

Azra Verlašević

POETIČKE (NE)ODREĐENOSTI BOSANSKOHERCEGOVAČKOG ŽENSKOG ROMANA

Sažetak

U (post)komunističkom društvu rođen, naš ženski romaneskni glas ne može izbjeći politizaciji i ideologizaciji svoga govora, te proizvodi ginotekst koji reflektira temeljne društvene *dihotomije* svoga kulturnog konteksta i traži se u ontološkoj bliskosti dva žanra, autobiografije i romana. Legi-timno je promišljatigaslijedomiistodobno usprkosnaslijedejoj književnoj matrici, te pri-znati mu poetički prinos koji oslobađa neku vrstu konstituirajućeg viška koji nas sučeljava s neprijepornim stavom da ženski rukopis unosi u našu tradiciju romana - koncept razlike. Posrijedi je zapravo početak ženske tradicije koju ujedinjuje istrajavanje u napetosti sopstvenih ambivalencija i prijegora da se ustanovi ženski *common sense* o ženi, o njenoj kreativnosti, o jeziku koji je govori...

Ključne riječi: *l'écriture féminine, identitet, drugi*

Poetičke (ne)određenosti bosanskohercegovačkog ženskog romana

Upoetološku mapu bosanskohercegovačkog romana, u drugoj polovici XX stoljeća suočenu s intenzivnim modelotvornim razgranavanjem, 70-tih se godina ucrtava poetički zasnov ženske romaneskne amplitude. Pod lupom ženskog spisateljskog senzibiliteta tada se zatiče, u našem romanu odavno prisutni, ali po svojoj ženskoj imaginaciji i produbljenom zasnivanju uveliko novi - ženski iskustveni prostor, što ovu prozu atribuirala sintagmom *women centered narratives* ("proza usmjerena na žene"). Trud da se sačini "gusti opis" (Clifford Geertz) ove proze iziskuje da u mnoštvu strukturnih pretpostavki koje joj daju značenja - rodna perspektiva uzme iznimno, ako ne i dominantno učešće. Usvajajući pojmovni aparat koji je razradila feministička teorija, kulturna antropologija i socijalna historija - pokušat ćemo

iscrtati poetičku kartu bosanskohercegovačkog ženskog romana, razumijevajući njegove specifičnosti kao respektabilan i determinirajući faktor bosanskohercegovačke književne stvarnosti.

Sedamdesete godine XX stoljeća vremensko je sjedište, nama ovdje, zanimljivo iz dva razloga: prvi vezujemo za bosanskohercegovački književni i kulturni kontekst u kojem se tek uspostavlja budući kontinuitet ženskog romana (Bisera Alikadić, *Larva*), a on nas vodi do drugog - do šireg konteksta književnih i uopće kulturnih kretanja unutar zapadnoevropskog kulturnog kruga koja su to uspostavljanje omogućila. Moderna kultura koja je osmišljavala prve dvije trećine XX stoljeća, svoj simbolični univerzum gradila je na tenziji između dominantnih i oporbenih oblika, tenziji koja je, reflektirana na umjetnost - uspostavila avangardu za svoju poetičku "vladaricu" (Dubravka Oraić Tolić, 2005). Studentska revolucija i sovjetska okupacija Čehoslovačke sedamdesetih godina XX stoljeća upečatljivi su znakovi promjene paradigme u zapadnoj kulturi. K tomu, ta "slika o avangardi kao umjetničkoj vladarici 20. stoljeća nastala je tek na prijelomu šezdesetih i sedamdesetih godina, kada se povijesno nedovršena avangarda iz tridesetih još jednom vratila na kulturnu scenu da bi otpjevala svoj labuđi pjev i pripremila put u postmodernu" (Oraić Tolić 2005: 44). Zasnivanje naše ženske romaneskne amplitude vezuje se za ovaj "krhki vremenski pregib" i zahtijeva nešto širu eksplikaciju književnih i kulturnih uvjeta koji su ga podržali.

