje više od zbroya pojedinačnih dijelova (2022: 81).

Razmotrimo u pristupu ovim pitanjima i simptomatičan primjer Bretonove *Nadje*, teksta koji zbog svojih formalno-tematskih obilježja i konteksta nastanka desetljećima privlači pozornost feminističkih čitatelj(ic)a. S obzirom na to da su ulomci *Nadje* objavljeni u već spomenutom broju časopisa *La Révolution surréaliste* (1928, 11) posvećenom *pedesetoj obljetnici histerije* i popraćenim fotografijama Charcotove pacijentice Augustine iz *Iconographie de la Salpêtrière* s naslovom *Les Attitudes Passionelles en 1878*, mnogi su kritičari primijetili koincidenciju te zaključili kako ova „dva 'portreta' žena paradoksalno

otkrivaju više o muškarcima koji su ih proizveli“ (Baker 2000: 192). Ključno pitanje koje se nameće iz obaju portreta jest je li histerija kao *najuzvišenije izražajno sredstvo* specifična ženska *privilegija* ili je ovo sredstvo konstitutivni moment nadrealističke poetike koji narušava granicu subjekta i objekta nadrealističkog stvaralaštva? Obnavlja li nadrealistička posveta histeriji opreke „misli i djelovanja, uma i tijela, pripadne subjektu koji opaža i objektu koji predstavlja“ (isto) ili ih svojom spisateljskom praksom radikalno dovodi u pitanje? Kakva je putanja (protu)prijenosa između nadrealističkog teksta i histeričnog tijela/diskursa s kojim se suočava?

Uzornu razradu klasične feminističke kritike *Nadje* možemo pronaći u petom poglavlju već spomenute Suleimanine studije, koje prati transformacije moderne proze od Bretonova djela do *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964) Marguerite Duras, povezujući ih s Freudovim *Fragmentom analize slučaja histerije*, s obzirom na to da potonji s prethodnima dijeli tekstualne i kontekstualne momente od središnjeg značaja za autoričinu analizu:

samosvjesni pripovjedač, žena koja se smatra psihički bolesnom kao središnji lik, inauguralni tekst [...], ključan za autorske opuse [...] i povijest moderne kulture; konačno [...] tekst je proizveo naizgled beskrajn niz komentara, revizija, opisa i preispisivanja kako od strane autora tako i od njegovih čitatelja u spektru psihoanalitičara, književnih kritičara, povjesničara kulture, dramskih pisaca, romanopisaca i filmskih redatelja. (Rubin Suleiman 1990: 91)

Dok u autoričinoj interpretaciji *Dorin slučaj* demonstrira zablude i potencijale (protu)prijenosa koji dovode u pitanje autoritet analitičara/pripovjedača, Bretonovo i Durasino djelo nalaze se na suprotnim stranama frojdovskog epistemološkog prijeloma (*la coupure épistémologique freudienne*) (isto: 99), oprimjerujući „radikalnu razliku koja prolazi kroz moderno pisanje [...], čije implikacije nisu beznačajne ni za psihoanalizu ni za književnost“ (isto). Naime, riječ je o razlici između „prihvatanja i odbijanja prave isprepletenosti muškog pripovjednog subjekta sa ženom i njezinim ludilom“ (isto: 100).

Budući da ovo čitanje pretpostavlja rascjep između Bretonova pisma i poetike kojoj autorica pridijeva epitet *écriture féminine*, pobliže ćemo razmotriti njezinu argumentaciju. Jedan je od dominantnijih postupaka kako časopisnog tako i cjelovitog te revidiranog izdanja *Nadje* (1962) uključivanje fotografija povezanih s pričom te Nadjinih crteža u tijelo teksta. Iako su fotografije u *Nadji* ponajčešće razmatrane kao dokumentarne, Rubin Suleiman ovaj intermedijalni postupak u Bretonovu djelu povezuje s devetnaestostoljetnom metodom promatranja histeričnih žena po uzoru na Charcotovo izučavanje (isto: 106), potkrepljujući svoju tezu uvidom iz predgovora revidiranom izdanju:

baš kao što brojne fotografske ilustracije nastoje odstraniti svaki opis (koji je u *Manifestu nadrealizma* proglašen ništavnim), tako i ton priče vjerojatno preuzima ton kliničkog promatranja, naročito neuropsihijatrijskog, koji je sklon sačuvati trag svega onoga do čega istraživanje i ispitivanje mogu doći, ne zamarajući se pri izvješćivanju ikakvom stilskom obradom. Primijetiti ćete putem da se ta odluka, koja pazi da ni u čemu ne izmijeni dokument „uzet iz samoga života“, primjenjuje na Nadju koliko na druge osobe, pa i mene samoga. (Breton 2006: 6)

Međutim, funkciju fotografija u tekstu možemo shvatiti i drugačije ako se ne vodimo okolnostima Bretonove biografije, odnosno činjenicom da je autor „proveo nekoliko mjeseci kao vježbenik u psihijatrijskoj bolnici tijekom rata“ (Rubin Suleiman 1990: 107), odakle Suleiman zaključuje da je internalizirao spomenuti model promatranja, koji očitava u strukturi njegova djela: „kao da je susret nadrealističkog pjesnika – čija se estetika temelji na diskontinuitetu – s diskontinuiranim sebstvom luđakinje u tekstu izazvao svojevrsnu obratnu reakciju: inače fragmentiran tekst ne dopušta si da bude 'kontaminiran' ludilom koje prikazuje; fasciniran je, ali održava distancu“ (isto: 108). Konačna je razlika između Bretonova i Durasina romana, utvrđuje Suleiman, „razlika u rodu, ili preciznije, rodnoj politici njihovih autora“ (isto: 111) koja prevladava njihove udjele u razvoju dvadesetostoljetne modernističke estetike. U širem smislu, riječ o razlici u „konceptiji sebstva i njegove relacije s drugima – razlici koja korespondira, historijski, onoj između predfrojdovskih i postfrojdovskih koncepcija govornog (i spisateljskog) subjekta“ (isto). Kritizirajući istovjetnu feminističku argumentaciju usmjerenu prema Durasinu romanu, Suleiman naglašava presudan spoj između autorskog i pripovjedačkog glasa (isto: 116). Međutim, strategije koje prema njezinu sudu vode *feminizaciji* muškog pripovjedača – a koje utemeljuju frojdovsko oklijevanje, nesigurnosti i praznine u pripovijesti (isto) – nisu manje zastupljene ni manje značajne u Bretonovoj *Nadji*. U vezi s egzemplarnim feminističkim čitanjem, valja se upitati dobivaju li dva djela u Suleimaninu čitanju suprotne interpretativne predznake ovisne o spolu njihovih autora? Unatoč tomu što su u višedesetljetnoj recepciji mnogi čitatelji *Nadje*, a napose feministički orijentirani, s različitim naglascima nastojali dokazati isto što i Suleiman, valjalo bi ih suočiti s prešućenom ili previđenom autobiografskom pretpostavkom na kojoj se temelje. No što bismo o tekstu – i njegovim književnoteorijskim odjecima – mogli zaključiti ako ga više ne čitamo kao autobiografiju, implicitno izjednačujući instancu pripovjednog subjekta i autora, već pozornost obratimo na strategije koje biografističku prizmu dovode u pitanje?

Može li se predvodnik (u inicijalnom sastavu) prvenstveno muškog avangardnog pokreta pridružiti revolucionarnoj struji *écriture féminine*? Možemo li u Bretonovu tekstu

pratiti „decentriranje maskulinog, njegovo izmještanje prema marginama na koje su feminino – i ludilo – tradicionalno smješteni“ (isto)? Ako u tom smislu pozornost skrenemo na nelinearnu, fragmentarnu strukturu Bretonova teksta te konstitutivnu vezu njegovih autopoetičkih premisa i formalnih postupaka, susret s Nadjom koji ih generira postaje jedan od nadrealističkih spojeva u kojima se „određeni aspekti i objekti svijeta preobražavaju“ (Božić 2022: 78), doprinoseći nadrealističkom traganju za „revolucionarnim energijama onkraj svakodnevnog (fenomenalnog) svijeta“ (isto).

U perspektivi Suleimanina čitanja previđen je značaj Bretonove kritike romana i njegova sklonost „hermafroditским knjigama ostvarenim između pripovijedanja i pjesništva, između življene stvarnosti i vizionarskog, fantastičnog poretka“ (Vargas Llosa 2000: 53). Polazeći od Bretonove kritike realizma, njegovu je prozu potrebno odmjeriti o ideju fiktivnog, paralelnog svijeta koji, „iako inspiriran stvarnim svijetom i stvarnom stvarnošću, njih ne reprezentira, već nadomješta i poriče“ (isto: 55). Zato Vargas Llosa zaključuje da priča ispričana u *Nadji* „nije od ovog svijeta“ (isto). Ona je svijetu *izvanjska* prvenstveno u svojoj formi:

Ono što razlikuje ovu pripovijest od ostalih priča o nemogućoj ljubavi i parovima razdvojenim neumoljivim prstom sudbine, a kojima je sklon romantičarski senzibilitet, jest Bretonova briljantna proza, njezini labirintski meandri, neobične metafore i, ponajviše, njezina strukturna originalnost, smiona pripovjedna organizacija kronologije i domene stvarnosti. (isto: 56)

Istaknuti su postupci u *Nadji* komplementarni nadrealističkoj orijentaciji prema skrivenim, potisnutim elementima stvarnosti koja je obilježena „rutinom, konformizmom, glupošću, svime što pripovjedač ne cijeni ili prezire – racionalnošću, društvenim poretком, javnim institucijama“ (isto: 57). Kako u istraživanju koncepcija zajednice u avangardnim pokretima pokazuje Božić, formalne su strategije avangardnih tekstova konstitutivni elementi kritike buržoaske institucije umjetnosti i odgovarajućeg joj pojma umjetničkog subjekta koja je u nadrealizmu najradikalnija u eksperimentima automatskog pisanja (2022: 72–73). Iz potisnutih, nesvjesnih, iracionalnih elemenata pripovjedač u *Nadji* izvodi ideju o „uzvišenijem načinu življenja, oblasti egzistencije u kojoj ljudski život može biti puniji i slobodniji“ (Vargas Llosa: 58). U tom smislu Bretonova je koncepcija i praksa pisanja komplementarna, a ne suprotstavljena, onoj koju zagovara Cixous, nalazeći se na istoj strani *la coupure épistémologique freudienne*. K tomu, Cixousina nam perspektiva omogućuje da izbjegnemo plošnu poveznicu autorskog spola i pretpostavljene rodne politike jer otvara prostor ne samo zanemarenim aspektima djela avangardnih i modernističkih autora već i uvid u konstitutivnu

vezu spolne i jezične krize artikulirane u njihovim tekstovima, nesvodljivo spolno obilježje ureza nesvjesnog u svjesno, *nadrealnog* u realne odnose proizvodnje i reprodukcije koji pogone spolnu dihotomiju.

Budući da je jedna od zajedničkih strategija historijskih avangardnih pokreta manifestna uspostava svojevrsnog „*mi* zajednice kao kolektivnog glasa razvlaštenih koji proglašavaju svoju emancipaciju od prošlosti, tradicije i subjektivnosti“ (Božić Blanuša 2017: 77, 85), jedno od ključnih pitanja koje proizlazi iz veze Bretonova i Cixousina teksta jest na koji način preispisivanje ključnih kategorija avangardnih programa konceptom femininog transformira vezu književnosti i politike, odnosno avangardnu koncepciju umjetničkog i specifično književnog angažmana? Nadalje, mijenja li rascjep spolne razlike shvaćanje avangarde i manifestnog *mi*? Mogu li čitatelji *Meduzina smijeha* i dalje baratati pojmom subjekta ili subjekta avangardne prakse? Kakav pojam subjekta preostaje ako *pisanje u femininom* ponajprije valja shvatiti kao „dekonstruktivnu avangardnu tekstualnu praksu koja izaziva i prevladava ograničenja falocentrične misli“ (Bray 2004: 71)? Trebamo li odatle ponajprije razmotriti kojim je poetičkim strategijama i s kojim političkim i etičkim implikacijama subjekt „rastvoren“ i spolnom razlikom doveden u pitanje (isto: 190)? Štoviše, može li u pristupu *feminizaciji avangarde*, na kojoj su inzistirale čitateljice Cixousinih *manifesta*, koncept spola i spolom *obilježenog* subjekta ostati neokrznut i je li ih moguće konačno razlučiti od *avangardizacije femininog*? U kojoj su mjeri čitanja *Meduzina smijeha*, ali i ostatka autoričina opusa, slijedila dinamiku ove dvostruke sprege?

Polazeći od postavljenih pitanja, dosadašnju raspravu o Cixous usmjerit ćemo ponajprije na uspostavu njezinih međusobno povezanih koncepata pisanja i femininog u čitanjima modernističkih i avangardnih tekstova, a potom i na strategije implementacije dvaju pojmova u opću koncepciju književnosti. Iako se Cixous u cjelini svojeg opusa, srodno Derridau, bavi pisanjem i spolnom razlikom, čak i ondje gdje ih se posredno dotiče kakvim drugim pojmom poput ekonomije i dara, kako bismo razmotrili njihovu zajedničku formaciju u autoričinu radu, u nastavku ćemo pomnije razmotriti izbor njezinih tekstova o Jamesu Joyceu. Budući da je o njemu Cixous pisala u više navrata, počevši od doktorske disertacije do kasnijih čitanja, Joycea možemo smatrati i formativnom figurom i svojevrsnim provodnim motivom njezina opusa. Iako je Joyce u stručnoj literaturi uglavnom tretiran kao jedan od najvažnijih modernista svjetske književnosti te nije deklarativno pristajao ni uz koji avangardni pokret, u perspektivi prethodne rasprave njegov se opus napose ističe među onima koje valja razmotriti i u okviru modernizma i u okviru avangarde, s obzirom na to da njegov eksperimentalni stil priziva raskid

s društvenim vrijednostima utemeljenim u religiji i naciji, buržoaskom koncepcijom umjetnosti (Butler 2004: 67) i tradicionalnom vezom teksta i autora kao „pouzdanog izvora znanja“ (isto: 80). Stoga je nužno podolijevski razmotriti Joyceov opus u kontekstu *jezične krize* koja seže od Hölderlina, Rimbauda i Mallarméa do dada i nadrealizma (isto: 81) te u tom smislu pretpostavljamo kontinuitet između autoričinih tekstova o Joyceu i njezinih bliskih veza s avangardom.

Nastojeći iscertati djelomičnu genealogiju veze pisanja i femininog u Cixous, u nastavku ćemo kroz njezina čitanja Joycea razmotriti veze koncepata impersonalnosti i depersonifikacije s Bahtinovim pristupom romanu te relacije pojma libidne ekonomije s Batailleevom mišlju. U kompleksnoj mreži njezinih referenci⁷⁸, pratit ćemo nit koja od čitanja Joycea vodi prema Bahtinu i Batailleu, uključujući s jedne strane Kristevino, a s druge Derridaovo posredništvo, da bismo je najzad povezali s kasnijim čitanjima koja elemente Joyceova teksta usmjeravaju prema širem shvaćanju književnosti i zakona koji (je) određuje.

Ranim interesom za Joycea i objavom disertacije pod naslovom *Egzil Jamesa Joycea ili umjetnost zamjene* (*L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, 1968), koja je označila prijelom u autorovoj francuskoj recepciji (Attridge i Ferrer 1984: 13), Cixous je prethodila plejadi teoretičara koji su krajem 1960-ih godina prisvojili njegovu strategiju revolucionarnog književnog projekta te svoje koncepcije jezika i književnosti razvijali čitajući njegova djela – među ostalima i autoričini bliski sugovornici Kristeva, Lacan i Derrida. Iako se Joyce u tom smislu može smatrati svojevrsnim „testnim uzorkom dvadesetostoljetne književne teorije“ (Bru 2009b: 95), kritičarima i površnijim tumačima bliske veze između pisca i pozamašnog teorijskog korpusa na koji je utjecao autori uvoda u zbornik radova njegovih poststrukturalistički orijentiranih čitatelja – koji otvara upravo Cixous tekstom *Joyce: the (R)use of Writing*⁷⁹ – odgovaraju da se Joyceov rad ovdje nipošto ne svodi na „ilustraciju teorije“ (Attridge i Ferrer 1984: 10). *Poststrukturalistički* čitatelji Joycea, kojima Cixous u

⁷⁸ Ilustrativan je popis referenci iz Cixousina priloga u *Novorođenoj* koji navodi Bray: „Derrida, Mallarmé, bajka o uspavanoj ljepotici, Pigmalion, Joyceov *Uliks*, Freud, Nietzsche, mit o Meduzi, Euripid, Plutarh, Vergilije, William Blake, Hegel, Bataille, Ernest Jones, švicarski povjesničar 'ginokracije' J. J. Bachofen, Jean Genet, Ovidije, Valéry, Kleist, Hoffman, Shakespeare, Kafka, Engels“ (2004: 20).

⁷⁹ Tekst je najprije objavljen na francuskom u časopisu *Poétique* (1970, 4) pod naslovom *Joyce, la ruse de l'écriture* i ponovno otisnut u autoričinoj knjizi *Prénoms de personne* (1974), a u engleskom naslovu uvodi neprevodivu igru riječi koja lukavstvo ili varljivost pisanja povezuje s njegovom upotrebom ili svrhom.

različitim momentima prethodi, pripada i oponira, postavili su se nasuprot (nezaobilaznim) pokušajima da se njegovo književno djelo kroz mnogobrojne prizme učini čitljivi(ji)m, suočavajući se s mehanizmima i strategijama njegove specifične *nečitljivosti*. U uvodniku spomenutog zbornika autori se osvrću na *transcendentalno* čitanje usredotočeno na mitske i simboličke slojeve te univerzalne strukture Joyceova teksta, zatim *empirijsko* čitanje usmjereno na njegove biografske referente, i najzad, *humanističko* čitanje koje u obrani pisca od optužbi za mizantropiju i nihilizam dokazuju kako u svojoj umjetnosti „slavi 'humane' vrijednosti, zauzimajući afirmativan, tolerantan stav prema pojedincu“ (isto: 5). S druge strane, poststrukturalistički čitatelji inzistiraju na strategijama i mehanizmima kojima Joyceova djela iznose na vidjelo ne samo specifične sposobnosti/lukavstva kojima književni tekst uvijek „prevladava oznake uspostavljene i u najboljim kritičkim konstrukcijama“ (isto) već i književnoj *neilustrativnosti* komplementarnu nemogućnost da se teorija *primijeni* na književni tekst, te da upravo iz ove dvostruke nepodudarnosti teorija mora razvijati vlastitu čitateljsku praksu.

Ako je „modernističko istraživanje libidnosti omogućilo teoriju femininog pisanja“ (Bray 2004: 81), u svjetlu formativnog značaja Joyceova djela za cjelinu autoričina opusa *écriture féminine* moguće je interpretirati kao osobit oblik „džojsovske subverzije subjektivnosti“ (isto: 83). Kako ističe Bray, piščev utjecaj očituje se u ključnim pitanjima Cixousine teorije: od „interesa za prirodu kreativnog procesa“ do „ponovnog promišljanja veze između svijeta i teksta“ (isto: 82). Suočavajući se s problematičnim pretpostavkama o naravi ove veze karakterističnima za *empirijska* čitanja, a stoga i s kritikama koje Joyceu zamjeraju izostanak realističkog prikaza suvremenog društva, Cixous u svojoj disertaciji polazi od teze da je u Joycea „svaki realizam ujedno prevladan i prilagođen kako bi postao površina simbolizma“ (1972: x). Međutim, kako će pokazati njezin pristup piščevu opusu, vlastitu umjetničku koncepciju Joyce će suprotstaviti klasičnom simboličkom sustavu, polazištu *transcendentalnih* čitanja. Najzad, elementi Joyceova pisanja na kojima će inzistirati autoričina analiza u pitanje će dovesti i temelje humanističkog shvaćanja autorove poetike.

S obzirom na to da se temeljni problemi Joyceova djela – „definicija funkcije umjetnika i njegove posredničke uloge između umjetnosti i svijeta“ (isto: 624) – prema njezinu uvidu razrješuju u novoj umjetničkoj formi utemeljenoj u *teoriji epifanije*, Cixous se usredotočuje na koncepciju umjetnosti koja teži transformaciji vlastite veze sa svijetom, postavljajući u središte pristupa Joyceovoj poetici ambigvitetan pojam *stvarnosti*. Sekularizaciju božanske pojave i objave u specifično umjetničko otkriće ili transformativnu estetsku predodžbu, koju možemo

pratiti od *Junaka Stephena* do *Uliksa*⁸⁰, Cixous povezuje sa strategijama *impersonalizacije* i *depersonifikacije* u Joyceovu pismu, polazeći od pretpostavke da se u epifaniji „razlika između sebstva i svijeta trenutno briše, slika ili činjenica ili riječ ulazi u umjetnika, a on u svijet, u kratkom uzajamnom obuhvaćanju“ (isto: 606). Svojevrсни poremećaji u pretpostavljenom odnosu između sebstva i svijeta manifestiraju se već u *Portretu umjetnika u mladosti* – „zabuna između vanjskog i unutarnjeg, misli i djelovanja“, „utjecaj snova i fantazija, čiji sudar sa stvarnošću postaje produktivnim izvorom epifanija“ (isto: 622–623). Zahvaljujući heterogenom izvorištu autopoetičke epifanije koja doprinosi jezičnim eksperimentima (isto: 603), napose montažnim pripovjednim postupcima koji remete uobičajenu auditornu i vizualnu percepciju (isto: 600–601), do kraja *Portreta* pokazuje se da pojam „autonomije stvarnosti koja bi se mogla objektivno manifestirati“ (isto: 617) više nije moguće održati, dok *Uliks* modificira i izmješta ideju stvarnosti kao „zajedničkog univerzalnog objektivnog iskustva“ u smjeru svojevrsnog „nepriopćivog iskustva“ (isto: 696). Djelo proizašlo iz epifanije – uzajamnog obuhvata umjetnika i svijeta – postaje „imitacija života koja zamjenjuje život, zatvara se nad sobom i formira svijet s vlastitim sustavom referencije, ne stremljeći boljem životu, već pronalazi savršenstvo u svojoj potpunoj sveobuhvatnosti“ (isto: 627). Džojsovski obrat u odnosu umjetnosti i svijeta podrazumijeva da djelo „koje postigne savršenstvo u formalnoj harmoniji, *perfectio prima*, ne zahtijeva *perfectio secunda* koja podrazumijeva prilagodbu određenoj funkciji. [...] Ovaj izostanak određenosti omogućuje Joyceu da prijeđe na formalni koncept 'estetske emocije'“ (isto: 627–628). Sukladno ideji o *konstupstancijalnosti* života i umjetnosti, koja se očitovala već u drami *Prognanici (Exiles)*, 1918) (isto: xii) i prožima cjelokupni Joyceov opus, „život postaje zavisao od umijeća umjetnosti“ (isto: xiii), umjetnost daje životu „željeni oblik i uzorak“ (isto: xv).

U tom smislu *sveobuhvatna* Joyceova proza u vlastito tekstualno tijelo nastoji inkorporirati obilježja drugih rodova koja postaju dijelom njezina referencijalnog sustava – karakteristično dramsku *impersonalnost*, odnosno odsustvo autora iz prikaza te nevidljivost i izostanak autorskog komentara (isto: 626), i pjesničku *metaforičnost*, koja se uvodi na narativnoj, metonimijskoj osi prostorne i vremenske bliskosti (isto: 632–633). Sukladno tomu,

⁸⁰ Pojam koji u grčkoj mitologiji i kršćanstvu označava neočekivanu pojavu božanstva, a u grčkoj drami njegovu pojavu na pozornici, u *Junaku Stephenu* postaje iznenađujuće umjetničko otkriće, u *Uliksu* motiv Stephenove reminiscencije, dok u *Portretu umjetnika u mladosti* umjesto epifanije nalazimo razradu specifičnog estetskog uvida. Pregled ključnih ulomaka o epifanijama u Joyceovim djelima, uključujući i istoimene prozne fragmente, donosi Mahaffey (2004: 172–179).

Uliks postaje „čudovišno raskomadano tijelo koje funkcionira na najnižoj organskoj razini“ (isto: 633), paradigma buduće *razvlaštenosti*. Štoviše, ovaj je roman svojevrsna igra u polju „neograničenog jezika“ (isto: 671), gdje umjetnik postaje prognanik „onkraj svakog zakona, uključujući zakon gramatike, i može se kretati slobodno, neograničeno, bez straha da će ga stvarnost sustići“ (isto: 672). U *Uliksu* Cixous pronalazi „formu ili 'strukturnu shemu' u kojoj se sve može reći u odnosu na sve“ (isto: 674), a upravo je ovakva *čudovišna epifanija* „krajnja manifestacija stvarnosti u jeziku“ (isto). Joyceov eksperimentalni stil raskida s klasičnim umjetničkim koncepcijama postavljajući pred čitatelja „osobit zbroj svih stilova [...] sumu svih mogućnosti književne reprezentacije, svojevrsnu kritičku anatomiju žanrova, mitova i modusa“ (isto: 675). Štoviše, bahtinovski nastavlja Cixous, „multiplicitet uhvaćen u jedinstvu dopušta autoru-demijurgu da se povuče, ostavljajući stvarnosti da govori svojim jezikom“ (isto). Iz čudovišne uliksovske epifanije, tvrdi Cixous, razvija se umjetnost koja „nije samo impersonalna već i depersonificirana“ (isto: 676), posredujući između subjekta i objekta, pri čemu depersonificirani jezik „nalazi svoje mjesto u općem uspostavljenom redu dok istovremeno omogućuje njegovu mobilnost i slobodu“ (isto). Interpenetrabilnost uspostavljena pripovjednim postupcima onemogućuje pronalazak krajnjeg izvora iskaza pa nam se „ljudi i stvari pojavljuju nepodređeni uobičajenom procesu ispitivanja i prepoznavanja: rodovi, znanje, kulture, pojedinačne povijesti, sjećanja iz djetinjstva, žudnje, sve se miješa, bez brige o granicama između mog i tvog. [...] No nije riječ o kaosu, već je policentrizam zamijenio egocentrizam i teocentrizam“ (isto: 701).

Iako se Cixous u cjelini svoje disertacije ne referira na Bahtina, a Dostojevskog spominje jedino u pregledu Joyceove lektire (isto: 417), njezini uvidi o impersonalnosti, depersonifikaciji i policentrizmu u *Uliksu* umnogome su bliski Bahtinovoju koncepciji romana. Dok je veza između dvoje autora u recepciji dobivala različite predznake – od uvida u analogiju između karnevala i histerije (Wills 1989: 130) te komplementarnost *Meduzina* i *karnevalesknog* smijeha (Bray 2004: 140), preko šire artikulacije srodnosti bahtinovske polifonije s *écriture féminine* u čitanjima pojedinih književnih tekstova, do kritičkog odmjeravanja *Meduzina* smijeha o Bahtinov pojam dijalogičnosti gdje manifest(ira)na ljubav prema pjesništvu postaje kamen spoticanja (Gasbarrone 1994: 4–6) – iz perspektive romanesknih početaka autoričinih kasnijih koncepata, pa i čuvene kritike *romanopisaca*, *saveznika reprezentacionalizma*, veza njezine koncepcije pisanja s Bahtinovom teorijom romana postaje iznova aktualnom. Naime, uz spomenute veze ovdje nas zanimaju dvije dodirne točke njihovih pristupa romanu: problematizacija žanrovskih granica i raskid sa subjektivnošću umjetničkog izraza. Ako smo

skloni dekonstrukcijskoj pretpostavci o kontingenciji žanrovskih granica između poezije i proze, valja istaknuti da zbog naklonosti pjesništvu hvaljen ili optužen *Meduzin smijeh* ne pristaje uz tradicionalnu podjelu književnosti na rodove, već aktualizira razliku između specifičnih pjesničkih jezičnih potencijala – pjesničke funkcije jezika – i njegova reprezentacionalističkog shvaćanja, kako u književnom polju tako i izvan njega. Analogno tomu, temelj bahtinovske razlike između romana i pjesništva nije klasični književno-rodovski sustav, već suprotnost monološke i dijaloške riječi, pri čemu prva „u svojoj orijentiranosti na predmet nailazi na otpor samoga predmeta (na njegovu neiscrpivost u reči, na njegovu neizrecivost“ (Bahtin 1989: 31), dok se druga suočava i sa „suštinskim i raznolikim protivdeјstvom tuđe reči“ (isto). U tom smislu granice između poezije i proze te pripadne im monološke i dijaloške orijentacije nisu ni apsolutno zadane ni neprijelazne. S jedne strane, pjesništvo uvjetno zataškava dijaloški život svoje materije, privremeno oslobađa riječi „tuđih intencija“ (isto: 53), pa stoga postaje omiljenim jezičnim sredstvom utopijskih projekcija poput simbolističke i futurističke (isto: 43). No, upozorava Bahtin, jedino bi „usamljeni Adam, prišavši sa prvom reči još čistom devičanskom svetu, mogao zaista potpuno da izbegne tu dijalošku uzajamnu orijentaciju, to uzajamno deјstvo sa tuđom reči u predmetu“ (isto: 34). Međutim, drugi uvijek zapodijeva dijalog. S druge strane, roman u tretmanu predmeta umjetnički koristi inherentnu dijalogičnost riječi te stoga nije komplementaran postojećem shvaćanju (pjesničke) riječi (isto: 23). Bahtin je kritiku usmjerio ne samo na stilističko već i na pozadinsko, filozofsko shvaćanje riječi kao monološkog iskaza pojedinca koji je usto „direktan i neposredan izraz autorove individualnosti“ (isto: 21). Prema Bahtinu,

filozofija jezika, lingvistika i stilistika pretpostavljaju jednostavan i neposredan odnos govornika prema jednom i jedinom „svom“ jeziku, i jednostavno ostvarenje toga jezika u monološkom iskazu pojedinca. One, u suštini, znaju samo dva pola jezičkog života, među kojima se raspoređuju sve njima dostupne jezičke i stilske pojave – *sistem jednog jezika* i *pojedinca* koji govori tim jezikom. (isto: 23)

Razmatrajući društvenu, historijsku i ideološku uvjetovanost monološke koncepcije jezika i njegova govornika, Bahtin objašnjava da je kategorija jedinstvenog jezika, manifestirana i u književnom polju, „teorijski izraz istorijskih procesa jezičkog ujedinjenja i centralizacije, izraz centripetalnih sila jezika“ (isto: 24). Kroz bahtinovsku vizuru,

Aristotelova poetika, Avgustinova poetika, srednjovekovna crkvena poetika „jedinstvenog jezika istine“, kartezijanska poetika neoklasicizma, Lajbnicov apstraktni gramatički univerzalizam (ideja „univerzalne gramatike“), Humboltov konkretni ideologizam – uza sve

razlike i nijanse – izražavaju iste centripetalne sile društveno-jezičkog i ideološkog života, služe istom zadatku centralizacije i ujedinjenja evropskih jezika. (isto: 25)

Nasuprot tradicionalnoj stilistici utemeljenoj u centripetalnom, monološkom shvaćanju jezika, Bahtin romanekski stil razmatra ponajprije „u slaganju stilova“ (isto: 16), a njegov jezik kao „sistem jezika“ (isto). Iako svaki iskaz – pa tako i svaki književni tekst – djelomično doprinosi i jedinstvu i raznolikosti (isto: 26), roman je od svih književnih žanrova u najvećoj mjeri društveno-historijski uvjetovan suprotnim, centrifugalnim silama koje djeluju u smjeru jezične „decentralizacije i razjedinjenja“ (isto), odnosno *stvarne govorne raslojenosti i raznolikosti* koja raspršuje jedinstvo jezika i govornog subjekta, a stoga i preusmjerava filozofsku, lingvističku i stilističku „orijentaciju na jedinstvo“ (isto: 28), izmještajući kategoriju subjektivne izražajnosti iz središta njihova interesa.

Dok je u Cixousinoj studiji o Joyceu poveznice s bahtinovskom koncepcijom romana moguće čitati između redaka, u *The (R)use of Writing*, eseju posvećenom *Uliksu*, *Portretu* i *Dublincima*, ruski je teoretičar – preciznije, Kristevin uvod u francuski prijevod njegove studije o Dostojevskom⁸¹ – temeljni oslonac pretpostavke o *diskreditaciji i decentralizaciji* subjekta kao ključnom obilježju književne modernosti, čija se *odiseja* odvija iz „odsustva i pada ideje cjelovitog subjekta“ (Cixous 1984: 15–16). Džojsovsko pisanje otvara „subjekt koji se raščinjava u trenutku u kojem se uspostavlja“ prelazeći „iz Jednog u plural“ (isto: 17). Lukavstvu/svrsi Joyceova pisanja (*r/use*) ili pisanju kojim upravlja lukavstvo (isto: 18–19) Cixous u ovom eseju pridružuje koncepciju ekonomije kojoj će kasnije pridjenuti pojam femininog. Ova je ekonomija

neobična slobodna igra koja bi trebala uništiti sve *navike* čitanja, uvijek uzdrmati čitatelja, obvezujući ga na dvostruko učenje: ono nužno koje je čitanje–pisanje teksta čija pluralnost razbija mukotrpno zaglađene površine; i ono koje je, u samoj praksi čitanja koja nije osuđena na linearnost, neprestano propitivanje kodova koji se čine funkcionalnima, ali su ponekad iznenada proglašeni nevaljanima i zatim ponovno vrednovani, dok se u neiscrpnoj igri kodova ne pojavi, po definiciji neprotumačiv i halucinatoran, delirijski kod, izgubljeni kod, svojevrsna zaliha u kojoj lutaju neukroćeni označitelji, čiji je prostor neograničen. (isto: 19)

Među mogućnostima koje stoje pred čitateljima – čiji su polovi čitanje s ciljem pronalaska onoga što je u tekstu skriveno, koje „Joycea vraća natrag u teološki svijet iz kojeg je nastojao pobjeći“ (isto: 21), i čitanje koje prihvata vlastitu konstitutivnu nemogućnost,

⁸¹ Riječ je o izdanju *La Poétique de Dostoievski*, objavljenom 1970. godine (Paris, Seuil).

inherentan raskid s mogućnošću (bartovskog) *čitljivog* (isto) – potonja iz zalihe *neukroćenih* označitelja crpi potencijal da prvu uvijek iznova dovede u pitanje. Čitateljsko odgonetanje teksta, prizvano *zakonom književnog žanra*, neprestano biva izvrgnuto smijehu koji prati Stephenovu zagonetku⁸². Njegov je nervozni smijeh, zaključuje Cixous, „smijeh perverznog teksta“ (isto: 21). Unatoč valjanosti pretpostavke da onaj koji postavlja zagonetku ujedno i „posjeduje znanje“ o njezinu rješenju (isto: 20), Cixous upozorava da analogno neočekivanom odgovoru Joyceov tekst – koji je ovdje egzemplum *književnog* teksta uopće – otkriva specifično znanje koje nije *pozitivno* jer „otkriva prazninu u znanju, znanje neznanja“ (isto). Stoga Joyceovo pisanje ne završava „ondje gdje se pisac zaustavio, već se nastavlja razvijati jer sadrži neograničenu zalihu značenja“ (Cixous 1972: 735).

Budući da u čitanju Joyceove proze Cixous uvodi koncept ekonomije, čijoj će književnoj odrednici kasnije dodati i spolnu, Stephenovu i Meduzinu smijehu u njezinu se opusu pridružuje i smijeh Georgesa Bataillea. U prilogu *Novorođenoj* Cixous piše:

Zašto je ova komedija, čiji je završni čin gospodarevo udvaranje smrti, nasmijala Bataillea, da se zabavljao gurajući Hegela do ruba bezdana kojem civilizirani čovjek ne prilazi? Bezdani funkcionira kao metafora smrti i ženskog spola. Povijest je neodvojiva od ekonomije u užem smislu riječi, kao određenog oblika uštede. [...] Ova je ekonomija, kao zakon vlasništva, falocentrični proizvod. Opreka prisvojiti / razvlastiti, vlastito/prikladno / ničije/neprikladno, čisto / nečisto, moje / tuđe (vrednovanje sebi istovjetnoga), organizira opreku identitet / razlika. (Cixous i Clément 1996: 80)

U autoričinoj je recepciji relativno rano prepoznato da se njezin pojam ekonomije formira u vezi ne samo s Batailleevim opusom već i s Derridaovim čitanjem Bataillea (Duren 1981: 40). Isto vrijedi za velik dio njezina kategorijalnog aparata: „višak, *impropre*, značaj koji dobivaju *pulsion*, *Trieb*, trošenje energije bez pokušaja oporavka u transcendenciji, smijeh koji ismijava *Aufhebung*, Cixous neprestano vraćaju Batailleu“ (isto). Specifična veza između Batailleeve misli i njegova života intrigantan je predmet interesa mnogih njegovih proučavalaca te u tom smislu i ekonomski pojam trošenja valja povezati s njegovim iskustvom u različitim umjetničkim i intelektualnim kolektivima koji su formirali njegove koncepcije iskustva (i) zajednice, među kojima su najistaknutiji nadrealistički pokret, Contre-Attaque, Acéphale i Collège de Sociologie (Božić 2022: 101–102). Kako pokazuje Božić, Batailleevo sudjelovanje

⁸² U našem prijevodu *Uliksa* zagonetka koju Stephen postavlja svojim učenicima glasi: „Pijetao kukurice bodro, a nebo bijaše modro. Zvona na nebu u sav glas javljaju: sad je jedanaesti čas, vrijeme za tu jednu dušu da u nebu nađe spas“ (Joyce 2008: 29).

u ovim krugovima, ali i mnogim drugim grupama i časopisima, presudno je utjecalo na njegove interese i središnje kategorije njegove misli, a napose na refleksiju o zajednici, iskustvu i neproduktivnom trošenju kao poprištu otpora sustavu utemeljenom na imperativu produktivnosti i racionalne konzumacije (isto: 112). Batailleeva kritika ekonomske racionalnosti modernih zapadnih društava, artikulirana iz pretpostavke da bivanje u zajednici znači „izgubiti glavu, prihvatiti mogućnost 'acefaličke' egzistencije“ (isto: 116), ali i „odbaciti vlastiti autorski glas“ (isto: 117), ključna je referenca Cixousine razrade *feminine* ekonomije.

Pristupajući dijalektici društvenog i psihološkog razvoja iz psihoanalitičke perspektive, Bataille razmatra elemente nagona, življenog iskustva i prakse kao privilegirane izvore negacije – „revolucionarne aktivnosti koja uspostavlja temelje novog društva“ (2008: 112–114). Pretpostavku o revolucionarnoj snazi *neproduktivnog trošenja* Bataille uvodi u čuvenom eseju *La notion de dépense* (1933), koji je u nas preveden pod naslovom *Pojam trošenja*. Ovdje Bataille ističe da je u re/produkciji i očuvanju postojećeg (društvenog) života užitak sporedan, suplementaran element *korisnih, svrhovitih* djelatnosti (2012: 6). Skromno mjesto predviđeno za paradoksalno *svrhovit* užitak nije se promijenilo gotovo stoljeće nakon Batailleevih uvida. Naime,

[r]adilo se o umjetnosti, o dopuštenoj neobuzdanosti ili o igri, zadovoljstvo se u konačnici, u *uvriježenim* intelektualnim predodžbama, svodi na ono što je dopušteno, to jest na opuštanje koje će imati drugorazrednu ulogu. Poštovanja najdostojnija dimenzija života postavlja se kao uvjet, ponekad čak i kao žaljenja vrijedan uvjet – produktivne društvene djelatnosti. (isto: 6)

Iako je iz reproduktivno-konzervacijskog sustava vrijednosti za većinu isključena mogućnost *neproduktivnog trošenja* koje nema svrhu izvan sebe samog – „osim revolucionarnog uništenja“ (isto: 13), životna praksa ne podliježe njegovim pravilima. Prema Batailleu, ljudski život „počinje tek s nedostacima racionalnih sustava: barem ono od reda i suzdržanosti što život dopušta ima smisla samo onda kad se sile reda i suzdržanosti oslobode i izgube radi ciljeva koji se ne mogu potčiniti ničemu što bi se moglo objasniti“ (isto: 27).

Bataille svoju argumentaciju razvija uvodeći razliku između dvije vrste potrošnje: one koja je potrebna za proizvodnju i održanje života i one koju „predstavljaju takozvani neproduktivni troškovi: raskoš, korota, rat, obredi, podizanje velikih spomenika, igre, predstave, umjetnost, izopačena (to jest od svrhe razmnožavanja otklonjena) spolna aktivnost“ (isto: 9). Nadalje, koliko god da ih možemo smatrati udaljenima i međusobno suprotstavljivima, u potonjima je „naglasak uvijek na *gubitku*, koji mora biti najveći mogući da bi dotična djelatnost mogla imati svoj istinski smisao“ (isto). Gubitak u neproduktivnom trošenju za

Bataillea je bezuvjetan te podrazumijeva žrtvovanje *korisnog* za *beskorisno*, *sacrifice* za *sacré*. Kad je riječ o umjetnosti, Bataille pjesništvo smatra sinonimom trošenja: „taj pojam zapravo na najprecizniji način predstavlja stvaranje uz pomoć gubitka. Stoga je njegovo značenje blisko značenju *žrtvovanja*“ (isto: 12).

Batailleeva opaska da se „riječima može raspolagati samo sebi na gubitak“ (isto: 13) i da ovakav gubitak „čovjeka pretvara u izopćenika“ (isto) napose nagoviješta osnovne premise Derridaova čitanja. Razvidno je da Cixous dijeli temeljno *jezično*, odnosno *spisateljsko* pitanje koje u Bataillea prepoznaje Derrida: „kako, nakon što se iscrpi diskurz filozofije, upisati u leksik i sintaksu nekog jezika, ovog našeg, koji je također bio i jezikom filozofije, ono što ipak premašuje konceptualne opreke kojima dominira ta uvriježena logika?“ (2007: 268). Stoga je batajevska *nužnost nemogućeg* – „reći na jeziku – ropstva – ono što nije ropsko“ (isto: 279–280) – ujedno i nužnost Cixousine tekstualne/feminine ekonomije. U suglasju s njezinom analizom Joyceova teksta, Derrida podsjeća: „da riskiramo u jeziku, da spasimo ono što ne želi biti spašeno – mogućnost apsolutne igre i apsolutna rizika – valja udvostručiti jezik, priteći lukavstvima, strategijama, simulakrumima“ (isto: 280). Razmatrajući Batailleev pristup Hegelu razvijen pod utjecajem Kojèveleva čitanja – odnosno „esencijalna premještanja“ (isto: 271) hegelovskih pojmova u njegovoj misli – Derrida nasuprot pojmu pisanja „kojim se volja, kao pisanjem vladanja, želi zadržati na tragu, u njemu postići priznanje te rekonstituirati svoju prezenciju“ (isto: 283) naglašava koncept suverena pisanja koje „nema identitet, nije *sebstvo*, *za sebe*, *po sebi*, *uza se*“ (isto: 282); ono se mora „bezrezervno trošiti, propadati, gubiti svijest, gubiti pamćenje o sebi, samonutrinu“ (isto). Nasuprot platonskoj osudi pisma, pojašnjava Derrida, Bataille kritizira „projekt očuvanja života – utvaru života – u prezenciji“ (isto: 283). Međutim, privesti Batailleeve tvrdnje o pisanju djelatnoj aktivnosti subjekta, tvrdi Derrida, „ne utkati te tvrdnje u opće tkivo koje ih oslobađa vezujući ih ili upisujući po sebi, značilo bi ne *čitati* Batailleov tekst“ (isto: 284), odnosno zanemariti

formalnu nužnost Batailleova teksta, njegove fragmentacije, njegova odnosa prema pričama u kojima se pustolovina ne stavlja naprosto uz bok aforizmima ili „filozofskim“ diskurzima, brišući njihove označitelje pred označenim sadržajem. Za razliku od logike kakvu podrazumijeva njezin klasični pojam, čak i za razliku od hegelovske *Knjige* koju je tematizirao Kojève, Batailleovo pisanje u osnovi ne podnosi razlikovanje forme i sadržaja. Po tome ono i jest pisanje, kao što je i zahtjev suverenosti. (isto: 285)

S obzirom na to da se s analognim problemom suočavamo i u tumačenjima Cixousine koncepcije pisanja i *feminine ekonomije* njezina teksta, nerazdvojne sprege njegove forme i sadržaja, Derridaov je uvid u logiku Batailleeva pojmovlja podjednako primjenjiv i na autoričin

vokabular: „Poneseni tim proračunatim kliznućem, pojmovi postaju ne-pojmovi, oni su nepojmljivi, postaju *neprihvatljivima*“ (isto). Analogiju možemo pratiti i u dijagnozi koju Derrida postavlja Batailleevim čitateljima: „Filozof zatvara oči pred Batailleovim tekstom zato što je filozof samo po neuništivoj želji da zadrži, da od kliznuća *sačuva* samopouzdanje i sigurnost pojma. Za njega je Batailleov tekst u klopci: on je, izvornom smislu riječi, *skandal*“ (isto). Ako se prisjetimo općih pozicija u raspravi ocrtanoj u prethodnom poglavlju, očigledno je da nasljeđe Batailleeva pisanja u Cixous uznemiruje granice feminističkih *žanrova*. Naime, dok znanstveni – pa i književnoznanstveni – diskurs smjera „od nepoznatog prema poznatom ili spoznatljivom“ (isto: 289), pisanje u batajevskom smislu obrće smjer: „[p]oznato je vraćeno na nepoznato, smisao na ne-smisao“ (isto). Međutim, pojašnjava nadalje Derrida, podređeni član opreke kroz pisanje uvijek upućuje onkraj njezine logike (isto: 290), što je nužno za shvaćanje Cixousina pojma pisanja i komplementarnih koncepata ekonomije i femininog. Izgledno je da genealogija njezinih kategorija u modernističkim i avangardnim koncepcijama pisanja – koju smo dosad nastojali iscrtati na liniji koja od Bretona i Joycea vodi prema Bahtinu i Batailleu – njezinu poziciju približava koncepciji književnosti kao specifičnom poprištu *impersonalizacije* i stoga zaključak o subjektu revolucionarne spisateljske prakse – bilo da je nazivamo modernom, avangardnom ili modernističkom – nužno problematizira, sprečavajući da u tekstu poput *Meduzina smijeha* konačno razlikujemo *pojmove* od *ne-pojmova*, *pojmljivo* od *nepojmljivog*, *žene* od *žena*.

Budući da je u dijelu recepcije zbog specifičnog spoja teorijske pozicije, spisateljskog stila i književnih uzora Cixous optužena da sužava mogućnosti ženske emancipacije na avangardne umjetničke prakse (Bray 2004: 30), nužno je razmotriti na koji se način Cixousino čitanje modernističkih i avangardnih tekstova te apropijacija njihovih obilježja u kategorijalnom aparatu strateški prenosi u opću koncepciju književnosti i njezine kritičke uloge u suvremenom društvu. Naime, spomenuti argument višestruko podcjenjuje autoričin angažman, previđajući aktualnost kritičkog potencijala književnosti i umjetnosti koji u Cixousinoj perspektivi i u suvremenom kontekstu proizlazi iz modernističkog raskida sa shvaćanjem umjetnosti kao odraza ili reprezentacije pretpostavljene izvantekstualne zbilje te pritom kritički obuhvaća i o tekstualnosti navodno neovisne predodžbe spola i roda. U tom smislu Joyce se nije slučajno našao na samom početku Cixousina rada na književnom tekstu, s obzirom na to da njegov opus radikalno prevladava vlastite žanrovske uvjete te pritom iznosi na vidjelo i propituje ne samo prakse čitanja romana već i, kako ističe Attridge, književnog teksta uopće (2004: 19–20). Pretpostavku o konstitutivnoj nezavršenosti Joyceova teksta –

neograničenoj zalihi značenja – Cixous uključuje u širu koncepciju književnosti, imajući u vidu učinke paradoksalno protuzakonnog zakona *književnog* žanra. Stoga će sljedeću interpretaciju Joycea, uvrštenu pod naslov *Čitanja*⁸³, Cixous uključiti u dijalog s drugim za njezinu misao formativnim autorima – Clarice Lispector, Kafkom i Blanchotom – okupljajući ih temeljnim problemom veze pisanja i zakona, odnosno „podrijetlom geste pisanja“ (Cixous 1991: 1). Ovaj problem priziva kafijsansku scenu pred zakonom / prije zakona, čije je *književno* čitanje sredinom 1980-ih ponudio i Derrida (u tekstu *Devant la loi*, 1984). Uz Kafkinu parabolu *Pred zakonom*, koja je najprije zasebno objavljena, a potom bez naslova uključena u *Proces*, Cixous u *Čitanjima* razvija ideju o femininom obilježju pisanja, u izboru tekstova spomenutih autora koji su „bliski izvorima, mitu i počecima literarnih kretanja prije institucionalizacije“ (isto: 3). Refleksije o kratkom Kafkinu tekstu Cixous je prethodno iznijela u *Novorođenoj*, u obliku svojevrsnog *intermezza* Freudovih i Joyceovih uvida o patrijarhatu i čitanja *Orestije*, gdje upućuje na spolnu asocijaciju koja u francuskome proizlazi iz ženskog roda imenice zakon (*la loi*, naspram srednjega *das Gesetz*) (Cixous i Clément 1996: 102) i stoga na konstitutivni udio spola u kafijsanskom dijalogu.

Razrađujući u *Čitanjima* relaciju između pisanja, spolnosti i zakona, iz dekonstrukcijski plodne analogije dijaloga pred vratima zakona i dinamike književnog polja, ona pokazuje na koji se način specifičan zakon Joyceova teksta, od *Portreta* do *Finneganova bdijenja*, formira kao sistem *transgresije* književnih zakona (Cixous 1991: 7). Nadalje, objašnjava Cixous: „Joyce smješta strukturu koja može proizvesti 'umjetnika' na arhetipsku razinu. Umjetnika suprotstavlja Bogu s obzirom na to da obojica stvaraju. [...] Koja struktura proizvodi ženu ili muškarca koji piše? Čini li to kao kći, ili kao sin, pojedinog oca?“ (isto: 8). U ovoj strukturi Cixous *auditivnu* Joyceovu prozu smješta na stranu femininosti (isto: 9), što na tragu Kafkina teksta podrazumijeva da vlastitim sredstvima izigrava strukturu koja bi omogućila uvid u zakon, konačno tumačenje i protumačivost teksta te podudarnost književnosti i zakona koji je institucionalno uvjetuju. S obzirom na to da zakon u Kafkinoj priči ostaje nepoznat, bezličan i spolno neutralan (isto: 18), „[z]akon je povezan s *non-savoir*, s ne-znati, ali je primarna scena povezana sa žudnjom za znanjem. Znatiželja je feminina greška. [...] Poštovanje podrazumijeva odmak od zakona. Trag femininosti u čovjeku jest da *želi* znati. [...] On *zamišlja*

⁸³ U izdanju *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva* (1991, ur. V. A. Conley) okupljeni su materijali sa Cixousina seminara na Université de Paris VIII održanih od 1980. do 1986. godine.

zakon, što znači da je uvijek izvan zakona“ (isto: 23). Stoga književnost kao povlašteni prostor istraživanja *ne-znanja* izvjesnost *uvida* izlaže stalnoj nužnosti transformacije.

I u Derridaovu čitanju Kafkina je parabola „priča o nedostupnosti, o nedostupnosti priče, povijest nemoguće povijesti, mapa zabranjenoga puta: bez itinerara, bez metode, bez pristupa zakonu, onome što bi se ondje moglo dogoditi, toposu njegova pojavljivanja“ (1992: 196). Riječ je o (ne)čitljivosti zakona/priče koja je implicitno djelatna u svakom tekstu:

Čitanje teksta moglo bi otkriti da je nedodirljiv, doslovno neopipljiv, *baš zbog toga što je čitljiv*, i iz istoga razloga nečitljiv u mjeri u kojoj prisutnost jasnoga i dohvatljivoga smisla u njemu ostaje skrivena kao i njegovo podrijetlo. Nečitljivost se stoga više ne suprotstavlja čitljivosti – nečitljivost u onome za što se čini da se pokorava čitanju. (isto: 197)

Održavajući vlastitu nečitljivost, književnost razotkriva i izigrava zakon koji nečitljivost potiskuje uspostavljajući „aksiomatske trivijalnosti“ identiteta, jedinstvenosti i jedinstva teksta (isto: 184–185). Budući da ne radi na istovjetnosti sa samom sobom, odnosno da se uvijek ostvaruje iz ne-identiteta, književnosti uspijeva „zaobići postojeće zakone koji je štite i omogućuju uvjete njezina pojavljivanja“ (isto: 216). Također ističući nezanemarivu „semantičku kontaminaciju“ (isto: 206) ženskog roda, Derrida razmatra implicitne seksualne uloge u sceni pred zakonom te srodno Cixous zaključuje da „ne znamo ni tko ni što zakon jest, *das Gesetz*“ i ovo neznanje je „mjesto na kojem, možda, počinje književnost“ (isto: 207). Nadalje, „[n]ije riječ o ženi ili femininoj figuri, iako muškarac – *homo* i *vir* – želi ući ili penetrirati u njega (ovo je upravo njegova zamka). Nije ni muškarac; neutralan je, onkraj spolnoga ili gramatičkoga roda“ (isto). I u čuvenome *Zakonu žanra*, koji višeznačnošću francuskoga *genre* obuhvaća kako umjetničku i književnu, tako i ljudsku i spolnu odrednicu, Derrida se suočava s aporijom neutruma: „Što s neutralnim žanrom/rodom? Ili s onim čija neutralnost ne bi bila negativna (niti ... niti), ni dijalektična, nego afirmativna, i dvostruko afirmativna (ili ... ili)?“ (1988: 141). Unatoč tomu što zakon nalaže da se žanrovi ne miješaju, Derrida razotkriva kontaminaciju, (ne)zakonito miješanje žanrova u srcu žanrovski određenih kategorija. Iako je pripadnost žanru konstitutivna i za književnost i za ljudskost, Derrida tvrdi kako je „zakon zakona žanra“ upravo *princip kontaminacije, zakon nečistoće, parazitska ekonomija* (isto: 134). Njegovi zaključci o književnim žanrovima odnose se i na spolnu (ne)pripadnost: „pojedinačan tekst ne može ne pripadati nijednom žanru, on ne može biti bez žanra ili manje žanr. Svaki tekst sudjeluje u jednom ili više žanrova, nema bez-žanrovskog teksta: postoji uvijek žanr i žanrovi, ali ipak takvo sudjelovanje nikada ne postaje pripadanje“ (isto: 136). Istovremena pripadnost i nepripadnost žanru, mogućnost i nemogućnost priče,

čitljivost i nečitljivost teksta aficiraju *genre* „kroz slučajno strujanje što ga uvijek može učiniti drugim“ (isto: 142).

Budući da Derrida Cixousine tekstove svrstava među one koji su napisani kako bi ispitali i narušili žanrovske granice (isto: 135), dosadašnja analiza upućuje da se njezine spisateljske strategije analogno s koncepcijom pisanja i feminine ekonomije razvijaju pod utjecajem modernističke lektire. Iz njezinih čitanja Joyceove poetike koja prethode koncepciji ženskog/femininog pisanja vidljivo je da (zabranjeno) miješanje žanrova – *zakon žanra* koji je u deridaovskoj perspektivi *zakon kontaminacije* (isto: 133–134) – ponajprije shvaća kao specifično književni fenomen. Ono dolazi iz književnosti kao privilegiranog mjesta kontaminacije, iz proturječnog književnog zakona koji uvijek prevladava zakon koji ga uvjetuje i omogućuje. Razvijajući već u *Novorođenj* čitateljsku strategiju povezivanja tekstova iz različitih stoljeća i jezičnih tradicija (Conley 1991: x), ni u pristupu djelima vremenski i kulturno udaljenim poput već spomenute *Orestije* Cixous ne odustaje od postavljene koncepcije književnog teksta, prateći u antičkoj trilogiji momente otpora patrilinearnoj logici.

U obuhvatnijoj procjeni o značaju Cixousina rada za suvremenu književnu i feminističku teoriju važno je podsjetiti da se upravo na pitanjima vezanima za formaciju i recepciju njezina opusa prelamaju širi disciplinarni problemi o „samoj prirodi feminističke kritike i feminističkog pisanja“ (Bray 2004: 17), a stoga i procjene o *korisnosti*, *svrsi* i *svrhovitosti* raznorodnih oblika feminističkog pisanja te pretpostavke „što jest, a što nije primjereno sukladno više ili manje određenoj političkoj ideji o tomu što se smatra korisnim“ (isto: 18). Jesu li korisni i svrhoviti samo oni tekstovi koji se povinuju prethodnom zakonu žanra feminističke kritike? Kakva je *svrha* u suvremenoj feministici nekolicine tekstova koji ovaj zakon lukavo zaobilaze i transformiraju?

Slijediti Cixous kroz književnu povijest, od 20. stoljeća koje oblikuje njezin kategorijalni aparat do antičke književnosti, podrazumijeva ostati *na strani* književnosti. Ako se načas vratimo u prethodnim poglavljima spomenutim sporovima među feminističkim pristupima književnosti, Cixous je doista začetnica struje koja od tradicionalnog feminističkog kanona odudara ponajprije time što književnost ne shvaća kao predložak na koji će primijeniti vlastite kategorije, već ostaje na strani krajnje nesvodljive kritike falogocentričnog mišljenja. Osvrćući se na nesuglasice u feminističkoj književnoj kritici, Čale Feldman i Tomljenović obrat perspektive objašnjavaju upravo na primjeru feminističkih čitanja *Orestije*. Ako književnost na Cixousinu tragu shvaćamo kao diskurs koji se opire ideologiji, onda i uprizorenje uspostave patrijarhalnog sustava valja razmotriti kao

umjetnički, pače glumački *prikaz* te uspostave i *pitanje* o cijeni koja se njome plaća – poništenju majčinskog načela i neosvećenosti kazni nad ženom koja se tome poretku htjela suprotstaviti, „ženom“ koju je u antici glumio maskirani muškarac, nužno podcrtavajući kako je u pitanju kulturološki *Gestalt*, podložan ambivalentnoj prosudbi, mijeni i tumačenju. (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 206)

S obzirom na to da avangardni i modernistički tekstovi formiraju i uvjetuju Cixousino shvaćanje književnog teksta uopće, tvrdnju da avangardna spisateljica „nalazi inspiraciju u klasicima“ (Bray 2004: 3) valja usmjeriti prema njihovoj teorijskoj aktualizaciji. Konačno, u suvremenom kulturnom i književnom kontekstu zagovor klasika i avangarde u smislu u kojem to čini Cixous nužno se postavlja nasuprot „bezumnosti konzumerizmu“ (Conley 1992: 45). Kako ističe Conley, Cixous dovodi u pitanje konzumeristički, robni status ne samo pojedinih žanrova već i literature uopće (isto: 57). U tom smislu, „forma se pokazuje samoomogućujućim eksperimentom koji se bori protiv buržoaske umjetnosti-robe i svake ideologije povezane s njom“ (isto: 63). Unatoč birgerovski priznatom neuspjehu avangardnih pokreta, kako historijskih tako i neoavangardi, iz Cixousine teorije ipak proizlazi uvijek aktualno pitanje: „je li pjesnička forma koja promišlja sebe samu prikladna suvremenim i budućim potrebama?“ (isto: 131–132). Nadalje, antikapitalističkoj koncepciji književnosti i kulture inherentna je kritika spolno-rodnih odnosa u suvremenom društvu. Prema Bray, „kako bi se žudnja kretala među tijelima na nenasilne načine, moramo se postaviti protiv libidne ekonomije koja uokviruje žudnju kao robu, koja iščitava drugog kao resurs koji valja prisvojiti“ (2004: 164). Autorica je stoga u pravu što ključni Cixousin doprinos pitanju spolne razlike vidi u mogućnosti da se ona održi u formi pitanja (isto: 5), nasuprot svakoj spolnoj definiciji, u književnom polju i izvan njega. Kako pokazuje dosadašnja analiza, *pitanje* u Cixous uvijek dolazi iz književnosti, čak i kad je postavljeno na *stranom jeziku* teorije.

4.3. Julia Kristeva i revolucija pjesničkog jezika

„Raditi na jeziku, na *materijalnosti* onoga što društvo smatra sredstvom komunikacije i razumijevanja, ne znači li to proglasiti se strancem/stranim jeziku [*étranger à la langue*; op. a.]?“ (Kristeva 1969: 7), upitala je Julia Kristeva na početku svoje rane studije *Semiotika: traganja za semanalizom* (*Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, 1969), smještajući probleme kojima se bavi blisko području interesa Hélène Cixous. Razvoj naslovne metode semanalize u Kristevinim ranim studijama potaknuli su modernistički i avangardni književni tekstovi koji su u širem disciplinarnom kontekstu ovakve metodološko-kategorijalne inovacije poticali „zbog visoka stupnja vlastite označivosti (*signifiance*) odn. zbog razotkrivanja scene vlastite proizvodnje“ (Biti 2000: 489; s. v. *semanaliza*).⁸⁴ U jednom od središnjih poglavlja spomenute studije – naslovljenom *Semiotika: kritička znanost i/ili kritika znanosti* (*La sémiotique, science critique et/ou critique de la science*) – Kristeva upozorava da se semiotika od drugih znanosti razlikuje prema tomu što funkcionira jedino kao „kritika semiotike, kritika koja se otvara nečemu drugačijem od semiotike“ (1986b: 78). Pritom nasljeđuje ponajprije Freudovo otkriće *rada sna*, odnosno proizvodnje koja „nije samo proces razmjene (upotrebe) ili značenja (vrijednosti), već razigrano premještanje koje omogućuje model proizvodnje. Freud stoga otvara problem *rada kao određenog semiotičkog sustava*, različitog od razmjene: taj rad postoji unutar komunikativne riječi, ali se suštinski razlikuje od nje“ (isto: 83). Prema Kristevoj, rad sna teorijski je koncept koji potiče „novo istraživanje predrepresentativne proizvodnje i razvoja 'mišljenja' prije misli“ (isto: 84). Stoga je „semiotika proizvodnje znanost-teorija o diskursu i o sebi samoj te se zato što nastoji naglasiti dinamiku proizvodnje prije negoli

⁸⁴ Fr. *signification/signifiance* u *Pojmovniku* Biti prevodi kao *označavanje/označivost* (2000: 353; sv. *označavanje/označivost*). Kako autor objašnjava, u semiotici odnosno istraživanju znakovnih sustava i procesa ovaj pojam upućuje na „odnos između znaka i predmeta (referenta), dakle isti onaj koji u filozofiji jezika pokriva pojam referencije“ (isto). Nadalje, u Barthesa i Kristeve nalazimo opreku označavanja i označivosti: „O označavanju govore u tekstovima zatvorenog tipa gdje je vezu između znaka i predmeta moguće rekonstruirati zahvaljujući dominaciji simboličkoga (svjesnog) nad semiotičkim (nesvjesnim) modalitetom. O označivosti govore u tekstovima otvorenog tipa gdje slobodna igra označitelja izvodi u intertekstan prostor svjedočeći prepuštanju proizvođača takvim semiotičkim pulzijama“ (isto: 354). Stoga ćemo za predmet Kristevina interesa u *Revoluciji pjesničkog jezika* koristiti pojam *označivost*. Iz označivosti modernističkih i avangardnih tekstova Kristeva razvija kategorijalni aparat svojih studija iz 1960-ih i 1970-ih godina, počevši od *semanalize* (isto: 489; s. v. *semanaliza*).

proizvod opire reprezentaciji, čak i kad koristi reprezentativne modele, pa formalizaciju koja je njezin predmet propituje nestabilnom teorijom nereprezentabilnog i nemjerljivog“ (isto: 85). U tom smislu Kristeva izdvaja književnost kao semiotičku praksu koja u najvećoj mjeri otkriva proces proizvodnje značenja i zato ne može postati objektom lingvističkog proučavanja (isto: 86). Stoga Kristeva uvodi pojam *pisanja (écriture)* kako bi tekst kao produktivnu praksu razlikovala od književnosti, govora i reprezentacije. Iako se svaki književni tekst može razmatrati iz perspektive vlastite produktivnosti, moderni tekstovi koji „sami sebe strukturno percipiraju kao proizvodnju koja se ne može svesti na reprezentaciju (Joyce, Mallarmé, Lautréamont, Roussel)“ (isto) od osobitog su značaja za Kristevinu koncepciju semiotike i njezin rad tijekom 1970-ih godina. Kristeva zaključuje:

Semiotika proizvodnje mora se uhvatiti u koštac s tim tekstovima upravo kako bi povezala spisateljsku praksu usredotočenu na vlastitu proizvodnju sa znanstvenom mišlju u potrazi za proizvodnjom. Ovo mora učiniti kako bi razotkrila posljedice takvog suočavanja, odnosno, recipročne promjene koje dvije prakse pokreću jedna u drugoj. Razvijeni iz ovih modernih tekstova i u vezi s njima, novi semiotički modeli okreću se *društvenom tekstu*, društvenim praksama među kojima je 'književnost' tek jedan nevrednovani aspekt, kako bi pristupili njihovim transformacijama i/ili proizvodnjama. (isto)

Stranim dimenzijama jezika i strancima (u) jeziku Kristeva i Cixous pristupile su iz istovremeno srodnih i raznorodnih perspektiva koje su se u istom intelektualno-političkom kontekstu razvijale sinkrono od sredine 1960-ih godina. Mjesto, vrijeme, jezik, sugovornici, psihoanalitičko, formalističko i marksističko nasljeđe, kritika liberalnog/buržoaskog feminizma, kategorijalni aparat, spisateljske strategije, književni odabiri, prijevodni put prema anglofonim čitateljima – sve su ove podudarnosti dovele do relativno homogene predodžbe o *francuskom feminizmu*, ponajčešće predstavljenom trijadom u kojem se Cixous i Kristevoj pridružuje i Luce Irigaray uz redovan izostanak drugih važnih imena, te je stoga pri njihovu prijelazu u kontekst angloameričke feminističke kritike moguće pratiti paralelne recepcijske obrasce.

Primjerice, već spomenutom prigovoru zbog izostanka analize materijalnih uvjeta u Cixousinu pristupu komplementaran je argument da Kristevu „fokus na psihogenezi teksta zaslijepljuje za probleme književnog konteksta i recepcije“ (Rosalind Jones 1984: 60), što vodi „neobično intimnoj revoluciji: pjesnik, usamljen, originalan i jedinstven, i kritičar/semiotičar jedini su sudionici koje zahtijeva“ (isto). U tom smislu u Kristevinoj je koncepciji revolucije, nastavljaju kritičari, zanemarena „historijska stvarnost, prošlost i sadašnjost žena koje su poduzimale političke akcije kako bi promijenile svoju simboličku i društvenu poziciju u svijetu

u kojem žive“ (isto: 62), a ovaj previd ima očigledne reperkusije i u njezinu tretmanu književnog kanona (isto: 63). Odatle, pitanje koje postavljaju ne samo Kristevini oštriji kritičari već i posvećeniji proučavatelji njezina djela jest nudi li ono osnovu za „rekonstrukciju ženskog mjesta u seksualnosti i kulturi transformacijom društvenog svijeta u kojem se žene nalaze?“ (isto: 70). Na ovo pitanje nadovezuje se sljedeće: koji je smjer rekonstrukcije *ženskog* spolno-kulturnog *mjesta* ako je ključna transformativna strategija koju Kristeva priziva umjetnička?

Dok je značaj modernizma i avangarde u pristupima Kristevinoj teoriji generalno vidljiviji negoli u recepciji Hélène Cixous koju smo prethodno razmotrili – što u najširem smislu možemo pripisati konceptu revolucije u naslovu njezine najpoznatije knjige te sudjelovanju u radu časopisa *Tel Quel* čijem se uredništvu pridružuje u ljetnom broju 1970. godine – literarni utjecaji i inspiracije dviju autorica također su u određenoj mjeri poslužili kategorizaciji francuskog feminizma u širem disciplinarnom kontekstu. Možda je najpoznatiji primjer kritike specifičnog *književnog* interesa u Cixous i Kristeve esej *Francuski feminizam u internacionalnom okviru* (*French Feminism in an International Frame*) koji početkom 1980-ih u broju časopisa *Yale French Studies* (62) posvećenom *francuskim tekstovima u američkim kontekstima* objavljuje Gayatri Spivak. Prema autorici, zajednički je nazivnik *francuskog feminističkog projekta* kontinuirana *tradicija* francuske avangarde (Spivak 1981: 166) udružena s „dekonstrukcijom općeg znaka 'čovjeka' kakav postoji u 'metafizičkoj' tradiciji“ (isto: 169). Iz ove sprege, objašnjava Spivak, proizlazi izbor njegovih nositeljica da „ne tragaju za ženskim identitetom, već da nagađaju o ženskom diskursu putem negacije“ (isto: 171) pa su i Cixous i Kristeva suglasne da „neki 'muškarci', napose u avangardi, mogu biti 'žene'“ (isto: 174). Međutim, Spivak otklanja pretpostavku o „*nužno* revolucionarnom potencijalu avangarde, književne i filozofske“ (isto: 169) te – referirajući se na njihovu zajedničku lektiru – smatra „pomalo smiješnim da bi Joyce mogao prevladati spolne identitete i ženskom pokretu namijeniti valjanu poziciju“ (isto).

U odnosu na pristupe koji konstruiraju umnogome homogenu sliku francuskog feminizma ili pojedinih njegovih odvjeta, prvi monografski pregled feminističke književne kritike i teorije namijenjen anglofonom čitatelju donosi afirmativniji i cjelovitiji prikaz Kristevina opusa (usp. Moi 2007) negoli je to slučaj s pristupom Cixous i Irigaray. Prisjetimo se, u utjecajnoj studiji Moi je u Kristevinoj teoriji utemeljila mogućnost novog feminističkog čitanja Virginije Woolf koje će politiku njezina pisma smjestiti „u tekstualnu praksu“ (2007: 35), postavljajući u središte pozornosti specifične političke potencijale formalnih postupaka njezine proze. Time je Moi demonstrirala značaj Kristevina rada za čitanje književnog teksta u

usporedbi s doprinosom njezinih francuskih suputnica, a napose s pristupom angloameričkih kritičarki, s obzirom na to da se postavlja nasuprot tretmanu *Vlastite sobe* u ginokritičkom tumačenju Elaine Showalter. Štoviše, tadašnja Moina procjena Kristevina utjecaja shvaćanje književnosti povezuje sa širim zazivom kulturne i društvene revolucije u njezinu formativnom intelektualnom i političkom kontekstu. Iako se trolist *novih francuskih feminizama* u recepciji ponajčešće odvaja od misli i političke pozicije Simone de Beauvoir, Moi tvrdi da „mnogi od središnjih interesa Julije Kristeve (njezina žudnja da teoretizira o društvenoj revoluciji utemeljenoj na klasi, ali i na rodu, njezino stavljanje naglaska na konstruiranje ženstvenosti) mnogo više toga dijele s pogledima Simone de Beauvoir“ (isto: 139) negoli sa Cixous i Irigaray s kojima je čitatelji najčešće povezuju. Stoga se i opsežan zbornik Kristevinih radova prevedenih na engleski⁸⁵, objavljen pod Moinim uredničkim potpisom godinu nakon *Seksualne/tekstualne politike*, obuhvatnošću i preciznošću pristupa postavlja suprotno preokupaciji Kristevinih čitatelj(ic)a aspektima njezina rada koji je diskvalificiraju iz feminističke igre, ne uzimajući u obzir autoričin udio u namjeri „artikulacije *politike* kao posljedice nereprezentacijskog shvaćanja pisanja“ (Moi 1986: 4), karakterističnoj za njezin formativni kontekst od sredine 1960-ih godina.

Međutim, prigovor od kojeg se ne samo širi pokušaji homogenizacije francuskog feminizma već i ostatak Moina posvećenog mu poglavlja – odnosno pasusi o Cixous i Irigaray – ne mogu izuzeti jest da previđaju višestruke mogućnosti teorijsko-književnih utemeljenja *tekstualne* politike kao i složeni splet dodirnih točaka i razlika u artikulaciji dijeljenih pojmova. Stoga ćemo u nastavku razmotriti pitanja srodna onima koja smo postavili pristupajući Cixousinim tekstovima. Ponajprije, zanimat će nas na koji se način Kristevin središnji pojam revolucije pjesničkog jezika izvodi iz modernističkih i avangardnih književnih tekstova. Nadalje, inkorporira li autoričin pojam revolucije društveno-političke tendencije modernističkih i avangardnih pokreta? Na koji su način u njezinu pristupu povezani koncepti književnosti i spolnosti? Kakav je status femininog u Kristevinoj perspektivi? Koji zaključci o odnosu njezine teorije sa Cixousinom koncepcijom revolucionarnog pisanja mogu proizaći iz veze s već istaknutim zajedničkim prethodnicima – Bretonom, Joyceom, Bahtinom i Batailleom? I konačno, kakav je status subjekta u Kristevinoj koncepciji revolucionarnog pjesničkog jezika?

⁸⁵ *The Kristeva Reader*, 1986.

Kako u već spomenutom uvodu u čitanku Kristevinih tekstova ističe Moi, u autoričinu formativnom miljeu „revolucija je još uvijek bila moguća, marksistička teorija još uvijek je bila relevantna za suvremene političke borbe u zapadnom svijetu, [...] a intelektualci su imali revolucionarnu ulogu“ (isto: 5). Budući da je u tom kontekstu veza Kristevina opusa s časopisom *Tel Quel* kompleksna do te mjere da se od njegove djelatnosti ne može niti sasvim razdvojiti niti se na nju može potpuno svesti (Roudiez 1980: 7), istaknut ćemo nekoliko općih dijeljenih postavki prije negoli se posvetimo detaljnijoj analizi njezinih radova. Telkelovci čijem se časopisu Kristeva pojedinim priložima pridružuje već u drugoj polovici 1960-ih godina subverzivni potencijal književnosti nisu nalazili u njezinoj „relaciji s političkom stvarnošću, već u 'gustoći riječi', koju je angažman prepustio esteticističkoj ideologiji“ (Marx-Scouras 1996: 19). Za njihovu poziciju u širem društvenom, političkom i kulturnom kontekstu Marx-Scouras postavlja ključno pitanje: „ako poslijeratni angažman nije uspio pomiriti književnost i revoluciju, je li to zato što je previdio da kulturne revolucije otkrivaju na druge načine nedostupne istine i da to čine služeći se prvenstveno formom?“ (isto). Da telkelovski zagovor književne subverzije raskida kako s izvanumjetničkim mjerilima angažmana tako i s larpurlartističkom idejom umjetnosti, nasljeđujući ponajprije modernističke i avangardne književne pokrete čije su premise o transformativnim umjetničkim potencijalima 1960-ih ponovno postale aktualne, među ostalim doprinosima pokazuje i Kristevin pojam pjesničkog jezika. U smislu formalističkih utjecaja i novog kategorijalnog aparata naglasak na *produktivnosti* i *procesima označivosti* stoga izbjegava i „esteticistički pristup književnosti karakterističan za larpurlartizam i pojam književnosti kao odraza zbilje“ (isto: 136). Kristevin je konceptijski naglasak na pjesništvu dijelom šire tendencije da se prevladaju „tradicionalne generičke distinkcije između proze i pjesništva i istraži pjesnička dimenzija u romanu i eseju“ (isto: 54), također karakteristične za program časopisa *Tel Quel*. Kako pojašnjava Marx-Scouras, „novi pogled na pjesničko – izvan generičkih kvalifikacija“ postat će jedan od njegovih „distinktivnih i dugoročnih zaštitnih znakova“ (isto), dok će Kristeva među ostalima doprinijeti razradi njegove lingvističke, filozofske i političke dimenzije. Uzimajući u obzir dalekosežan utjecaj modernističkih i avangardnih autora iz čijih tekstova Kristeva izvodi svoj pojam pjesničkog jezika na koncept književnosti uopće (Roudiez 1984: 1), u pristupu njezinu radu sklonost modernizmu i avangardi onkraj žanrovskih granica valja povezati s implikacijama njezinih pretpostavki za opću koncepciju pisanja i književnosti te njezin značaj u feminističko-književnom polju, napose ako metode njezine *tekstualne* analize propituju „književnu kritiku' dok god vrednuje djelo uspoređujući ga s prethodnim ili idealnim shvaćanjem što bi ono trebalo biti“ (isto: 5). Za našu dosadašnju raspravu ključno je što se iz telkelovske perspektive pokazuje

da su „generičke distinkcije poput fikcije i pjesništva bile održive jedino dok su počivale na pogrešnoj pretpostavci da je 'stvarnost' predmet romana, dok su 'riječi' interes pjesništva“ (Marx-Scouras 1996: 61). Upravo je formalistička orijentacija telkelovce odvela korak dalje – prema „filozofskim i političkim pitanjima koja su ranije postavili Sade, Mallarmé, Lautréamont, Joyce, Artaud i Bataille“ (isto: 64).

Iako Kristeva svoj središnji koncept revolucije pjesničkog jezika, čija razrada u istoimenoj studiji predstavlja vrhunac njezina dotadašnjeg lingvističkog i semiotičkog rada (Moi 1986: 7), eksplicitno razvija iz „glavne poststrukturalističke postave“ (Cavanagh 1993: 285), osnovnu pretpostavku da reperkusije pjesničkog jezika „sežu daleko onkraj granica pjesničkog teksta“ (isto: 293) Kristeva nasljeđuje ponajprije iz ruske avangarde i formalizma. Kako pokazuje Cavanagh, kategorije kojima u svojoj kapitalnoj studiji pristupa pitanju i korpusu pjesničkog jezika Kristeva izvodi „izravno iz ruskih avangardnih teorija pjesništva“ (isto: 289), preuzimajući od njih naglasak na materijalnosti pjesničkog jezika, njegovu otporu prema društveno uvriježenim značenjima i povratak u verbalne faze ranog djetinjstva (isto: 289–291) te u širem smislu zagovor pokušaja avangardista da „stope umjetnost sa životom i najave, ili čak ubrzaju, društvenu promjenu kroz estetsku inovaciju“ (isto: 285). U ruskom futurizmu, naglašava Božić, formalni i versifikacijski eksperimenti bili su usmjereni protiv tradicionalne ideje umjetnosti i književnosti te njihova društvenog statusa (2022: 63). Njihove pjesničko-teorijske inovacije – *zaumni jezik*, *očuđenje*, *literarnost* – u podtekstu su Kristevine *formalističke* koncepcije pjesničkog jezika, presudno određene *svrhom* futurističkog pjesništva: narušavanjem automatizma percepcije koje „iznosi na vidjelo ono što bismo inače previdjeli“ (isto: 65). Kategorijalnim aparatom izvedenim iz avangardnih eksperimenata, naglašava Biti, formalisti „inzistiraju na tome da umjetnost otežava svoju formu, čini je 'hrapavom' i oćutljivom da bi zbunila svoje uživatelje izbacujući ih iz lagodna konzumentskog odnosa“ (2000: 341; s. v. *očuđivanje*). K tomu, „oslobađajući riječi od sintakse, interpunkcijskih pravila, i svega što jezik zatvara i uniformira, zaumno pjesništvo odlučno odbija racionalnu umjetničku individualnost kao svoj organizacijski princip i privilegira intuiciju nad logikom“ (Božić 2022: 66). Stoga, „nasuprot buržoaskom inzistiranju na individualnosti stvaralačkog čina, za futuriste kreativna moć kolektiva oslobođena u Revoluciji većeg je dosega od bilo kojeg individualnog pothvata“ (isto). Međutim, slijedi li Kristevina koncepcija pjesničkog jezika kolektivističke dimenzije pjesničkih praksi u ruskom futurizmu i avangardnoj umjetnosti uopće?