Modernu paradigmu je osmišljavao samouvjereni racionalistički subjekt koji je dominirao "nad svim što nije on sam" - vladao nad Drugim, ko god taj Drugi bio (kultura, nacija, žena, priroda, tijelo...). Najubjedljivija (samo)kritika racionalističkog subjekta XX stoljeća, odnosno protuprojekt *per negationem* racionalističkog uma je - Freudova psihoanalitička teorija i unutar nje otkriće do/svjesnih mehanizama kao pokretača svekolike ljudske svijesti. Ona je refleksno zarazila cjelokupnu ljudsku misao, pa se tako prenijela i na misao o modernoj umjetnosti

U Frojdovom otkriću podsvijesti i ovim otkrićem otvorenim pitanjima subjekta, tvorbe identiteta i rodnih odnosa - participiraju mnogi modernistički oblikotvorni umjetnički alati: proustovske intro-

spekcijske analize i psihogrami, poetika sna, retorika zauma, nadrealistička poetika... Upravo "tu – u prizemlju i podzemlju kulture – žene su započele svoj projekt emancipacije. (...) Mislioci i teoretičari šezdesetih i sedamdesetih – poput Barthesa, Foucaulta, Derridae, Lacana, Lyotarda, Baudrillarda, Gillesa Deleuzea, Paula de Mana, Julije Kristeve, Niklasa Luhmanna – oslonili su se na onu liniju i ona mjesta u modernome mišljenju gdje se dogodila unutarnja kriza i kritika njezina središnjega subjekta, racionalističkoga pojedinca i njegova tipa znanja" (Oraić Tolić 2005: 48).

Razumijevanje kulturnog prijeloma sedamdesetih godina potakao je svojom teorijom *dijaloga* - Mihail Bahtin. Prateći ga u proznoj tradiciji od Sokratovih dijaloga do romana Dostojevskog, Bahtin dijalog smatra univerzalnim svojstvom govora koje će se na dva načina ugraditi u temelje smjene moderne i postmoderne paradigme. U užem smislu na dijalogu kao obliku diskurza zasnovala se teorija intertekstualnosti Julie Kristeve, prema kojoj je roman, za razliku od epa, semiotičan, dijalogičan, višediskurzivan (udomljuje i visoki i niski govor/kulturu) i - intertekstualan. Dijalog u širem smislu shvaćen kao opće mjesto promišljanja kulturne paradigme – osmišljava i kulturni prijelom sedamdesetih godina XX stoljeća, uvodeći na široka vrata u teorijske rasprave načelo Drugog (spola/roda, kulture, subjekta, teksta...). Iz ovog proizašle feministički projekti šokantno zastaju pred diskriminatornim, monologičnim amblemima književnosti u kojima je razotkrivena "duboka spolna asimetrija: dominacija muških perspektiva i isključenje ženskih subjekata iz kulture" (Oraić Tolić 2005: 70), i postavljaju pitanje o spolnoj razlici i posebnosti ženskog identiteta, te, zaboravljajući na trenutak žensku političku i socijalnu ugroženost, nastoje osloboditi barem žensko tijelo. Tako se modernistički rodni binarizam počinje ozbiljno remetiti stalnim povređivanjem maskulinog simboličkog zabrana, čemu su, paradoksalno, najviše doprinosili muški teoretičari.¹

1 "U času kada je Foucault proglasio 'smrt čovjeka', a Barthes se našao u carstvu znakova i proglasio 'smrt autora', kada je Derrida obznanio, kraj logocentrizma' i nezavršivo, odgađanje značenja', kada je Lyotard obrazložio 'paralogiju' kao babilonski, iz rodne vizure bapski, tj. karikirano ženski govor, a Vattimo objavio 'kraj moderne' i uveo, 'slabi subjekt', kada je nastupio razigrani endizam – proglašivanje kraja svih parcela muškog simboličkog polja, od povijesti i znanosti do humanizma i eurocentrizma - našli smo se u postmoderni. (...) Paradoks je postmodernog oproštaja od moderne bio u tome da je istodobno tekla posljednja velika dekonstrukcija modernog muškog subjekta i prva velika konstrukcija ženskoga subjekta. Dok su muški autori u poststrukturalizmu, dekonstrukciji i apokaliptici raskopavali temelje zapadnog racionalizma,

Posljednja trećina XX stoljeća u romanesknoj bosanskohercegovačkoj produkciji reflektira rečenu promjenu kulturne paradigme. Sedamdesetih godina je u njoj modernizam već sintetizirao svoje granične vrijednosti i u svojoj pravolinijskoj dijalektici počeo očitovati svoje postmodernističke sklonosti. U *njihovu pojmovnom razgraničavanju među kritičarima ne postoji teorijski konsenzus, te bosanskohercegovačku postmodernu književnost u ovom kontekstu razumijevamo kao reakciju na cijeli spektar modernističkih književnih pojava koje nova osjećajnost počinje eklektički prevazilaziti. Atmosferu društvenih napetosti i suptilnog sukobljavanja narslih protivurječnosti političkih, moralnih, filozofskih nazora sedamdesetih godina prati i sinergija brojnih poetičkih prijevora u kojima će se roditi i prvi bosanskohercegovački ženski roman.*

U mnoštvu poetičkih neodređenosti i nedosljednosti paradigmatike smijene modernističkih i postmodernističkih poetika, bosanskohercegovački ženski roman se uvlači u oba ova poetička registra, oprezno prepuštajući postmodernističkom (iza)zovu svoje odveć mlado i osjetljivo literarno tijelo. On se kao pupčanicom vezuje za poetičke vrijednosti književnog nasljeđa u koje se uzglobljuje i unutar njih pokušava graditi *fantazam osobnosti*, odnosno prepoznati u ogledalu tradicije vlastiti poetički prostor kao svoju ontologiju bijelog papira u kojoj će osloboditi vlastitu ikonografiju ne uzurpirajući ničije mjesto, bdjeti nad svojom formom ne odolijevajući mitskom zovu ženstvenosti. U (post)komunističkom društvu rođen, naš ženski romaneskni glas ne može izbjeći politizaciji i ideologizaciji svoga govora, te proizvodi ginotekst koji reflektira temeljne društvene *dihotomije* svoga kulturnog konteksta i traga za oblikotvornim alatima koji dekonstruiraju ideologiziranu sliku svijeta. Taj mladi ženski glas se traži u ontološkoj bliskosti dva žanra, autobiografije i romana, i nakalemljuje ju na lirsko-arabeske valere nasljeđenih književnih glasova, te uspostavlja vlastite ispovijedne, ženske, statične, lirične, snovidne i bestežinske - pripovijedne petlje.

U bosanskohercegovačkoj romanesknoj proizvodnji od njenih najranijih početaka prisutno je svojevrsno zanimanje za ženski iskustveni prostor, koji se u

njegova čovjeka i njegova svijeta, autorice prvog vala novog feminizma same su sebe utemeljivale, kopale su po ženskom rodnom polju tražeći neku svoju univerzalnu bit koja će zasnovati njihov identitet ('Žensko pismo' kod Luce Irigaray, semiotika tijela i majčinstva kod Julije Kristeve i sl.). (...) Po totalnoj dekonstrukciji muškoga rodno polja i istodobnoj žestokoj konstrukciji ženskoga subjekta postmoderna sedamdesetih i osamdesetih godina bila je 'ženska' kultura.", Pogl. Dubravka Oraić Tolić, *ibidem*, 118

interpretacijskim procedurama mogao prepoznati kao afirmacija njegove kulturno poželjne slike. Stoga, u osmoj deceniji XX stoljeća bosanskohercegovačke autorke romana prve generacije (Bisera Alikadić, Jasmina Musabegović), započinjući svoju imaginativnu avanturu u odsustvu vlastite/ženske romaneskne prethodnice, u romaneskno stiliziranje ženskog kulturnog iskustva kreću s intuitivnom sviješću šta “ženski” roman zapravo treba da izdvaja s poetičke mape bosanskohercegovačkog romana. Činjenica je da on zadržava suštinska svojstva literature svog književnog konteksta - odražava dijalektiku smjene modernizma i postmodernizma druge polovice XX stoljeća, ali i nastupa s osobenim poetičkim registrom nerijetko provokativnim spram zatečenih poetičkih preferencija.