O svojem *dugu* ruskom formalizmu – prvenstveno Romanu Jakobsonu – Kristeva je pisala u uvodu zbirke eseja *Žudnja u jeziku: semiotički pristup književnosti i umjetnosti* (Desire

in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art, 1980)⁸⁶, a odgovarajući kontekst *Revoluciji pjesničkog jezika* valja pronaći u prvom eseju ove zbirke naslovljenom *Etika lingvistike*, s obzirom na to da je napisan 1974. godine, kad je objavljeno i prvo francusko izdanje *Revolucije* (Cavanagh 1993: 285). U lingvističko polje Kristeva u najširem smislu intervenira na dvjema razinama – na mjesto jezičnog sustava postavlja proces označivosti, a na mjesto svijesti subjekt rascijepljen između svjesnog i nesvjesnog (Roudiez 1980: 6). Osvrćući se u *Etici lingvistike* na znanost o jeziku koja izostavlja govorni subjekt, autorica smatra da naslovni problem njezina eseja zahtijeva promjenu objekta lingvističkog istraživanja (Kristeva 1980: 24). Pristup *pjesničkom jeziku*, tvrdi Kristeva, omogućio bi uvid u jezik kao „artikulaciju heterogenog procesa, s govornim subjektom koji utječe na dijalektiku između artikulacije i procesa“ (isto: 24–25). Nužnost ove promjene ona izvodi s jedne strane iz Freudova otkrića nesvjesnog u domeni povijesti ideja, a s druge strane iz avangardnih pokreta i ruskog formalizma u domeni pjesničke prakse, a napose Jakobsonova doprinosa koncepciji pjesničkog jezika (isto: 26) te etičkim implikacijama pjesničke prakse i njezina proučavanja – „ubojstvo, smrt, nepromjenjivo društvo predstavljaju upravo nesposobnost da se čuje i shvati označitelj kao takav“ (isto: 31). U osvrtu na futuristički korpus koji utemeljuje Jakobsonovu koncepciju jezika, Kristeva objašnjava:

Provala jeziku prethodnog u jezični poredak evocira buduće vrijeme, odnosno vječnost. Vremenski okvir pjesme jest buduća prošlost koja se nikad neće dogoditi kao takva, već jedino kao preokret sadašnjeg mjesta i značenja. Ukidajući sadašnji trenutak, opkoračujući ritmičko, beznačajno, prethodno sjećanje sa značenjem namijenjenim budućnosti i vječnosti, pjesnički se jezik strukturira kao jezgra povijesnosti. Futurizam je uspio učiniti taj pjesnički zakon eksplicitnim jer je proširio dalje od svijui autonomiju označitelja, očuvao njezinu nagonsku vrijednost, te se usmjerava prema zaumnom jezika. [...] Prošlost i budućnost sjedinjuju se kako bi rastvorili historijsku os u odnosu na koju će svaka konkretna povijest uvijek biti promašena: ubojita, ograničavajuća, podređena pojedinačnim imperativima (ekonomskim, taktičkim političkim, rodbinskim...). [...] Pjesnički diskurs odmjerava ritam o značenje jezične strukture i stoga uvijek izmiče značenju u sadašnjosti dok ga neprestano odgađa u nemoguće vrijeme-koje-će-doći. (isto: 32)

Na tragu zahtjeva postavljenih u *Etici lingvistike*, Kristevina najpoznatija studija *Revolucija pjesničkog jezika* (*La révolution du langage poétique*, 1974), nastala iz njezine disertacije, predlaže teoriju konstitucije govornog subjekta (Moi 1986: 12). Kako u uvodu

⁸⁶ Osam od deset eseja u ovoj zbirci prethodno je objavljeno u knjizi *Polylogue* (1977), dok su ostala dva – *Bounded Text* i *Word, Dialogue, and Novel* – objavljena u *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse* (1969).

engleskog prijevoda knjige objavljenog desetljeće nakon prvog francuskog izdanja – ali i nakon prijevoda drugih autoričinih naslova⁸⁷ – ističe Roudiez, Kristeva pristupa pjesničkom jeziku kao praksi *označivosti* odnosno „semiotičkom sustavu koji govorni subjekt proizvodi unutar društvenog, historijskog polja“ (1984: 1). U sprezi psihoanalize, lingvistike i filozofije, ona razvija koncepciju pjesničkog jezika izvan oštre opozicije prema svakodnevnom, komunikacijskom jeziku kako bi istražila „neograničene jezične mogućnosti“ čiji je povlašteni prostor oslobađanja književnost (isto: 2). Već u *Prolegomeni* svoje studije Kristeva naglašava da „određeni tip moderne književnosti odgovara 'krizi' društvenih struktura“ (1984: 15). S Lautréamontom, Mallarméom, Joyceom i Artaudom ova kriza postaje fenomen s trostrukim učinkom – na status subjekta i njegove veze s tijelom, drugim i objektima; na otkriće produktivnosti različitih subjektivnih i ideoloških označiteljskih formacija, te na granice društveno korisnih diskursa i u njima potisnute elemente (isto: 15–16). Odatle proizlazi ključno pitanje: u kojim uvjetima pjesnička forma „pri izmještanju granica društveno uspostavljenih praksi označavanja korespondira sa socioekonomskom promjenom i, konačno, revolucijom?“ (isto: 16). Shvaća li Kristeva pjesničku jezičnu subverziju samo kao analogon društvenoj, kao nužni prateći ili nadomjesni element revolucije ili kao revolucionarnu praksu *per se*? Krećući od usporedbe i komplementarnosti političkog i književnog do konačnog revolucioniranja pjesničkog jezika, u Kristevinoj programatskoj vizuri (koju ćemo ovdje potkrijepiti poduljim citatom) književnost je kao *tekst*

praksa koja se može usporediti s političkom revolucijom: prva izaziva u subjektu ono što druga uvodi u društvo. Povijest i političko iskustvo dvadesetog stoljeća pokazuju da se jedno ne može transformirati bez drugog – no može li o tomu biti sumnje nakon obrata hegelovske dijalektike i napose frejdovske revolucije? Stoga, pitanja koja ćemo postaviti o literarnoj praksi bit će usmjerena političkom horizontu od kojeg je nerazdvojna, unatoč naporima estetizirajućeg ezoterizma i represivnih sociologističkih i formalističkih dogmi da ih razdvoje. Nazvat ćemo ovu heterogenu praksu *označivošću* kako bismo upozorili, s jedne strane, da su biološki nagoni društveno usmjereni, organizirani, proizvedeći višak u odnosu na društvenu aparaturu; i, s druge strane, da ova nagoniska operacija postaje *praksa* – transformacija prirodnih i društvenih otpora, ograničenja i zastoja – ako i jedino ako ulazi u kod jezične i društvene komunikacije. [...] Ono što nazivamo *označivost* jest upravo neograničen i neobuzdan generativni proces, neprestana operacija nagona prema i u jeziku; prema, u sustavu razmjene i kroz njegove protagoniste – subjekt i njegove institucije. Ovaj heterogeni proces nije ni anarhičan, fragmentaran temelj ni šizofreni zastoj, već strukturirajuća i de-strukturirajuća *praksa*, prolaz prema vanjskim

⁸⁷ Redom su prevedena izdanja: *On Chinese Women*, 1977; *Desire in Language*, 1980; *Powers of Horror*, 1982.

granicama subjekta i društva. Onda – i samo onda – može postati *jouissance* i revolucija. (isto: 17)

Razvijajući kritičko-kategorijalnu osnovu teorije o revolucionarnosti pjesničkog jezika, nasuprot lingvističkom pojmu jezika kao objekta kojem odgovara jedino transcendentalni, svjesni, intencionalni subjekt neovisan o psiho-socijalnim „izvanjskostima“ (isto: 21), Kristeva uvodi koncepciju dvaju nerazdvojnih modaliteta procesa označavanja – *semiotičko* i *simboličko* – te njihovu nužnu dijalektiku koja „određuje tip diskursa (pripovijest, metajezik, teorija, pjesništvo i dr.)“ (isto: 24). U odnosu na lakanovsku trijadu Simboličkog, Imaginarnog i Realnog koji se konstituiraju artikulacijom jezičnog znaka, Kristeva semiotičko povezuje s frejdovskim primarnim procesima koji tvore (od Platona posuđenu) domenu *chore*: „neizraženi totalitet formiran nagonima“ (isto: 25). Prema daljnjem objašnjenju, *chora* nije ni znak ni označitelj, ali je „generirana kako bi postigla označiteljsku poziciju“ (isto: 26); „ni model ni kopija, *chora* prethodi i utemeljuje figuraciju i spekulizaciju, i stoga je analogna jedino vokalnom i kinetičkom ritmu“ (isto). Implementirajući Freudove pretpostavke o nesvjesnom u teoriju subjekta, Kristeva nastoji „iščitati u ovom ritmičkom prostoru, koji nema tezu i poziciju, proces koji konstituirao označivost“ (isto) i stoga prethodi uspostavi znaka i subjekta. *Chora* je stoga domena u kojoj je subjekt „i generiran i negiran, mjesto gdje njegovo jedinstvo podliježe procesima podražaja i staze koji ga proizvode“ (isto: 28). Iz perspektive semiotičkog i *chore*, na mjesto lingvističkog subjekta svijesti u Kristevinoj teoriji dolazi subjekt koji je konstitutivno decentriran i rascijepljen jezikom u kojem izgovara *ja*, paradoksalno smješten u središte njezina daljnjeg istraživanja.

Preoznačujući svojim konceptima temeljne pojmove lingvistike i filozofije jezika, Kristeva pokazuje da su „*Bedeutung*, Tetičko i Subjekt *proizvedeni* kako bi istraživanje otvorila semiotičkim uvjetima koji ih proizvode ostajući im strani. Semiotičko je stoga predtetičko, prethodi uspostavi subjekta“ (isto: 36). Do označavanja ili fenomenologijske *teze*, a stoga i diferencijacije subjekta i objekta, dolazi prijelomom koji Kristeva naziva *tetičkom fazom* (isto: 43), a koja korespondira s Lacanovom zrcalnom i kastracijskom fazom (isto: 46–47). Prepoznavanje slike u zrcalu u ranom razvoju od šestog do osamnaestog mjeseca života, prema Kristevoj, omogućuje „konstituciju objekata razdvojenih od semiotičke *chore*“ i „okružujućeg kontinuiteta“ (isto). Nadalje, pri otkriću kastracije, „percepcija manjka pretvara faličku funkciju u simboličku“ (isto: 47), transformirajući vezu s majkom u simboličku relaciju s drugim (isto: 48). Iako su svi znakovi nužno tetički, Kristeva smatra da je rascjep između označitelja i označenog rezultat prijeloma koji iz semiotičkog vodi označitelju. Dok semiotičko kao

teorijsku pretpostavku možemo paradoksalno zahvatiti jedino iz simboličkog (isto: 68), nakon uspostave znaka i sintakse semiotički procesi i relacije održavaju se u rubnim domenama: snovima i tekstu (isto: 29). Stoga u govornog subjekta „fantazije artikuliraju provalu nagona u domenu označitelja; oni remete označitelj i premještaju metonimiju žudnje, koja djeluje u mjestu Drugoga, na *jouissance* koja razvlašćuje objekt i okreće se natrag autoerotskom tijelu“ (isto: 49). Isto vrijedi i za pjesničke *distorzije*: „u 'umjetničkim' se praksama semiotičko – preduvjet simboličkog – otkriva kao ono koje također uništava simboličko“ (isto: 50). Sposobnost književnog jezika da naruši denotativnu jezičnu funkciju Kristeva stoga tumači kao podizanje semiotičke *chore* do razine označitelja (isto: 57). Štoviše, *pjesnička mimeza* beskrajnom odgodom denotacije prema objektu – što je obilježje umjetničke mimeze uopće – uznemiruje i tetičku funkciju subjektne pozicije (isto: 58). Mehanizmima koji se ponajviše manifestiraju u pjesničkom jeziku subjekt je postavljen u *proces/na suđenje* (*sujet en procès*) – uznemirujućim „utjecanjem semiotičkog u simboličko“ (isto) koje sprečava prikrivanje procesa koji proizvode tekst. No u kojim se pjesničkim postupcima očituje prolaz semiotičkog kroz simboličko? Nadalje, je li subjekt krajnji domet njegove intervencije?

Psihoanalitičkoj i formalističkoj koncepciji procesa premještanja i stapanja, odnosno metonimije i metafore, Kristeva dodaje „prijelaz iz jednog znakovnog sustava u drugi“ (isto: 59) koji prati promjena tetičke pozicije. Indikativno je što ovaj prijelaz autorica uočava prvenstveno u romanu, određujući romanesknu *transpoziciju* znakovnih sustava pojmom *intertekstualnosti*, odakle je uopćava u semiotičkom rascjepu pjesničkog jezika. Odatle, „mimeza i pjesnički jezik ne poriču tetičko, već prolaze kroz njegovu istinu (označavanje, denotacija) kako bi rekli 'istinu' o njemu“ (isto: 60) i u tom smislu „ulaze u društvenu raspravu [...] ispitujući princip ideološkog jer raslojavaju *jedinstvo* tetičkog (preduvjeta značenja i označavanja) i sprečavaju njegovu teologizaciju“ (isto: 61). Stoga su mimeza i pjesnički jezik inherentno *ateološki*. U tomu je njihova snaga – „tekstualno iskustvo predstavlja jedno od najizazovnijih istraživanja koje si subjekt može dopustiti, ono koje istražuje njegov konstitutivni proces. Istovremeno, tekstualno iskustvo seže do temelja društvenog“ (isto: 67). Kristeva nadalje argumentira, „[r]azlamajući društveno-simbolički poredak, rastvarajući ga, mijenjajući vokabular, sintaksu, riječ kao takvu, i oslobađajući pod njima nagone proizašle iz vokalnih i kinetičkih razlika, *jouissance* nalazi svoj put u društveno i simboličko“ (isto: 79–80). No u kojim se tekstovima ovakav prijelom očituje?

Iako je prema Kristevoj književnost uopće povlaštena domena u kojoj se otkriva rascjep subjekta u procesu tekstualne prakse, jezik francuskog pjesništva s kraja 19. stoljeća u njezinoj

je analizi polazište artikulacije dijalektičkog stanja jezičnog subjekta (isto: 82). Prateći dalekosežne posljedice ovog prijeloma u 20. stoljeću, Kristeva ističe Joycea i Bataillea kao budućnost frojdovskog otkrića (isto: 85) i „ambleme najradikalnijih aspekata dvadesetostoljetne književnosti, koje nasljeđuju od Lautréamonta i Mallarméa“ (isto: 82). Potonji su odbacili buržoasku konzumaciju pjesništva kao „puke retorike, jezičnog formalizma, fetišizacije, surogata tetičkog, [...] dekorativne beskorisnosti“ (isto: 83). U najširem smislu njihovu namjeru Kristeva tumači na sljedeći način:

Cilj je bio pronaći prakse trošenja sposobne da se suoče s mašinerijom, kolonijalnom ekspanzijom, bankama, znanošću, parlamentom – vladajućim pozicijama koje skrivaju vlastito nasilje i utvaraju se pukom neutralnom zakonitošću. Oporavak snage subjekta zahtijevao je silazak u arhaične faze njegove uspostave, istovjetne uspostavi društvenog poretka; silazak u strukturalnu uspostavu tetičkog u jeziku kako bi nasilje, nadirući kroz fonetički, sintaktički i logički slijed, moglo doseći simbolički poredak i tehnokratske ideologije koje su se izgradile ponad ovog nasilja kako bi ga ignorirale i potisnule. Pjesništvo je moralo uznemiriti logiku koja upravlja društvenim poretkom i to kroz logiku samu, pretpostavljajući i otkrivajući njezinu poziciju, sintezu i ideologije kojima upravlja. (isto)

Sukobivši se krajem dugog 19. stoljeća s konstitutivnim zakonima simboličko-društvenog poretka, pjesništvo otada radi na njegovoj transformaciji te u vlastitoj praksi utemeljuje ključne zahtjeve skorašnjih avangardnih pokreta.

Kako bi razvila analizu specifičnih pjesničkih postupaka na koje se referira u pristupu tekstovima spomenutih autora, u *Revoluciji pjesničkog jezika* Kristeva uvodi još jednu konceptualnu distinkciju analognu semiotičkom i simboličkom: *genotekst* i *fenotekst*. Prvi okuplja semiotičke procese i *nastup* simboličkog, odnosno s jedne strane nagone i prededipske odnose s okolinom, a s druge strane „pojavu objekta i subjekta, konstituciju nukleusa značenja uključujući semantička i kategorijalna polja“ (isto: 66). Stoga genotekst čine „transferi energije nagona koji mogu biti prepoznati u fonematskim sredstvima (poput ponavljanja fonema ili rime) i melodijskim sredstvima (poput intonacije ili ritma), u načinu na koji su semantička i kategorijalna polja postavljena u sintaktičkim i logičkim elementima ili u ekonomiji mimeze“ (isto). Međutim, objašnjava Kristeva, iako se može uočiti u jeziku, genotekst je prvenstveno *proces*, jezični temelj koji artikulira strukture iz tjelesnog, obiteljskog i društvenog kontinuuma te iskaznih matrica (isto: 86–87). S druge strane, fenotekst je komunikacijski jezik sukladan pravilima te pretpostavlja subjekt i adresata (isto: 87). U kapitalističkoj proizvodnji jedino nekolicina *avangardnih* književnih tekstova „uspijeva zahvatiti neograničenost procesa, doseći semiotičku *choru*“, odnosno „upisati u fenotekst pluralni, heterogeni, kontradiktorni proces

označivosti koji obuhvaća tok nagona, materijalni diskontinuitet, političku borbu i raspršenost jezika“ (isto: 88).

Stoga čitati amblemske *revolucionarne* autore poput Lautréamonta, Mallarméa, Joycea i Artauda podrazumijeva „odustati od leksičke, sintaktičke i semantičke operacije odgonetanja, te slijediti put njihove proizvodnje“ (isto: 103). Iako postojeće kapitalističko društvo sprečava utjecaj procesa označivosti na materijalne uvjete (isto: 105), produktivni tekstualni procesi koje književnost aktivira, tvrdi Kristeva, nisu primjereni sadašnjem društvu, „već društvenoj promjeni koja je neodvojiva od nagonске i jezične promjene“ (isto: 105). Avangardno se jezično iskustvo događa na samoj granici *chore* i tetičkoga, lomeći „konceptualno jedinstvo u ritmove, logičke distorzije (Lautréamont), paragrame, sintaktičke invencije (Mallarmé)“ (isto: 186). Izlažući jezik procesu označivosti, tekst „upisuje negativnost koju (kapitalističko) društvo i njegova službena ideologija potiskuju“ (isto).

Međutim, u svojevrsnom kontrapunktu teorijskoj razradi revolucionarnih potencijala pjesništva, Kristeva se osvrće i na ideološke granice avangardne umjetnosti, ukoliko svoje strategije zasniva na odvojenoj domeni „ega, 'unutarnjeg iskustva' elite, ezoterije“ (isto: 186). Budući da koncepciju revolucionarnog pjesničkog jezika razvija iz materijala koji utemeljuje batajevsku ekonomiju – jer pritisak semiotičke *chore* proizlazi iz viška potisnutog i neobuhvaćenog simboličkim – Kristeva u Batailleovoj misli nastoji utemeljiti kritiku subjektivističkih umjetničkih strategija i pritom se nehotice svrstava među one autorove čitatelje koje u ranije spomenutom tekstu adresira Derrida. U tu svrhu Kristeva razmatra pojmove iskustva i prakse, pri čemu prvi povezuje s reprezentacijskim diskursima (isto: 195), dok se drugi odnosi na „tekstove u kojima se heterogena kontradikcija zadržava kao *nužan preduvjet dimenzije prakse kroz označiteljsku formaciju* u kojoj je sustav reprezentacije koji uvezuje tekst također ukorijenjen u društvenoj praksi, ili čak njezinoj revolucionarnoj fazi“ (isto: 195–196). Naravno, Kristeva inzistira da se tekstualna kontradikcija ne može privesti „individualnoj, subjektivnoj reprezentaciji“ (isto: 189). Naime,

u kapitalističkom društvu, gdje klasna borba rastvara sve institucije i gdje je svaki subjekt i diskurs krajnje određen pozicijom u proizvodnji i politici, zadržati heterogenu kontradikciju u jednostavnoj subjektivnoj reprezentaciji podrazumijeva utišati je i povezati s vladajućom buržoaskom ideologijom. Iako ona može prihvatiti eksperimentalni subjektizam, jedva da može tolerirati – ili će potpuno odbiti – kritiku vlastitih osnova. Kombinacija heterogene kontradikcije, čiji mehanizam tekst postavlja, s revolucionarnom kritikom uspostavljenog društvenog poretka (odnosi proizvodnje – odnosi reprodukcije): to je ono što dominantna

ideologija i njezini raznovrsni mehanizmi liberalizma, opresije i obrane nalaze nepodnošljivim.
(isto: 190)

Sukladno tomu, tekst se odupire pokušajima prijenosa: „njegov uvijek odsutni 'adresat' jest *poprište jezika* ili, preciznije, njegov tetički moment, koji tekst prisvaja uvodeći u njega [...] semiotičko kretanje“ (isto: 208), postavljajući *iskustvo* u *praksu*. U Kristevinoj vizuri batajevski je subjekt „iskustva-u-praksi“ subjekt viška, ekscesa označivosti, „podijeljen na način da je subjektivno 'jedinstvo' potrošeno, potrošno, nesvodljivo na znanje, (ob)rub(lje)no smijehom, erotizmom, ili onime što se naziva 'svetim'“ (isto: 204). Nemogućnost prijenosa u susretu s tekstem sprečava da se proces „zaključa u identifikaciju“ s društvenim i porodičnim strukturama (isto: 209). Ukidajući „neposredni kriterij istine“, ova nemogućnost paradoksalno omogućuje tekstu „da iznese radikalnije subverzije“ u kojima forma postaje „*premise* njegove *istine*“ (isto). Kristeva nadalje objašnjava: „budući da u tekstu *struktura i jezična funkcija dolaze na mjesto fokusa prijenosa*, otvoren je prostor da se sve jezične, simboličke i društvene strukture postave u proces/na suđenje“ (isto: 210). Odatle proizlazi sljedeća definicija: tekst je „*praksa* koja postavlja u pitanje (simboličke i društvene) krajnosti predlažući *nova sredstva označivosti*“ (isto). Društveno-simbolički učinci tekstualne prakse usko su povezani s njezinom *etičkom funkcijom*, koju Kristeva poopćuje u umjetnosti uopće. Iz *proces/suđenja* u jeziku Kristeva izvodi koncepciju etičke prakse koja „rastvara narcističke fiksacije (usko povezane sa subjektom) kojima proces označavanja podliježe u društveno-simboličkom ostvarenju“ (isto: 233). Stoga

nije moguće zahtijevati da 'umjetnost' – tekst – širi poruku koja bi se mogla smatrati 'pozitivnom': jednoznačna objava takve poruke značila bi ukidanje etičke funkcije kakvu pretpostavljamo. Iznoseći znanstvene istine o procesu subjekta (njegovu diskursu, njegovoj seksualnosti) i tendencijama trenutnih historijskih procesa, tekst ispunjava svoju etičku funkciju jedino kad pluralizira, raspršuje, 'uglazbljuje' istine, odnosno razvija ih do granice smijeha. (isto)

No odgovara li ovakvoj koncepciji umjetnosti analogija između subjekta i društva u *procesu* u kojoj presudna mjera ipak ostaje koncept subjekta? Postoji li proces koji destabilizira konceptualno utemeljenje Kristevina shvaćanja umjetnosti u subjektu? Ako kapitalistički ideološki sistem „konsolidira otpor, vraćajući ga u polje jedinstva (subjekta i države)“ (isto: 210), jesu li prakse otpora dosegle svoj krajnji domet postavljajući subjekt u *proces*? Može li „svojevrсна 'istina' o subjektu“ (isto: 211) ostati u središtu umjetničkog prevrata koji seže od Mallarméa do nadrealista i njihovih *preživjelih*? Jesmo li pretpostavkom o „istraživanju semiotičke operacije koja se kreće kroz [jedinstvo subjekta]“ (isto: 218) iscrpili revolucionarni potencijal avangardne književnosti i umjetnosti? Nastavno na Kristevinu koncepciju etičke

funkcije umjetnosti, kakav koncept subjekta možemo zadržati ako se „etičko ne može utvrditi, već jedino prakticirati do granice gubitka“ (isto: 234)?

Na ovom mjestu Kristevinu kritiku umjetničkog subjektivizma iz *Revolucije pjesničkog jezika* valja povezati s njezinim ranijim čitanjem Bataillea ponuđenim u okviru *Tel Quelova* kolokvija posvećenog Batailleu i Artaudu održanog 1972. godine, najprije objavljenog u 52. broju časopisa i kasnije u knjizi *Polylogue* (1977) pod naslovom *Iskustvo i praksa (L'expérience et la pratique)*. Kristeva se ovdje osvrće na otpor idealističkom shvaćanju umjetnosti i jedinstva subjekta koncepcijom koja polazi od negativnosti, ne priznajući da je *tetički moment* „uvjet njezine obnove“ (1977: 107). Njezina je negativnost „intrasubjektivna i intraunitarna, komplementarna monologizmu (i monoteizmu) protiv kojeg pretpostavlja da se bori, sve dok ne uspijeva postaviti [...] *afirmativni moment* procesa označivosti na svim razinama semiotičkog sustava, odnosno *ekonomiju subjekta* i sadržaj poruke (historijski, ideološki)“ (isto: 108). Nadalje, zanemarujući tetičko, značenje i znanje, *negativistički* tekstovi [*les textes négativistes*] – u Kristevinu vokabularu sinonimni s modernističkima [*modernistes*] – „napuštaju funkciju umjetnosti da stvori '*probabilité communautaire*'“ (isto) te paradoksalno raskidaju veze s „drugima, grupom, društvenom zajednicom“ (isto), pogoneći subjektivizam i elitizam u službu zakona, tehničke reprodukcije i konformizma (isto: 109). S druge strane, Bataille i Joyce među rijetkim su avangardnim piscima koji ne odbacuju „tetički moment procesa označavanja koji subjekt čini subjektom znanja i društva“ (isto). Kristeva nadalje tumači Batailleev koncept *unutrašnjeg iskustva* kao poprište koje povezuje govorni subjekt i kretanje koje prethodi njegovu diskursu, odnosno mjesto na kojem se polazišna jezična kontradikcija i heterogenost poigravaju s jedinstvenim subjektom (isto: 110). Riječ je o svojevrsnom heterogenom spoju ili međusobnom prožimanju nediskurzivnog „koje pretpostavlja diskurs“ i diskursa koji je prethodnim uznemiren (isto: 111). I pojam erotizma u ovoj perspektivi podrazumijeva „afirmaciju kontinuiteta, fuzije, sjedinjenja, nasuprot separaciji i diskontinuitetu“ (isto: 112). Iako upućuje na kritičku funkciju dvostruke sprege između „erotizacije znanja i znanja o erotizmu“ (isto: 120) u kapitalističkom društvu, Kristeva ipak odmiče od Batailleeve koncepcije:

Reprodukcija nije samo društveno nužna, već je neophodan element [*l'élément indispensable*; op. a.] erotizma, ona je slijed koji se opire nasilju i smrti, logički princip koji osigurava 'prolaz diskontinuiteta kroz kontinuitet' bez kojeg nema kontradikcije. Stoga nije riječ o ukidanju filijacije, Jednog ili vladavine: riječ je o prepoznavanju njihove nužnosti za djelovanje onoga što ih nadilazi, da bi se kroz njih otkrila sukladnost subjekta s *kretanjem* u prirodi i društvu. (isto: 112)

U Kristevinoj perspektivi jedino se „potpunom 'ja' heterogenost pojavljuje kao žudnja i erotizam u trenutku kad žudnja iscrpljuje 'ja'“ (isto: 115) i stoga suverenost privodi registru subjekta – *suvereni subjekt* „predstavlja [*représente*; op. a.] iskustvo prekida: *njegove teme* prizivaju radikalnu heterogenost. Njegova praksa: pisanje o temama erotizma, žrtve, društvenog i subjektivnog prekida“ (isto: 118); reprezentacija „ne-znanja nepoznatog“ (isto: 127). Iako se Kristeva ovdje čitajući Bataillea nastoji kritički postaviti prema *negativističkoj* književnosti – pretpostavljamo nadrealizmu koji „napušta afirmativno-tetički moment o koji se odmjerava kontradikcija oslobođene energije“ (isto: 117), relativno rano kritičari koji slijede Derridaovo čitanje Bataillea primijetili su da je riječ o djelomično promašenom tumačenju njegovih koncepata. Naime, ovi će kritičari primijetiti da „moment raspršenosti subjekta kakav Kristeva analizira nije istovjetan 'bezuovjetnom trošenju' suverenosti kakvu razrađuje Bataille, primjerice u *Prokletom dijelu*. U njezinu opisu doista je riječ o gubitku, ali o gubitku koji se mjeri jedinstvom subjekta koji se troši“ (Creech 1975: 63). Nadalje, u Kristeve subjekt i tetičko nisu samo nužni *preduvjeti* operacija koje ne obuhvaćaju (1977: 119) već i jedina mjera njihovih učinaka – „erotizam, *jouissance*, žrtva ne postoje bez instance jedinstva subjekta i jezika“ (Creech 1975: 63). Unatoč zagovoru umjetničke kritike subjektivizma, u Kristeve subjekt ipak ostaje u središtu interesa (isto: 64). Iako kristevinski subjekt više ne može biti konceptualiziran ni transcendentalno ni kartezijski, već jedino u *procesu/na sudu* tekstualne prakse, „subjekt je ono od čega Kristeva, gestom očuvanja i oporavka, ne može odustati jer s njime sve počinje i njemu se sve vraća“ (isto). Nadalje, argumentira Creech, kretanje semiotičke *chore* u Kristeve je uvijek već „kooptirano u relaciju prepoznavanja i odmjereno dijalektičkim oponentom, odnosno stazom ili subjektom. Upravo je ova mjera – na mjestu *viška* koji Bataille neprestano nastoji osloboditi u vlastitu tekstu – ponajviše problematična“ (isto: 65). S jedne strane ova mjera ostavlja posljedice po shvaćanje batajevskog pojma pjesničkog kao „klizanja u jeziku koje žrtvuje jednoglasno značenje“ (isto), a s druge strane ispušta iz vida prijeko potrebnu dekonstrukciju i suspenziju „definijske poveznice pjesničkog i suverenosti“ (isto: 66) u Batailleovu *tekstu*, jezičnu transpoziciju suverenosti koja zahtijeva književnost (Kristeva 1977: 117) i odgovarajući pothvat na koji poziva Derrida – *čitanje*.

Analogno tomu, iako u *Revoluciji* Kristeva podcrtava srodnosti vlastita shvaćanja pjesničkog jezika s Derridaovom koncepcijom pisanja – pa su stoga i trag i pisanje „metafore kretanja koje uzmiče pred tetičkim“, a „gramatologija prokazuje ekonomiju simboličke funkcije i otvara prostor koji ona ne može obuhvatiti“ (1984: 141), opću kritiku dekonstrukciji ona

upućuje upravo zbog tretmana subjekta. Naime, prema Kristevoj, gramatologija na mjesto tetičkog smješta predtetička kretanja dajući im prioritet u koncepciji jezika te stoga

odustaje od subjekta i mora ostati nezainteresirana ne samo prema njegovu funkcioniranju u društvenoj praksi već i prema šansama da iskusi *jouissance* ili bude usmrćen. Neutralna pred svim pozicijama, tezama i strukturama, gramatologija je, posljedično, podjednako ograničena kad se slamaju, rasprsnu ili prekinu: pokazujući nezainteresiranost prema (simboličkoj i/ili društvenoj) strukturi, gramatologija šuti kad se suoči s njezinom destrukcijom ili obnovom. (isto: 142)

Kristeva deridaovsko pisanje vraća u domenu govorne prakse subjekta u procesu/na sudu, a stoga i značaj književnog jezika u dekonstrukcijskoj koncepciji pisanja: „povratak heterogenog elementa u kretanje *différance* [...], kroz percepciju i nesvjesno [...] revolucionira *différance*: trošenjem, semantičko-sintaktičkom anomalijom, erotskim viškom, društvenim protestom, *jouissance*. Ova heterogenost probija se kroz prepreku represije i cenzure na kojoj pisanje počiva“ (isto: 144). U Kristevinoj vizuri, *différance* je uvijek već „instituirana iz represije kroz koju *heterogeni element* može proći u obliku 'rezidua' primarne percepcije ili 'iznimaka' neodgođenog naboja energije“ (isto: 144). Referirajući se na ovu kritiku, Moi primjećuje da je Kristevoj pojam subjekta nužan kako bi koncipirala jezik kao proizvodni proces u koji interveniraju heterogene nagonске sile (1986: 16), odakle izvodi kritiku naizgled besubjektne polja jezika u dekonstrukciji koja po strani ostavlja heterogene elemente „izvan prostora označitelja koji je scena *différance*“ (isto). Međutim, odatle proizlazi da je u kristevinskoj perspektivi književnost „upravo zbog toga što se oslanja na ideju subjekta privilegirani prostor transformacije ili promjene“ (isto: 17). No ako u Kristeve „pjesnička riječ nikad ne postoji kao 'čisti označitelj' već je uvijek i 'riječ' i 'tijelo“ (Cavanagh 1993: 291), nije li samu opreku nužno suočiti s dekonstrukcijskom intervencijom?

Za našu dosadašnju raspravu i Kristevino mjesto u njoj indikativno je što njezinu kritiku dekonstrukcije – odnosno krajnju simplifikaciju – utemeljenu u pojmu subjekta Moi povezuje sa psihoanalitičkim radom:

Relativizirajući pojmove istine, dekonstrukcija ne može pridonijeti iskustvu istine u analizi. [...] Analitičar, čija je etička obveza da pokuša izliječiti svoje pacijente, nije slobodan reći što želi, uključiti se u slobodnu igru označitelja. Umjesto toga *postoji* istina u analizi: ispravna ili pogrešna intervencija. [...] Dokaz ovog osobitog oblika istine nalazi se u lijeku: ako u analizi nema istine, onda ondje neće biti ni lijeka. (1986: 17–18)

No nije li nas već Freudov najpoznatiji slučaj – unatoč otporu kontaminaciji analitičkog diskursa histeričnim (Rubin Suleiman 1990: 97) – poučio o etički problematičnim aspektima

ovakva shvaćanja vlastite pozicije? Koja je cijena koherentne, ljekovite priče? Ako se prisjetimo Derridaova i Cixousina pristupa Freudu, valja se upitati u kojoj je mjeri Kristevin kategorijalni aparat prikladan za specifičnu artikulaciju *subjekta i istine* u freudovskoj *sceni pisanja*? Kako povodom Freudova slučaja ističe Suleiman, „želja za pripovjednim ovladavanjem pokazuje se kao terapijska želja za lijekom te osobna i intelektualna obrana protiv kontaminacije psihoanalize i psihoanalitičareva diskursa njegovim predmetom“ (isto). No postoji li u Kristeve dublja poveznica između tumačenja pripovijesti pacijenata i čitanja književnosti? Može li čitanje književnog teksta ipak propitati ključne postavke Kristevine koncepcije subjekta?

Iako u *Revoluciji* Kristeva naglašava da „subjekt mora biti čvrsto postavljen kastracijom kako borba nagona protiv tetičkog ne bi rasplamsala fantaziju ili psihozu, već bi vodila 'drugom stupnju tetičkog', povratku funkcionalnih obilježja semiotičke *chore* u označiteljskom jezičnom sustavu“ (1984: 50), što pjesnički tekst razlikuje od svojevrsnog *besmisla* neurotičkog diskursa (isto: 51), književnost ovu tezu ipak postavlja pred vlastiti zakon/sud. U perspektivi naše dosadašnje rasprave o histeriji ipak se valja upitati postoji li kastracijom (pret)postavljeni *neneurotični* govorni subjekt – *bilo kojeg spola*? Ovo pitanje osobito je važno ako uzmemo u obzir da kristevinski revolucionarni pjesnički jezik, prema njezinoj procjeni, „predmnijeva ono što će Freud oslušivati u diskursu svojih pacijenata“ (isto: 84). U tom smislu Freud, doduše nenamjerno i nenamjeravano, postaje osebnim suputnikom modernističkih i avangardnih pjesnika. U svjetlu freudovskog otkrića spolnosti „u sponi jezika i društva, nagona i društveno-simboličkog poretka“ (isto), u srcu je kristevinske koncepcije revolucionarnog jezika konstitutivno proturječje spolnosti koje utemeljuje histeriju. Štoviše, prema Kristevoj, jedino se iz perspektive Freudova pisma može mjeriti revolucionarni doseg pjesničkog jezika (isto: 85). Nakon što je Freud razotkrio „nemoguću podudarnost subjekta sa samim sobom u spolnosti“ (isto: 216), u pristupu tekstualnoj praksi možemo uvidjeti ne samo da su ovu nemogućnost prvi otkrili pjesnici već i da je preduvjet njihove prakse – „kontradikcija inherentna procesu označivosti“ – ujedno i „preduvjet prakse uopće“ (isto). U nastavku ćemo zato pokazati na koji se način u Kristevinu opusu čitanje književnosti kritički postavlja prema prethodnim premisama o povlaštenom mjestu subjekta u njezinoj teoriji pjesničkog jezika.

Iako je u Kristeve pjesništvo „najsazetija diskurzivna struktura kontradikcije“ (isto: 189), prijelaznost znakovnih sustava kao obilježje revolucionarnog jezika u *Revoluciji* ona ipak povezuje prvenstveno s proznim žanrom – romanom. Iako je u širem smislu pristup *pjesničkom* jeziku naizgled teško povezati sa suvremenim teorijama romana, a u užem smislu valja uzeti u

obzir paralelne relacije Kristevine teorije prema formalistima i Bahtinu (Cavanagh 1993: 290), nije zanemarivo što njezin koncept intertekstualnosti proizlazi upravo iz romana te je usko vezan za njezino čitanje Bahtina. Budući da iz Kristevine perspektive ovaj slijed izgleda ponešto drugačije, u nastavku ćemo pobliže razmotriti ovaj problem.

Kako smo već naznačili govoreći o Bahtinovu utjecaju na Cixousin pristup romanu, Kristeva je od sredine 1960-ih godina zajedno s Tzvetanom Todorovom imala presudnu ulogu u predstavljanju ruskog teoretičara zapadnoj publici. Jedan od Kristevinih najutjecajnijih eseja posvećenih Bahtinu, naslovljen *Svijet, dijalog i roman*, napisan je 1966. godine nedugo nakon njezina dolaska u Francusku.⁸⁸ Budući da je poveznica između autoričina ranog interesa za Bahtina i koncepta intertekstualnosti opće mjesto njezine recepcije, ovdje ćemo je pobliže razmotriti u kontekstu već postavljenih pitanja, prateći vezu bahtinovskih pojmova implementiranih u *Revoluciju pjesničkog jezika*, Kristevine interpretacije Bahtina i njezinih čitanja proze u *Moćima užasa* (*Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, 1980).

Polazeći u svojem čitanju od Bahtinovitih studija o Rabelaisu i Dostojevskom, Kristeva Bahtinov rad razmatra u kontinuitetu s ruskim formalizmom te istovremeno kao „jedan od najsnažnijih pokušaja prelaska njegovih granica“ (1980: 64). Ključna je postavka Bahtinove teorije, prema Kristevoj, *riječ u dijalogu*. Iako je pod pretpostavkom da su književni žanrovi eksteriorizacija općih jezičnih struktura roman povlaštena eksteriorizacija dijaloga (isto: 66), Kristeva inzistira na *pjesničkom* prijelomu kao formativnom momentu bahtinovske koncepcije romaneskne dijalogičnosti. Naime,

počevši s ovim prijelomom – ne samo književnim nego i društvenim, političkim i filozofskim – problem intertekstualnosti (intertekstualnog dijaloga) pojavio se kao takav. Bahtinova teorija [...] može se historijski pratiti do tog prijeloma: on je mogao otkriti tekstualni dijalogizam u tekstovima Majakovskog, Hljebnikova i Andreja Bjelog, ako ćemo spomenuti samo nekolicinu revolucionarnih pisaca koji su obilježili ovaj prijelom. Bahtin je potom proširio svoju teoriju prema književnoj povijesti kao princip svih preokreta i produktivnosti. (isto: 71)

Kristeva odatle zaključuje kako „iz koncepcije pjesničkog jezika kao dijaloga i ambivalencije Bahtin prelazi na reevaluaciju romaneskne strukture“ (isto: 72). Budući da odnos između pjesništva i proze Bahtin ne koncipira u skladu s tradicionalnom podjelom na književne rodove, već sukladno monološkom i dijaloškom shvaćanju riječi i analognoj pretpostavci o njezinu govorniku, ključno je pitanje u kakvoj su relaciji Bahtinov pojam dijaloga u teoriji

⁸⁸ Tekst je najprije objavljen u *Semiotici* (1969), a zatim preveden u *Desire in Language* (1980).

romana i Kristevina koncepcija govornog subjekta u teoriji pjesničkog jezika? Je li riječ o međusobno srodnim ili proturječnim koncepcijama?