U uspostavljanju naše ženske romaneskne tradicije romanom *Larva* Bisere Alikadić nezanemariv je utjecaj socijalno-prevratničke atmosfere i društvenih napetosti 70-ih godina XX stoljeća, unutar kojih su koraci ka demokratizaciji političkog života istovremeno uvećavali individualna htijenja u svim sferama života. Tako se i Bisera Alikadić, u nekameleonskom nastojanju spram *muške prethodnice*, u svom prvom romanu tematskom i oblikovnom impostacijom provokativno koncentrira na introspektivno istraživanje ženske erotske želje konfliktno pozicionirane u općoj slici kulture. Spisateljica nema na umu puku transmisiju obrazaca ponašanja “seksualiziranog tijela”, nego prije želi razotkriti i prevrednovati etablirane kriterije rodnog razlikovanja. Kulturno nepredvidiva seksualnost u romanu *Larva* zapravo proizvodi otpore uniformnim, u marksističkoj kulturi strogo predvidivim životnim (hi)storijama. Ona u junakinjinoj svijesti artikulira sukob ispražnjenog društvenog bića koje stvarnost konceptualno zatamljuje, i nagonskog bića koje je potom iz sebe izvodi. Funkcionalna neistosmjernost ovih operacija uspostavlja društveno i nagonsko biće kao dva izrazito nekoabitirajuća, odvojeno uspostavljajuća, anksiozna središta ženskog bića koja površno razumijevaju i sliku svijeta i sliku sebe. Ova mentalna i emocionalna (objektivna i subjektivna) retardacija slike svijeta/sebe u svijesti junakinje oslobađa put za priliv intraerogenog koje počinje grubo ugrožavati sliku svijeta i nekontrolirano oslobađati sliku sebe. Junakinja se tako neprestano gubi u sopstvenoj vreloj erotskoj fantaziji koja je toliko apstraktna da objelodanjuje svoje mentalno porijeklo.

Alikadićkin roman *Krug* također daje sliku ženskog subjektiviteta koji gubi kontrolu nad vlastitom seksualnošću i dramatično se nastoji spasiti iz entropije osobnog života. Erotizam kao poetički *prijestup* u

sirovoj eksplikaciji skrivenog i samozatajnog ženskog seksualnog iskustva, u romanu *Krug* se buntovno poigrava opasnošću da, erotikom kao “književnom monomanijom” (Barthes), ugrozi vlastitu literarnost. Na calvinovsko pitanje: Ima li nešto “važnije” što stoji iza sirove seksualnosti u prozi Bisere Alikadić?, odgovor je ovaj put u putanji erotskog pražnjenja koja u ovom romanu pokušava triangulirati odnos žene i erotike, umećući između njih *pisanje* kao asimilaciju erotskog u kreativnu misao i erotski artikulirati intimu ženskog pisanja. Sada je pisanje kao mimikrija erotskog čina - kompenzacija ženskoj autsajderskoj položajnosti koja u kreativnom činu traga za svojom alternativnom figuracijom – a da bi preispisala falo(go)centričnu sliku svijeta i iskoračila iz začaranog androcentričnog kruga života.

Književni opus Jasmine Musabegović očituje izrazitu sklonost ka psihogramu kao književnom uvidu u fluktuaciju dojmova i asocijacija u tokovima ženske svijesti u kojima se uređuju i umiruju realističke poetičke enklave (literarni sadržaji posvećeni fizičkoj stvarnosti). Ovaj tip naracije autorka će zadržati kao strukturno obilježje svih svojih romana (*Snopis*, *Skretnice*, *Most*, i *Žene, glasovi*) uz neznatno variranje omjera ovih supostavljenih poetika.