S obzirom na to da Kristeva nedvosmisleno prepoznaje sugovornike, odnosno *dimenzije* ili *koordinate*, bahtinovskog dijaloga: pisca, naslovljenika i vanjski (kon)tekst (isto: 65–66), Bahtinovu koncepciju dijalogičnosti relativno jednostavno privodi vlastitom kategorijalnom aparatu: „Jedini način na koji pisac može sudjelovati u povijesti jest transgresijom ove apstrakcije u procesu čitanja-pisanja; odnosno kroz praksu označiteljske strukture u relaciji ili opoziciji prema drugoj strukturi“ (isto). Međutim, ovaj spoj ostavlja posljedice i na njezino čitanje književnog – ponajprije proznog – teksta. Prema Kristevoj pjesnička je riječ komplementarna Bahtinovu karnevalesknom diskursu, koji oprimjeruje menipskom satirom, zato što pristaje logici koja „prevladava kodificirani diskurs i ostvaruje se jedino na marginama priznate kulture“ (isto) kao osobit oblik društvenog i političkog protesta. Karnevaleskni jezik izraz je fascinacije mogućnostima koje proizlaze iz dvostrukosti i uključivosti:

uključuje sve žanrove (kratke priče, pisma, govore, mješavine stiha i proze) čiji je strukturni značaj što obilježava piščevu distancu od vlastita teksta i drugih tekstova. Višestruki stil i multitonalnost ovog diskursa te dijaloški status njegove riječi objašnjavaju zašto je klasicizam, ili bilo koji autoritarni sustav, bilo nemoguće izraziti u romanu koji potječe iz menipskog diskursa. [...] Ovaj diskurs eksteriorizira aktualne političke i ideološke konflikte. Dijalogizam njegovih riječi jest praktična filozofija u borbi protiv idealizma i religiozne metafizike, protiv epike. Konstituirao društvenu i političku misao vremena boreći se protiv teologije, protiv zakona. (isto)

U Kristevinu poststrukturalističkom izvodu, jedina 'tiranija' kojoj se ovaj diskurs podvrgava jest tekst, odnosno „vlastita struktura, konstruirajući i razumijevajući se kroz sebe“ (isto). Dok su menipske tendencije u (književnoj) povijesti obuzdavane najprije autoritetom religijskih tekstova, a u buržoaskom društvu „apsolutizmom pojedinaca i stvari“ (isto: 85), tek se u modernosti one oslobađaju u polifonijskom romanu koji, prema Kristevoj, „utjelovljuje napor europske misli [...] za modalitetom mišljenja koje se ostvaruje kroz dijalog“ (isto: 85–86). Dvadesetostoljetni roman koji Kristeva oslanja na Bahtinove primjere polifonijskih romana – misleći ponajprije na Joycea, Prousta i Kafku – svojom pripovjednom strukturom i statusom riječi u njoj manifestira pokušaj transgresije identiteta i kauzalnosti prema analogiji, relaciji, dijalogizmu i menipskoj ambivalenciji (isto: 86). Ključno je, međutim, što u karnevalesknom diskursu strukturnom sastavnicom narativa postaju patološka stanja, ludilo, podvojene ličnosti, sanjarenja, snovi, smrt, uništavajući „epsko i tragičko jedinstvo čovjeka te njegovu vjeru u identitet i kauzalnost, upućujući da je izgubio svoj totalitet i više se ne podudara sa samim

sobom“ (isto: 83) te prelazi u impersonalnost (isto: 84). Analogno tomu, kao ključni prethodnik romaneskne polifonije, sudionik karnevala istodobno je „izvođač i promatrač; gubi osjet individualnosti, prolazi kroz nultu razinu karnevaleskne aktivnosti i dijeli se u subjekt spektakla i objekt igre“ (isto: 78). Amblemski su polifonijski romani, primjećuje Kristeva, „nasljednici menipske, karnevaleskne strukture: Rabelais, Cervantes, Swift, Sade, Balzac, Lautréamont, Dostojevski, Joyce, Kafka“ (isto: 79–80).

Dopunjujući ovu razradu, Kristeva na tragu Lacanove koncepcije koja „dislocira izvor govora u Drugoga“ (Biti 2000: 230; s. v. *iskaz*) – gdje se „govoreći (svjesni) subjekt iskazuje naposljetku kao govoreni (nesvjesni)“ (isto: 231) – pozornost usmjerava prema „psihičkim aspektima pisanja kao traga dijaloga sa samim sobom (s drugim), kao piščevoj distanci od sebe samog, kao rascjepu pisca na subjekt iskazivanja [*enunciation*; op. a.] i subjekt iskaza [*utterance*; op. a.]“ (Kristeva 1980: 74). Nadalje, pripovijedanje je uvijek strukturirano u relaciji s drugim i upućeno drugome pa se može shvatiti kao „dijalog između pripovjednog subjekta (S) i naslovljenika (N)⁸⁹ – drugog“ (isto). Kristeva opisuje proces u kojem se pripovjedni subjekt u strukturi pripovjednog teksta impersonalizira kako bi na njegovo mjesto došao lik: „na osnovi ove anonimnosti, ove nule na kojoj je autor smješten, rađa se *on/ona* lika“ (isto: 75). U književnom tekstu, ističe, praznina se brzo ispunjava, no uvijek dvostrukošću subjekta i naslovljenika. Stoga je „subjekt iskaza 'dijalogičan' jer su i S i N prikriveni u njemu“ (isto: 76). Iako je osobitost književnosti što dijalogičnost očituje u strukturi vlastita diskursa, svaka naracija sadrži „dijalošku dijadu koju formira pripovjedač u sponi s drugim“ (isto), a koja se u historijskim i znanstvenim diskursima nastoji prigušiti ili cenzurirati.

Analogno pjesničkom jeziku i karnevaleskni je diskurs koji subjekt izmješta u impersonalnost radikalizacija općih potencijala tekstualnosti: „svaki je tekst konstruiran kao mozaik citata; svaki je tekst apsorpcija i transformacija drugog. Pojam *intertekstualnosti* dolazi na mjesto intersubjektivnosti, a pjesnički se jezik čita kao najmanje dvostruk“ (isto: 66). Ako učiniti subjekt središnjim elementom diskursa podrazumijeva „ograničiti ga u monološku, teološku poziciju“ (isto: 91), može li bahtinovska dijalogičnost kritički intervenirati u Kristevinu koncepciju subjekta? S druge strane, ako je u njezinoj perspektivi dijalog još uvijek vezan za (spisateljski) subjekt (isto: 68), može li njezin koncept intertekstualnosti održati bahtinovsku dijalošku riječ? Mogu li nam Kristevina čitanja romana koje shvaća kao

⁸⁹ U engleskom prijevodu na koji se referiramo *addressee* (A); u izvorniku – *destinataire* (D) (Kristeva 1969).

polifonijske romane pomoći u odgovoru na ova pitanja? U tu svrhu razmotrimo u kratkim crtama temeljne pretpostavke i pristup romanu u *Moćima užasa*.

U nas prevedena pod naslovom *Moći užasa* (1989), u podnaslovu ova Kristevina studija određena je kao *ogled o zazornosti* namjesto francuskog *essai sur l'abjection*. Potonjim pojmom, na koji ćemo se ovdje referirati u skladu s prijevodom, Kristeva označava u najširem smislu osjećaj odbojnosti, mučnine ili gađenja pred onim što se „suprotstavlja mojem ja“ (1989: 7–8), odnosno onim što „remeti identitet, sustav, red“ (isto: 10) te istražuje njegovu pojavu u nizu raznorodnih diskursa – od religijskog do antropološkog i književnog. Nasljeđujući Freudovu pretpostavku o privilegiranom odnosu književnosti i zazornog (*unheimlich*)⁹⁰, Kristeva je također razmatra kao „povlašteni označitelj“ užasa – „daleko od toga da bude manje vrijedna margina naše kulture, kako je to naizgled prihvaćeno općim konsenzusom, [književnost je] posljednje kodiranje naših najskrovitijih i najtežih kriza i apokalipsi“ (isto: 237). Štoviše, *moderna* je književnost „pisana kao konačno mogući jezik onoga nemogućeg što ga predstavljaju asubjektivnost ili ne-objektivnost“ (isto: 34); u njoj se „subjekt i objekt odbijaju, suočavaju, uništavaju i nastavljaju, nerazdvojivi, okuženi, osuđeni, na granici prihvatljivoga, zamislivoga: kao zazorni“ (isto: 25).

Iako Kristeva u zaključku ove studije upućuje specifičnu kritiku feminizmu, čemu ćemo se u nastavku vratiti, u cjelini istraživanja ona pomno razrađuje kulturno-simboličke spone između zazornosti i žene te kritički u različitim diskursima otkriva „zazornu ili demonsku moć ženskoga“ (isto: 77) – u utemeljujućim narativima zapadne kulture „[r]askalašeno je tijelo grijeha svakako tijelo obaju spolova; no njegov su korijen i njegova temeljna predodžba u ženskoj napasti“ (isto: 144). Međutim, iz asocijacije zazornosti i ženskog Kristeva izvodi mogućnost književne subverzije:

Ono što označavamo kao „žensko“ razjasnit će se, daleko od toga da bude neka iskonska bit, kao neki bezimeni „drugi“ s kojim se subjektivno iskustvo suočava kada se ne zaustavi na pojavnosti njegova identiteta. Ako je svaki Drugi povezan s funkcijom trokuta očinske zabrane, ovdje će posrijedi biti, s onu stranu očeve uloge i kroz nju, sučeljavanje s neiskazivim alteritetom – čvrstim osloncem ugođe kao i pisma. (isto: 71)

⁹⁰ U čuvenom eseju *Das Unheimliche* (1919) koji je u nas preveden pod naslovom *Pojam jeze u književnosti i psihologiji* (2010) Freud ističe specifičnu sposobnost književnosti da preoznači pojavu zazornoga u odnosu na život te odgodi izvjesnost presudnu za umanjeње zazornosti (2010: 45–46). Na ovaj tekst i književnoteorijsku raspravu o njemu osvrnuli smo se u: Dakić 2020.

U tom smislu osobit značaj u okviru ove studije, no i u kontekstu naše dosadašnje rasprave, dobiva djelo Jamesa Joycea, koje već u *Semiotici* Kristeva svrstava među ključne književne poticaje vlastite analize. Prema Kristevoj, „kod Joycea ćemo otkriti da upravo žensko tijelo, majčino tijelo, u onome što je u njemu ne-označivo, što se ne da simbolizirati, podržava za individuu pričin onoga gubitka u kojem tone ili kojim se opija, budući da ne može imenovati neki predmet želje“ (isto: 27–28). Međutim, zazorno se u njegovu tekstu ne povezuje s tematskim slojem, s tijelom – ženskim ili majčinskim, već se ono prvenstveno ostvaruje u njegovoj formi. Sukladno tomu, Joyceov tekst iznosi na vidjelo da je svaka „fiktionalna tema po definiciji izazov *jedinstvenom* označitelju“ (isto: 157). Riječ je o osobitom modalitetu književnog uvida: „viđenje koje je oprečno svakoj predodžbi ako ona predstavlja želju za podudaranjem s pretpostavljenim identitetom predočivoga. Viđenje je zazornoga po definiciji znak nemogućeg objekta, granice i međe“ (isto: 175). Kristeva se usredotočuje na Mollyn monolog iz *Uliksa*, iz čije interpretacije izvodi sljedeći zaključak:

Ako se taj monolog i razmeće zazornim, to nije zato što ga izgovara žena, već zbog toga što se pisac, držeći se *na udaljenosti*, približava histeričnom tijelu da bi ga naveo da govori, da bi na osnovi njega i sam govorio o onome što govoru izmiče i što se pokazuje kao borba prsa u prsa između jedne žene i neke druge, naravno, njezine majke, kao apsolutno, budući da je iskonsko, mjesto nemogućega: izuzetoga, vansmislenoga, zazornoga. [...] Zazorno ovdje ne leži u tematici muške seksualnosti kakvom je vidi Molly. Ono čak nije ni u opčinjenosti užasom koji druge žene, čiji se obrisi naziru iza muškaraca, ulijevaju govornici. S onu stranu ovih tema, a za Joycea općenito, zazorno leži u načinu govorenja: zazorno odaje verbalna komunikacija, sama Riječ. (isto: 30–31)

Stoga je Joyceova proza u *Moćima užasa* amblemska pojava privilegirane veze zazornosti i moderne književnosti:

Ovo počinjemo nazrijevati poslije velike količine 'ruskog formalizma', ali i nakon tolikih životnih priča što se psihoanalitičaru povjeravaju na kauču: pripovijedanje, sve u svemu, nakon sintaktičke kompetencije, predstavlja najrazrađeniji pokušaj smještanja govornoga bića između njegovih želja i njihovih zabrana, ukratko, unutar edipskog trokuta. No valjalo je sačekati zazornu književnost XX stoljeća [...] da bismo razumjeli kako je narativna potka tanahna opnica koja se svaki čas može rasprsnuti. Naime, istovjetnost o kojoj se pripovijeda postaje neodrživa, kada se ruši granica subjekt/objekt, pa čak i međa između unutra i izvana postaje neizvjesnom, najprije u pitanje dolazi pripovijedanje. Ako se svejedno nastavi, mijenja mu se građa: linearnost se pripovijedanja slama, a ono se dalje odvija kroz komadiće, zagonetke, skraćivanja, nedovršenost, zamršenost, izostavljanje... [...] Ako bismo htjeli začeti još dalje u blizinu zazornosti, ne bismo naišli ni na pripovijedanje ni na temu, već na preraspodjelu sintakse i leksika – na silovitost pjesništva i na tišinu. (isto: 159–160)

Pisac ili pjesnik zato je „onaj tko prilazi blizu, sve dok ne zauzme mjesto ženskoga. Jedno i Drugo, te samim time ni Jedno ni Drugo, Izdvojen“ (isto: 182). Pisanje je stoga moguće jedino kao prostor „gdje identiteti (subjekt/objekt) nisu ili su jedva – dvostruki, nejasni, heterogeni, animalni, metamorfozirani, izopačeni, zazorni“ (isto: 236). Ono je doista borba „u koju se piscu (muškarcu ili ženi) valja upustiti protiv onoga čemu daje ime demonskoga samo zato da bi na njega upozorio kao na nerazdvojivu zamjenu samoga svoga bića, kao na drugoga (drugi spol) koji ga razdire i opsjeda“ (isto: 238). Jedino feminizam, tvrdi nadalje Kristeva, prokazuje pisca – muškarca ili ženu? – „koji je, čak ako to i ne zna, rušitelj narcizma, kao i svakog imaginarnog identiteta, podrazumijevajući tu i spolni identitet“ (isto). Dakle, iz književnosti Kristeva izvodi kritiku feminističke *identitetske* pozicije, zadržavajući koncept ženskoga ili femininoga kao poprište spisateljske transgresije. Iako feminino nije među vidljivijim kategorijama njezine teorije, Moi upozorava da je ponekad „pisala o femininosti u terminima za koje se čini da izjednačuju feminino sa semiotičkim ili prededipskim“ (1986: 11). Na rijetkim mjestima u *Revoluciji* ona semiotičku *choru* na platonovskom tragu konceptualizira uz pojam femininosti: „Indiferentan prema jeziku, enigmatičan i feminin, prostor koji utemeljuje napisano je ritmičan, nesputan, nesvodljiv na inteligibilan verbalni prijevod“ (Kristeva 1984: 28). Sukladna je tomu sljedeća pretpostavka: „Ako feminino *postoji*, postoji jedino u poretku označivosti ili procesa označavanja, i jedino u relaciji sa značenjem i označavanjem, pozicionirano kao njihovo ekscesivno ili transgresivno drugo postoji, govori, misli (se) i piše (se) za oba spola“ (Kristeva 1979 prema Moi 1986: 11).

Osvrćući se u jednom od feministički najčitanijih eseja⁹¹ na povijest europskih ženskih pokreta, Kristeva inzistira na relaciji između borbe sufražetkinja i egzistencijalističkih feministkinja za *jednakost* žena u *linearnom* vremenu – u povijesti i društveno-političkom životu pojedinih država (1986c: 193) – koja pojedinačnost konteksta u kojima se odvija nadilazi univerzalizacijom i globalizacijom *ženskog pitanja* (isto: 194) te feminizama nakon 1968. koji svoje strategije utemeljuju u nelinearnoj temporalnosti i spolnoj *razlici* (isto: 195) i u središte interesa postavljaju *simboličko pitanje*, odnosno načine na koje se spolna opreka „prevodi“ u domenu moći, jezika i značenja (isto: 196). Međutim, Kristeva vlastiti pristup simboličkom pitanju ne svrstava u prethodne te od njega otklanja istraživanje *ženskog jezika* u smislu spolno determiniranih sintaktičkih i leksičkih izbora kojima se bavila rana feministička lingvistika, kao

⁹¹ Prva verzija, *Le temps des femmes*, objavljena je 1979. godine, a prvi engleski prijevod osvanuo je u časopisu *Signs* dvije godine kasnije (1981, 7, 1).

i specifičan fokus na žensko stvaralaštvo (isto: 200). Mimo koncepcija ženskog jezika i ženske književnosti, osobitost je književnog jezika u Kristevinoj perspektivi što pruža „fleksibilniji i slobodniji diskurs, sposoban imenovati ono što nikad nije postalo predmetom cirkulacije u zajednici: enigme tijela, snova, tajna zadovoljstva, stid, prezir drugog spola“ (isto: 207). Daleko od tematske preokupacije, Kristevin revolucionarni pothvat valja shvatiti kao intervenciju nelinearnih elemenata – cikličkih, ponavljajućih, ritmičkih – u linearni slijed, pri čemu naglašava kako je potonji ključno obilježje ne samo koncepcije povijesti već i sintaktički organiziranog jezika (isto: 192). Odatle Kristeva razmatra mogućnost oslobođenja od „vjere u Ženu, Njezine moći, Njezino pisanje“ u ime „njezinih višestrukosti, njezinih pluralnih jezika, onkraj horizonta, onkraj vida, onkraj uvjerenja samog“ (isto: 208). Treća feministička pozicija, tvrdi Kristeva, dihotomiju muškarac/žena ostavlja metafizici i dovodi u pitanje samu mogućnost (spolnog) identiteta, kao i svaku vrstu antropomorfizma, a pritom estetske prakse imaju ključnu ulogu (isto: 209–210) u zahtjevu za novom (lingvističkom) etikom. Stoga iz Kristevina shvaćanja estetske prakse i njezinih ranih studija valja shvatiti poziciju koju krajem 1970-ih zagovara u širem feminističkom okviru.

Dok se Kristevina koncepcija književnosti u ambigvitetnoj sprezi s femininim od 1960-ih razvijala u otporu prema pojavi književnosti „kao objekta koji naša kultura konzumira; koji se smatra završenim proizvodom dok je proces njegove produktivnosti uglavnom zanemaren“ (Roudiez 1984: 7), krajem 1970-ih autorica se odmiče revolucionarno-avangardnog nasljeđa koji ovu subverziju utemeljuje. Njezin poznati esej *Novi tip intelektualca: disident* (*Un nouveau type d'intellectuel: le dissident*, 1977), objavljen u broju *Tel Quela* (74) posvećenom *femininom istraživanju*, demonstrira „gubitak vjere u kolektivno političko djelovanje“ (Moi 1986: 8). Kristeva se ovdje suočava s problemom „opozicije između mase i pojedinca“ (Kristeva 1986a: 293), odnosno „temelnog ispitivanja veze između pojedinca i mase te, posljedično, intelektualca i društva“ (isto), a upravo o reevaluaciji ove veze, smatra autorica, ovisi budućnost suvremenog zapadnog društva. Kristeva nastavlja:

U poslijeratnoj kulturi, nakon vala totalitarizma, pojavili su se osobiti oblici govora i *jouissance* usmjereni protiv ujednačujuće Riječi [...]. Mašinerija politike ovo ignorira, uključujući ljevicu, koja se uplela u dugu povijest isključenja specifičnih povijesti govora, snova i *jouissance*. Zajednička, ali pojedinačna, upućena svima i ostvarena kod svakog pojedinca: takva je kultura našeg vremena, kad nije samo odjek prošlosti. Od ovog trenutka, pojavljuje se drugo društvo, druga zajednica, drugo tijelo. (isto: 294)

Intelektualac u suvremenom društvu, tvrdi Kristeva, postaje disident. Bilo da je riječ o

prosvjedniku koji se buni protiv političke moći (isto: 295), psihoanalitičaru koji „transformira dijalektiku zakona-i-žudnje u sukob smrti i diskursa“ (isto) ili piscu koji „eksperimentira s granicama identiteta“ (isto) podvrgnuvši ga vlastitom jezičnom zakonu, ili spolnoj razlici kao obliku disidentstva (isto: 296), Kristeva otpor intelektualca koncipira kao individualno, pojedinačno djelovanje. Prema Marx-Scouras, „u ideji individualnog subjekta kao nesvodljive singularnosti Kristeva vidi mogućnost etike otpora potencijalno totalitarnim konceptima 'Najvećeg Broja' i „Zajedničke Ideje Dobra“ (1996: 184). Zaključak koji izvodi o promjeni u programu *Tel Quela* prema kraju 1970-ih stoga razmatramo u kontinuitetu sa statusom subjekta u Kristevinoj koncepciji pjesničkog jezika: „Za razliku od avangarde, disidentstvo ne predlaže društveni projekt ili program. [...] *Tel Quel* odustaje od avangardnog sna o revolucioniranju društva književnošću. Napušta cjeloviti estetsko-politički program (*théorie d'ensemble*), a time i interes za progresivni kolektivni pokret“ (1999: 178–180). Međutim, umjesto rascjepa ili zaokreta, ovakav smjer možemo shvatiti i kao radikalizaciju njezinih ranijih pretpostavki. Doista, ako se prisjetimo Cixousine koncepcije razvlaštenosti, onda se dva središnja feministička pristupa avangardi u književnoj teoriji druge polovice 20. stoljeća razilaze u temeljnim pretpostavkama o potencijalima avangarde i modernizma da s buržoaskom koncepcijom umjetnosti radikalno odbace i njezin središnji pojam subjekta. Dok u Kristeve subjekt biva nepovratno destabiliziran semiotičkom domenom koja prethodi jeziku i utemeljuje ga, Cixousina misao seže onkraj subjekta kao mjere cjeline kategorijalnog sustava kojim zahvaća probleme umjetničkog otpora i spolne razlike. Razvlaštenost nije moguće koncipirati mjerilom subjektu vlastitog/primjerenog (*propre*), već prijelazom u dijeljeno, zajedničko, objektivno – džojsovsko *impersonalno, depersonificirano*.

Na istraživanje problema statusa subjekta u feminističkim koncepcijama modernizma i avangarde potaknuo nas je uvid Susan Suleiman prema kojem se dvije autorice razilaze u afirmaciji ženskog, odnosno muškog autorstva u avangardnoj umjetnosti. Međutim, teza koja se u čitanju njihovih djela nazire u većoj se mjeri tiče kategorijalne razlike koja se ne može privesti feminističkom interesu za autorsku instancu. U Cixous avangardna je spisateljska praksa poprište desubjektivacije, u čemu doista slijedi formativni Joyceov utjecaj. S druge strane, Kristevina analiza avangardnog pjesništva zadržava subjekt kao središnju kategoriju. Međutim, riječ je o subjektu u procesu spisateljske prakse u kojoj se manifestiraju pritisci predsujektne semiotičke *chore*, nezacjeljivog rascjepa svjesnog i nesvjesnog. Kako smo nastojali pokazati, njezino je čitanje u jednakoj mjeri osjetljivo za procese impersonalizacije i

spolne ambivalencije koje književni tekst iznosi na vidjelo te potencijalno dovodi u pitanje uspostavljeni status subjekta u njezinoj teoriji pjesničkog jezika.

Unatoč ovim razlikama u teorijskoj aproprijaciji književnog modernizma i avangarde u Kristevinu i Cixousinu opusu, njihov doprinos s jedne strane feminističkoj (književnoj) teoriji, a s druge strane suvremenim teorijama avangarde u okviru dosadašnje rasprave valja razmotriti objedinjeno. Osvrnimo se stoga u kratkim crtama na cjelinu ovog poglavlja prije negoli u sljedećem poglavlju detaljnije razmotrimo reperkusije njihovih ranih radova za suvremenu feminističkoteorijsku perspektivu.

Najprije, u disciplinarnom polju feminističke teorije Cixous i Kristeva višestruko marginaliziranu književnost modernizma i avangarde smještaju u središte interesa, povezujući feministički predznak svojih pristupa s najvažnijim strujama suvremene (književne) teorije. *Dvostruko nepodnošljiva, totalno avangardna* veza između književnosti modernizma i avangarde te suvremene teorijske misli o spolnosti i spolnoj razlici stoga unosi tektonske poremećaje u feminističku (književnu) disciplinu. Kakve su njihove posljedice? Prije svega, na djelu je raskid s nerijetko neosviještenim feminističkim nasljeđivanjem postavki tradicionalne književne znanosti protiv koje se feminističko čitanje kanona i kanonu izvanjskoga izvorno postavilo. Kako smo nastojali pokazati izborom iz Kristevina i Cixousina opusa, njihov je pristup književnosti kritički odbacio dijeljene kategorije feminističke kritike i tradicionalne znanosti o književnosti: biografiju, autora, reprezentaciju, iskustvo. Svojim interesom za *muški* modernistički i avangardni književni korpus Cixous i Kristeva (a možda i njihove čitateljice) iznevjerile su mnoga disciplinarna očekivanja. Naime, njihovi pristupi nisu posvećeni ženskom udjelu u avangardnim pokretima te potencijalnim srodnostima ili razlikama vezanim za (biografski) *subjekt* umjetničke prakse. Međutim, smatramo, reperkusije njihovih čitanja književnih tekstova za svaki ginokritički pothvat bilo bi teško precijeniti – ponajviše zbog toga jer proizlaze iz koncepcije književnog teksta, a ne koncepcije spola i pretpostavljene rodne politike njegova autora.

Intervencija Cixous i Kristeve podjednako je značajna i u polju od zazorne spolnosti udaljene znanosti o književnosti i korpusa teorija avangarde. Budući da je pothvat *dvostruko nepodnošljiv*, ponovno se suočavamo s iznevjerenim očekivanjima. Njihovi pristupi desetljećima čitanim autorima i tekstovima koji su utemeljili teorijsko i historijsko mapiranje modernizma, avangarde i desetaka njihovih terminoloških suputnika – spomenimo najčešće: *neoavangardu, postavangardu, retroavangardu, postmodernizam* – ne slijede dobro utabane književnoznanstvene staze. *Avangarda je maskulina*, pripadnici avangardnih pokreta bili su

muškarci, teoriju i povijest avangarde pisali su muškarci, na ovoj umjetničko-znanstvenoj slici žena se pojavljuje samo kao privilegirani – uzvišeni ili prezreni – objekt, reći će mnogi. No nije li književni tekst u ovakvoj perspektivi žrtva dugotrajnog disciplinarnog prijenosa čitateljeve žudnje? Kristeva i Cixous s ovim se pretpostavkama obračunavaju osvjetljavajući slijepu književnoznanstvenu pjegu – inzistirajući na konstitutivnoj vezi jezične i spolne krize/transgresije u modernističkoj i avangardnoj književnosti. Obje autorice stoga pozornost preusmjeravaju na one aspekte književnih djela (muškaraca i žena) koje tradicionalna književna znanost i feministička kritika previđaju održavajući predodžbu o jedinstvu kategorije spola i značenja. Nakon njihove intervencije u polju suvremene književne i feminističke teorije u čitanju književnog teksta moguće je suočiti se s pitanjem i potencijalima jezično-spolne relacije.

Ako se zaključno vratimo raspravi o avangardi u okvirima najutjecajnijih teorija – Bürgerove i Poggiolijeve – te mogućnostima daljnjeg *očuđenja* avangarde u suvremenoj književnoj znanosti koje priziva Bru, refleksija o feminističkom teorijskom radu koji se tijekom 20. stoljeća oslanja na književnost modernizma i avangarde te potencijalna čitanja ne samo modernističkih i avangardnih djela već i književne povijesti i suvremenosti koja iz ovog teorijskog nastojanja mogu proizaći među distinktivnim su polazištima pothvata reevaluacije modernističkog i avangardnog nasljeđa te potencijala pođolijevskog *futurističkog momenta* umjetnosti u suvremenom društvu.

5. TEKST U KONTEKSTIMA

5.1. *Tko nasljeđuje žensko pismo?*

U našem medijskom, publicističkom, kulturnom, književnokritičkom i književnopovijesnom diskursu od 1980-ih godina naovamo redovno nailazimo na sintagmu *žensko pismo*, što možemo smatrati najširim odjekom feminističke misli druge polovice 20. stoljeća u domaćem književnom polju. Budući da je prvotna pojava ovog pojma u našem književnoznanstvenom prostoru, odakle se proširila izvan njegovih granica, vezana za recepciju Héléne Cixous i njezinih suputnika u francuskoj teoriji, u ovom dijelu rada ponudit ćemo uvid u pitanja i probleme koji iz ove veze proizlaze te reperkusije naše dosadašnje rasprave za njihovu revalorizaciju.

U najširem smislu pojam *žensko pismo* u našem se književnom polju proširio kao svojevrsna *žanrovska* oznaka za književnost koju pišu žene. U vezi sa širokom medijskom prisutnošću ženskog pisma valja ponoviti opasku kritičarke Jagne Pogačnik:

Linijom manjeg otpora, osobito u medijima, sintagma „žensko pismo“ funkcionira kao nekakav krovni termin koji pokriva cjelokupnu književnu produkciju koju pišu žene. To bi u konkretnom slučaju značilo kako postoji jedna književnopovijesna i književnokritičarska ladica [...] [u kojoj bi] već otprije bile uredno „posložene“ Dubravka Ugrešić, Slavenka Drakulić, Irena Vrkljan i mnoge druge, o Zagorki da i ne govorimo. Već je iz navedenog prilično jasno kako bi to bio takav „čušpajz“ kojem ni najsmireniji kritičarsko-teorijski umovi ne bi lako pronašli zajedničku, crvenu nit. (2012: 219–220)

Povlačeći se iz šireg medijskog okvira u užu književnoznanstveni, u analizi pojave ovog pojma u književnokritičkoj i povijesnoj recepciji proze Irene Vrkljan, autorice koja se od objave svoje prve proze *Svila, škare* (1984) smatra *začetnicom ženskog pisma u hrvatskoj književnosti*, nastojali smo pokazati da je ključni problem velikog dijela književne kritike i povijesti što se ženskim pismom koriste kao klasifikacijskim načelom podrazumijevajući pod njim žensku književnost, odnosno jednostavnu podjelu književne produkcije određenog razdoblja prema kriteriju spola (Dakić 2021b: 22). Pritom s jedne strane izostavljaju i teorijsku genezu ovog pojma i naknadnu feminističkoteorijsku raspravu o njemu, a s druge strane zanemaruju heterogenost poetika koje u ovu kategoriju svrstavaju, kao i veze književnih opusa o kojima je riječ sa širim književnim, kulturnim, političkim i društvenim kontekstom. Stoga u recepciji niza autorica – među kojima je recepcija Irene Vrkljan možda najsimptomatičniji primjer – koje su

se na domaćoj književnoj sceni pojavile u drugoj polovici 20. stoljeća možemo pratiti razgranatu *primjenu* ženskog pisma, pri čemu uglavnom izostaje teorijski i kritički osviješteno opravdanje njegove upotrebe.

No ako pod ženskim pismom književni kritičari i povjesničari misle na žensku književnost, na književnost koju pišu i potpisuju žene, zašto im je potreban pojam ženskog pisma? Zašto u književnoj kritici i povijesti naslove *Ženska književnost* nalazimo rjeđe negoli naslove *Žensko pismo*? Ako nije riječ (samo) o autorstvu, nego i o specifičnoj poetici i stilu, ili pak o sprezi autorske instance i poetike koja na osobit način usmjerava interpretativne procedure, ključno je pitanje je li uključivanje ženskog pisma u tumačenje književnih tekstova utjecalo na književnoznanstveni kategorijalni aparat? A potom je nužno upitati i zašto se pojam u nas nikad nije pripisao djelu čiji je autor muškarac? Ili je ipak uvijek u pitanju pretpostavljeni *stil spola*, a nikad *spol stila*? No o kakvoj je – i je li uopće – poetici riječ? Koje se implicitne pretpostavke o različitim dimenzijama spolnosti u književnom polju – od autorske instance, dinamike (ili statike) književne institucije do formalno-tematskih obilježja književnih tekstova – nalaze u pozadini njegove dosadašnje upotrebe?

Pitanje kojim ćemo se, na tragu prethodnih analiza na koje se referiramo, pozabaviti u ovom dijelu rada jest domaća teorijska recepcija francuskih teoretičarki. Pritom ćemo nastojati odgovoriti na pitanje je li najšira upotreba ženskog pisma povezana s određenim koracima u teorijskoj recepciji ili bi teorijski rad mogao postati njezinim svojevrsnim korektivom? Nadalje, kako se naša dosadašnja rasprava uklapa u ovako postavljen problemski okvir?

Među književnim časopisima naših prostora koji su se od 1980-ih godina naovamo u pojedinim svojim brojevima iz različitih perspektiva pozabavili širokom temom *žene i književnost*, koliko nam je poznato, dva su veća časopisa aktualnu produkciju okupila oko naslovne teme *žensko pismo* – *Republika* 1983. godine (broj 11–12) i *Sarajevske sveske* 2003. godine (broj 2) – pojavivši se u razmaku od dva desetljeća kao simptom domaćeg tretmana ženske književnosti i ženskog pisma.

Temat *Republike* objavljen prije četiri desetljeća okupio je niz prijevoda suvremene teorije⁹², radove naših autora posvećene književnosti i feminističkoj teoriji, ulomke književnih

⁹² Riječ je o prijevodima Kristeve, Slama, Irigaray, Leclerc, Chawaf, Cixous i Deleuzea.

tekstova⁹³, književnu kritiku te završni *Upitnik o ženskom pismu*⁹⁴. Na širinu područja koje ovaj heterogeni korpus tekstova pod krovnom pojmom ženskog pisma obuhvaća upućuje i programski uvodnik broja koji pod naslovom *Upit(a)nost ženskoga pisma* potpisuje Slavica Jakobović:

ŽENSKO PISMO – ŠTO JE TO? Postoji ili ne? pitanja su čiju djelomičnu artikulaciju/odgovor ispunjava prostor ovoga tematskog bloka „Republike“. „Parole de femme“, „écriture feminine“, „Women's Studies“ – neki su od naziva za RIJEČ ŽENE, žensko pismo i ženske studije – sintagmi, koje se pojavljuju kao fenomen u tijesnoj i svjesnoj vezi s FEMINIZMOM.

U svim tekstovima što slijede mogla bih izdvojiti dvije najopćenitije karakteristike toga pisma:

- RIJEČ ŽENE „uzimaju“ da bi odgovorile Muškarcu, Njegovoj slici žene projiciranoj na povijesnom platnu patrijarhata, moćnom „natčovjeku“ i njegovim falocentričkim kulturnim simbolizacijama, i
- „uzimaju“ je da bi ispisivale vlastitu putanju žudnje koju prepoznaju kao zatomljenu kroz povijest, da bi oslobodile imaginaciju vlastitoga spola, potiskivanu i žigosanu od logocentričkoga uma kao bezumni prodor iracionalnog. (1983: 4)

Žensko pismo u smislu koji uvodi temat u ovom programskom tekstu nesumnjivo ustaje „protiv moći i nasilja“ (isto: 5) te smjera ukinuti „postvareni odnos prema tijelu kao prema robi, kakav je prevladavajući u potrošačkome, robno-novčanom, tržišnome društvu“ (isto). Diskurs o ženskom pismu, prema Jakobović, zadaća je čitanja i pisanja, kritike, publicistike i, *last but not least*, teorije. Iako ovaj broj u cjelini, sukladno citiranom okviru, obuhvaća područje šire od književnosti te naslovno *Žensko pismo* povezuje s feminističkim angažmanom u različitim disciplinama i diskursima, promjene koje priziva ipak se očituju u procesu „traganja za alternativnim jezicima i sintaksama, procesu razaranja monolitnosti i transformacije modernoga romana“ (isto). Stoga je i prvi cjeloviti prilog – transkript predavanja Ingrid Šafranek održanog u svibnju 1983. godine u sekciji Žena i društvo Sociološkog društva Hrvatske – posvećen upravo pitanju suvremene ženske književnosti. Autoričin pokušaj njezine konceptualne distinkcije u odnosu na žensko pismo među najutjecajnijim je doprinosima ovog temata. Budući da se prema etiketi ženske književnosti, uzevši u obzir dinamiku suvremene ženske književne

⁹³ U književnom bloku uz uredničke bilješke nalaze se: Virginia Woolf, Dragojla Jarnević, Jelena Zuppa, Helena Štimac, Divna Zečević, Anita Kontrec, Višnja Romaj, Stevie Smith i Marguerite Duras.

⁹⁴ Upitnik koji sadrži 10 pitanja o spolnoj razlici, ženskom pitanju, pisanju, kulturnim časopisima, književnoj kritici i feminizmu upućen je na oko 200 adresa književnica i kulturnih radnica u Hrvatskoj, a dobio je tri odgovora koja redom potpisuju Irena Lukšić, članice feminističke sekcije „Ivana Brlić Mažuranić“ i Rada Iveković.

produkcije, kritički postavlja⁹⁵, autorica nadalje nastoji definirati naizgled primjereniji pojam ženskog pisma. Kako smo već upozorili čitajući ovaj tekst, Šafranek se od *Meduzina smijeha* na koji se pritom referira znatno odmiče jer žensko pismo povezuje s nedvosmislenom autorskom instancom: ženskim autorstvom (Dakić 2021b: 12). Naime, Šafranek na početku svoje studije najavljuje: „Zanimaju nas djela u kojima su autorice više ili manje svjesne svoje – i to ne samo spolne – specifičnosti, gdje one doista upisuju vlastitu različitost i to ne samo na tematskoj, nego i na tekstualnoj razini, te nastoje oivičiti svoju poziciju žene-subjekta-koji-piše“ (Šafranek 1983: 7). No hoće li uvođenje ženskog pisma kao *potkategorije* ženske književnosti – što, naime, nije sukladno njegovim teorijskim osnovama – riješiti istaknute probleme reduktivnog tumačenja književnog teksta koji proizlaze iz spolne kategorizacije književnosti? Ponovno inzistiramo na pitanju unosi li žensko pismo, kako ga autorica tumači, promjene u kategorijalnom aparatu književne znanosti? Mijenja li ono tretman književnih tekstova na koje bi se trebalo odnositi?

Suprotno predodžbi o relativno homogenoj domaćoj recepciji ženskog pisma, valja napomenuti da je ovo tumačenje izazvalo sumnju dijela *Republikinih* čitatelja. Primjerice Irena Lukšić, autorica koja je u odgovorima na tematski *Upitnik* istaknula kako smatra da pisanje nije spolno obilježen zanat, u uvodu knjige *Totalni spol*⁹⁶ (1989) Milka Valenta postavlja ključno

⁹⁵ Tekst otvara komentarom: „Nedavno smo dobili na recenziranje prijevod poznate knjige Doris Lessing *Zlatna bilježnica*. Napisano prije gotovo dvadeset godina, ovo je djelo najavljeno u našoj štampi kao 'tipični primjer ženske književnosti'. Neke su od nas reagirale s nelagodnim osjećajem da se ovako bogat i slojevit roman koji u prvom redu tretira složen odnos između stvarnosti i stvaralaštva ovom etiketom tek jednoznačno 'imenuje' i da ga se time reducira samo na njegovo 'žensko viđenje' svijeta i već unaprijed znanu problematiku“ (Šafranek 1983: 7).

⁹⁶ O sudbini ovog teksta pisanog za temat časopisa *Žena* Lukšić ističe: „Kada su naposljetku prikupljeni tekstovi složeni u broj 2–3/1986, pokazalo se da se uredništvo odlučilo za skraćenu verziju Valentovog teksta *Totalni spol*. Taj mali *Totalni spol* što se našao kao prilog diskusiji što je žensko a što muško u jezičnoj tvorevini uglavnom sadrži informaciju o autorovu gledištu na problem, što bi se reklo – summary, dok je višeslojni, grčevito isprepleteni materijal mišljenja, organiziran čas kao esejističko djelo s puno slika iz osobnog života, s puno strahova, ljubavi, dobrote, zločestoće, ironije i znatiželje, na žalost izostavljen“ (1989: 14). Izdanje *Totalnog spola* iz 1989. na koje se referiramo uz uvodni tekst Irene Lukšić sadrži i kritičke reakcije na Valentovu priču *Grimizni demon* objavljen u časopisu *Oko* (siječanj–veljača 1985) te njegov odgovor u istoj publikaciji. Nadovezujući se na premise o androgenosti spisateljske svijesti iz *Vlastite sobe*, autor ovdje naglašava da pisac pišući ne misli o svom spolu „[z]ato što je jezik takva bujajuća materijalnost koja je stvarajući ovaj svijet bila stvorena i stvara se podjednakim doprinosom i muškaraca i žena. Jezik je metaforički rečeno anđeo, bespolni prostor i finalno mjesto svekolikog erosa, a spisateljski eros jest žudnja artikulacije (biće čovjeka s njegovim tipom svijesti) tamnog svijeta: života i smrti. Ili drugačije: jezik je prostor totalnog spola, androginično mjesto gdje se stvarajući ga sastaju dva

pitanje: „da li je tzv. ženski prozni model, ženski tip proze i bitno vezan za *spol autora*, to jest da li žene stvaraju žensku a muškarci mušku književnost?“ (Lukšić 1989: 8). Autorica nastavlja:

Iz čestih razgovora s kolegicama po peru, suvremenim hrvatskim književnicama, uočila sam da i njih muči niz pitanja u tome smislu. Da li smo zaista „uspjele“ satkati *drugačije* tekstove od naših muških kolega? Ako jesmo – gdje se očituju te osobitosti: u samom materijalu (tj. da li nam je *jezik* drugačiji), njegovoj *organizaciji* ili nečem trećem, što nadilazi okvire prosudbe samog teksta? I, što je najvažnije, ne vuče li tendencija razdvajanja pisma po spolu opasnost da književnost koju su stvorile žene završi u *posebnoj ladici* velike svjetske književnosti, odložena za prosudbu po posebnim, novim kriterijima? (isto)

Referirajući se na našu raniju, međuratnu feminističku publicistiku, Lukšić tvrdi kako „inzistiranje na spolnosti umjetnine više ide u prilog ostrim protivnicima ženske ravnopravnosti koji nezadrživ prodor žena u nekad tradicionalno muški resor nastoje ublažiti izmišljanjem posebnih mjerila za žene“ (isto: 9–10). Upravo se u ovom smislu – koji obrće izvornu emancipacijsku namjeru – pretpostavka o ženskom autorstvu ženskog pisma dobrano potvrdila u njegovim kasnijim upotrebama.