U romanu *Snopis* Jasmina Musabegović ženski metaforički i simbolički registar izvodi iz postnarkotičke mentalne otupjelosti žene na izvanjske podražaje koju autorica postavlja kao (do) svjesnu podlogu junakinjinoj retrospektivnoj i introspektivnoj inicijaciji. Ontološku disonancu između oslabljenog stanja svijesti i iz njega proizašlih misaonih figura razvrstavanja/predočavanja tragova sjećanja autorica prevladava sveznajućim naratorom čija se hermeneutika jasnije zagleda u *telos* ekstrahiranog znaka/događaja i recepcijski ide u susret čitateljskoj svijesti. On fragmentarne predodžbe osobnog iskustva, kadrirane u vizuelne slike koje prate neujednačene ritmove sjećanja, uvodi u metonimijski svijet jezika uspostavljajući spoznajni red protjeran iz bolesnog (ženskog?!) tijela. Kroz disoluciju muškog i ženskog strukturno sprovedenu razdvajanjem romana na mušku i žensku priču (ispovijest) autorica ispisuje dramatičnu žensko-mušku kozmogoniju koja ne uspijeva *rehabilitirati* svoje jedinstvo. S druge strane, disolucija teksta na stvarno i himbeno unutar obje priče autorici omogućuje stvaranje istovjetnih planova argu-mentacije u katarktičkom pražnjenju “navrle” tjeskobe stvarnog života od koje se i junakinja i junak brane njegovom himbenom slikom. Unutar tog fantazma se zapravo produbljuje ontološki jaz između dvije nekoabitirajuće slike svijeta jer taj fantazam, kao prilika da se nesvjesno vidi na djelu, svoj zamagljeni, kondenzirani, metaforizirani smisao

različito investira: u anatomsku slikovnost u ženskoj, a u transcendentalno označeno u muškoj priči. Ovu razliku ironično zaodijeva placenta ikonografija (jufka...) u ženskoj ispovijesti koja kao metafora života (hranjenja) postavlja pitanje samorazumljivosti - "falocentrične" kulturne slike svijeta / muške kulturne samouvjerenosti.

Roman *Skretnice* se tematski orijentira na žensko povijesno iskustvo i njegovu kulturnu pozicioniranost unutar povijesnog događaja. Jasmina Musabegović sa mape kriznog društvenog milieua izdvaja žensku priču i čisti je od svega što zatamljuje ženski doživljaj povijesnih mijena. Ispod ovako intimizirane tematske površine, istinske konture povijesnog zbivanja se tek ovlaš uprisutnjuju kroz svijest žene koja, kao neka vrsta subjektivnog amalgama/zrcala, čita žensku sliku njegova naličja. Ispisujući povijesni događaj kroz arabesknju teksturu ženskog doživljaja povijesti - autorica sudbinu žene izdvaja sa mape općedruštvenih napetosti i smiješta je u "zaklon" ritualne svakodnevice u kojem se grubo *paraju* sve ženske fantazije i galantno troše svi amblemi ženskog kulturnog digniteta (ljepota, nakit...). Strukturno jedinstvo romana *Skretnice* je u slikama tog paranja, u živim ili pohranjenim skicama života koje se opredmećuju u svijesti i podvrgavaju raspoznavanju i nadoknađivanju smisla, a potom nanovo odlažu u prenapućene lavirintne prostore ženskih slikovnih deponija. Objektivacija značenja povijesnog događaja smještena je, dakle, u žensku svijest kao tijesni prostor drugosti - u kojem kulturna strogost ženi nudi šutnju kao jedino *nevino* susretanje sa stvarnošću. Dva su dakle, u *Skretnicama*, načina postojanja u Drugosti: racionalna prisega odanosti očinskom tlu u kojoj se junakinja saobražava s kulturnom slikom sebe (*man's land*), ili pak sunovrat u šutnju kao poniranje u majčinsko, prešućeno mjesto postojanja u Jednosti / *no man's land*/. Autorica, dakle, dvoplanski konstruira ženske identitete: s jedne strane je prednjeplanski front "ulagivanja" zahtjevima kulture u manifestnom prakticanju života zarad stvaranje poželjne društvene slike o sebi, a ispod te površine je plan *nesaživljavanja* žene s ovom slikom. Tako idejni zasnov *l'écriture féminine* Jasmine Musabegović postaje razotkrivanje konstelacije ženske subjektivnosti kao snage koja poput najfinijeg seizmografa mjeri represivne pokrete kulture, ali dok im naizgled povlađuje - ona postaje skrovito mjesto zasnivanja ženskog kulturnog neposluha svake vrste.

Roman *Most* gradi kontekst autentično ženskog "savezničkog" iskustva koje istrajava u vrtlogu sopstvenih kulturnih i historijskih pretpostavki. Glavna junakinja romana, slikarka, evocira napetosti i strahove upisane u prostore djetinjstva žudeći

premoštenje jaza koji je u njoj odvojio autentični doživljaj svijeta od njegove, fragmentne, umjetničke slike. Naslovna metafora "mosta" u romanu potiskuje svoju konvencionalnu metaforičku vrijednost, sagledava se "odozdo", s ne-mjesta ženskog kulturnog obitavanja i ne prepoznaje se kao čvrsti i pouzdani prostor susretanja. On je prije ženski virtuozni iskorak iz žive u umjetničku/estetiziranu sliku života u kojoj se kida očinska metaforika i uspostavlja niz ženskih kulturnih znakova. Metaforička vrijednost "mosta" u muškom simboličnom poretku - ovdje je umrtvljena, i ništa se u romanu/životu neće držati zajedno, pa ni združeno žensko sestrinstvo razbijeno „tajnama“ koje prijete „sramotom“ i tako bdiju nad kulturnim vrijednostima majčinstva, sestrinstva, srodstva. Žensko iskustvo u romanu zjapi nepremostivošću, a naslovna metafora kvazi-metaforičnošću iz koje se njen sadržaj izljeva u unutarne kretanje junakinje oslikanim koridorima/mostovima koji su iskonske, a ne kulturne, majčinske, sestrinske, srodstvene poveznice. U romanu *Most* konstruirana slika ženskog života svu svoju energiju ulaže u jedini pouzdani prostor ženske „apsolutne mjesnosti“ - u prostor ženske subjektivnosti/kreativnosti. U njemu će spisateljica ženu odvojiti od „zimomore“ kulture „pancirom od slika“ koji će demistificirati sve u kulturi supstancijalizirane i esencijalizirane muško-ženske razlike i providjeti odnos žene i umjetnosti čija se drama uvijek zbiva pred "zaključanim vratima" muškog kulturnog/kreativnog svetišta. Jasmina Musabegović tako utemeljuje svoj *l'écriture féminine* u inskripciji u tekst eruptivne snage ženskog *kreativnog* tijela koje imaginira svoje bremenito iskustvo autentično se vezujući za metaforički registar Prirode, a ne kulture, prirode kao generativne snage koja u jeziku podstiče "anatomsku slikovnost".

Alma Lazarevska za tematsko središte romana *U znaku ruže* uzima *case history* koji se u svojoj pojedinačnosti prepoznaje tek po tragovima koje je za sobom ostavio u *telosu* povijesnog života, i koji na neki način u literarnom mediju naplaćuje ceh za svoju povijesnu izopćenost. Lazarevska to čini suptilnim raspuhivanjem povijesne patine sa, za povijesnu priču izlišnih ali žilavih, nadasve životno dragocjenih sadržaja života, konfrontirajući historiografski provjerljive "slavne biografije" koje se upinju determinirati lik sa, u suparničkom dijalogu s njima, privatnim i povijesno skrajnutim. One se ispisuju odvojeno i prednost ostvaruju jedna na račun druge, prva je monumentalni gospodar povijesti, druga pronicljivi i cinični podanik života, prva transcendirira kakofoniju smisla, druga je uzima za predmet opisa. Lazarevska se poigrava iluzijom iscrpnosti u predstavljanju slike života i njenom