S druge strane, s tumačiteljskog horizonta onih književnih kritičara i povjesničara koji su se polazeći od teksta Ingrid Šafranek ženskim pismom poslužili kao potkategorijom ženske književnosti iščezla je argumentacija koju smatramo njegovim ključnim doprinosom, a riječ je o uvidu u vezu teorijske konceptualizacije ženskog pisma s avangardnim tekstovima te njihovim obilježjima među kojima autorica ističe fragmentarnost, nelinearnost, montažne postupke i žanrovsku kontaminaciju proze elementima pjesništva. Naime, ona poriče

jednaka iako ne sasvim ista bića (muškarac i žena), u plodonosnom orgazmičkom pretapanju. Prostor tog totalnog spola, dobro spisateljski erotiziran, rađa anđeoskim vrhuncima svespola (dobra literarna djela) u kojima nije moguće prepoznati razjedinjen spol ako se uopće ne zna pisac“ (Valent 1989: 48). Nije nevažno što se Valent u nastavku svoje argumentacije s jedne strane poziva na spisateljice koje poriču središnji značaj spola za tumačenje vlastitih djela, a s druge strane na dosege dvadesetostoljetne lingvistike i književne teorije (isto: 61–63). U integralnom tekstu *Totalnog spola* slijedi: „kako proizlazi iz prirode jezika, ni muškarac ni žena, niti pisac niti piskinja ne mogu ga svojatati spolno, čak ni onda kada to vruće žele. Dakle: ne postoji žensko, ne postoji muško pismo. Pisanje, neutrumuska zaposlenost, eto, ne može imati spol“ (isto: 122). Nadalje: „Ali što da radim kad i ja mogu pisati 'arheopterično', sitno, klitorisno, rascvjetano, bez čvrste strukture, nježno, biljno, fluidno kao 'vječno žensko', autobiografski, ciklički vraćajući se u prošlost, brizgajuće, ljupko, alogičke ili nekoherentne kompozicije..., a isto tako oštro, falusno, probadajuće, hrapavo, seljački tradicionalne kompozicije, penetrativno, s fabulom grubo, smrtno ozbiljno, uredno logocentrički i bez 'rezova'... upravo tako kako to može i svaka dobra spisateljica. A to možemo, i ona i ja, zbog toga što *nam* to omogućuje priroda materijala/medija, a to je jezik u kojem se krećemo kao znalci literarnog umijeća“ (isto: 128).

moгуćnost tematske kritike ženskog pisma: „Tijelo postaje ne samo tema, nego motivacija za pisanje i načelo njegova artikuliranja“ (Šafranek 1983: 22). Štoviše, Šafranek svoju polazišnu pretpostavku stavlja pod znak upitnika: „sve ono što se ponadamo da smo uspjeli izlučiti kao karakteristiku ženskog pisma ipak često nalazimo i u pjesničkim muškim tekstovima“ (isto: 11). I nadalje:

Tema koja mi se čini dosta važna je odnos ženskog pisma i avangarde nadrealizma i jednog dijela Novoga romana u Francuskoj 60-ih godina. Dakle da nije bilo traganja avangardnih pjesnika, žensko pismo danas sigurno ili ne bi postojalo, ili bi izgledalo sasvim drugačije. Prema tome mnogi od elemenata koje ćemo prepoznavati kao ženske, pripadaju upravo pjesničkoj avangardi. [...] Dakle i to je jedna metodološka teškoća, ako čak i nije argument *a priori* da se muško i žensko pismo ne mogu lučiti. Najnapredniji pjesnici, upravo pjesnici ili pisci kod kojih su prodor pjesništva u prozu, snažna doživljajnost i „kriza projekta“ vrlo očiti, veoma su bliski onome što smo uspjeli naslutiti kao „žensko pismo“. (isto: 19)

K tomu, autorica iz Cixous izvodi zaključak o temeljnom transformativnom zahtjevu avangardnih pokreta:

Dakle sada već vidimo tu viziju koja ide prema naprijed, taj humanizam budućnosti, jer ako je za Prousta umjetnost bila samo horizont spasa, ako je imala neizmjernu etičku ulogu što je tipično za cijeli simbolizam kao i za postsimboličko naslijeđe, ako je umjetnost bila odgovor na pitanje o svrsi života – a to je ta velika poruka simbolizma – za žene ona nije samo to, nego ide u svojoj krajnjoj konsekvenci ka utopijskom modelu jednog drugačijeg društvenog uređenja, drugačijih odnosa među spolovima i naravno drugačije književnosti. (isto: 14)

Međutim, iako uvažava premisu da se *écriture féminine* ne može definirati, Šafranek ne odustaje od mjerodavnosti autorske instance, a krajnju konzekvencu potencijalnog odustanka od autorske (na)mjere iznosi tek ironično: „Dakle pišu anđeli, piše neko treći, bespolan“ (isto: 15). Upravo je ovu kontradikciju, referirajući se na autoričinu tezu o vezi ženskog pisma i avangarde, primijetio Valent: „ako književnice rabe postupke koji su 'utemeljeni u povijesnoj avangardi', onda one pišu 'muškim pismom' jer su tvorci avangarde *muškarci*. S druge strane, *literaturu razlike* ispisivali su i ispisuju mnogi pisci, primjerice i te kako 'ispisivao' je nju i Joyce, a on, koliko znam, nije bio žena“ (1989: 129).

Tijekom 1980-ih godina *metodološke teškoće* manje negoli Valenta mučile su plejadu autora koji su se ženskim pismom iz različitih pobuda opetovano (o)koristili.⁹⁷ Metodoloških

⁹⁷ Usp. Visković 1988, koji je oznaku ženskog pisma među prvima dodijelio prozi Irene Vrkljan (1988: 249–252). S druge strane, kritizirajući feminističke odjeke u domaćem kulturnom i društvenom kontekstu 1980-ih godina, Igor Mandić otišao je korak dalje kad je u osvrtu na djela nekolicine naših spisateljica uveo kategoriju *kuhinjske*

pitanja nisu se primili ni mnogi koji su žensko pismo jednostavno upotrijebili kao etiketu ili ladicu⁹⁸, već su to dvadesetak godina nakon *Republike* ponovno učinili urednici i sudionici *Sarajevskih sveski* (2003, 2) okupljeni oko iste naslovne teme. Budući da ih od broja *Republike* dijeli ne samo teorijski i metodološki odmak već i politički, ekonomski i kulturni raspad Jugoslavije te prateća redefinicija različitih identitetskih odrednica, prilozi u *Sarajevskim sveskama* u većoj su mjeri usmjereni na status domaće ženske književne produkcije u nekadašnjim jugoslavenskim zemljama. Dio sveski posvećen ženskom pismu uredila je Jasmina Lukić, čiji tekst *Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama* otvara tematski blok. U poticajnoj kontradikciji s uvodnom studijom *Republike*, naslovnu temu Lukić u osvrtu na

književnosti (Mandić 1984: 138–140), pretpostavivši poprilično neravnomjernu spolno-literarnu raspodjelu: „svaki pisac ima u sebi nešto žensko, ali gotovo ni jedna žena nije (romano)pisac“ (isto: 138). Naizgled zainteresiran za žensko pitanje i pisanje, autor se osvrnuo i na ženskom pismu posvećen broj *Republike*: „Da bi šira javnost barem malo okusila slast i gorčinu ideja što ih neštedimice siju naše razvigojene neo-VILE RAVIJOJLE, trebat će predstaviti tribinu na kojoj su se u novije vrijeme naročito raspištoljile. Riječ je o tematskom dvobroju zagrebačkog časopisa za književnost 'Republika' (br. 11 – 12, 1983), u kojemu jedan broj angažiranih sestara ovamošnjega kruga žestoko zastupa svoja prava na 'žensko pismo' (kao da im to tko brani?!), usporedo s prijevodima nekoliko značajnijih tekstova što su ih sročile uglednije sestre iz bijela svijeta. Dok bismo svešćić beogradskog časopisa 'Marksizam u svetu' (br. 8–9, 1981. g.), u kojemu su objavljene neke kapitalne studije o ženi i ženskome pokretu, mogli nazvati 'Starim zavjetom' našega neofeminizma, ovaj dvobroj 'Republike' mogao bi se smatrati 'Novim zavjetom'“ (isto: 153–154). Napor prijevoda i interdisciplinarnе diskusije o aktualnim feminističkim strujama poduzet u *Republici* Mandić *kratkovidno* tumači kao primjer „kratkovidnosti jedne agresivne grupice koja se želi 'upisati u književnost' već na osnovi bioloških karakteristika vlastitog spola“ (isto: 166). Ne iznenađuje stoga što se već spomenuti Milko Valent, obraćajući se svojim kritičarkama okupljenim oko Sociološkog društva Hrvatske, Mandićevih napisa dotaknuo sa zaključkom: „Ako vam je za utjehu, problematiku 'ženskog' pisma promašio je baš kao i vi“ (1989: 99). K tomu, uputivši u esejima okupljenim u zbirci *Smrti grijesi feminizma* (1984) na aktualno stanje ženskog pitanja u našem društvenom, političkom i kulturnom kontekstu, Slavenka Drakulić Mandića je svrstala među vodeće domaće *mudologe*. Ključno pitanje koje odatle proizlazi jest koliko su današnje kulturne i obrazovne institucije odmaknule od ovog stanja u protekla četiri desetljeća?

⁹⁸ Kako smo nastojali pokazati, u domaćoj je znanosti o književnosti simptomatičan prijelaz ženskog pisma iz kritičarske u historiografsku kategoriju (Dakić 2021b: 19). Primjerice, žensko se pismo kao historiografska kategorija pojavljuje u Prosperov Novak 2003, koji njime označava „ispovijedne [sic] tekstove u kojima je naratorova vizura izravno usporediva s autoričinom privatnom sudbinom ili sudbinom neke od njezinih unutrašnjih fiksacija“ (2003: 482); zatim u Nemecovoj *Povijesti hrvatskog romana* (2003) gdje se s osloncem u tekstu Ingrid Šafranek žensko pismo uvodi u poglavlju *Autobiografska naracija: ženska strana svijeta*, te u nešto recentnijem *Uvodu u suvremenu hrvatsku književnost* (2016) Krešimira Bagića, gdje se u poglavlju o 1980-im godinama pod ovaj pojam podvode Vrkljan, Ugrešić i Drakulić. Detaljniju analizu ovih primjera u kontekstu recepcije Irene Vrkljan donosimo u: Dakić 2021b.

1990-e godine preusmjerava na „posebno bavljenje ženskom književnošću, i to na metodološki specifičan način, iz perspektive feminističke i rodne analize“ (2003: 67), osvrćući se na metodološke osnove feminističkih pristupa književnosti razvijenih 1970-ih i 1980-ih godina u angloameričkom i francuskom okviru. Pritom u doista prijeko potrebnom osvrtu na Cixousino *écriture féminine*, a napose njegovu razradu u *La jeune née*, razrješuje goruće pitanje ranih rasprava o ženskom pismu u domaćem književnom polju:

Kritičari koji se nisu bavili feminističkom kritikom ovaj pojam često pogrešno koriste kao alternativni termin za žensko pisanje uopšte, ili kao termin koji upućuje na jedan naglašeno sentimentalizovan stil pisanja koji se tradicionalno smatra ženskim, što je takođe pogrešno. Za Hélène Cixous *écriture féminine* predstavlja pojam koji nije nužno vezan uz pol autora/autorke; reč je o vrsti pisanja koju ona prepoznaje kod Clarice Lispector, ali i kod Jeana Geneta. [...] Hélène Cixous ne želi da bude teoretičarka u tradicionalnom smislu reči, ona odbija da gradi koherentan sistem, izražava se u metaforama, pa nije lako prevoditi njene teze na racionalno ustrojen jezik. U tom smislu, i njeno sopstveno pisanje ima formu *écriture féminine*. [...] *Žensko pismo* je uvek subverzivno, ono narušava konvencionalnu logiku jezika, suprotstavlja se gramatici i sintaksi. [...] *Žensko pismo* je transgresija, narušavanje pravila, ono je antiinstitucionalno, oslobađajuće, heterogeno. (isto: 73)

Zagovarajući iz sprege ranih feminističkokritičkih doprinosa pluralizam u proučavanju (ženske) književnosti, s vremenskim odmakom u kojem piše autorica naglašava širinu suvremenih teorijskih i metodoloških perspektiva te u isti mah, istaknuvši ilustrativnost teksta *Domaće tijelo feminističke teorije* Lade Čale Feldman (2001) – a koji polazi od pretpostavke kako na hrvatskoj javnoj i kulturnoj sceni postoji očigledan „zazor spram uvida u vlastito 'rodno stanje'“ (Čale Feldman 2001: 290) – za širi prostor nekadašnjih jugoslavenskih zemalja, upozorava na slabiju vidljivost disciplinarnih promjena u središtima domaćeg književnog polja: „jednostavno zato što je institucionalizovana kritika (u ovom slučaju to znači akademska kritika, kao i kritika tzv. središnjeg toka književnosti koju promovišu književni časopisi, ali i nedeljna i dnevna štampa) po pravilu zatvorena za ovu vrstu književno-teorijskog pristupa, a povremeni iskoraci prema feminističkoj i rodnoj kritici ne menjaju bitno osnovni pristup“ (Lukić 2003: 76).⁹⁹ Nadalje, autorica primjećuje kako se, unatoč obrazovnim i izdavačkim

⁹⁹ Međutim, autorica donosi niz primjera neinstitucionalnog feminističkog života u Hrvatskoj i Srbiji u centrima za ženske studije i feministički orijentiranim časopisima. Također, naglašava da je feministički diskurs u jugoslavenskim zemljama prisutan još od sredine 1970-ih godina, što je značajna „kontekstualna razlika u odnosu na druge zemlje u tranziciji“ (Lukić 2003: 79) gdje veći zamah dobiva od 1990-ih godina. Pitanje je ipak u kojoj

aktivnostima feminističkih grupa na našim prostorima, tijekom 1990-ih godina u odnosu na prethodno desetljeće znatno promijenio status ženske književne produkcije te upozorava:

potiskivanje rodniha tema deo je daleko kompleksnijih procesa koji su delovali protiv duha dijaloga i razumevanja, a podržavali isključivost i netoleranciju. Potiskivanje ženskog pisanja na marginu (tek nakon što je počelo ozbiljnije da se afirmiše) deo je procesa repatrijarhalizacije, koji je zahvatio sve sredine uvučene u krizu, i koji je bio povezan sa klimom nacionalne isključivosti i netolerancije. Interesovanje i razumevanje pozicije Drugosti iz osamdesetih godina zamenio je u devedesetima totalizujući zahtev za unifikacijom svih gledišta, pa su disonantni ženski glasovi postali apsolutno neprihvatljivi. Ratna kultura oslanja se na duboko patrijarhalni, mačistički model moći, koji rodna analiza ogoljava. Stoga nije čudno što se u ranim devedesetim godinama mnoge značajne autorke pojavljuju kao kritičarke te kulture, što su tada dominantne mizogine strukture moći jako teško prihvatale. (isto: 77)

Upućujući pod naslovom *Tko nasljeđuje žensko pismo?* na problem književnog prijeloma koji u zemljama nekadašnje Jugoslavije prati politički, ekonomski i kulturni raspad, Andrea Zlata u istom tematskom bloku upozorava na marginalni položaj najistaknutijih spisateljica koje su obilježile književnu scenu 1980-ih godina (Irena Vrkljan, Dubravka Ugrešić, Slavenka Drakulić), iako su nastavile pisati i objavljivati i nakon prijelomne 1990. godine:

Nasha je primarno patrijarhalna, muška, homoerotska kulturna scena, bez obzira jesu li stvarni subjekti na toj sceni ženskoga ili muškoga spola, jedva dočekala njihovo 'povlačenje'. Štoviše, itekako je i pomogla u inscenaciji toga 'svojevoljnog' povlačenja. Pa ionako ih je od početka doživljavala kao strano tijelo, nešto što u temelju ne pripada i ne može pripadati muškom, samozadovoljnom diskursu hrvatske književnosti devetnaestoga i dvadesetoga stoljeća. (2003: 85)

S prijelomom 1990-ih godina zaoštio se kontinuirani otpor spomenutih književnica različitim kritičko-povijesnim zahvatima koji žensku književnu produkciju nastoje „miroljubivo ucijepiti u nacionalnu književnu baštinu i književnoznanstvenu praksu, bez pretjerano izazovnih prelijevanja preko nacionalnih rubova u potrazi za logičnim srodnostima s onu stranu lokalnih meta-naracija“ (Čale Feldman 2001: 290). Međutim, u kojoj je mjeri žensko pismo poslužilo pripitomljavanju stranog tijela (teksta) opetovano potvrđenim iskustvenim, reprezentacijskim, biografističkim okvirom tumačenja?

su se mjeri u nas pod pritiskom neinstitucionalnih napora promijenili institucionalni uvjeti u dva desetljeća od objave ovog teksta.

Recepcija Irene Vrkljan možda je najsimptomičniji pokazatelj problema kritičko-historijske sprege koja se uvijek iznova urezuje u svilu teksta, s obzirom na to da je riječ o autorici koja je na domaćem književnom polju bila dugo prisutna te je ostvarila velik, žanrovski heterogen, a poetički cjelovit opus koji se nipošto ne može svrstati u jednu, a napose ne u postojeću, kritičku i povijesnu *ladicu*. O takvoj ladici u intervjuu objavljenom 2014. godine u *Novom listu* Vrkljan britko ističe:

Ja mislim da su sintagmu „ženskog pisma“ našli zato da muškarci stvar postave tako da kažu – muški pisci su dobri, a ovo je sada ženska spisateljica. Nisu uzeli općenitu sliku naše literature, muške, ženske, ne znam koga, nego su našli izlaz za te razne pohvale koje sam dobila, strpavši me u ladicu „osnivačice ženskog pisma“. Mislim da sam ja posve normalni pisac, i što kažete, Kiš, Benjamin, ima još i drugih koji su mi isto tako jako srodni. Ne znam je li to ljubomora ili što, nisu me htjeli svrstati u književnost uopće, nego sam stavljena tamo sa strane, i tako me, oni koji to žele, mogu hvaliti, bez da budem konkurencija muškom pisanju.¹⁰⁰

Iako je Irena Vrkljan svoj književni put započela kao pjesnikinja, objavljujući 1950-ih godina u *Krugovima* i nizu manjih književnih časopisa, te je do sredine 1960-ih godina objavila pet pjesničkih zbirki koje su naišle na značajan književnokritički odjek, a dvije zbirke u desetljeću u kojem se prvi put objavljuju njezina prozna djela, u recentnijoj književnoj povijesti percipirana je prvenstveno kao prozna spisateljica.¹⁰¹ Budući da književna kritika i povijest relativno teško uspostavljaju veze između autoričina ranog pjesništva i njezine kasnije proze, ponajčešće tumačene biografistički, umjesto uspostave plodonosnih poveznica između pjesničkog i proznog dijela njezina opusa – što bi zahtijevalo suočavanje s pitanjem stihovno-prozne transformacije – velik dio njezine kritičko-povijesne recepcije inzistira na opoziciji *jezika* i *iskustva* u prikazu pretpostavljenih prijeloma u autoričinu stvaralaštvu. S druge strane, iako se pregled Zvonimira Mrkonjića s početka 1970-ih odnosi na dotad objavljene pjesničke zbirke, autorov uvid konceptualno odstupa od uspostave ove opozicije. Mrkonjić ranu liriku Irene Vrkljan sagledava u okviru pjesništva *iskustva jezika* i nadrealističke poetike koja je „unijela u naše pjesničko podneblje dimenziju opsjednute susljednosti pisanja“ (1971: 117),

¹⁰⁰ <https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/knjizevnost/irena-vrkljan-strpali-su-me-u-ladicu-osnivacice-zenskog-pisma/> (pristup: 30. rujna 2022)

¹⁰¹ Na ovaj problem dosad je upozorila i Suzana Coha (2005: 22), ističući problematičnu historiografsku pretpostavku o prijelomu u autoričinu opusu sredinom 1960-ih godina. Međutim, autorica kritičko-historiografsku kategoriju ženskog pisma povezuje s pjesničkim dijelom Vrkljaničina opusa neovisno o implikacijama njegove teorijske razrade (isto: 29–30).

štoviše, „neizbježnosti pisanja unatoč svim njegovim predručnim razlozima i sredstvima“ (isto). U odnosu na svoje prethodnike „poezija I. V. pokazuje možda još u većoj mjeri kako nadrealizam 'primijenjen' u pisanju pjesama ne napušta svoj izvorni otpor prema svakoj upotrebnosti“ (isto: 118). Budući da su rano *iskustvo jezika* te kritika *upotrebnosti* umjetnosti formativni za cjelinu autoričina opusa, iz perspektive njegovih ranih faza valja kritički procijeniti reprezentativnu *upotrebnost* kao ključnu riječ njegove kasnije recepcije. U ovoj perspektivi središnji, naslijeđeni motiv *sobe* kao dijeljeni topos autoričina pjesništva i proze nije tek mjesto „zatvorenosti, samoće, zazidanosti, zatvorenoga prostora koji se sve više očitovao slikama sjećanja, a sve manje slikama (otvorena) svijeta“ (Milanja 2000: 175–176), već poprište *vlastitosti* pjesničkog čina, mjerodavnosti *jezičnog iskustva* za transformativni zahtjev upućen svijetu.

Paradoksalno u odnosu na teorijsku genealogiju *écriture féminine* koju smo ranije iscertali, kroz kritičko-povijesnu prizmu ženskog pisma zanemareni su upravo avangardni i modernistički počeci Vrkljaničina stvaralaštva koji obilježavaju autoričinu poetiku u cjelini, a stoga i osobite veze njezina pjesništva i proze¹⁰² koje smatramo nužnim polazištem daljnjih čitanja, dok konstitutivna uloga modernizma i avangarde u teorijskim koncepcijama revolucionarnog jezika može postati ključnim poticajem daljnjih interpretativnih mogućnosti. Naime, autoričin udio u književnoj povijesti sadrži potencijal *dvostruke nepodnošljivosti*, iznevjeravajući s jedne strane koherentnu predodžbu o ženskoj komponenti književnog (protu)kanona, a s druge strane maskulinu sliku našeg književnog modernizma i avangarde. Ako ovim *varijablama* dodamo i činjenicu da se njezino pisanje, sudeći prema širini njezinih utjecaja, kritičke recepcije i popisu izdavača, formira u kulturno-književnoj sredini znatno široj od nacionalne, možemo pretpostaviti višestruki otpor ovog opusa ustanovljenim književnopovijesnim linijama i kategorijama. Međutim, možemo li pretpostaviti međusobne veze potiskivanja *modernističkog teksta* i *jugoslavenskog konteksta* pod znakom ženskog pisma?

Paralelizam ovih potiskivanja možemo pratiti i u recepciji Dubravke Ugrešić, spisateljice čiji se opus također nerijetko svrstavao u kategoriju ženskog pisma. Dok je o njezinim djelima objavljenim 1970-ih i 1980-ih godina književna povijest uglavnom suglasna,

¹⁰² Na srodnosti između pjesničkog i proznog jezika Irene Vrkljan upućuje Zlatar 2006, a kratak uvid u poveznice između romana *Svila, škar*e (1984) i zbirke *Soba, taj strašan vrt* (1966) ponudili smo u Protrka Štimec i Dakić 2019: 251–253.

autoričina esejistička i romaneskna produkcija od 1990-ih godina naovamo zaživjela je uglavnom u pojedinačnim poticajnim čitanjima. U tradicionalnijim povijesnim pristupima njezinu opusu privilegirani pojmovi analogni su onima koje uočavamo u recepciji Irene Vrkljan – naime, čini se da je i Ugrešić s prijelomnom godinom u svom opusu *književnost* zamijenila *stvarnošću*. Međutim, pretpostavljeni pomak od navodno apolitične literarne perspektive prema politizaciji kasnijih djela umnogome zanemaruje da se autoričin opus u bitno drugačijem kulturnom kontekstu formirao pod utjecajem avangarde i modernizma te formalističkih teorijskih škola, a stoga i političke potencijale prepoznatljivih postupaka u njezinoj poetici. U osvrtu na cjelinu autoričina opusa Lukić je njegove *političke* dimenzije, slijedeći podnaslov zbirke eseja *Kultura laži: antipolitički eseji* (1996), istaknula koncepcijom *pisanja kao antipolitike*. S polazištem u njezinoj esejistici pisanoj i objavljenoj 1990-ih godina, počevši od *Američkog fikcionara* (1993), Lukić ističe interpretativne konzekvence naslovne igre, pogreške u kojoj se rječnik koji upućuje na faksiju transformira u *fikcionar*:

ta mala greška najdirektnije upućuje na pomak od faktografskog ka fikcionalnom, iako sva žanrovska određenja ove knjige koje daje sama autorica (ona je 'autobiografska', 'putopisna' i 'dnevnička') upućuju na vezu ovih tekstova sa sferom faktografskog. [...] Odrednica *fikcionar* čini da *moгуći rečnik* stvarnih svetova postaje istovremeno i *rečnik mogućih*, odnosno fikcionalnih svetova. (2001: 76)

Pogled s margine artikuliran i u ostalim autoričnim djelima – „subverzivni pogled koji se odupire glavnom toku mišljenja“ (isto: 81) – od konkretne pozicije u različitim kulturnim kontekstima postaje pogled koji očučuje sve razine *stvarnosti*. Iako se značenje ovog pogleda mijenja u različitim političkim, društvenim i kulturnim okolnostima, na razini postupka u autoričnim prozama riječ je, ističe Lukić,

o osnovnom poetičkom uverenju, jasno vidljivom još od njene prve prozne knjige *Poza za prozu*, da literatura mora biti nezavisna od neposredne stvarnosti, da ona toj stvarnosti ne treba da se podređuje, niti da joj na bilo koji način služi. Ovakvo autorsko polazište značilo je istovremeno – i sasvim konsekventno – odbacivanje jednog tradicionalističkog odnosa prema literaturi i prema pisanju, u okviru kojeg se književnosti pridaje određena društvena funkcija, a piscu uloga promotora određene državne ili ne-državne ideologije. Ta premisa zadržava središnju važnost i u njenim kasnijim knjigama, pisanim tokom devedesetih godina, kada je promenjeni društveni kontekst re-aktualizovao pitanje književnog angažmana na novi način. (isto: 86)

Referirajući se na jugoslavenski politički i kulturni kontekst autoričina ranog stvaralaštva, Lukić primjećuje kako su u okrilju Nove kritike, ruskog formalizma¹⁰³ i francuskog strukturalizma, „[k]njiževni likovi (kao i filmski, uostalom), zaštićeni tezom o autonomiji književnosti (umetnosti), dobijali mogućnost da progovore o mnogim aktuelnim društvenim pitanjima“ (isto: 87). Međutim, Lukić izvodi za našu raspravu presudan zaključak koji ćemo stoga podulje citirati:

Ona je svoje pisanje utemeljila na doslednom, teorijski osvešćenom prihvatanju ideje o autonomiji književnosti, koju je inicijalno prihvatila od ruskih formalista i od ruskih avangardista kojima se posebno bavila, da bi je kasnije povezala sa poststrukturalističkim teorijama teksta. Još od *Poze za prozu*, jedna od pretpostavki njenog pisanja bilo je uverenje da „stvarnost“ literature ne čini samo naša neposredna iskustvena datost, već da nju podjednako, ako ne i primarno, konstituišu drugi književni tekstovi. [...] Ovaj odnos pretpostavlja ukidanje hijerarhije koja se tradicionalno uspostavlja između neposredne stvarnosti i sveta književnog teksta. Svet je ovde shvaćen kao tekst, a tekst kao mogući svet. Među različitim tekstovima – kao i među različitim mogućim svetovima – uspostavljaju se složeni odnosi korespondentnosti, odnosno citatnosti, reč je o kreativnom preoblikovanju odabranog materijala, a ne više o odnosu oponašanja u okviru kojeg se ne može izbeći podređenost teksta primarnom referentu. [...] Nakon *Poze za prozu*, u kojoj je pripovedačica, tražeći adekvatnu formu pripovedanja koja bi oživela uspavanu princezu Lepu Književnost, ispitivala različite narativne strategije, Dubravka Ugrešić je i u narednim knjigama ostala verna osnovnoj formuli iz svoje prve novele. Ono što je nju primarno interesovalo bilo je pripovedanje, igra različitim žanrovskim formama i narativnim mogućnostima koje one otvaraju. (isto: 88–89)

Upravo se ovakva koncepcija autonomije pisanja 1990-ih godina suprotstavlja kulturnim i institucionalnim sustavima koji književnost nastoje podrediti vlastitim svrhama i ciljevima: „[o]d pisaca se, sasvim pojednostavljeno, očekivalo da postanu propagatori novih režima, što su mnogi od njih voljno prihvatili, ako već i nisu prethodno bili uključeni u oblikovanje novih nacionalističkih ideologija“ (isto: 90). U zamahu ovakvih *očekivanja* – namijenjenih ponajprije patrijarhalnoj ulozi *nacionalnog barda*¹⁰⁴ – dogodio se i nečuveni

¹⁰³ Budući da se danas autoričino ime prešućuje ondje gdje bi se trebalo spomenuti, nije naodmet podsjetiti da je Dubravka Ugrešić od 1974. do 1993. godine radila u Zavodu za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu gdje je, među ostalim, suuredila teorijski značajnu publikaciju *Pojmovnik ruske avangarde*. O pronalasku i objavi 10. *Pojmovnika* piše Lugarić Vukas 2019.

¹⁰⁴ Kako pojašnjava Lukić, ova uloga može pripasti jedino muškarcu jer je u patrijarhalnom sustavu u kojem se uspostavlja žena uopće isključena iz javne, političke domene (2001: 91).

napad na *vještice iz Rija* kao vrhunac medijske hajke koja se vodila protiv intelektualki koje su kritizirale političku i društvenu situaciju u Hrvatskoj.¹⁰⁵

U svojoj posljednjoj objavljenjnoj knjizi čiji naslov – *Brnjica za vještice* (2021)¹⁰⁶ – aludira kako na opću povijesnu tendenciju cenzure ženskog glasa tako i na njezine konkretne posljedice u Hrvatskoj 1990-ih godina, Ugrešić se u biografskoj bilješci predstavlja kao *transnacionalna ili postnacionalna književnica*, pri čemu se ovaj status temelji ne samo na njezinu mjestu u nacionalnom književnom kanonu već i na koncepciji književnosti nesvodljive na mjernu jedinicu nacije i komplementarne joj ideje identiteta. U okviru naše dosadašnje rasprave zanimljivo je što autorica u prvom dijelu knjige, svojevrsnoj posveti svom prvom romanu četiri desetljeća nakon njegova prvog izdanja naslovljenoj *Kako upropastiti vlastitu junakinju*, naglašava upravo značaj teorijskih utjecaja – a napose ruske avangarde i formalizma – za vlastitu poetiku: „Tehnika šivanja nije izabrana samo zato što sam tražila tehniku primjerenu 'ženskom' narativu. Patchwork-tehnika uključuje pojam i praksu reciklaže“ (Ugrešić 2021: 15). U intervjuu s Merimom Omeragić koji čini drugi dio knjige autorica se među ostalim osvrće i na spolnu kategorizaciju književnosti te pritom pozornost skreće upravo na svoju prvu zbirku *Poza za prozu* (1978), čija je prva priča *Love story*, prema autoričinu sudu, svojevrsni fikcionalizirani manifest o rodnim odnosima u književnosti (isto: 128). Podsjetimo, u ovoj priči ljubavnik kojem pripovjedačica pridijeva ime Bublik zagovornik je visoke književnosti te istovremeno dobiva ulogu recipijenta i cenzora priče. Nakon što je prepoznao njezin književni *senzibilitet*, ona neprestano piše kako bi pridobila njegovu naklonost. Međutim, u pripovjednom procesu koji naizgled slijedi njegove zahtjeve i naputke, oni su kontinuirano izloženi ironiji i jezičnom izigravanju. On želi čitati hiperrealizam, reprezentaciju stvarnosti, a dobiva književnu šetnju kanonom i popularnim žanrovima. *Patchwork-tehnika* ovdje Bublikov rječnik neprestano transformira u novi *fikcionar*, pri čemu su mogućnost transformacije i

¹⁰⁵ Riječ je o članku pod naslovom *Hrvatske feministice siluju Hrvatsku!* objavljenom u prosincu 1992. godine (11. 12. 1992, str. 41) u tjedniku *Globus*, koji potpisuje „Globusov investigativni tim“, a donosi nacionalistički i mizogini napad na Jelenu Lovrić, Radu Iveković, Slavenku Drakulić, Vesnu Kesić i Dubravku Ugrešić. Slučaj je poznatiji po prednaslovu *Vještice iz Rija*, s obzirom na to da je povod članku bio izvještaj S. P. Novaka s 58. Kongresa PEN-a održanog istog mjeseca u Rio de Janeiru.

¹⁰⁶ Na ovu knjigu u kontekstu recepcije autoričina opusa i njegova statusa u kanonu hrvatske književnosti detaljnije smo se osvrnuli u izlaganju (*E*)*strange(d) Sorcery: Dubravka Ugrešić and the Literary Canon* na 15. poslijediplomskom seminaru *Feminisms in a Transnational Perspective. Art, Activism, and Other Transformative Practices*, koji se na Interuniverzitetskom centru Dubrovnik održao od 23. do 27. svibnja 2022.

konceptualizacija odnosa zbilje i fikcije, teksta i čitatelja, u vlasti samog pripovjednog postupka. Stoga se umjetnički *credo* autoričine rane poetike održava sve do njezinih recentnijih tekstova: „suština književničkog zvanja je izdaja, a ne prilika pripadanja bilo čemu“ (isto: 108).

Kako upozorava Čale Feldman, suvremenu hrvatsku žensku književnost nije moguće „istrgnuti iz klinča političkih – globalizacijsko-lokalizacijskih – ali i teorijskih uvjeta u kojima se ta književnost i njezina prosudba *zajedno* rađaju“ (2001: 292). Stoga je nužno upitati se koja je uloga feminističke teorijske perspektive – a napose one koju smo nastojali rekonstruirati u prethodnim poglavljima rada – u artikulaciji književnog otpora? U kojim je slučajevima još uvijek primjenjiva opaska da se i sam spomen feminističke književne teorije „eksplicite odguruje kao strano tijelo, neprikladno za 'domaće' uvjete“ (isto: 291)? Je li teorijski utemeljeno žensko pisanje iole relevantno za revalorizacijske zahvate u širokom području suvremene konvergencije *spolnosti i književnosti* – gdje u novije vrijeme na mjesto žene dolaze i druge spolno-rodne kategorije? I što donose nove *kategorije* ako *kategorijalni aparat* ostaje isti? Mogu li se temeljne odrednice *écriture féminine* – transgresija, antiinstitucionalnost, heterogenost – uključiti u kritičko-teorijski pristup spomenutim književnim korpusima? Hoće li se žensko pismo u tom smislu ostvariti kao produktivan „kritičarsko-teorijski konstrukt“ (isto: 300)? Kako o njegovoj kritičko-teorijskoj artikulaciji ističe Čale Feldman,

učinkovitost zauzeta promatračkog položaja valja vlastitim prosudbenim pokušajima uvijek nanovo pro-izvoditi, a da 'istina' teksta – pa tako i ona koja se tiče rodni odrednica nerazlučivog spleta proizvodnje, prikazbe mogućega svijeta i njegove recepcije – uvijek ostaje u privremenoj nadležnosti naknadnih, neprekidivih i odgođenih semiozičkih odjeka, i samih tekstova-predložaka i njihovih interpretacijskih prijepisa. (isto)

Naime, ovdje valja uzeti u obzir dijagnozu koju suvremenom književnom polju postavlja Ugrešić:

Kritike koja bi nas podučila kako se čita književni tekst više nema, možda i zato što malotko zna objasniti što je književni tekst, a možda i zato što to više uopće nije važno. Sve u svemu, tradicionalna arbitraža je iščezla, a zamijenila ju je daleko moćnija *tržišna* arbitraža, koja iza sebe ima masovne čitaoce. Današnji književni autoriteti niču iz čvrstih medijskih i izdavačkih sprega, iz socijalnih mreža (Facebook, Twitter i sl.) i „zvjezdanog“ pozicioniranja osoba u kulturi, koje su se u nekadašnja vremena nazivale *intelektualnom elitom*. Književnici se sami pozicioniraju kao „autoriteti“, „arbitri“, ti koji „znaju znanje“. (2021: 47)

Trebamo li se stoga zaustaviti na „identifikaciji rodnog autorstva i s njime povezanih svojstava autorskog teksta“ (Čale Feldman 2001: 301)? Naime, kad je riječ o opusima dviju

ovdje istaknutih autorica, čija je recepcija egzemplarna za širi problem kritičke i povijesne upotrebe ženskog pisma te relativnog izostanka književnoteorijske rasprave o njemu, za suočavanje s ovim problemom i zahtjev za teorijskom refleksijom nije zanemarivo što subverzija njihovih poetika u danom književnom, kulturnom i društvenom kontekstu proizlazi iz dosljedne koncepcije umjetničke autonomije i njezinih transformativnih mogućnosti. Unatoč kritičko-povijesnim intervencijama u opoziciji fikcije i zbilje, jezika i iskustva, forme i sadržaja, upravo se u autonomiji manifestira njihov književni *angažman*, od prvih djela s kojima su se pojavile na jugoslavenskom kulturnom prostoru do recentnijih izdanja. Tip angažmana koji proizlazi iz autonomije književne forme previđen je u primjenama ženskog pisma čije su središnje kategorije tumačenja reprezentacija, iskustvo i biografija, a polazišni materijal pretpostavljeni rodno obilježeni *sadržaji* književnih tekstova o kojima je riječ. Međutim, je li uopće moguće govoriti o *sadržaju* njihovih romana – pođemo li od prvijenaca, *Svila*, *škare* i *Štefica Cvek u raljama života* – neovisno o njihovoj formi? Nije li upravo *forma* njihov najvažniji *sadržaj*? Iako ovo pitanje seže šire od istaknutih recepcijskih obrazaca, u našem kulturnom i književnom okviru od osobitog je značaja jer se dimenzija književne postnacionalnosti i transnacionalnosti na kojoj inzistira Dubravka Ugrešić mora promisliti u kontinuitetu s književnom avangardom u kojem se aktualiziraju njezini potencijali u suvremenom književnom polju i širem društvenom kontekstu.