vjerodostojnošću promovirajući pripovijedanje u glavnog junaka priča nastalih na poledini već ugašenih doživljaja/ispisanih papira. Pripovijedanje ravna recepcijom priča, krstari u svim pravcima slikom života ne tajeći konstitutivnu naknadnost i uzročno-posljedičnu patvorenost u svom združivanju s predmetom opisivanja. Razliku u fikcijskoj i fakijskoj slici života podržavaju i niže pripovjedne instance priče. Likovi su tako jukstaponirani da su *everyman egzistencije* (koje se jedva drže svoga imena/identiteta) sudbinski okrenute historiografski provjerljivim (Rosa Luxemburg, Jan Palah). U tom odnosu historiografija samo naizgled osnažuje poziciju instance ovjerovljavanja priče (pripovjedača) jer u probirljivoj retorici historiografskog diskursa, koliko god on pretendirao na istinostniju vezu sa stvarnošću od pripovijedanja, prepoznaje se patvorenje iste. Razvlašćivanjem kauzalnosti kao princeze narativne logike od uloge moćnog oružja napetosti u predstavljanju sadržaja (brojne proleptse), pripovijedanje postaje *bilo* koje pulsira pričom iskušavajući svoju premoć u vrtoglavičanju manipulacije, i ako neke likove u priči “upošljavaju zvijezde” a neke druge “historija”, pripovjedača “upošljava” ironija kao instrument za konvertiranje programirane ozbiljnosti povijesnih procedura u njihovu imitacijsku, gorko-ironijsku sliku *hepeninga*. On se počinje paušalno odnositi spram historijskog središta i njegove periferije i proizvoljno buditi u njima latentno prisutne sadržaje. Tako roman *U znaku ruže* odražava brikolersko stanje svijeta koji izmiče percepciji u jasnim historijskim znakovima, a za svrhu kreiranja parodijske, apsurdne, groteskne slike socijalističkog ideološkog mita od uspostavljanja njegovih “etičkih načela”, odnosno njegova historijskog (epohalnog) ulaza (Rosa Luxemburg) - do njegova “epohalnog” historijskoga izlaza (Jan Palah).

Jasna Šamić u romanu *Mraz i pepeo* “igra na kartu” “prirodne slivenosti” ženskog autorstva i teksta, ali tu izravnu konvergenciju autobiografskog materijala i estetičkog oblika uporno želi i potkopati. Autorica, naime, ontološku bliskost žene i pisanja, odnosno žensku privilegiju izravnog doticaja sa životom zakriva muškim naratorom koji piše intimni dnevnik u kojem ispovijeda svoje predavanje slatkim “užitku u plijenu” – čitanju još dva pronađena intimna dnevnika. Tako se ispisuje priča o dnevnicima, koji su intimni, ispovjedni, datirani i označeni mjestom – ali samo moguće tačni i vjerodostojni. Roman je dakle složen u troslojnu naraciju, po sistemu “ruskih lutaka”, u kojoj jedna priča otkriva drugu, a treća i prvu i drugu, a sve skupa upotpunjuju mapu intimnog i povijesnog iskustva junaka različitog historijskog, sociološkog i uopće kulturnog zasnova njihova bića.

Povezuje ih metafora tri smrti: smrt majke prvog naratora, smrt oca drugog, te smrću oca asociirana - smrt socijalističke ideologije.

U ovom paralelizmu u dnevničkoj stilizaciji tri različite ispovjedne figure – ipak je centralno pozicionirana ženska ispovijest. Ona je medij koji se centripetalno odnosi prema druge dvije ispovijesti u odnosu na koje je i retorički markirana dijaloškom formom. U asimetričnim dijaloškim situacijama koje nam se ovdje nude - izgubljeni su istomišljenici te se znakovi slažu u kakofonične značenjske cjeline koje proizilaze iz investiranja priče u muškarce, odnosno u razotkrivanje i pre-osmišljavanje mizoginih, paternalnih zapreka ispriječenih na životnom putu junakinji - univerzitetskoj poslenici i spisateljici. U ženskoj ispovijesti načelno podrazumijevana feminina orijentacija nije podržana jezičkom teksturom jer se ova prilagođava složenosti mizoginog društvenog i kulturnog svijeta koji želi opisati, njen jezik traga za retorikom koja mizoginu ideologiju misli i razvlašćuje. Tako roman povrjeđuje rodno specifične stereotipne forme izražavanja: žena je dijalošična i otvorena, muškarac – monologičan i zatvoren. Oni su *parovi* koji o(p)staju u zajedničkoj klopki muško-ženskih neregiprocnosti. Roman se tako učvršćuje u jezičkom obliku koji nije osnova *écriture féminine*, u jeziku koji je eho očevog jezika i koji, obogaćujući ironičnim i subverzivnim smiješkom prirodu ženskog glasa, izmiče svojoj konstruiranosti po uzoru na mušku želju. On crpi svoju snagu iz simptoma bolesti jedne istrošene ideologije i muških psiholoških struktura u njihovu temelju. Muški identiteti su uvijek prijeteći, presvučeni opozitnim socijalnim amalgamima (seljak/građanin) i unutar te razlike i različito zatočeni ideologijom. Njihovim prednjeplanskim pozicioniranjem i muško-ženskim zamjenama jezika Šamićeva demistificira mušku samosvijest i objelodanjuje Očinstvo kao “podvalu u imenovanju” i “lukavstvo muškaraca” (Cixous i Clément) koji se predstavljaju kao očevi kulture. Oni su junakinjin unutarnji svijet razbili u krhotine izgubljenog jastva koje ona pokušava sastaviti u oslobođeni ženski mit modernog vremena.