Ako se ipak obratimo cjelovitijim teorijskim doprinosima ovoj temi na našim prostorima, koncepcije revolucionarnog jezika Cixous i Kristeve koje smo razmotrili u prethodnom poglavlju postaju potencijalnim teorijskim poticajem promišljanju naznačenih pitanja stihovno-prozne transformacije u opusu Irene Vrkljan i tretmana žanra u prozi Dubravke Ugrešić, ali i uopće šireg problema relacije spolne i jezične krize od historijskih avangardi naovamo. Pisanim i objavljenim u rasponu od sredine 1980-ih do novijeg datuma, ovim studijama zajedničko je što *écriture féminine* smještaju u teorijski kontekst njegova nastanka iz kojeg se, smatramo, ono jedino i može misliti. Među ovim doprinosima svakako valja istaknuti poglavlje posvećeno psihoanalizi u *Uvodu u feminističku književnu kritiku* Lade Čale Feldman i Ane Tomljenović. Polazeći od pretpostavke koju smo razrađivali u prethodnim poglavljima – da se histeričko znanje „dodiruje s pjesničkim znanjem“ (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 60), iz Cixousine naklonosti Freudovoj histeričnoj pacijentici Dori izvode interpretaciju njezine koncepcije pisanja: „produživši proturječje histeričnog simptoma koji svoj izraz nalazi u puti, koji progovara tijelom, autorica nastoji ispisati tekstove koji bilježe tjelesnost, gipkost jezika, njegov pokret ili grč“ (isto: 66). Njezino pisanje, ističu autorice, „neće zatomiti prisutnost želje

među slovima i zarezima, negirati nesvjesno izvorište oko kojega se priče pletu“ (isto). Međutim, histerija je stanje svakog bića koje govori jer proizlazi iz rascjepa svjesnog i nesvjesnog koji ulazak u jezik otvara pa stoga žensko pisanje „ne predstavlja privilegij ženskog spola“ (isto: 67). Ako odatle „psihoanaliza i književnost dijele znanje o nepotpunosti znanja“ (isto: 68), kakve su posljedice njihove srodnosti za status analitičke pozicije? Ako „psihoanalitička teorija dotiče književnu kritiku na zajedničkoj putanji bez kraja i početka“ (isto: 72), može li onda spol – da se prikladno vratimo i Shoshani Felman – postati izvjesni, unaprijed znani odgovor, umjesto da ostane neiscrпно pitanje teksta? I kakvu nam perspektivu za pristup suvremenoj književnosti nude avangardni i modernistički tekstovi iz kojih koncepcija ženskog pisanja proizlazi?

Na jugoslavenskom prostoru o ovoj su problematici opsežnije pisale Nada Popović Perišić u knjizi *Literatura kao zavođenje* (1986) i Hanifa Kapidžić Osmanagić u *Ogledima o Hélène Cixous. Ka poetici idiomatičke razlike* (2011).¹⁰⁷ Vremenski nam bliskiji *Ogledi*, koji od 2000. godine prate objavu autoričinih djela, aktualiziraju dilemu naše rane recepcije ženskog pisma – pišu li žene i muškarci različito? – s ključnim uvidom da se

od sedamdesetih godina dvadesetog vijeka do njegovog kraja i do početka nove epohe, vijeka i milenija, ustvari, pomjerala, mijenjala, širila, usložnjavala sama definicija pojma 'tijelo', počevši od prakse svjetske feminističke borbe, preko isticanja značenja književnog stvaralaštva na razmeđu prakse i teorije, do najnovijih teorijski izvedbi koje zahvataju ne samo žensko, nego i sveukupno književno pisanje i stvaranje. (Kapidžić Osmanagić 2011: 17)

Već iz Cixousine koncepcije, a napose njezine veze s Derridaovom dekonstrukcijom, ističe autorica, jasno je da „jednostavna podjela na dva pola, u okviru karakteristika psihe koje se tradicionalno pripisuju muškarcu ili ženi – ustvari postaje nedovoljna“ (isto: 18). U ovom nebinarnom smislu spolnu je razliku, iz veze seksualne i tekstualne „oscilacije“, moguće naslutiti jedino dekonstrukcijom teksta, odakle zaključuje: „Izgleda da je u tome i odgovor na pitanje o ulozi i značaju književnosti za pronalaženja nove i tačnije definicije feminizma, shvaćenog u najširem, današnjem smislu riječi, uključujući tu i borbu žena, kao i onu žena i muškaraca – za žene. A istinska novost dovešće ustvari do nove definicije čovjeka i ljudskosti“ (isto: 20). Niz autoričinih ogleda pisanih i objavljivanih paralelno s pojavom Cixousinih knjiga u izdanju na koje se referiramo zaključeno je studijom o dekonstrukciji kao ishodištu njezine

¹⁰⁷ Zahvaljujem profesor Tomislavu Brleku što mi je skrenuo pozornost na ova dva naslova i posudio primjerke ovih knjiga.

misli koje valja povezati s prethodno istaknutim pristupom književnom tekstu: „Onaj ko dekonstruira, ustvari traga za prirodnim 'zglobovima', artikulacijama jedne materije, u svakom slučaju, recimo, za novim uzglobljenjima zadate, posmatrane i tretirane materije“ (isto: 168). Štoviše, primjećuje autorica, književnost je među najvažnijim izvorima Derridaove dekonstrukcije:

Riječi koje upućujete nekome ko se nalazi pred vama ustvari do njega i ne dopijevaju ili se to dešava „sa odgodom“. Ali ni govorni subjekt, odašiljač poruke, ne zna tačno zašto nešto govori, niti do koga i do koje mjere mogu doprijeti njegove riječi. Naša prisutnost u nama samima, kao i naša prisutnost u odnosu na drugoga uvijek ostaju „fantazmatične“. Ako komunikacija postoji, onda je njen model pisanje. (isto: 171)

I nadalje: „Ne postoji ni jedan tekst koji već nije transformacija nekog drugog, prethodećeg ili prethodećih tekstova: tekst je istkan od tragova drugih tragova, otisaka drugih otisaka. [...] Autor je onaj koji piše isto toliko koliko i onaj koji je sveukupnošću teksta i tekstualnosti i sam 'ispisivan'“ (isto: 173). Osobito važna spona prema Cixous koju autorica naglašava jest Derridaovo čitanje Freuda, koje će izvući „na površinu deridijanskog strukturiranja i objašnjenja jednog Freuda kojim se drugi njegovi interpreti nisu mnogo bavili: to je Freud rekonstruktor postajanja pisanja, etapa koje vode ka pisanju, psihoanalitičar čovjekove 'scene pisanja'“ (isto: 179). Prema autorici, Derridaov odnos prema Freudu utemeljuje osnovna dekonstrukcijska „borba protiv prevlasti označenog nad označiteljem, to jeste protiv logocentrizma“ (isto: 183). Iz ove sprege zaključak istovremeno seže onkraj ženskog pisanja govoreći i dalje o njemu: „Književnost je različitost, kojoj ne prezidira nikakva 'onostranost'. Njom vlada nesvodiva materijalnost pisanja“ (isto: 185).

U predgovoru drugog izdanja knjige *Literatura kao zavodjenje*, objavljenom 2004. godine, Nada Popović Perišić izostanak teorijske rasprave o temeljnim pojmovima feminističke kritike razmatra u vremenskom odmaku od sredine 1980-ih godina kad je knjiga pisana te se pita „da li se danas i kako čita jedna takva knjiga?“ (2004: 5). S obzirom na to da se dotiče problema kojim smo otvorili ovo poglavlje, citirajmo podulji pasus koji zaključuje ovaj predgovor:

Najbolji način da se jedna teorija uruši iznutra jeste upotreba njoj svojstvenih termina sa nejasnim, zamagljenim značenjem. Nečista upotreba termina vodi konfuziji i tupljenju oštrica, odnosno razblaživanju i na neki način devalvaciji značenja. To se desilo sa upotrebom pojmova „žensko pismo“, odnosno „feministička kritika“. Naime, ovi pojmovi se najčešće vulgarizuju, i kad je reč o „ženskom pismu“, koriste da označe sentimentalno ili u najboljem slučaju erotsko, kao sinonim za pisanje žena. Time se ozbiljna teorijska i ideološka nastojanja žena stvaralaca

dovode u pitanje, odnosno ona se poništavaju. Terminu su istorijske kategorije i zahtevaju tačnu upotrebu, kao i tačno situiranje u odgovarajući kontekst. (isto: 10–11)

Sredinom 1980-ih godina autorica je teorijskom diskursu s polazištem u misli Julije Kristeve namijenila zadatak koji upravo suočeni s *urušenim* pojmovljem feminističke teorije – odgovarajući na pitanje citiranog predgovora – još uvijek, s vremenskom, društvenom i kulturnom distancom od četiri desetljeća, smatramo neophodnim:

Zadatak teorijskog diskursa danas jeste da ukaže na subverzivnost jezika i da spozna funkciju poetskog jezika – funkciju razbijanja svih prinuda. Jedan takav zadatak zahteva transformaciju čitavog kritičkog i tradicionalnog pojmovnog aparata jer metode klasičnog mišljenja prednost u značenjskim praksama daju momentu statičnosti, ne momentu krize. (2004: 33)

S obzirom na to da je načelo ovog diskursa – kao i svake komunikacije – pisanje, možda nije suvišno ponoviti i zahtjev koji autorica izvodi iz Cixous:

Pisanje je retorika zavodjenja, naukovanje kao ljubav, čin angažovanja koji zahteva želju i zadovoljstvo, obučavanje u želji koje komunicira želju za teorijom. Dopasti se, ne ubjeđivati niti dokazivati već zavoditi, obezbediti ljubav. Tekst je uvek fragmenat ljubavnog govora. Telo govorećeg bića postaje fragmenat – fragmenat ljubavnog govora: to je diskurs koji je zaljubljen u biće koje govori, on se lepi za našu kožu. (isto: 48)

Prateći nit domaće recepcije *écriture féminine* te kritičke i povijesne upotrebe pojma ženskog pisma sve do recentnijih teorijskih razrada, povratak raspravi o genealogiji teorijskih koncepata i kontekstu u kojem nastaju, kakvu smo nastojali razraditi u prethodnom poglavlju rada, mogao bi značajno utjecati na mjesto koje ne samo autorice, već i velik dio avangardnog i modernističkog korpusa domaće književnosti uopće dobiva kako u književnom kanonu tako u i raznorodnim protukanonskim enklavama. Međutim, izostanak teorijske rasprave o središnjim pojmovima književne teorije druge polovice 20. stoljeća znatno je širi fenomen u humanistici i s njom povezanim društvenim znanostima koji ćemo razmotriti u posljednjem poglavlju rada.

5.2. Što je (p)ostalo od teorije?

U knjizi objavljenoj deset godina nakon čuvenog *Vrlo kratkog uvoda* u književnu teoriju, te godinu prije priloga Toril Moi o mjestu i učincima teorije u suvremenom feminističkom disciplinarnom polju, pod naslovom *Književno u teoriji* (*The Literary in Theory*, 2007) Jonathan Culler suočava se s pitanjem o statusu teorije u širem kontekstu suvremene humanistike i društvenih znanosti. Pod pojmom teorije Culler ovdje podrazumijeva oznaku koja je od 1970-ih godina „postala zajedničkim nazivom novoga, hibridnog žanra koji se razvio na američkim sveučilištima“ (Biti 2000: 584; s. v. *znanost o književnosti*), omogućen činjenicom da su se „psihanalitičarima, filozofima, lingvistima, antropolozima i povjesničarima širom otvorila vrata književnoznanstvenih odsjeka: književnost se više nije dala motriti 'o sebi'“ (isto).

Problem s kojim se Culler suočava na početku novog stoljeća noviji je oblik tendencije koju je Paul de Man sredinom 1980-ih godina, također pišući prvenstveno o američkom akademskom sustavu, u jednom od mogućih smislova ovog pojma nazvao *otporom teoriji*. U istoimenom eseju, po kojem je naslovljena i poznata autorova zbirka, de Man se osvrće na svojevrsno „neprijateljstvo prema teoriji u ime etičkih i estetskih vrijednosti, kao i na popravne pokušaje teoretičara da ponovno utvrde vlastitu posvećenost ovim vrijednostima. Najučinkovitiji među napadima prokazat će teoriju kao prepreku znanstvenom proučavanju i, posljedično, poučavanju“ (2002: 4). Međutim, de Manov je *credo* sljedeći: „Ako je ovo točno, onda je bolje podbaciti u poučavanju onoga što bi trebalo poučavati nego uspjeti u poučavanju onoga što nije istina“ (isto). Pedagoški uspjeh, prema de Manu, uglavnom „ovisi o sustavu moći (filozofskom, religijskom, ideološkom) koji može ostati implicitnim, ali određuje *a priori* koncepciju što 'književno' jest polazeći od premisa sustava prije negoli od književne stvari same – ako takva 'stvar' doista postoji“ (isto: 5). Autor stoga postavlja ključno pitanje koje ostaje relevantnim, iako je promjenama u različitim disciplinama transformirano, i u vrijeme Cullerove studije: „Što je ustvari ugroženo pristupima književnosti koji se razvijaju od 1960-ih godina te, pod različitim odrednicama, čine slabo određeno i ponešto kaotično polje književne teorije?“ (isto: 7). Doista, pita se de Man, „što je u književnoj teoriji toliko prijeteće da izaziva snažne otpore i napade?“ (isto: 11).

Recentnije proglašenje *smrti teorije*, kako u uvodu svoje studije ističe Culler, ne prizivaju samo oponenti teorije, već ga razmatraju i teoretičari sami koji su, „ne želeći zaostajati u obrani nečega što pripada prošlosti, počeli pisati o teoriji nakon teorije, postteoriji i sl.“ (2007: 1). Prvoj skupini svakako pripadaju stručnjaci koji su pronašli shodnim teoriju optužiti za

„udaljavanje studenata od književnosti i književnih vrednota“ (isto: 4), tvrdeći da je utjecaj teorije kao po definiciji interdisciplinarnog diskursa u znanosti o književnosti zasjenio tradicionalnu teoriju književnosti usredotočenu na „analizu pojma književnosti i specifično književnih modaliteta i žanrova“ (isto). Rascjep između tradicionalne književne znanosti i (književne) teorije, upozorio je još 1980-ih godina de Man, nije samo historijska okolnost između „dvaju modusa misli koji se istovremeno nalaze na sceni“ (2002: 11), već je duboko uzrokovan ekonomijom koja upravlja njihovom konstitucijom u književnom polju. U tom smislu, pokazuje de Man, teorija se bitno razlikuje od povijesti i kritike, a nadalje ćemo razmotriti i kako.

Široj premisi o smrti teorije Culler suprotstavlja činjenicu da je – barem u kontekstu o kojem piše – „teorija posvuda“ (2007: 2), kao „diskurzivni prostor u kojem se književni i kulturalni studiji nalaze, čak i kad to zaboravimo, kao zrak koji udišemo“ (isto: 3). Sukladno tomu, autor smatra da je i „navodni sumrak književnog svojevrsna iluzija“ (isto: 5), s obzirom na to da neovisno o disciplinarnom polazištu teorija „upozorava na aspekte literarnosti u različitim diskursima i stoga na svoj način potvrđuje središnji značaj književnog“ (isto). Teorijski diskurs pritom nije iznimka: teorija je „u razdoblju postmoderne naslijedila postupak neumornog očuđivanja i distanciranja od same sebe koji je 'uhodala' književnost i umjetnost razdoblja moderne“ (Biti 2000: 585; s. v. *znanost o književnosti*). U tom smislu Cullerov je pothvat usmjeren prema „istraživanju uloge književnog u teoriji [...], približavanju teorije *književnosti* i isticanju književnog u teoriji“ (2007: 5), odakle inzistira na svojevrsnom povratku teorije vlastitoj književnoj polazišnoj točki. Doduše, Culler priznaje da je „rad na jeziku, žudnji, moći, tijelu doveo do zanemarivanja teorijskih problema specifičnih za književnost i književni sustav“ (isto), što oprimjeruje vlastitim člankom *Literary Theory* objavljenim početkom 1990-ih godina¹⁰⁸, čije književne propuste *Vrlo kratak uvod* nastoji nadoknaditi. No bi li ovakva nadoknada uopće bila moguća da književnost nije inherentan element suvremene teorije, čak i ondje gdje se čini ispuštenom iz vidokruga?

Da bi valjano postavio pitanje *udjela* književnog i književnosti u teoriji, Culler upućuje na središnji problem velikog dijela anglofone recepcije poststrukturalizma kojem se ni autorica

¹⁰⁸ Tekst je objavljen u zborniku *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, 1992, ur. Joseph Gibaldi.

koja je sredinom 1980-ih godina francusku feminističku teoriju predstavila engleskim čitateljima u novije vrijeme nije uspjela oduprijeti:

Mogli bismo reći da je književna znanost u američkom akademskom sustavu, upravo zbog svoje predanosti prioritetu interpretacije kao cilja svojeg proučavanja, brzo (us)postavila 'poststrukturalizam' utemeljen na nemogućnosti ili neprimjerenosti sistemskih strukturalističkih projekata, kako bi interpretacija, u različitim oblicima, ostala zadatak studija književnosti. Ne samo da se činilo kako se poticajnost teorije temelji na njezinoj interdisciplinarnosti, što je dovelo do zanemarivanja, primjerice, teorija žanrova, romana, lirike, ili ritma, već je i uvjerenje da su ambicije strukturalizma prema sistematizaciji *passé* potaknulo teoriju da se usmjeri na široke, ali neusustavljive probleme jezika, identiteta, tijela, hibridnosti, žudnje i moći prije negoli na specifične književne modalitete. (isto: 10–11)

Odjeke ovog previda možemo pratiti u raspru o pojmu *žene* adekvatnom feminističkoj intervenciji u književno polje i pokušajima osporavanja oponenata koji se nastoje utemeljiti u suvremenoj ili uopće književnoj produkciji. U tom smislu, istaknula je Toril Moi, Barthes, Foucault, Derrida i Butler naprosto ne nude perspektivu primjerenu proučavanju (ženske) književnosti i velik dio (ne samo suvremene) ženske književne produkcije propituje temeljne kategorije njihovih teorija. Međutim, u središtu je ovog spora i implicitnog interpretativnog postulata kategorija (spolnog, rodnog) identiteta, dok je pitanje otpora umjetničke forme diskursima koji u najširem smislu konstituiraju opće razumijevanje spolno-rodnih konvergencija ostavljeno po strani. Ovakav je tretman istaknutog korpusa primjer najčešćeg prigovora suvremenoj književnoj teoriji koji je smatra „čistim verbalizmom, poricanjem principa stvarnosti u ime potpunih fikcija, iz pobuda koje se smatraju etički i politički sramotnima“ (de Man 2002: 10). Očito je, međutim, da je sama opreka fikcije i zbilje neadekvatna jer i sama proizlazi iz „nekritičke mimetičke koncepcije umjetnosti“ (isto: 11). U demanovskoj perspektivi nije „*a priori* izvjesno da je književnost pouzdan izvor informacija i o čemu osim o vlastitom jeziku“ (isto). Međutim, tvrdi de Man, ovo upravo podrazumijeva da je „literarnost moćan i neophodan alat u razotkrivanju ideoloških devijacija“ (isto). Stoga „oni koji optužuju teoriju zbog zaborava društvene i historijske (odnosno ideološke) stvarnosti pokazuju strah da će se njihove vlastite ideološke mistifikacije razotkriti sredstvom koje nastoje diskreditirati“ (isto). Doista, uzimaju li zagovornici interpretacije koji su s jedne strane poststrukturalizam postavili nasuprot strukturalizmu, a s druge strane kategorijama identiteta u obzir književnoteorijsku genealogiju poststrukturalističke teorije? Odmjeravaju li sugovornici svoje teorijske i metodološke pretpostavke te njihove političke i etičke potencijale o post/strukturalistički pojam književnosti ili o njegovo pojednostavljeno tumačenje?

Naime, Culler podsjeća da jedino „kao kritičari i teoretičari čitatelji postavljaju pitanje egzemplarnosti, kako bi odlučili i priopćili koju grupu ili klasu ljudi lik predstavlja“ (2007: 35). Suprotno ovoj tendenciji u suvremenoj su se teoriji najprije postavili novokritički pristupi tekstu izvan njegova historijskog i biografskog konteksta, a zatim i koncepcije tekstualne produktivnosti (isto: 100–101) karakteristične za značajan dio (poststrukturalističke) teorije. Nasuprot njezinim višestrukim simplifikacijama, Culler ponajprije poseže za konstitutivnom vezom strukturalizma, a stoga i poststrukturalizma, s ruskim formalizmom. Unatoč bitnim razlikama, sve ove teorijske škole dijele široko postavljenu pretpostavku da je „forma središnji element djela i da je njezino razumijevanje uvjet drugih mogućih kritičkih i historijskih projekata“ (isto: 7). U umjetničkom djelu stoga naglašavaju „kombinaciju postupaka ili formalnih struktura koje doprinose očišćenju te logiku umjetničke konvencije koriste nasuprot empirijskom iskustvu i historiografiji“ (isto). S druge strane, razvoj dvadesetostoljetne teorije Culler svrstava među „posljedice“ lingvistike kakvu utemeljuje Ferdinand de Saussure. Iz njegova uvida u arbitrarnu prirodu jezičnog znaka proizlazi temeljna ideja da „jezik nije nomenklatura: jezik artikulira svijet umjesto da jednostavno predstavlja ono što je dano“ (isto: 15). Zato je i teorija nužno „demistifikacija, izlaganje arbitrarnosti ili kulturne konstruiranosti formi i struktura koje se smatraju prirodnima“ (isto). I de Man je uzrok rascjepa između književne povijesti i kritike s jedne strane i teorije s druge strane pronašao u „uvođenju lingvističke terminologije u metajezik o književnosti“ (2002: 8), pri čemu podrazumijeva terminologiju koja razmatra „referencijalnu funkciju jezika“ (isto) nasuprot prioritetu kategorija percepcije, svijesti i iskustva. Štoviše, prema de Manu *književna teorija* započinje ondje gdje se

pristup književnim tekstovima više ne temelji na nejezičnim, odnosno historijskim i estetskim, uvidima ili, preciznije rečeno, kad predmet rasprave više nije značenje ili vrijednost već modaliteti proizvodnje i recepcije značenja ili vrijednosti koji prethode njihovoj uspostavi – s implikacijom da je ova uspostava dovoljno problematična da zahtijeva autonomnu disciplinu kritičkog istraživanja koja bi razmotrila njezinu mogućnost i status. (isto: 7)

Naime, teorijski su pristupi tekstu i tekstualnosti djelovali transformativno ne samo u proučavanju književnosti već i u širokom disciplinarnom području humanistike i društvenih znanosti te njihovih interdisciplinarnih veza, gdje u najširem smislu strukturalistički pojam teksta i njegov poststrukturalistički prijelaz u *tekstualnost* (Biti 2000: 533; s. v. *tekst*) čini sljedeće: „1. upućuje da se predmet istraživanja ne bi trebao shvaćati kao danost, već bi trebalo razmotriti kako je proizveden, izdvojen, istaknut; 2. određuje značenje kao problem koji je potrebno istražiti; 3. potiče razmatranje analitičarevih metoda, ne samo unaprijed već i tijekom

istraživačkog procesa“ (isto: 104). Nadalje, objašnjava Culler, „želja za demistifikacijom prirodnoga ili motiviranoga, za razotkrivanjem stvarne konvencionalnosti navodno prirodnog, bila je središnji pokretač pothvata književnih i kulturalnih studija posljednjih nekoliko desetljeća“ (2007: 120). Međutim, oni nisu homogeni i ne funkcioniraju u suglasju, s obzirom na to da prvi upućuju prigovor zbog marginalizacije književnosti u odnosu na raznorodne *tekstove* popularne kulture (isto: 18), dok potonji kritiziraju pretpostavljeni elitizam tradicionalnog studija književnosti (isto: 242). Štoviše, ističe Culler, jedno je od distinktivnih obilježja kulturalnih studija da se postavljaju nasuprot studiju književnosti (isto). S druge strane, kako bi premostio ovu opoziciju, autor nas vraća političkom naboju ranih faza ove discipline – usmjeravanju analitičke pozornosti na pitanje klase i kritici masovne kulture (isto: 244). Najzad, autor postavlja pitanje o odnosu između kulturalnih studija i teorije, naglašavajući značaj strukturalističkog metodološkog nasljeđa. Naime, u razmatranju ove sprege Culler ističe kako recentniji izostanak pristupa tekstu i tekstualnosti „neće riješiti nijedan od problema književnih i kulturalnih studija. Ako se ne uspijemo suočiti s problemima okupljenima oko pojma teksta, bit ćemo oblikovani vlastitim neispitanim pretpostavkama, jer je problem teksta uvijek prisutan“ (isto: 100).

U tom smislu otpor teoriji postavlja se kao svojevrstan otpor čitanju *teksta*, odnosno otpor „retoričkoj ili tropološkoj dimenziji jezika“ (de Man 2002: 17). Naime, „teorija se suprotstavlja pristupima koji značenje ne shvaćaju kao problem, već kao nešto što je dano, da bi bilo klasificirano ili procijenjeno, smještajući djela u historijske sheme ili raspravljajući o etičkoj ili političkoj vrijednosti značenja djela“ (Culler 2007: 82). U vezi s ovakvim zahvatima u postkolonijalnoj kritici, koja se višestruko ukršta s feminističkom, Culler razmatra potencijale „pristupa književnim djelima koji bi istraživali kako njihove konvencije i formalni uvjeti, prije negoli teme, omogućuju određene oblike kritičkog angažmana nasuprot institucijama moći“ (isto: 11), a stoga i institucionaliziranim tumačenjima raznorodnih književnih korpusa. Međutim, u tom smislu prionuti teoriji podrazumijeva prihvatiti „beskrajnu posvećenost, ostati u poziciji kojom se ne može upravljati, u čijoj je naravi postaviti ovladavanje kao cilj (nadajući se da će teorijsko čitanje ponuditi koncepte, metajezik, za poredak i shvaćanje određenog fenomena) i učiniti ovo vladanje nemogućim, s obzirom na to da je teorija propitivanje pretpostavljenih rezultata i pretpostavki na kojima se temelje“ (isto: 79). Sukladno je ovom uvidu i primarno značenje de Manova opisa *otpora teoriji* prema kojem je „ključni teorijski interes književne teorije nemogućnost njezine definicije“ (2002: 3). Naime, de Man pretpostavlja da bi „otpor mogla biti ključna sastavnica teorijskog diskursa“ (isto: 12). Stoga

najvažniju raspravu „književna teorija ne vodi s vlastitim polemičkim oponentima, već s vlastitim metodološkim pretpostavkama i mogućnostima“ (isto). Njegov zaključak glasi:

Ništa ne može prevladati otpor teoriji jer teorija sama *jest* otpor. Što su njezini ciljevi viši, a metode bolje, to postaje manje mogućom. Ipak, književna teorija nije u opasnosti od zatiranja; ne može ništa drugo nego cvjetati, i što joj se više opiru, to više cvjeta, jer je jezik koji govori jezik samootpora. No nemoguće je odlučiti je li ovaj procvat trijumf ili pad. (isto: 19–20)

Ako se iz šireg konteksta suvremene teorije i argumentacije njezinih kritičara preusmjerimo na feminističku disciplinu, valja istaknuti kako je jedan od najutjecajnijih pothvata teorijske demistifikacije spola i roda u suvremenoj teoriji poduzela upravo teoretičarka optužena za nestanak književnosti s horizonta suvremene feministike. Godine 1990. Judith Butler objavila je svoju kapitalnu studiju *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta* (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*) koja je u feminističkom polju izazvala burnu raspravu na čije odjeke nailazimo i danas, tri desetljeća nakon prvog izdanja knjige te mnogobrojnih kasnijih autoričinih radova koji se dotiču srodnih pitanja i problema. Smještajući *književni* prigovor koji je Toril Moi uputila Judith Butler i u njezinu pristupu utjecajnim autorima u širi okvir tretmana teorije u suvremenoj humanistici i društvenim znanostima, zaključno ćemo razmotriti dva međusobno povezana problema: 1. status književnosti u teoriji performativnosti roda; 2. odnos prema Cixous i Kristevoj u Butlerinoj teoriji.

Culler nas podsjeća da je pojam performativnosti, koji se u središtu suvremene teorijske rasprave našao zahvaljujući Butlerinoj razradi, pionirski uspostavljen pola stoljeća prije njezine studije i to u dvama ključnim doprinosima: Austinovoj teoriji govornog čina predstavljenoj u knjizi *Kako djelovati riječima* (*How to Do Things With Words*, 1955) te rjeđe isticanom sociološkom pristupu izvedbenim elementima svakodnevnog ponašanja u studiji *Predstavljanje sebstva u svakodnevnom životu* (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1956) američkog sociologa Ervinga Goffmana (2007: 137). Iako su obojica usmjereni na domenu *stvarnog*, *ozbiljnog* djelovanja i govora, njihove su se koncepcije ovih pojmova s različitim predznacima uspostavile u bliskoj vezi s književnošću i kazalištem. Dok je Goffman među istaknutijim proučavaocima svakodnevne društvene interakcije iz sociološke perspektive razradio analogiju između kazališne izvedbe i svakodnevnih izvedbi društvenih uloga (1990: 9), Austin je u pristupu govornim činovima eksplicite isključio književnost kako bi uspostavio polazišnu razliku između *konstativnih* i *performativnih* govornih činova.

Budući da nam je za razmatranje statusa književnosti u koncepciji performativnosti roda nužno uputiti na Derridaovu nadgradnju Austinove teorije, ukratko ćemo istaknuti njezina ključna mjesta. Na prvoj razini razlikovanja konstativ je određen kao iskaz koji opisuje ili prikazuje određenu stvarnost i stoga podliježe kriteriju istinitosti i lažnosti, dok je *performativ* iskaz koji određenu stvarnost (pro)izvodi pa ne odgovara distinkciji istine i laži, već uspjeha i neuspjeha ili „posrećenosti“ (*felicity*) (Biti 2000: 46; s. v. *čin*). Kako objašnjava Biti, performativi u Austina obavljaju radnje „pod uvjetom da se izriču 1) jednokratno, 2) na ozbiljan način, 3) u odgovarajućim okolnostima i 4) od ovlaštenih osoba“ (isto: 47). Međutim, unatoč ovim preduvjetima uspješnosti performativa, Austin je prepoznao da osim ovakvih „čistih“ performativa postoje i implicitni performativi kao potencijal svakog naizgled konstativnog iskaza ako su „usmjereni djelovanju na sugovornike, a ne utvrđivanju stanja stvari“ (isto). Ovaj uvid „navodi A[ustina] da neutralizira uvodno postavljenu opreku konstativ/performativ i otkrije svekoliku jezičnu djelatnost kao performativnu odn. usmjerenu činjenju“ (isto). Drugim riječima, autor „polazi od situacije u kojoj su performativi sagledani kao poseban oblik konstativa – pseudo-iskazi – te pristiže do perspektive u kojoj su konstativi osobit oblik performativa“ (Culler 2007: 143).

Za književne kritičare i teoretičare, koji su također posvećeni proučavanju specifičnih iskaza neovisnih o postojećoj stvarnosti i stoga neprispodobivih kriterijima istine i laži, odnosno iskazima koji *proizvode* novu stvarnost, ključan je Austinov doprinos koncepciji „aktivne, produktivne funkcije jezika“ (isto: 144) te njegove autorefleksivne prirode – „činjenice da je iskaz po sebi stvarnost ili događaj na koji se iskaz odnosi“ (isto: 149). Kad se tomu pridoda i ukidanje mjerodavnosti autorske intencije za značenje iskaza, Austinov pojam performativa postaje iznimno značajnim modelom za pristup književnosti, unatoč tomu što njegova analiza paradoksalno isključuje književne iskaze kao *neozbiljne* (isto: 145–146). Međutim, kako u čuvenom tekstu *Potpis događaj kontekst*, uključenom u *Margine filozofije* (*Marges de la philosophie*, 1972), pokazuje Derrida, performativ je omogućen jedino općom jezičnom ponovljivošću ili *iterabilnošću* (*iterabilité*) za koju Austinova polazišna razlika između ozbiljnog i neozbiljnog iskaza nije presudan moment. Napuštajući ovu distinkciju, Derrida je pokazao da je „oponašanje sam uvjet mogućnosti performativa odn. pretpostavka njegove djelotvornosti“ (Biti 2000: 232; s. v. *iterabilnost*).

Tekst u kojem Derrida polemizira s teorijom govornog čina dekonstrukcijski se otvara propitivanjem izvjesnosti pojmova komunikacije i konteksta u koje intervenira „pojam pisanja“ (1984: 7–9). Nasuprot poimanju pisanja kao sredstva komunikacije, združenim s

pojmom reprezentacije (isto: 12), Derrida raskida s koncepcijom odsustva kao modificiranog prisustva, inzistirajući na mogućnosti pisma „da bude ponovljivo – iterabilno – u apsolutnom odsustvu primaoca“ (isto: 15): „ovo odsustvo nije neka kontinuirana modifikacija prisustva, nego je prekid prisustva [*rupture de présence*], 'smrt' ili mogućnost 'smrti' primaoca upisana u strukturu oznake“ (isto: 16). Derrida nadalje pojašnjava kako se

jedinstvo značenjske forme konstituiše jedino iterabilnošću, mogućnošću da bude ponovljeno u odsustvu ne samo svog „referenta“, što se podrazumeva, nego i u odsustvu određenog označenog ili intencije aktuelnog značenja, kao i bilo koje intencije prisutne komunikacije. Ova strukturalna mogućnost razlučenja od referenta ili označenog pojma (dakle, od komunikacije i njenog konteksta) čini mi se da postoji za svaku oznaku, makar bila i usmena grafema uopšte, to jest, kako smo videli, neprisutni *ostatak* neke diferencijalne oznake koja je odsečena od svog tobožnjeg „proizvođenja“ ili porekla. Ako je već dokazano da ne postoji *čisto* iskustvo prisustva nego samo lanci diferencijalnih oznaka, proširio bih čak ovaj zakon na čitavo „iskustvo“. (isto: 19)

Ovo međutim ne ukida kontekst, već upućuje da „postoje samo konteksti bez ikakvog središta za apsolutno usidrenje“ (isto: 22). Stoga „[m]ogućnost citiranja, podvostručenja ili dvostrukosti, iterabilnost oznake nisu slučajnosti ili anomalije, nego su ono (normalno/abnormalno) bez čega oznaka ne bi mogla imati funkciju koju zovemo 'normalnom'“ (isto). Polazeći od ovih uvida, Derrida pristupa pojmu performativa u Austinovoj teoriji. Usredotočivši se na iskaze isključene iz njegova razmatranja, Derrida se pita nije li isključeni *neozbiljni* iskaz „određena modifikacija opšte mogućnosti citiranja – štaviše, opšte iterabilnosti – bez koje čak ne bi bilo 'uspelog' performativa?“ (isto: 28–29). Međutim, ako „performativ nema referenta [...] ne opisuje nešto što postoji izvan govora“ (isto: 23), književnost se pokazuje krajnjom manifestacijom stvaralačke snage jezika. U tom smislu Culler nas upućuje na Derridaove uvide iz intervjua koji otvara austinovski naslovljen zbornik *Acts of Literature*: „književnost je sustav performativnih mogućnosti koje prate modernu demokraciju. Političke konstitucije imaju isti diskurzivni režim kao i konstitucije književnih struktura“ (Attridge i Derrida 1992: 55 prema Culler 2007: 152).

Jedan od presudnih performativa u društvenom životu, koji prethodi austinovskom *I do!*, svakako je onaj koji utvrđuje spol – *It's a girl!/It's a boy!*, što je polazište Butlerine razrade ovog pojma. Polazište je njezine konceptualizacije performativa Derridaov pojam iterabilnosti koji omogućuje uvid u „spolni identitet (*gender*) kao učinak/taložinu ponavljanja značenja kroz vrijeme. Ugrađujući tako u č[in] neophodan vremenski razmak ili diskontinuitet njegovih pojedinih izvedbi, ona otvara prostor za reinscenaciju, deformaciju i parodično izvrtanje

njegovih učinaka“ (Biti 2000: 48; s. v. *čin*). U Butlerinoj perspektivi čuvena Beauvoirina krilatica *ženom se postaje* prevedena je u niz ponovljivih činova, koji napokon „omekšava performativnu moć govornog čina otvarajući ga za mogućnost značenjskih prezaposjedanja“ (isto: 232; s. v. *iterabilnost*).

U *Nevoljama s rodom*, svojoj najutjecajnijoj i kritikama ponajčešće izloženoj studiji, Butler poduzima Foucaultovom *Poviješću seksualnosti* inspiriranu denaturalizaciju pojmova spola i roda kao konstitutivnih kategorija feminističke teorije i politike. Podsjetimo, Foucault je u *Volji za znanjem*, prvom svesku ovog maestralnog djela (*Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, 1976), istražio proizvodnju kategorije spola i seksualnosti u *scientia sexualis* modernih zapadnih društava, propitujući *hipotezu o represiji* otkrićem raznorodnih diskursa koji su se poduhvatili tumačenja i iskazivanja *istine* o spolu. Svojim revnijim čitateljima, uključujući Butler, Foucault je u nasljeđe među ostalim ostavio pretpostavku o *taktičkoj polivalentnosti diskursa* u odnosu na koju valja odmjeriti subverzivnu snagu književnosti:

Diskursi, ne više nego i šutnje, nisu jednom zauvijek podređeni vlasti ili se dižu protiv nje. Treba prihvatiti složenu i nesigurnu igru u kojoj diskurs može biti ujedno oruđe i posljedica vlasti, ali također i prepreka, uporište, točka otpora i polazište za neku oprečnu strategiju. Diskurs prenosi i proizvodi vlast; pojačava je, ali također i potkopava, otkriva je, slabi i omogućuje njezino zaprečavanje. (2013: 90)

U predgovoru *Nevoljama* autorica na fukoovskom tragu postavlja pitanja koja određuju njezinu daljnju argumentaciju: „Za koje se još utemeljujuće kategorije identiteta – binarnost spola, rod i tijelo – može pokazati da su proizvodi koji stvaraju učinak prirodnoga, izvornoga i neizbježnoga?“ (Butler 2000: 12); „Koje su političke mogućnosti posljedica radikalne kritike kategorija identiteta? Koji se novi oblik politike pojavljuje kada identitet kao zajednički temelj više ne ograničava govor o feminističkoj politici?“ (isto: 13). Iako se izrijeком ne dotiče književnosti, nakon više od dva desetljeća dominacije feminističke ginokritike, Butler tvrdi kako „[n]ije dovoljno istražiti kako bi se žene moglo potpunije predstaviti u jeziku i politici. Feministička bi kritika također morala razumjeti kako kategoriju 'žena', subjekt feminizma, proizvode i sputavaju one iste strukture moći preko kojih se teži emancipaciji“ (isto: 18).

U svojoj kritičkoj argumentaciji Butler povezuje utjecaj Foucaultova istraživanja seksualnosti s Derridaovom dekonstrukcijom binarnih opreka, s obzirom na to da je ključna meta njezine kritike spol „kao konstrukcija proizvedena generativnom moći koja, pak, prikriva mehanizam vlastite proizvodnosti“ (isto: 100). Stoga zakon „koji strukturira feministički emancipacijski model pretpostavlja [...] da samome subjektu emancipacije, 'spolnom tijelu' u

nekom smislu, ne treba kritička dekonstrukcija“ (isto: 101). Ovaj problem provodni je motiv knjige pa i u zaključnom poglavlju autorica rekapitulira temeljni argumentacijski smjer:

Kategorije pravog spola, određenog roda i specifične spolnosti činile su čvrstu referentnu točku za znatan dio feminističke teorije i politike. Ti konstrukti identiteta služe kao točke epistemičkog polazišta iz kojeg nastaje teorija i oblikuje se sama politika. U slučaju feminizma politika je tobože oblikovana radi toga da izrazi interese, poglede „žena“. No postoji li neki politički oblik za „žene“ koji prethodi i unaprijed predočava političku elaboraciju njihovih interesa i epistemičkog stajališta? (isto: 130)

Naposljetku, autorica sugerira kako nam je „potrebna nova vrsta feminističke politike, koja će osporiti sama postvarenja roda i identiteta, politika koje će promjenjivu konstrukciju identiteta uzeti kao metodološki i normativni preduvjet“ (isto: 21). Pritom, predviđajući prigovore, ističe da „[d]ekonstrukcija identiteta nije dekonstrukcija politike; ona uspostavlja kao političke upravo termine kroz koje se identitet artikulira“ (isto: 149). No koje nam prakse mogu poslužiti u konstrukciji nove politike i – dodajmo – teorije? Culler upozorava kako se u širokoj upotrebi pojma performativa „veza s teatrom kontinuirano raskida da bismo dobili performativnost umnogome različitu od one osmišljene prema kazališnoj izvedbi“ (2007: 140). Osobito u feminističkoj i *queer* teoriji, primjećuje autor, performativ postaje „središnji pojam pitanja o djelatnoj ovlasti [*agency*, op. a.] i identitetu“ (isto). Iako se Butler – kao i Austin i Goffman – primarno bavi *ozbiljnim* performativima, upravo nas klizanje performativa prema pitanjima djelatne ovlasti i identiteta potiče da na tragu Derridaova pristupa postavimo pitanje o statusu književnosti kao generativnog mjesta feminističke kritike u ovom teorijsko-političkom nacrtu.

Razmotrimo najprije kako Butler u svojoj formativnoj studiji tretira teoretičarke koje su prostor otpora *heteroseksualnoj matrici* pronašle upravo u književnosti. Na primjeru opaski o *écriture féminine* jasno možemo uvidjeti da Butler svoje pretpostavke, argumente i teze uvodi u pretpostavljenom otklonu od ove kategorije, iako je uglavnom grubo pojednostavljuje. Naime, Butlerina kritika ovaj pojam nastoji privesti i pripitomiti u okviru njemu sasvim neprimjerene rasprave o univerzalnosti i esencijalizmu¹⁰⁹ te naslijeđene opozicije političkog i

¹⁰⁹ Primjerice: „Univerzalistički se zahtjevi temelje na zajedničkom ili podijeljenom epistemološkom stajalištu, koje se razumije kao artikulirana svijest ili kao zajedničke strukture tlačenja ili pak u prividno transkulturalnim strukturama ženskosti, majčinstva, spolnosti i/ili *écriture féminine*. U uvodu ovom poglavlju objašnjavala sam da je ta globalizirajuća gesta izazvala brojne kritike žena, koje tvrde da je kategorija 'žena' normativna i isključujuća te da ostavlja netaknutim dimenzije klasnih i rasnih privilegija. Drugim riječima, inzistiranje na koherenciji i

poetičkog. Potonja je možda u najvećoj mjeri perpetuirana u poglavlju posvećenom Juliji Kristevoj gdje autorica tvrdi da Kristevina teorija „ovisi o stabilnosti i reprodukciji upravo očinskoga zakona koji nastoji istisnuti“ (Butler 2000: 87). Pjesnički je jezik u Butlerinoj perspektivi samo „privremen i uzaludan prekid hegemonije očinskoga zakona“ (isto: 87), odakle proizlazi zaključak „da nam Kristeva nudi strategiju subverzije koja nikada ne može postati trajnom političkom praksom“ (isto: 88). Dakle, „[i]ako je semiotičko mogućnost jezika koja izmiče očinskome zakonu, nužno ostaje unutar ili dapače ispod teritorija toga zakona“, tvoreći „privremene subverzije koje se naposljetku podvrgavaju onome protiv čega se isprva bune“ (isto: 94).

Međutim, ove su pretpostavke održive jedino uz previd genealogije Kristevine koncepcije pjesničkog jezika u avangardi te pitanja i problema koji proizlaze iz transformativnih zahtjeva umjetničke avangarde. Pitanje subverzivne snage pjesničkog jezika Butler svodi na Kristevinu razradu teorije nagona pa se čini da zagovor ovog potencijala, kao i njegovo mjesto u teorijskom promišljanju, ovisi o tomu prethodi li nagon zakonu ili se opetovano bilježi zakonska produkcija pretpostavljenog prethodnog statusa, što se iz perspektive višestrukih teorijskih apropiacija avangarde u koncepcijama revolucionarnog jezika u francuskoj teoriji 1960-ih i 1970-ih godina čini relativno promašenim teorijskim i političkim pitanjem na vagi fukoovski postavljene polivalentnosti diskursa. Primjerice, pitanje „je li ta disruptivna djelatnost otvaranje polja označivanja ili je očitovanje biološkog arhaizma koji djeluje prema prirodnoj i 'predočinskoj' nužnosti?“ (isto: 95) kategorijalno ne odgovara Kristevinu – iz psihoanalize razvijenom – doprinosu produktivnosti (pjesničkog) jezika iz koje proizlaze njegove mogućnosti otpora onim diskursima koji mehanizme vlastite proizvodnosti zatamljuju. Fukoovski je odgovor na to pitanje dakako sljedeći: „Dok Kristeva majčinsko tijelo postavlja prije diskursa koji je uzročna sila strukture nagona, Foucault bi nedvojbeno rekao da je diskurzivna proizvodnja majčinskoga tijela kao preddiskurzivnog taktika u samopojačavanju i skrivanju onih specifičnih odnosa moći kojima se proizvodi trop majčinskoga tijela“ (isto: 98). Stoga Butlerino tumačenje koje iz ovog odgovora proizlazi promašuje smjer autoričina ranog revolucionarnog projekta:

Kad bi Kristeva smatrala da je ono prvo (a ne smatra), tada bi je zanimalo ukinuće očinskoga zakona u korist proliferirajućeg polja kulturnih mogućnosti. No, umjesto toga ona predlaže

jedinstvu kategorije žena zapravo je odbacilo mnoštvo kulturalnih, društvenih i političkih sjecišta u kojima se konstruira konkretna skupina 'žena'“ (Butler 2000: 28).

povratak načelu majčinske heterogenosti koji se pokazuje kao zatvorena koncepcija, dapače, heterogenosti koja je ograničena i jednocrtnom i jednoznačnom teleologijom. [...] Rezultat jest da se očinski zakon, shvaćen kao temelj nedvosmislena označivanja, zamjenjuje jednako nedvosmislenim označiteljem, načelom majčinoga tijela koje ostaje samoidentično u svojoj teleologiji neovisno o svojim „mnogostrukim“ očitovanjima. (isto: 95–96)

S druge strane ostaje jedini mogući modalitet otpora od kojeg ni pjesnički jezik u Kristevinoj koncepciji, unatoč promašajima Butlerina tumačenja, nipošto ne odstupa: „Ako je subverzija moguća, bit će to subverzija u sklopu samoga tog zakona, kroz mogućnosti što se pojavljuju kada se zakon okrene protiv samoga sebe i kada se počne neočekivano mijenjati“ (isto: 99). Naime, ne ponavlja li Butler ovdje upravo zakonske mehanizme književne institucije na koje Kristeva u *Revoluciji pjesničkog jezika*, nasljeđujući modernističku književnost 19. i 20. stoljeća, itekako računa? Analogno čitanju *Revolucije*, razmatrajući u zaključnom poglavlju svoje studije *praksu označavanja* koja „stvora društveni prostor tijela i za tijelo unutar određenih regulacijskih okvira spoznatljivosti“ (isto: 132), u nezaobilaznom osvrtu na *Moći užasa* Butler propušta svrstati književnost kao *povlašteni označitelj* zazornosti među prakse koje preoznačavaju postojeće granice tijela „duž novih kulturalnih linija“ (isto: 134), odnosno ruše „same granice koje određuju što uopće znači biti tijelo“ (isto).

No ako temeljni članovi opreke „'unutarnje' i 'vanjsko' tvore binarnu distinkciju koja stabilizira i konsolidira koherentni subjekt“ (isto: 135), kako na nju utječe specifično književni potencijal da se potonji postavi *u proces*? U najširem smislu, kakav je značaj književnosti za feminističku politiku koja se nastoji utemeljiti u kritici kategorije subjekta? Ako s jedne strane, Butlerinim riječima, „jezik nije *izvanjski medij ili sredstvo* u koje ulijevam jastvo i iz kojeg dobivam odraz toga jastva“ (isto: 144), a s druge strane „supstancijalno se 'ja' pojavljuje kao takvo jedino preko prakse označivanja koja nastoji prikriti vlastito djelovanje i naturalizirati njegove učinke“ (isto: 145), nije li književnost – a napose modernistička književnost koja je pripomogla konceptualizaciji jezične produktivnosti – povlašteni prostor propitivanja ovih kategorija? Ako s književnosti prijedemo na njezinu teorijsku artikulaciju, valja se upitati i kakva koncepcija književnosti odgovara Butlerinoj kritici subjekta? I nadalje, kakav bi oblik *feminističke kritike*, ako to već nije ginokritika, bio blizak Butlerinoj teorijskoj perspektivi? „Kritička je zadaća“, tvrdi Butler, „afirmirati lokalne mogućnosti intervencije kroz sudjelovanje u upravo onim praksama ponavljanja koje konstituiraju identitet i stoga čine imanentnu mogućnost njihova osporavanja“ (isto: 148).

Ako iz niza teorijskih utjecaja u pristupu Butlerinoj teoriji izdvojimo Derridaovu razradu performativa, ali i duboku književnu implikaciju dvadesetostoljetnih koncepcija performativnosti, pitanje o vezi njezine teorije s književnošću dobiva središnji značaj. Naime, Butler ističe da „[p]ravila koja određuju spoznatljiv identitet, tj. koja omogućuju i ograničavaju spoznatljivo iskazivanje 'ja', pravila koja se djelomice strukturiraju duž matrica rodne hijerarhije i prisilne heteroseksualnosti, djeluju kroz *ponavljanje*“ (isto: 146), dok upravo iz ponovljivosti proizlaze mogućnosti intervencije u spoznatljivost. Temeljni je smjer Butlerine argumentacije sljedeći: „Ako pravila koja određuju označivanje ne samo ograničavaju, nego i omogućuju potvrđivanje alternativnih područja kulturalne spoznatljivosti, tj. nove mogućnosti za rod koje osporavaju kruta pravila hijerarhijskog binarizma, tada subverzija identiteta postaje moguća jedino *unutar* praksi ponavljajućeg označivanja“ (isto). Stoga se valja upitati, ako je koherentna spolna kategorija učinak snažnih performativa, kakva je uloga književnosti u njezinoj destabilizaciji? Omogućuje li Butlerina teorija da književnost istaknemo kao prostor propitivanja spolno-rodnih konvergencija? Štoviše, je li se ono što Butler u svojoj teoriji priziva već dogodilo u književnosti? Kakva je veza rodnog i književnog performativa – s obzirom na to rod nije ono što *postoji*, već (činom) *postaje*, ponajčešće kao uloga u bolno ponovljivom scenariju? Možemo li rekonstruirati poveznice između pretpostavki o *mimetičnom odnosu* roda i spola – „gdje rod zrcali spol ili je njime na neki drugi način ograničen“ (isto: 22) – koje Butler eksplicitno problematizira te normativnog zahtjeva dijela feminističke kritike za *mimetičnom* vezom književnosti i spola?

Budući da spolno-rodni scenarij prethodi pojavi ljudskosti kao uvijek već spolno/rodno obilježenoj, iterabilnost je u isti mah uvjet mogućnosti i nemogućnosti ovog obilježja. Kako ističe Culler, „ideja citiranja norme, ključna za Derridaov pristup performativu, povezuje performativni iskaz i performativnost roda“ (2007: 159). Što bi onda značio uspjeh ili neuspjeh rodnog performativa? U Butlerinoj teoriji ova je procjena, ističe Culler, u većoj mjeri deridaovska negoli austinovska: „ako njezina teorija prepoznaje uspjeh u narušavanju rodne norme“ (isto: 161). Naime, „poveznica je između iterabilnosti i transformacije Butlerino deridaovsko nasljeđe“ (isto: 162). Međutim, prema Cullerovu uvidu, posljedice ovog nasljeđa dovode Butlerinu koncepciju u blisku vezu s književnim modernizmom: „djelo uspijeva, postaje događaj, ponavljanjem koje barata normama i potencijalno ih mijenja“ (isto: 163). Roman kao događaj, Culler ističe, uvodi „alternaciju normi ili formi u kojima se čitatelj suočava sa svijetom“ (isto). Književnost je, deridaovski podsjeća Culler, čudna institucija, institucija koja se temelji na vlastitoj transgresiji i transformaciji (isto). Odatle zaključuje: „Butlerin model

pomaže nam – iako to nije njezin cilj – koncipirati ovu neobičnu performativnost koja propituje ponavljanjem utemeljujućih činova – u ponavljanju koje može imati kritičku vrijednost, dok utjelovljuje i mijenja forme koje ponavlja“ (isto).

Marginalno mjesto književnosti u Butlerinoj teoriji¹¹⁰ privuklo je brojne kritike koje su se pod egidom *književnih vrijednosti* nastojale obračunati i s njezinom kritikom kategorija spola i u njoj utemeljenog subjekta feminističke teorije i politike. Među doprinosima koji promišljaju status *teorije nakon teorije*, Culler je istaknuo i onaj proizašao iz Butlerina (su)uredničkog angažmana, objavljen 2000. godine pod naslovom *What's Left of Theory? New Work on the Politics of Literary Theory*. U predgovoru ovom izdanju urednici se osvrću na najšire prigovore *teoriji* – kao sinonimu pojednostavljenih pojmova poststrukturalizma i formalizma – koji nastoje pokazati kako je „izostanak referencijalnosti ujedno i gubitak političke relevantnosti“ (Butler i dr. 2000: viii). U teorijsko-političkoj sprezi rasprave „oni koji se okreću protiv teorije u ime politike to čine sa zahtjevom za referencijalnošću i tematskom kritikom, dok oni koji se okreću protiv politike u ime teorije to čine posvećujući ukidanje svake veze s kontekstom“ (isto: x). Međutim, ističu autori, oba smjera propuštaju uzeti u obzir međuovisnost jednog o drugom: „teorija je zazorna jer se bavi društvenim i političkim svijetom dok čita književnost“ (isto). Polazeći od ove pretpostavke, postavljaju važna pitanja koja se tiču odnosa teorije i književnosti u suvremenom disciplinarnom polju, a među ostalim i podrazumijeva li zahtjev za 'povratkom književnosti' da je teorija prevladana te da je ono što živi nakon njezine smrti književnost? Suprotno tomu, može li zagovor književnosti ujedno postati i zagovorom teorije? Možemo li, na Cullerovu tragu, pretpostaviti „zajedničku strukturu sudbine“ teorije i književnosti (2007: 18)?

Sukladno pretpostavci da književnost nije marginalna praksa, već možda i *povlašteni označitelj* kontingencije na liniji spola, roda, žudnje i prakse, reperkusije Butlerine teorije za ulogu i mjesto književnosti u potencijalnoj feminističkoj politici i teoriji možemo pratiti i ondje gdje se književnosti ne dotiče izravno. Štoviše, unatoč propustima u interpretaciji teoretičarki koje joj u tom smislu – s koncepcijama specifičnih modaliteta književne revolucije – u suvremenoj teoriji prethode, detaljniji i kritičniji uvid u njihove relacije mogao bi pokazati da

¹¹⁰ Rijetke primjere Butlerina eksplicitnog bavljenja književnošću nalazimo u drugoj za teoriju performativnosti roda nezaobilaznoj knjizi naslovljenoj *Tijela koja znače: o diskurzivnim granicama „spola“* (*Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex“*, 1993) te u studiji *Antigonin zahtjev: srodstvo između života i smrti* (*Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, 2000).

se ona od njih ne odmiče u onoj mjeri u kojoj to deklarativno zagovara. Pred sobom imamo paradoksalnu situaciju u kojoj teoretičarka koja kritizira koherenciju i jedinstvo kategorije žene previđa temeljne doprinose svojih prethodnica u razgradnji ove kategorije, nastojeći ih – ne bez značajnih teorijskih propusta – kategorizirati kritikom koju razvija. Štoviše, ovom strategijom Butler ispušta iz vidokruga potencijalno radikalnije intervencije u binarne spolno-rodne kategorije, kakvu predstavljaju *écriture féminine* i Kristevina revolucija pjesničkog jezika.

No mnogi su pomniji čitatelji primijetili srodnosti između Butlerina pothvata i ranijih teorijsko-poetičkih projekata koje u svojoj pionirskoj studiji oštro kritizira. Još krajem 1990-ih Cornell se kritički postavila prema ili-ili konstrukciji u kojoj biramo između „genealogije koja izlaže konstitutivne konstrukcije moći koje su stvorile Ženu ili žene“ te „ženskog pisanja koje remetaforizira Ženu“ (1999: 18). Izlaz iz ove slijepe ulice autorica nalazi u ponovnom promišljanju veze između dekonstrukcije, ženskog pisanja i suvremene genealoške kritike kategorije žene. U zajedničkom intervjuu s Butler i Cornell objavljenom 1998. godine pod naslovom *Budućnost spolne razlike* (*The Future of Sexual Difference*), posvećenom prvenstveno nasljeđu Luce Irigaray u suvremenoj teoriji, Cornell ističe središnji značaj „etike u kojoj je feminino u spolnoj razlici nužno za potpuno ponovno promišljanje etičkog“ (Cheah i dr. 1998: 20). U tom smislu Butler razmatra „upotrebu femininog kao kategorije koja ne opisuje nešto što već postoji već inaugurira budućnost u jeziku i inteligibilnosti, najavljujući budućnost inteligibilnosti koja još nije poznata“ (isto: 21). Unatoč tomu, njezin je primarni interes „mjesto na kojem se maskulino/feminino slamaju, gdje zajedno žive i međusobno se presijecaju, gdje gube vlastitu diskreciju“ (isto: 24). Štoviše, autorica naglašava da su ovo „rodno-nevoljna pitanja [*Gender Trouble-like questions*; op. a.] koja nisu potpuno kompatibilna s načinima na koje paradigma spolne razlike uglavnom funkcionira“ (isto: 24). Stoga je njezino zaključno pitanje: „ako pristanemo uz feminino, kako se ono što nije inteligibilno može uključiti u njegovu cirkulaciju?“ (isto: 41).

Međutim, i druge su se autorice nastojale suočiti s ovom nekompatibilnošću na način da iz kompatibilnosti koja zahtijeva napor teorijske rekonstrukcije izvedu uvide o potencijalima feminističke teorije i politike. U *Rodu modernosti* Rita Felski također se kritički osvrće na pretpostavljenu opoziciju modernosti i postmodernosti u koju se uklapa Butlerin deklarativni raskid s modernizmu sklonim francuskim prethodnicama (1995: 15). Naime, autorica ističe kako se „mnogi uvidi o plastičnosti i ambigvitetu rodnog identiteta koji su najprije istraživani u tekstovima ranih modernista sada razvijaju, razrađuju i redefiniraju u obratu prema performativu u feminističkoj teoriji“ (isto: 113). Nadalje, u *Književnosti nakon feminizma*

Felski razrađuje ovu vezu iz suvremene perspektive. Izvodeći iz Cixousina pojma biseksualnosti pretpostavku o emancipacijskim potencijalima umjetničke mimikrije i maskerade autorstva s obiju strana rodne pregrade, Felski ih povezuje s recentnijim Butlerinim promišljanjem rodne performativnosti (2003: 75). Stoga se u sprezi dviju teorija ističe središnji značaj književnosti modernizma i postmodernizma jer donosi „novu istinu o rodu – istinu da nema istine“ (isto: 76). Štoviše, „eksperimentalno pisanje doseglo je vrhunce u odbijanju da definira, razjasni, odabire ili misli u parovima – što se smatralo ozbiljnim intelektualnim grijesima pri začetku poststrukturalizma. U višeznačnosti i otvorenosti književnog teksta stoga se ostvaruje najsubverzivniji oblik rodne politike“ (isto: 79).

Uz ove uvide valja spomenuti i ključne poveznice između Cixousine koncepcije spolne razlike i Butlerine analize koje ističe Abigail Bray. U obrani od optužbi pretpostavljenih etičkih i političkih promašaja njihovih teorija¹¹¹ autorica tvrdi:

Daleko od neodgovornog bijega od politike i materijalnog svijeta [...] Cixousina etika razlike zahtijeva rigoroznu i budnu odgovornost za jezik koji koristimo jer naš jezik utječe na materijalnost tijela drugih. [...] Cixousino shvaćanje izmičućih i neovladivih temelja etike umnogome je srodno poststrukturalističkoj teoriji o postfundacijskoj politici. Judith Butler ponudila je razumijevanje onoga što nazivamo postfundacijskom etikom razlike. [...] Stoga, kako Butler ističe, ako propustimo dekonstruirati temelje etike, feminizam riskira gubitak potencijala demokratizacije. (Bray 2004: 171–172)

Nasuprot višestrukim pojednostavljenjima, Bray upozorava kako Butler ne zagovara raskid svakog etičkog i političkog utemeljenja, već „skreće pozornost na demokratski značaj osviještenosti o osporivim granicama svakog temelja i strateškim mogućnostima koje se otvaraju kad se ove granice uzmu u obzir“ (isto: 172). Vraćajući argumentaciju na vezu ovog pitanja sa Cixousinom misli, Bray naglašava važnost njezine koncepcije pisanja koje „propituje čvrsto tlo ili temelje znanja i stoga ostaje otvoreno razlici upravo zbog toga što je ova otvorenost element demokratske etike u kojoj su pojmovi pravde, jednakosti i slobode od središnjeg značaja. U tom smislu i Butler i Cixous zagovaraju pisanje koje pokreće nužnost neprestane pozornosti prema isključenjima koja grade temelje“ (isto). Najzad, zaključuje Bray, „možda postmoderna feminina libidna ekonomija nije ništa drugo negoli rad na postfundacijskoj etici

¹¹¹ Iako se formiraju s vremenskom distancom od nekoliko desetljeća, kritike obiju autorica slično su intonirane: „Izgubili smo tlo pod nogama, lutamo u mliječnom moru teorije, povučeni od stvarne intervencije prema nasilju na obali, i dok povremeno izražavamo žaljenje zbog nepravde, preferiramo omamljujući krug beskraje rasprave o subjektu i drugom“ (Bray 2004: 172).

(spolne) razlike“ (isto: 173). U tom je smislu žensko pisanje ponajprije „pisanje ili mišljenje demokracije“ (isto: 180). Veza je između dviju autorica za feminističku intervenciju, onako kako ju objašnjava Bray, neophodna:

Jedna od opasnosti prepoznavanja ili razumijevanja mogla bi biti da bijeli, srednjoklasni, heteroseksualni feminizam konstruira društveno-političku definiciju ženske subjektivnosti koja propušta čuti razliku crnih lezbijki radničke klase. Cixous se ne zalaže protiv politike pripadnosti, ili solidarnosti, već zahtijeva da temelji pripadnosti ili solidarnosti ostanu otvoreni promišljanju kako ne bi zatomili druge. U tom smislu čitamo je u suglasju s Butler. (isto: 183)

Kada je riječ o povezivanju korpusa ranih radova Cixous i Kristeve koje smo prethodno razmotrili s onim koji Marchart okuplja pojmom postfundacijske (*post-fundational*) političke misli, nužno je u propusnim okvirima feminističkog disciplinarnog polja premostiti rascjep između francuskih teoretičarki i teorije performativnosti, a upravo je književnost – kako je to istaknula i Felski – ključan element ovog pothvata. Naime, Butlerina je teorija – napose njezin esej *Kontingentni temelji: feminizam i pitanje „postmodernizma“* (*Contingent Foundations: Feminism and the Question of „Postmodernism“*, 1992) – važan oslonac ideji postfundacijske politike (Marchart 2007: 14). U ovom tekstu Butler se suočava s uvjerenjem da je „politika nezamisliva bez temelja“ (1992: 3) koji je uvijek formiran u sprezi subjekta, referencijalnosti jezika i institucionalnog okvira, pokazujući da njihova problematizacija otkriva kontingentnu osnovu politike (isto: 4). Odbacujući mogućnost svojevrsnog antifundacionalizma kao novog temelja, Butler iz okolnosti da „u trenutku u kojem se kategorija žena priziva kao deskriptivna za feministički zagovor, počinje i unutarnja rasprava o sadržaju ovog pojma“ (isto: 15) izvodi zaključak da „'identitet' kao polazišna točka ne može postati temeljem feminističkog političkog pokreta“ (isto). S druge strane, Butler upravo u pojmu *žene* kao „mjestu trajne otvorenosti i preoznačivosti“ (isto: 16) vidi *neutemeljeni temelj* feminističke teorije koji „oslobađa pojam u budućnost višestrukih oznaka“ – „poprište na kojem se mogu pojaviti nepredvidljiva značenja“ (isto). U programskim elementima njezina teksta odjekuju glasovi prijašnjih feminističkih rasprava: „Ako pojam dopušta preoznačavanje, ako njegov referent nije fiksiran, onda potencijali njegovih novih konfiguracija postaju mogući. [...] Odbaciti referent kao označeno, potvrditi ili očuvati kategoriju žene kao poprište mogućih preoznačavanja, podrazumijeva proširiti mogućnosti onoga što znači biti žena“ (isto).

Vratimo se zaključno problemu kojim smo započeli ovo poglavlje. Je li *teorija*, koju u eseju kojim smo otvorili raspravu u ovom radu utjelovljuju Barthes, Derrida, Foucault i Butler, doista skrivila marginalizaciju književnosti u suvremenom feminističkom (inter)disciplinarnom

polju? Povezavši ovaj specifično feministički prigovor sa širim tendencijama kritike teorije u suvremenoj humanistici – gdje se posebice simptomatično znanost o književnosti ističe kao mjesto otpora teoriji koja nas navodno udaljava od (interpretacije) književnosti – nastojali smo ukazati na teorijske i metodološke previde ove argumentacije. Nadalje, pretpostavljajući na tragu Derridaove nadgradnje teorije govornog čina bitnu poveznicu između *ozbiljnih* performativa koji utemeljuju Butlerinu teoriju roda i *neozbiljnih* književnih performativa, uputili smo na nerijetko previđene srodnosti genealoške kritike kategorije spola s ranijim feminističkim doprinosima koji su revolucionarne potencijale književnosti postavili u središte svoje teorijske i kritičke pozornosti. No ako teorija – a napose ona koju su pisali Barthes, Derrida, Foucault i Butler, kojima valjano možemo pridružiti i Cixous i Kristevu – nipošto nije marginalizirala književnost, možemo li i u suvremenom feminističkom kontekstu prepoznati trajni zahtjev književnosti za teorijom?

6. ZAKLJUČAK

Prateći liniju modernističke i avangardne književnosti u feminističkoj teoriji i kritici druge polovice 20. stoljeća te njezine učinke u suvremenoj perspektivi discipline, iz različitih smoglova razmotrili produktivno feminističko nesuglasje o revolucionarnim potencijalima književnosti te vlastitim disciplinarnim odrednicama u odnosu na predmete kojima se bavi te institucionalnim uvjetima u kojima prebiva. U završnom povratku rasprave na njezin početak – pokušaj pronalaska uzroka marginalizacije književnosti u suvremenoj feminističkoj teoriji – problem avangardnog udjela u ovom području pokazuje se sastavnim dijelom širih tendencija u humanistici i društvenim znanostima.

Cambridge University Press 2015. godine s uredničkim potpisom Robin Truth Goodman objavljuje zbornik *Književnost i razvoj feminističke teorije (Literature and the Development of Feminist Theory)*, čija je temeljna zamisao ponovno aktualizirati pitanje odnosa dvaju naslovnih korpusa koji nam je rana feministička teorija namijenila u nasljeđe. Doista, feministička se kritička svijest u zapadnim institucionalnim i kulturnim središtima razvijala iz književnosti, pronalazeći u njoj s jedne strane metu svoje kritike, a s druge strane najpouzdanijeg saveznika. Stoga bi se potencijalna povijest feminističke teorije – kao povijest njezinih konsenzusa i disenzusa te promjenjivih savezništava i burnih rasprava – mogla ispisati kao povijest njezine turbulentne, neraskidive veze s književnošću. No kakav je odnos književnosti i feminističke teorije danas? U programskom uvodu u zbirku urednica kao središnji problem ističe načine na koje se feministička teorija „konstituirala i formirala svoje pozicije promišljajući o književnom“ (Truth Goodman 2015: 1). Štoviše, feminističkoj poziciji inherentni politički zahtjevi usko su povezani s formativnim mjestom književnosti u razvoju feminističke teorije i kritike: „za mogućnost predodžbe o alternativnim društvenim odnosima, izvan prevladavajućeg zdravog razuma – feministička teorija *treba* književnost“ (isto: 3). U kontekstu interdisciplinarnog razvoja suvremene teorije ovaj urednički pothvat stoga zagovara feministički *povratak* književnosti (isto: 4). Naime, urednica ovog izdanja postavlja pitanje korespondira li feministički previd književnosti ujedno i previdu političkih uloga feminističke pozicije (isto: 6). Upravo u specifično *književnom feminizmu* autorica prepoznaje mogućnost otpora prevladavajućim pokušajima instrumentalizacije misli i znanja u suvremenoj globalnoj ekonomiji te se pita: „Nije li književnost nužna za prepoznavanje društvenih nejednakosti i posljedičnu kritiku, dijalog, konflikt, autonomiju, društvenu interakciju, emancipaciju i opoziciju koju feminizam zahtijeva?“ (isto). I nadalje: „Omogućuje li ustrajnost feminističkog

književnog projekta zamišljanje načina života u zajednici koji podriiva, izaziva, nadilazi i mijenja aktualne neuračunljive, nepovezane, distopijske ili čak tiranske društvene, političke i ekonomske formacije?“ (isto). Stoga, kako autorica ističe, dok je Rita Felski u svojoj studiji *Književnost nakon feminizma* (2003) pokazala u kojoj je mjeri feministička perspektiva promijenila opći pogled na književnost, možda je vrijeme za obrnuti pothvat koji će se usredotočiti na transformacije koje književnost izaziva u feminističkom disciplinarnom polju (isto: 10).

Ovaj je rad jedan od mogućih takvih pothvata. U kontekstu zagovora feminističkog povratka književnosti – koji možemo smatrati posljedicom i razvojem uvida u njezinu marginalizaciju u suvremenoj feministici – naglaskom na udjelu avangarde u feminističkoj teoriji nastojali smo postaviti pitanja i probleme vezane za teorijsko-metodološke pretpostavke pristupa književnosti te konceptualne okvire shvaćanja spolnosti i politike kao sastavnih elemenata ovog disciplinarnog povratka. Kako smo istaknuli u uvodu disertacije, ovaj se udio ostvaruje na više razina, među kojima je najdalekosežniji izazov teorijskim i metodološkim pretpostavkama o književnosti koje pri feminističkim čitanjima modernističkih i avangardnih književnih tekstova, ako su i bile implicitne, naglo izlaze na vidjelo.

Ovom smo se razinom avangardnog udjela bavili u prvom cjelovitom poglavlju rada. Suočivši se s ovim pretpostavkama, sredinom 1980-ih godina Toril Moi je u Derridaovoj i Kristevinoj teoriji utemeljila kritiku feminističkog – ginokritičkog – tretmana modernističke proze Virginije Woolf te se usput obračunala s temeljnim ginokritičkim premisama o književnosti. Dva desetljeća kasnije Moi se na svojevrsan način odriče svojih ranih poststrukturalističkih utjecaja, ali i njihovih avangardnih i modernističkih preteča, adresirajući iz naknadne perspektive prijelom koji je u feminističko disciplinarno polje unijela Butlerina teorija performativnosti roda. Podsjetimo, njezina dijagnoza suvremenog feminističko-književnog stanja glasi: „Danas se teorija i praksa čine podjednako nesinkroniziranim kao i krajem 1980-ih. Rezultat je svojevrsna intelektualna shizofrenija, pri kojoj jedna moždana polutka nastavlja čitati žene dok druga inzistira da je autor mrtav i da je sama riječ 'žena' teorijski neuhvatljiva“ (Moi 2008: 264). Umjesto pesimističnog pogleda na mjesto književnosti u suvremenoj feministici, nastojali smo pokazati da je ovaj čitalački konflikt svojevrsni pokretač rasprave inherentan *predmetu* kojim se bavimo. Naime, raspravu s pitanja koje ni u bliskoj nam suvremenosti ni sredinom 1980-ih godina nije postavljeno – *trebaju li feminističke teoretičarke čitati književnost, a napose onu koju pišu žene?* – preusmjerili smo na kompleksniji problem: *kako?* U pristupu ovom problemu od iznimnog su nam značaja bili u nas dosad

objavljeni cjeloviti uvidi u feminističko-književni odvjetak suvremene teorije. Dok je Moina rana studija poslužila kao oslonac natuknici *feministička kritika* u Bitijevu *Pojmovniku*, autor u osvrtu na razvoj discipline od 1990-ih godina naovamo zauzima bitno drugačiju poziciju od one kakvu će kasnije zauzeti ova autorica te ukazuje na komplementarnost performativne koncepcije roda s ranijim hijazmatskim vezama feminističke teorije i politike s književnošću. Budući da bi upravo bavljenje književnošću, kako smo nastojali pokazati, moglo pružiti novu perspektivu na mnoge disciplinarne nedoumice i sporove, u kontekstu ove rasprave naš prvi ukoričeni *Uvod u feminističku književnu kritiku* (Čale Feldman i Tomljenović 2012) u sprezi feminističke teorije, psihoanalize i dekonstrukcije upućuje na potencijal književnosti da dovede u pitanje upravo one kategorije koje su rodno-spolne otklone izmjestile na kulturne i socijalne margine. S obzirom na to da suvremenu teorijsku refleksiju o revolucionarnom potencijalu književnosti prethodna teorijska apropijacija modernizma i avangarde dovodi do samokritike, u pristupu feminističkim klasicima – *Seksualnoj politici* Kate Millett, *Njihovoj vlastitoj književnosti* Elaine Showalter i *Ludakinji u potkrovlju* Sandre M. Gilbert i Susan Gubar – nastojali smo ukazati na probleme feminističkog čitanja koji se otkrivaju u susretu s modernističkim tekstom spisateljice, za što je egzemplaran opus Virginije Woolf. Ove je probleme još sredinom 1980-ih godina, primjećujući opći izostanak savezništva između feminizma i modernosti (Jardine 1987: 63), Jardine svela na tri problemska žarišta – pojam reprezentacije, odnos fikcije i faksije te koncept autorstva (isto: 57–59) – na koja smo uputili naglašavajući shvaćanje političkih potencijala književnosti u spomenutim studijama.

Nalazeći smjer rasprave između zacrtanih putanja ginokritičkog zagovora ženske književnosti i dekonstrukcijskog otkrivanja njegovih višestrukih institucionalnih uvjetovanosti, u sljedećem smo se poglavlju pozabavili drugom razinom avangardnog udjela koja se očituje u naslijeđenim spisateljskim strategijama nekolicine teoretičarki koje su u feminističkoj disciplini bile povod mnogobrojnim kritikama, raspravama i promašenim tumačenjima. Među interpretativnim shemama koje su kritičari suočeni s otporom forme koja oscilira između filozofije i književnosti iznašli, istaknuli smo rasprave o metaforičkim i metonimijskim strategijama konceptualizacije spola, pri čemu je ova opreka nerijetko poslužila i usustavljanju feminističko-književnog polja u opoziciji *angloameričke kritike* i *francuske teorije*. Iz ove rasprave rekonstruirali smo koncepcije politike književnosti i politike teorije u recepciji francuskih teoretičarki, s naglaskom na opusu Hélène Cixous koji se u korpusu dvadesetostoljetne teorije ponajviše ističe upotrebom modernističkih i avangardnih postupaka, aktualizirajući pritom i nasljeđe freudovske rasprave o histeriji. Preko linije koja od Cixous vodi

prema Kamuf i Derrida, nastojali smo ukazati na estetske, političke i etičke dimenzije (polu)teorijskog teksta koje izlaze na vidjelo kad se ovakvu opusu pristupi iz perspektive dekonstrukcijskog shvaćanja književnosti. Potonje upravo iz književnosti modernizma izvodi opće uvide o unutarnjem književnom otporu vlastitim institucionalnim uvjetima, kojima pripadaju i propusti velikog dijela feminističke *tematske* kritike. Naime, književni je tekst svojom *ekonomijom*, prema Derridaovu uvidu, zaslužan za suspenziju falogocentričnih učinaka raznorodnih tekstova, odnosno istodobno podrivanje logocentrizma i falocentrizma. Za Derridaovo čitanje Cixous osobito je značajno što je njegova koncepcija književnosti usko povezana sa zamišlju o spolnoj koreografiji koja dekonstruira i prevladava spolnost u opreci, što je pothvat u koji se i sam upušta ekonomijom vlastita filozofsko-književnog diskursa.

Treća, središnja razina avangardnog udjela u feminističkoj teoriji kojoj smo pristupili u sljedećem poglavlju odnosi se na genealogiju feminističkih teorijskih koncepcija književnih revolucija u avangardnoj i modernističkoj književnosti. Kako bismo dijelom osvijetlili ovo pitanje, iz dvadesetostoljetne feminističke teorije odabrali smo egzemplarne opuse Hélène Cixous i Julije Kristeve. Čitanje odabranih opusa u ovom poglavlju pridružuje se jednom od središnjih zadataka koje je suvremenoj teorijskoj refleksiji o modernizmu i avangardi namijenio Bru – ispitivanju njihova utjecaja na dvadesetostoljetnu književnu teoriju. U ovom kontekstu feministička teorija jedna je od mogućih margina s kojih valja osvijetliti književnoznanstvenu sliku ovih pokreta i njihovih utjecaja. Kako smo istaknuli u uvodu, ovakvim analitičkim odabirom mimošli smo nekoliko književnoznanstvenih prepreka među kojima se ističu relativno marginalna pozicija avangarde u feminističkoj teoriji i kritici s tradicijom sadržajnih čitanja koncepta žene i ženskog/femininog u radovima francuskih teoretičarki, a zatim i opća književnoznanstvena pretpostavka o specifičnoj maskulinosti avangardnih pokreta koja se odnosi ne samo na sastav njihovih pripadnika nego i na specifične uvjete i učinke avangardne umjetnosti, koja previđa aspekte spolno-rodne krize u srcu modernosti. Najzad, iako smo zaobišli i opravdan zahtjev za ginokritičkim zahvatom u korpus avangardne i modernističke književnosti, uvid u teorijske zasade feminističko-avangardne sprege smatramo metodološki relevantnim za ovakve pothvate, što smo na primjerima recepcije naših spisateljica čije su poetike razvijene u okrilju modernizma i avangarde detaljnije obrazložili u posljednjem poglavlju rada. Razmotrivši oprečne pristupe odnosu modernizma i avangarde (Bürger – Poggioli) te suprotne procjene njihova mjesta u suvremenoj feministici (Felski – Rubin Suleiman), poduhvatili smo se čitanja radova dviju istaknutih teoretičarki pisanih i objavljenih tijekom 1960-ih i 1970-ih godina. Središnje pitanje kojim smo se pritom vodili jest

pretpostavljena diskrepancija između njihovih koncepcija subjekta avangardne prakse, što je problem koji je u ranim radovima okupljenim u studiji *Subverzivna namjera: rod, politika i avangarda* (1990) postavila Rubin Suleiman. Nastojeći izbjeći općoj homogenizaciji ovih dvaju opusa, čitanje smo ipak usredotočili na njihov odnos prema četirima zajedničkim prethodnicima: Bretonu, Joyceu, Batailleu i Bahtinu. Kako smo uvidom u ove odnose nastojali pokazati, razlika koju Suleiman prepoznaje kao zagovor femininog i maskulinog subjekta avangardne prakse, iz perspektive ovih relacija pokazuje se ponajprije kao razlika između konceptualnog mjesta subjekta – kao krajnjeg oslonca buržoaskog pojma umjetnosti s kojom avangarda radikalno raskida – u ovim dvjema teorijama. Dok s jedne strane *écriture féminine* inzistira na impersonalnosti, depersonifikaciji i policentризmu spisateljske prakse, utjelovljene u prozi Jamesa Joycea kao Cixousina formativnog pisca, u *Revoluciji pjesničkog jezika* Kristeva održava središnje mjesto subjekta postavivši ga u proces pritiscima semiotičke chore koji se manifestiraju u pjesničkom jeziku. Ako se vratimo pitanjima koja smo postavili prilikom rasprave o dvjema vodećim teorijama avangarde – *Mogu li učinci neorganskog umjetničkog djela razvijenog iz autonomije umjetničke forme još uvijek ostvarivati kritički potencijal umjetnosti? Proizlazi li mogućnost kritičke funkcije umjetnosti upravo iz distance prema životnoj praksi? Može li se potencijal otpora instituciji umjetnosti utemeljen u umjetničkoj formi iznova društveno angažirati?* – iz perspektive obiju ovdje razmotrenih feminističkih teorija avangarde potencijalni odgovori na ova pitanja nisu svodljivi na feminističku apropijaciju koja iz susreta s modernističkim/avangardnim tekstom ne problematizira vlastiti kategorijalni aparat. Odgovori na ova pitanja koje pronalazimo u Cixous i Kristevoj u suvremenoj su perspektivi relevantna jer nepremostivo stoje na putu pojednostavljenoj poveznici rodno-političkih dimenzija teksta s tradicionalnim kategorijama reprezentacije, odnosa fikcije i zbilje te autorske instance. Njihova se intervencija stoga može reflektirati u širokom polju proučavanja modernističkih i avangardnih književnih i umjetničkih korpusa, kojim god da je spolom i drugim odrednicama obilježeno njihovo autorstvo, otkrivajući konstitutivnu vezu jezične i spolne krize artikuliranu avangardnom kritikom institucije umjetnosti. Međutim, budući da se iz apropijacije modernizma i avangarde u ovim teorijama izvodi i opća koncepcija književnosti, potencijalni djelokrug utjecajnosti njihovih teorija širi je od njihova polazišnog korpusa pa se u tom smislu može ostvariti u iznimnim čitanjima književnosti različitih historijskih razdoblja i kulturnih konteksta.

Najzad, posljednji u ovom radu razmotren, i možda najteže uhvatljiv aspekt udjela avangarde u feminističkoj teoriji odnosi se na njegovu aktualizaciju u suvremenim globalnim i

lokalnim kontekstima. Kako smo nastojali pokazati u prvom dijelu posljednjeg poglavlja, dio je tradicionalnog kategorijalnog aparata zadržala naša rana recepcija Hélène Cixous, pripisavši *žensko pismo* nedvosmislenoj kategoriji ženskog autorstva. Unatoč ogradama prema njegovu tematskom shvaćanju uspostavljenih iz veze *écriture féminine* s avangardom, žensko se pismo nekritički proširilo književnom kritikom, poviješću, publicistikom i kasnijim medijskim rubrikama te i danas u svim ovim diskursima živi kao vodeća oznaka književne produkcije spisateljica. Iznimke u njegovoj teorijskoj recepciji, koje mogu poslužiti kao korektiv postojećeg stanja, zagovaraju povratak teorijskim ishodištima ovog pojma i kontekstu u kojem se formira, što bi imalo dalekosežne učinke na tretman književnica na našim prostorima. Izostanak teorijske rasprave, nastojali smo pokazati u drugom dijelu ovog poglavlja, simptom je širih tendencija u suvremenoj humanistici i društvenim znanostima gdje se – iz kojih pobuda? – opetovano proglašava smrt teorije. Sastavnim je dijelom ovog otpora pod egidom književnih interesa i feministički prigovor poststrukturalističkoj teoriji, a napose njezinoj vodećoj feminističkoj figuri u suvremenom disciplinarnom polju. Međutim, kako smo pokazali, u njegovoj je srži bitno promašeno tumačenje poststrukturalizma koje sustav relevantnih problema svodi na ravan interpretacije i identiteta, zanemarujući formalističku i lingvističku teorijsku genezu pristupa onih teoretičara koji se ponajčešće obuhvaćaju pojmom teorije. Ako nam je slijediti demanovski uvid u ovaj problem, i ako teorija doista započinje ondje gdje se u središte intelektualnog angažmana postavlja pitanje jezične forme, arbitrarnosti i produktivnosti, ključno je računati na putanju koju je Culler nazvao zajedničkom sudbinom književnosti i teorije. Budući da zagovor feminističkog povratka književnosti nerijetko pati od „antiteorijskog“ argumenta, u svjetlu ovog problema valja istaknuti i svojevrsnu programsku osnovu rasprave koju smo rekonstruirali: naime, zagovor povratka književnosti iz perspektive avangardno-feminističke sprege ujedno je i zagovor povratka teoriji, kako se vrijedno feminističko nasljeđe druge polovice 20. stoljeća u suvremenoj perspektivi ne bi ili potpuno previdjelo ili zadobilo predznak suprotan radikalnim emancipacijskim zahtjevima feminističkih teoretičarki poput Cixous i Kristeve. Međutim, kako su upozorili i Culler i de Man, pristati uz teoriju ujedno znači pristati uz otpor teoriji – kao što je to učinila Cixous zaštitivši *écriture féminine* od mogućnosti da ikad bude obuhvaćena teorijom.

Među različitim pravcima teme *žene i književnost* koje je davnih 1920-ih godina – predviđevši temeljne struje feminističke kritike i teorije druge polovice 20. stoljeća – istaknula Virginia Woolf, izgledno je da će svaka *istina* do koje o njoj dođemo uvijek ostati izložena blagotvornim učincima svojih predmeta: nesvodljiva proturječja književnosti i spola.

Povezujući *pravu prirodu književnosti s pravom prirodom žene*, Woolf nam je u nasljeđe ostavila dragocjenu opomenu:

U svakom slučaju, kad je neka tema u značajnoj mjeri protuslovna – a svako pitanje o spolu to jest – ne možemo se nadati da ćemo izreći istinu. Možemo samo pokazati kako smo došli do mišljenja koje o tome imamo. Možemo samo svojem slušateljstvu pružiti priliku da stvori vlastite zaključke prateći ograničenja, predrasude, način razmišljanja svojstven onome ili onoj koja govori. U književnosti je vjerojatno sadržano više istine negoli u činjenicama. (2003: 8)

LITERATURA

1. Andermatt Conley, Verena. 1991. „Introduction“. U: *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. Ur. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press: ix–xiv.
2. Andermatt Conley, Verena. 1992. *Hélène Cixous*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
3. Aneja, Anu. 1999. „The Medusa's Slip: Hélène Cixous and the Underpinnings of *Écriture Feminine*“. U: *Hélène Cixous. Critical Impressions*. Ur. Lee A. Jacobus i Regina Barecca. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers: 58–75.
4. Aragon, Louis i André Breton. 1928. „Le cinquantenaire de l'hystérie (1878 –1928)“. U: *La Révolution surréaliste* 11: 20–22.
5. Attridge, Derek i Daniel Ferrer. 1984. „Introduction: Highly Continental Evenements“. U: *Post-structuralist Joyce. Essays from the French*. Ur. Derek Attridge i Daniel Ferrer. Cambridge: Cambridge University Press: 1–13.
6. Attridge, Derek. 1992. „Introduction: Derrida and the Questioning of Literature“. U: *Acts of Literature*. Ur. Derek Attridge. New York/London: Routledge: 1–29.
7. Attridge, Derek i Jacques Derrida. 1992. „'This Strange Institution Called Literature': An Interview With Jacques Derrida“. U: *Acts of Literature*. Ur. Derek Attridge. New York/London: Routledge: 33–75.
8. Attridge, Derek. 2004. „Reading Joyce“. U: *The Cambridge Companion to James Joyce*. Ur. Derek Attridge. New York: Cambridge University Press: 1–27.
9. Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
10. Bagić, Krešimir. 2016. *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970.–2010*. Zagreb: Školska knjiga.
11. Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
12. Baker, Simon. 2000. „The Thinking Man and the femme sans tête: Collective Perception and Self-Representation“. U: *RES: Anthropology and Aesthetics* 38: 186–210.

13. Barthes, Roland. 1999. „Smrt autora“. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska: 197–207.
14. Barthes, Roland. 2002. *S/Z*. Malden: Blackwell Publishing.
15. Bataille, Georges. 2008. „The Critique of the Foundations of the Hegelian Dialectic“. U: *Visions of Excess. Selected Writings, 1927–1939*. Ur. Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press: 105–115.
16. Bataille, Georges. 2012. „Pojam trošenja“. U: *Prokleti dio*. Zagreb: Litteris: 5–29.
17. Beardsley, Monroe C. i William K. Wimsatt. 1999. „Intencionalna zabluda“. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska: 223–235.
18. Beauvoir, Simone de. 1982. *Drugi pol 1. Činjenice i mitovi*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
19. Binhammer, Katherine. 1991. „Metaphor or Metonymy? The Question of Essentialism in Cixous“. U: *Tessera* 10: 65–79.
20. Biti, Vladimir. 1992. „Preobrazbe suvremene teorije pripovijedanja“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus: 5–44.
21. Biti, Vladimir. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
22. Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
23. Bloom, Harold. 1979. „The Breaking of Form“. U: *Deconstruction and Criticism*. Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey H. Hartman i Joseph Hillis Miller. London/Henley: Routledge/Kegan Paul: 1–37.
24. Bloom, Harold. 1997. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York/Oxford: Oxford University Press.
25. Boccioni, Umberto, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla i Gino Severini. 1990. „Manifest futurističkih slikara“. U: *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*. Ur. Mario de Micheli. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske: 245–247.
26. Božić Blanuša, Zrinka. 2014. „Ispisivanje traga. Književnost, politika i političko“. *Umjetnost riječi* 58, 2: 119–137.

27. Božić Blanuša, Zrinka. 2017. „Manifesting Dispossession: Politics of the Avant-Garde“. U: *Claiming the Dispossession. The Politics of Hi/storytelling in Post-imperial Europe*. Ur. Vladimir Biti. Leiden/Boston: Brill: 74–90.
28. Božić, Zrinka. 2022. *The Community in Avant-Garde Literature and Politics*. London/Cham: Palgrave Macmillan.
29. Braunstein, Néstor A. 2003. „Desire and Jouissance in Teachings of Lacan“. U: *The Cambridge Companion to Lacan*. Ur. Jean-Michel Rabaté. Cambridge: Cambridge University Press: 102–115.
30. Bray, Abigail. 2004. *Hélène Cixous: Writing and Sexual Difference*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
31. Breton, André. 1979. *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac: Bagdala.
32. Breton, André. 2006. *Nadja*. Zagreb: Meandar.
33. Breuer, Josef i Sigmund Freud. 2000. *Studies on Hysteria*. New York: Basic Books.
34. Bru, Sascha. 2009a. „Borderless Europe, Decentring Avant-Garde, Mosaic Modernism“. U: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of the Continent*. Ur. Sascha Bru i Peter Nicholls. Berlin: De Gruyter: 3–17.
35. Bru, Sascha. 2009b. „How We Look and Read: The European Avant-Garde's Imprint on 20th-Century Theory“. U: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of the Continent*. Ur. Sascha Bru i Peter Nicholls. Berlin: De Gruyter: 94–110.
36. Butler, Christopher. 2004. „Joyce the Modernist“. U: *The Cambridge Companion to James Joyce*. Ur. Derek Attridge. New York: Cambridge University Press: 67–86.
37. Butler, Judith. 1992. „Contingent Foundations: Feminism and the Question of 'Postmodernism'“. U: *Feminists Theorize the Political*. Ur. Judith Butler i Jean W. Scott. New York/London: 3–21.
38. Butler, Judith. 2000. *Nevolje s rodnom: feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb: Ženska infoteka.
39. Butler, Judith, John Guillory i Kendall Thomas. 2000. „Preface“. U: *What's Left of Theory? New Work on the Politics of Literary Theory*. Ur. Judith Butler, John Guillory i Kendall Thomas. New York/London: Routledge: viii–xii.

40. Bürger, Peter. 2007. *Teorija avangarde*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
41. Cavanagh, Clare. 1993. „Pseudo-Revolution in Poetic Language: Julia Kristeva and the Russian Avant-Garde“. U: *Slavic Review* 52, 2: 283–297.
42. Cheah, Pheng, Elizabeth Grosz, Judith Butler i Drucilla Cornell. 1998. „The Future of Sexual Difference: An Interview With Judith Butler and Drucilla Cornell“. U: *Diacritics* 28, 1: 19–42.
43. Cixous, Hélène. 1972. *The Exile of James Joyce*. New York: David Lewis.
44. Cixous, Hélène. 1976a. „Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud’s Das Unheimliche (The ‘Uncanny’)“. U: *New Literary History* 7, 3: 525–548.
45. Cixous, Hélène. 1976b. „The Laugh of the Medusa“. U: *Signs* 1, 4: 875–893.
46. Cixous, Hélène i Christine Makward. 1976. „Interview with Hélène Cixous“. U: *SubStance* 5, 13: 19–37.
47. Cixous, Hélène. 1984. „Joyce: the (R)use of Writing“. U: *Post-structuralist Joyce. Essays from the French*. Ur. Derek Attridge i Daniel Ferrer. Cambridge: Cambridge University Press: 15–30.
48. Cixous, Hélène. 1991. „Writing and the Law. Blanchot, Joyce, Kafka, and Lispector“. U: *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. Ur. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1–27.
49. Cixous, Hélène. 1994. „Preface“. U: *The Hélène Cixous Reader*. Ur. Susan Sellers. London: Routledge: xv–xxiii.
50. Cixous, Hélène i Catherine Clément. 1996. *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
51. Cixous, Hélène. 2007. *Manhattan. Letters from Prehistory*. New York: Fordham University Press.
52. Coša, Suzana. 2005. „Reverzibilno putovanje od nadrealizma do postmodernizma“. U: *Đakovački susreti hrvatskih književnih kritičara*. Svila, škare: dvadeset godina poslije. Ur. Julijana Matanović. Đakovo: Matica hrvatska Đakovo: 20–40.
53. Compagnon, Antoine. 2007. *Demon teorije*. Zagreb: AGM.

54. Conley, Katharine. 2011. „Surrealism's Ghostly Automatic Body“. U: *Contemporary French and Francophone Studies* 15, 3: 297–304.
55. Contarini, Silvia. 2015. „Valentine de Saint-Point: A Futurist Woman?“. U: *International Yearbook of Futurist Studies. Volume 5. Women Artists and Futurism*. Ur. Günther Berghaus. Berlin: De Gruyter: 87–110.
56. Cornell, Drucilla. 1999. *Beyond Accommodation. Ethical Feminism, Deconstruction, and the Law*. Lanham/Boulder/New York/Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
57. Creech, James. 1975. „Julia Kristeva's Bataille: Reading as Triumph“. U: *Diacritics* 5, 1: 62–68.
58. Culler, Jonathan. 1991. *O dekonstrukciji. Teorija i kritika poslije strukturalizma*. Zagreb: Globus.
59. Culler, Jonathan. 2001a. *Književna teorija. Vrlo kratak uvod*. Zagreb: AGM.
60. Culler, Jonathan. 2001b. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London/New York: Routledge.
61. Culler, Jonathan. 2007. *The Literary in Theory*. Stanford: Stanford University Press.
62. Čale Feldman, Lada. 1999. „Lijepa i ljepša književnost“. U: *Treća: časopis Centra za ženske studije* 1, 2: 150–152.
63. Čale Feldman, Lada. 2001. „Domaće tijelo feminističke teorije“. U: *Kolo: časopis Matice hrvatske* 11, 2: 290–311.
64. Čale Feldman, Lada i Ana Tomljenović. 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international.
65. Dakić, Mirela. 2020. „Pisati zazorno: Freud, Cixous, Derrida“. U: *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost* 52, 3: 21–28.
66. Dakić, Mirela. 2021a. „Analiza *Fragmenta*: književnost, histerija, biseksualnost“. U: *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti, izvedbenoj umjetnosti i filmu* 65, 1–2: 51–72.
67. Dakić, Mirela. 2021b. „Irena Vrkljan u svijetu ladica: o recepciji opusa“. U: *Sarajevski filološki susreti 5: zbornik radova (knj. 2)*. Ur. Mirza Sarajkić. Sarajevo: Bosansko filološko društvo: 9–26.

68. Dakić, Mirela. 2022. „O ženskom tekstu iz(van) jugoslavenskog konteksta: (ne)mogućnost bezuvjetnog čitanja“. U: *Modernizam i avangarda u jugoslavenskom kontekstu II*. Ur. Biljana Andonovska, Tomislav Brlek i Adrijana Vidić. Beograd: Institut za književnost i umetnost: 159–172.
69. Derrida, Jacques. 1975. „Semiologija i gramatologija. Razgovor s Julijom Kristevom“. U: *Pitanja* 7, 7–8: 44–51.
70. Derrida, Jacques. 1976. *O gramatologiji*. Sarajevo: Veselin Masleša.
71. Derrida, Jacques. 1981. *Dissemination*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
72. Derrida, Jacques. 1982. *Positions*. Chicago: The University of Chicago Press.
73. Derrida, Jacques i Christie V. McDonald. 1982. „Choreographies“. U: *Diacritics* 12, 2: 66–76.
74. Derrida, Jacques. 1984. „Potpis događaj kontekst“. U: *Delo: književni mesečni časopis* 30, 6: 7–35.
75. Derrida, Jacques. 1987. *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
76. Derrida, Jacques. 1988. „Zakon žanra“. U: *Rival: časopis za književnost* 4, 3–4: 132–144.
77. Derrida, Jacques. 1990. „Bela mitologija“. U: *Bela mitologija*. Ur. Miodrag Radović. Novi Sad: Bratstvo Jedinstvo: 7–101.
78. Derrida, Jacques. 1992. „Before the Law“. U: *Acts of Literature*. Ur. Derek Attridge. New York/London: Routledge: 181–220.
79. Derrida, Jacques. 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
80. Derrida, Jacques. 2006a. *Geneses, Genealogies, Genres, & Genius. The Secrets of the Archive*. New York: Columbia University Press.
81. Derrida, Jacques. 2006b. *H. C. for Life, That Is to Say...* Stanford: Stanford University Press.

82. Derrida, Jacques, Hélène Cixous, Aliette Armel i Ashley Thompson. 2006. „From the Word to Life. A Dialogue between Jacques Derrida and Hélène Cixous“. U: *New Literary History* 37, 1: 1–13.
83. Derrida, Jacques. 2007. *Pisanje i razlika*. Sarajevo/Zagreb: Šahinpašić.
84. Derrida, Jacques. 2009. „Sveučilište bez uvjeta“. U: *Europski glasnik* 14: 233–265.
85. Detoni Dujmić, Dunja. 1998. *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
86. Deutch, Felix. 1985. „A Footnote to Freud's 'Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria'“. U: *In Dora's Case. Freud – Hysteria – Feminism*. Ur. Charles Bernheimer i Claire Kahane. New York: Columbia University Press: 35–43.
87. Drakulić, Slavenka. 1984. *Smrtni grijesi feminizma: ogledi o mudologiji*. Zagreb: Znanje.
88. Duren, Brian. 1981. „Cixous' Exorbitant Texts“. U: *SubStance* 10, 3: 39–51.
89. Eagleton, Mary (ur.). 1991. *Feminist Literary Criticism*. London/New York: Longman.
90. Eagleton, Mary. 2005. *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
91. Eagleton, Mary (ur.). 2011. *Feminist Literary Theory. A Reader. Third Edition*. Oxford/Malden: Wiley-Blackwell.
92. Eagleton, Terry. 1987. *Književna teorija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
93. Eliot, Thomas Stearns. 1999. „Tradicija i individualni talent“. U: *Tradicija, vrijednosti i književna kritika*. Ur. Milivoj Solar. Zagreb: Matica hrvatska: 5–15.
94. Ellmann, Mary. 1968. *Thinking About Women*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
95. Evans, Dylan. 1996. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London/New York: Routledge.
96. Eysteinnsson, Astradur. 2009. „'What's the Difference?' Revisiting the Concepts of Modernism and the Avant-Garde“. U: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of the Continent*. Ur. Sascha Bru i Peter Nicholls. Berlin: De Gruyter: 21–35.
97. Felman, Shoshana. 1975. „Women and Madness: The Critical Phallacy“. U: *Diacritics* 5, 4: 2–10.

98. Felman, Shoshana. 1977. „Turning the Screw of Interpretation“. U: *Yale French Studies* 55–56: 94–207.
99. Felski, Rita. 1989. *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.
100. Felski, Rita, 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge/London: Harvard University Press.
101. Felski, Rita. 2003. *Literature After Feminism*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
102. Fink, Bruce. 2009. *Lakanovski subjekt. Između jezika i jouissance*. Zagreb: KruZak.
103. Foucault, Michel. 2013. *Povijest seksualnosti 1. Volja za znanjem*. Zagreb: Domino.
104. Foucault, Michel. 2015. *Što je autor?*. Zagreb: Jesenski i Turk.
105. Freud, Sigmund. 1963. „Medusa's Head“. U: *Sexuality and the Psychology of Love*. Ur. Philip Rieff. New York: Touchstone: 202–203.
106. Freud, Sigmund. 1981. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume VII (1901–1905). A Case of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works*. London: The Hogarth Press.
107. Freud, Sigmund. 1983. *Mojsije i monoteizam*. Beograd: Grafos.
108. Freud, Sigmund. 1986. „S onu stranu načela ugone“. U: *Budućnost jedne iluzije i drugi spisi*. Ur. Gvozden Flego. Zagreb: Naprijed: 133–191.
109. Freud, Sigmund. 2000. *Tri rasprave o teoriji seksualnosti*. Zagreb: Stari grad.
110. Freud, Sigmund. 2001. *Tumačenje snova*. Zagreb: Stari Grad.
111. Freud, Sigmund. 2010. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Zagreb: Scarabeus-naklada.
112. Fuss, Diana J. 1989. „'Essentially Speaking': Luce Irigaray's Language of Essence“. U: *Hypatia* 3, 3: 62–80.
113. Gallop, Jane. 1976. „The Ladies' Man“. U: *Diacritics* 6, 4: 28–34.

114. Gallop, Jane. 1983. *Feminism and Psychoanalysis. The Daughter's Seduction*. London: Macmillan Press.
115. Gasbarrone, Lisa. 1994. „'The Locus for the Other': Cixous, Bahtin, and Women's Writing“. U: *A Dialogue of Voices: Feminist Literary Theory and Bakhtin*. Ur. Karen Hohne i Helen Wossow. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1–19.
116. Gilbert, Sandra M. i Susan Gubar. 1984. *The Madwoman in the Attick. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven/London: Yale University Press.
117. Gilbert, Sandra M. 1996. „Introduction: A Tarantella of Theory“. U: *The Newly Born Woman*. Hélène Cixous i Catherine Clément. Minneapolis: University of Minnesota Press: ix–xviii.
118. Goffman, Erving. 1990. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books.
119. Grdešić, Maša. 2007. „Pogovor hrvatskom izdanju“. U: *Seksualna/tekstualna politika: feministička književna teorija*. Toril Moi. Zagreb: AGM: 257–266.
120. Gubar, Susan. 1998. „What Ails Feminist Criticism?“. U: *Critical Inquiry* 24, 4: 878–902.
121. Hillis Miller, Joseph. 2001. „Derrida and Literature“. U: *Jacques Derrida and the Humanities. A Critical Reader*. Ur. Tom Cohen. New York: Cambridge University Press: 58–81.
122. Jacobus, Mary. 1981. „Review. *The Madwoman in the Attick: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* by Sandra M. Gilbert and Susan Gubar; *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets* by Sandra M. Gilbert and Susan Gubar“. U: *Signs* 6, 3: 517–523.
123. Jakobović, Slavica. 1983. „Upit(a)nost ženskoga pisma“. U: *Republika* 39, 11–12: 4–6.
124. Jakobson. 1966. „Lingvistika i poetika“. U: *Lingvistika i poetika*. Ur. Milka Ivić i Sreten Marić. Beograd: Nolit: 285–326.
125. Jakobson, Roman. 2008. „Dva aspekta jezika i dva tipa afazijskih smetnji“. U: *O jeziku*. Ur. Linda R. Waugh i Monique Monville-Burston. Zagreb: Disput: 155–175.

126. Jardine, Alice. 1987. *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca/London: Cornell University Press.
127. Johnson, Barbara. 1978. „The Critical Difference“. U: *Diacritics* 8, 2: 2–9.
128. Johnson, Barbara. 1992. „Okvir referencije: Poe, Lacan, Derrida“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus: 217–257.
129. Johnson, Barbara. 1998. *The Feminist Difference. Literature, Psychoanalysis, Race, and Gender*. Cambridge/London: Harvard University Press.
130. Joyce, James. 2008. *Uliks*. Dio prvi. Zagreb: Europapress holding.
131. Kamuf, Peggy. 1980. „Writing Like a Woman“. U: *Women and Language in Literature and Society*. Ur. Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker i Nelly Furman. New York: Praeger: 284–299.
132. Kamuf, Peggy. 1982. „Replacing Feminist Criticism“. U: *Diacritics* 12, 2: 42–47.
133. Kamuf, Peggy i Nancy K. Miller. 1990. „Parisian Letters. Between Feminism and Deconstruction“. U: *Conflicts in Feminism*. Ur. Marianne Hirsch i Evelyn Fox Keller. New York/London: Routledge: 121–133.
134. Kamuf, Peggy. 1995. „To Give Place: Semi-Approaches to Hélène Cixous“. U: *Yale French Studies* 87: 68–89.
135. Kamuf, Peggy. 1999. *Univerzitet u dekonstrukciji ili Podela književnosti*. Beograd: Beogradski Krug.
136. Kamuf, Peggy. 2001. „Derrida and Gender: the Other Sexual Difference“. U: *Jacques Derrida and the Humanities. A Critical Reader*. Ur. Tom Cohen. Cambridge: Cambridge University Press: 82–107.
137. Kamuf, Peggy. 2015. „Hélène Cixous. Writing For Her Life“. U: *Literature and the Development of Feminist Theory*. Ur. Robin Truth Goodman. New York: Cambridge University Press: 128–139.
138. Kapidžić Osmanagić, Hanifa. 2011. *Ogledi o Hélène Cixous. Ka poetici idiomatičke razlike*. Sarajevo: Rabic.

139. Kime Scott, Bonnie. 1990. „Introduction“. U: *The Gender of Modernism. A Critical Anthology*. Ur. Bonnie Kime Scott. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press: 1–18.
140. Kolodny, Anette. 1980. „Dancing through the Minefield. Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism“. U: *Feminist Studies* 6, 1: 1–25.
141. Kristeva, Julia. 1969. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
142. Kristeva, Julia. 1977. *Polylogue*. Paris: Éditions du Seuil.
143. Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
144. Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
145. Kristeva, Julia. 1986a. „A New Type of Intellectual: The Dissident“. U: *The Kristeva Reader*. Ur. Toril Moi. New York: Columbia University Press: 292–300.
146. Kristeva, Julia. 1986b. „Semiotics: A Critical Science and/or a Critique of Science“. U: *The Kristeva Reader*. Ur. Toril Moi. New York: Columbia University Press: 74–88.
147. Kristeva, Julia. 1986c. „Women's Time“. U: *The Kristeva Reader*. Ur. Toril Moi. New York: Columbia University Press: 187–213.
148. Kristeva, Julia. 1989. *Moći užasa. Ogled o zazornosti*. Zagreb: Naprijed.
149. Lacan, Jacques. 1986. *L'éthique de la psychanalyse. 1959–1960. Livre VII*. Paris: Éditions du Seuil.
150. Lacan, Jacques. 1992. *The Ethics of Psychoanalysis. 1959–1960. Book VII*. New York/London: W. W. Norton.
151. Lacan, Jacques. 1999. *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. Book XX. Encore 1972–1973*. New York/London: W. W. Norton.
152. Leonard, Miriam. 2000. „Creating a Dawn: Writing Through Antiquity in the Works of Hélène Cixous“. U: *Arethusa* 33: 121–148.

153. Lie, Sissel. 1999. „Life Makes Text from My Body: A Reading of Cixous' text *La Venue à l'écriture*“. U: *Hélène Cixous. Critical Impressions*. Ur. Lee A. Jacobus i Regina Barecca. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers: 1–22.
154. Luepnitz, Deborah. 2003. „Beyond the Phallus: Lacan and Feminism“. U: *The Cambridge Companion to Lacan*. Ur. Jean-Michel Rabaté. Cambridge: Cambridge University Press: 221–237.
155. Lugarić Vukas, Danijela. 2019. „Kako se kalio Pojmovnik ruske avangarde? Avangarda o anomalijama / avangarda kao anomalija: o umjetnosti u revoluciji i revoluciji u umjetnosti“. U: *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost* 51, 4: 127–135.
156. Lukić, Jasmina. 2001. „Pisanje kao antipolitika“. U: *Reč: časopis za književnosti i kulturu, i društvena pitanja* 64, 10: 73–102.
157. Lukić, Jasmina. 2003. „Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama“. U: *Sarajevske sveske* 2: 67–82.
158. Lukšić, Irena. 1989. „Žensko pismo: drugi list“. U: *Totalni spol*. Milko Valent. Zagreb: Mladost: 7–15.
159. Mahaffey, Vicki. 2004. „Joyce's Shorter Works“. U: *The Cambridge Companion to James Joyce*. Ur. Derek Attridge. New York: Cambridge University Press: 172–195.
160. Man, Paul de. 2002. *The Resistance to Theory*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
161. Mandić, Igor. 1984. *Što, zapravo, hoće te žene? Katakлизma feminizma*. Zagreb: Znanje.
162. Marchart, Oliver. 2007. *Post-foundational Political Thought. Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
163. Marcus, Steven. 1985. „Freud and Dora: Story, History, Case History“. U: *In Dora's Case: Freud – Hysteria – Feminism*. Ur. Charles Bernheimer i Claire Kahane. New York: Columbia University Press: 56–91.
164. Marinetti, Filippo Tommaso. 1990. „Utemeljenje i manifest futurizma“. U: *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*. Ur. Mario de Micheli. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske: 241–245.

165. Marx-Scouras, Danielle. 1996. *The Cultural Politics of Tel Quel*. University Park: Pennsylvania State University Press.
166. Matthews, J. H. 1969. „Surrealism, Politics, and Poetry“. U: *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 3, 1: 1–13.
167. McQuillan, Martin. 2004. „Foreword. 'What is called literature'“. U: *Geneses, Genealogies, Genres, & Genius. The Secrets of the Archive*. Jacques Derrida. New York: Columbia University Press: vii–xv.
168. Milanko, Andrea. 2011. „Poredak Realnog u lakanovskoj psihoanalizi“. U: *Filozofska istraživanja* 31, 2: 407–416.
169. Milanko, Andrea. 2016. „Prisila ponavljanja s onu stranu Freuda: fort-da između Lacana i Derridaa“. U: *Filozofska istraživanja* 36, 1: 119–135.
170. Milanja, Cvjetko. 2000. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. I*. Zagreb: Zagrebgrafo.
171. Mill, John Stuart. 2000. *Podređenost žena*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk/Hrvatsko sociološko društvo.
172. Miller, Nancy K. 1982. „The Text's Heroine. A Feminist Critic and Her Fictions“. U: *Diacritics* 12, 2: 48–53.
173. Millett, Kate. 2000. *Sexual Politics*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
174. Moi, Toril. 1986. „Introduction“. U: *The Kristeva Reader*. Ur. Toril Moi. New York: Columbia University Press: 1–22.
175. Moi, Toril. 2007. *Seksualna/tekstualna politika: feministička književna teorija*. Zagreb: AGM.
176. Moi, Toril. 2008. „'I Am Not a Woman Writer'. About Women, Literature and Feminist Theory Today“. U: *Feminist Theory* 9, 3: 259–271.
177. Motard-Noar, Martine. 1999. „Reading and Writing the Other. Criticism as Felicity“. U: *Hélène Cixous. Critical Impressions*. Ur. Lee A. Jacobus i Regina Barecca. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers: 92–108.
178. Mrkonjić, Zvonimir. 1971. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo. Sv. I, Razdioba*. Zagreb: Kolo.

179. Mullin, Katherine. 2006. „Modernisms and Feminisms“. U: *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Ur. Ellen Rooney. Cambridge: Cambridge University Press: 136–152.
180. Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
181. Novak, Slobodan Prosperov. 2003. *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
182. Perloff, Marjorie. 1986. *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
183. Pogačnik, Jagna. 2012. *Kombajn na književnom polju (proze, pisci, pojave)*. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca/Naklada Jesenski i Turk.
184. Poggioli, Renato. 1975. *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit.
185. Popović Perišić, Nada. 2004. *Literatura kao zavođenje*. Beograd: Prosveta.
186. Protrka Štimec, Marina i Mirela Dakić. 2019. „'Tijelo pamćenja je pčela koja me bode': emancipatorne prakse ženskog pisma 80-ih“. U: *Poznańskie Studia Slawistyczne* 16: 243–255.
187. Rooney, Ellen. 2006. „Introduction“. U: *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Ur. Ellen Rooney. Cambridge: Cambridge University Press: 1–26.
188. Rosalind Jones, Ann. 1981. „Writing the Body: Towards an Understanding of *L'Ecriture Feminine*“. U: *Feminist Studies* 7, 2: 247–263.
189. Rosalind Jones, Ann. 1984. „Julia Kristeva on Femininity: The Limits of a Semiotic Politics“. U: *Feminist Review* 18: 56–73.
190. Roudiez, Leon S. 1980. „Introduction“. U: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Julia Kristeva. New York: Columbia University Press: 1–20.
191. Roudiez, Leon S. 1984. „Introduction“. U: *Revolution in Poetic Language*. Julia Kristeva. New York: Columbia University Press: 1–10.
192. Rubin Suleiman, Susan. 1990. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge/London: Harvard University Press.

193. Rubin Suleiman, Susan. 1991. „Writing Past the Wall or the Passion According to H. C.“. U: *Coming to Writing and Other Essays*. Hélène Cixous. Cambridge/London: Harvard University Press: vii–xxii.
194. Saint-Point, Valentine de. 2009a. „Futurist Manifesto of Lust“. U: *Futurism. An Anthology*. Ur. Lawrence S. Rainey, Christine Poggi i Laura Wittman. New Haven: Yale University Press: 130–133.
195. Saint-Point, Valentine de. 2009b. „Manifesto of the Futurist Woman“. U: *Futurism. An Anthology*. Ur. Lawrence S. Rainey, Christine Poggi i Laura Wittman. New Haven: Yale University Press: 109–113.
196. Saussure, Ferdinand de. 2000. *Tečaj opće lingvistike*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje/ArTresor naklada.
197. Schulte-Sasse, Jochen. 2002. „Foreword: Theory of Modernis versus Theory of the Avant-Garde“. U: *Theory of the Avant-Garde*. Peter Bürger. Minneapolis: University of Minnesota Press: vii–xlvii.
198. Sellers, Susan. 1996. *Hélène Cixous. Authorship, Autobiography and Love*. Cambridge: Polity Press.
199. Showalter, Elaine. 1975. „Literary Criticism“. U: *Signs* 1, 2: 435–460.
200. Showalter Elaine. 1981. „Feminist Criticism in the Wilderness“. U: *Critical Inquiry* 8, 2: 179–205.
201. Showalter, Elaine. 1985. „Introduction. The Feminist Critical Revolution“ U: *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon Books: 3–17.
202. Showalter, Elaine. 1987. *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. New York: Penguin Books.
203. Showalter, Elaine. 1997. „Towards a Feminist Poetics“. U: *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*. Ur. Kenneth McMillan Newton. Basingstoke/London: MacMillan Press: 216–220.
204. Showalter, Elaine. 1999. *A Literature of Their Own. British Women Novelists From Brontë to Lessing. Expanded Edition*. Princeton: Princeton University Press.

205. Spivak, Gayatri Chakravorty. 1981. „French Feminism in an International Frame“. U: *Yale French Studies* 62: 154–184.
206. Stanton, Domna C. 1986. „Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva“. U: *The Poetics of Gender*. Ur. Nancy K. Miller. New York: Columbia University Press: 157–182.
207. Šafranek, Ingrid. 1983. „'Ženska književnost' i 'žensko pismo'“. U: *Republika* 39, 11–12: 7–28.
208. Tomljenović, Ana. 2019. *Ibsenova „druga scena“*. Zagreb: Disput.
209. Truth Goodman, Robin. 2015. „Introduction“. U: *Literature and the Development of Feminist Theory*. Ur. Robin Truth Goodman. New York: Cambridge University Press: 1–12.
210. Ugrešić, Dubravka. 2021. *Brnjica za vještice*. Zagreb: Multimedijalni institut.
211. Valent, Milko. 1989. *Totalni spol. Kritika „ženskog“ pisma*. Zagreb: Mladost.
212. Vargas Llosa, Mario. 2000. „Nadja as Fiction“. U: *Salmagundi* 126/127: 53–59.
213. Visković, Velimir. 1988. Pozicija kritičara: o suvremenoj hrvatskoj prozi. Zagreb: Znanje.
214. Weil, Kari. 2006. „French feminism's *écriture féminine*“. U: *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Ur. Ellen Rooney. Cambridge: Cambridge University Press: 153–171.
215. Wiegman, Robyn. 1999. „What Ails Feminist Criticism? A Second Opinion“. U: *Critical Inquiry* 25, 2: 362–379.
216. Wills, Clair. 1989. „Upsetting the Public: Carnival, Hysteria and Women's Texts“. U: *Bakhtin and Cultural Theory*. Ur. Ken Hirschkop i David Shepherd. Manchester: Manchester University Press: 130–151.
217. Woolf, Virginia. 2003. *Vlastita soba*. Zagreb: Centar za ženske studije.
218. Zlatar, Andrea. 2003. „Tko nasljeđuje 'žensko pismo'? Poetike različitosti suvremene hrvatske produkcije: Irena Vrkljan i Daša Drndić“. U: *Sarajevske sveske* 2: 83–94.

219. Zlata, Andrea. 2006. „Soba, kuhinja, vlak“. U: *Sabrana proza 1*. Irena Vrkljan. Zagreb: Profil: 5–29.
220. Zupančič, Alenka. 2015. „Spolna razlika i ontologija“. U: *Dosezi psihoanalize. Književnost, izvedbene umjetnosti, film i kultura*. Ur. Ivan Majić, Andrea Milanko i Ana Tomljenović. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža: 15–26.

Internetski izvori:

<https://www.crash.cam.ac.uk/events/27448/> (pristup: 15. svibnja 2022)

<https://www.jstor.org/stable/i219923> (pristup: 3. ožujka 2021)

<https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/knjizevnost/irena-vrkljan-strpali-su-me-u-ladicu-osnivacice-zenskog-pisma/> (pristup: 30. rujna 2022)

<http://zenstud.hr/izdavastvo/knjige/> (pristup: 20. svibnja 2021)

Životopis

Mirela Dakić rođena je 10. veljače 1993. godine u Stuttgartu. Osnovnu školu i gimnaziju završila je u Karlovcu. Na zagrebačkom Filozofskom fakultetu 2011. godine upisala je dvopredmetni studij kroatistike i sociologije, na kojem je diplomirala 2017. Iste godine upisuje Poslijediplomski doktorski studij znanosti o književnosti, teatrologije i dramatologije, filmologije, muzikologije i studija kulture na Odsjeku za komparativnu književnost. Od lipnja 2019. zaposlena je na projektu Hrvatske zaklade za znanost *Književne revolucije* (IP-2018-01-7020) pod vodstvom izv. prof. dr. sc. Marine Protrka Štimec. Tijekom dokorskog studija sudjelovala je na nizu znanstvenih skupova u zemlji i inozemstvu, a znanstvene radove i recenzije objavljuje u domaćim i međunarodnim časopisima i zbornicima. Područja interesa su joj književna i kulturna teorija te novija hrvatska književnost.

Znanstveni radovi u časopisima i zbornicima:

„O ženskom tekstu iz(van) jugoslavenskog konteksta: (ne)mogućnost bezuvjetnog čitanja“. *Modernizam i avangarda u jugoslavenskom kontekstu II*. Andonovska, Biljana, Brlek, Tomislav, Vidić, Adrijana (ur.). Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2022, 159-172.

„Dvostruki život riječi: iskopine iz sedre sadašnjice Tina Ujevića“. *A(tr)kcija Ujević: avangarda, angažman i revolucija u delu Tina Ujevića*. Jović, Bojan, Čolak, Bojan (ur.). Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2022, 91-110.

„Rukopis na granici“. *Fluminensia*, 33 (2021), 1: 171-188.

„Analiza *Fragmenta*: književnost, histerija, biseksualnost“. *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti, izvedbenoj umjetnosti i filmu*, 65 (2021), 1-2: 51-72.

„Pisati zazorno: Freud, Cixous, Derrida“. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, 52 (2020), 197 (3): 21-28.

Protrka Štimec, Marina; Dakić, Mirela. „'Tijelo pamćenja je pčela koja me bode.' Emancipatorne prakse ženskog pisma 80-ih“. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 16 (2019): 243-255.

„Krlješin povratak u Rusiju: avangarda, polemika, diseminacija“. *Rusko a slovanský svět: Staletí soužití a střetů*. Giger, Markus, Kosáková, Hana, Příhoda, Marek (ur.). Prag: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2021, 97-108.

„Irena Vrkljan u svijetu ladica: o recepciji opusa“. *Sarajevski filološki susreti 5: zbornik radova* (knj. 2). Sarajkić, Mirza (ur.). Sarajevo: Bosansko filološko društvo, 2021, 9-26.

„Postmoderna u raljama (post)socijalizma: kontinuitet popularne kulture u opusu Dubravke Ugrešić“. *Jezik književnosti, znanosti i medija. Zbornik radova sa znanstvenog skupa u povodu 80. rođendana akademika Milivoja Solara*. Kolar, Mario, Tkalec, Gordana, Kovač, Zvonko (ur.). Koprivnica: Sveučilište Sjever, 2018, 211-221.

Prikazi:

„From Post-Yugoslavia to the Female Continent: A Feminist Reading of Post-Yugoslav Literature“, Tijana Matijević. *Southeastern Europe*, 46 (2022), 1: 101-104.

„Što je autor u novijoj hrvatskoj književnosti?“. *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti, izvedbenoj umjetnosti i filmu*, 65 (2021), 1-2: 121-125.

„Mali oblici: promišljanje žanra“. *Studia ethnologica Croatica*, 32 (2020), 1: 345-347.

„U dva stupca i pandana“. *Fluminensia*, 32 (2020), 2: 208-213.