Jasna Šamić, dakle, konstruira ženski lik koji zrači intelektualnom stvaralačkom energijom u kojoj je “tijelo prosto zaboravljeno, kao da je tuđe”. Ona remeti stabilan (muški) epistemologijski poredak svijeta i raskrinkava epistemičke režime na kojima počivaju nacionalni, socijalni, rodni... identiteti, odnosno njihove institucionalne i vaninstitucionalne utemeljujuće procedure. Junakinja ih ne može razumjeti kao bitna identifikacijska uporišta i stoga želi “zainat” zajamčiti utočište *svojim* identifikacijskim sklonostima. Roman ispisuje praznine osporenih

(socijalnih, nacionalnih, religijskih...) identitetskih gena u čijem odsustvu junakinja ne može podijeliti s društvom niti jednu svoju fantaziju. Kao "slabi" (ženski) subjekt kulture i stranac (u Parizu) identitet ne samo da postavlja pitanja o sebi, nego je i *upitan*. Ženski subjektivitet se stoga oblikuje u mučnu polemiku s ocem/očinskom kulturom želeći poraziti cijelo muško rodno polje (pisce - ideološke poltrone, ekscesne političke "sumnjivce", nadmene izdavače, trvijalne znanstvenike...). Junakinja orwelloske, bipolarne ideologijske svjetove u kojima je odrastala - prenosi na rodni plan, neprestano se sukobljavajući s muškim neprijateljima, i poigravajući se njihovom lažnom gorljivom samosviješću/snagom.

Roman *Iščezavanje plavih jahača* Nermine Kurspahić za tematsko središte uzima stradanje i patnju žene koja se na najsvirepiji način našla na udaru dehumaniziranih logorskih i izbjegličkih sustava u posljednjim ratnim zbivanjima na ovim prostorima. Roman zapravo utjelovljuje glas "drugog" (žrtve) na dvije razine: na razini konkretnog rodnog i apstraktnog kolektivnog identiteta. Kao dvostruki "drugi" žena je izložena sadejstvu mizoginije i ratne strategije koje proizvode najmaštovitije obrasce razaranja ženskog identiteta, oduzimanja dostojanstva, fizičkog tlačenja, silovanja, ubijanja. Ova zazorna tema u romanu *Iščezavanje plavih jahača* pravi neku vrstu estetičkog/poetičkog otklona u ženskoj i općenito bosanskohercegovačkoj romanesknoj proizvodnji, jer tematski korespondira s povijesnim zbivanjima koja su dovela do epistemološkog prijeloma u drugoj polovici XX stoljeća (Holokaust) i modernizam upravlja ka postmodernizmu kao dominantnom pokretu u umjetnosti, filozofiji i humanističkim znanostima uopće. Kurspahićeva "estetika zla" suprotstavlja vrijednosti umjetnosti, i za tu svrhu gradi dva različito kodificirana jezika. Prvi se orijentira na empirijsku stvarnost, i za tu potrebu reducira do providnosti znak kojim želi proizvesti stvarnost otuđenu od razuma i ispisati ludilo i apokaliptičnu ekstazu povijesne zbilje u koju se urušava sav junakinjin poznati svijet, a drugi jezik je nepristajući na ovo urušavanje i optužujući se orijentira na refleksije o umjetnosti u koju se junakinja ničeanški zaklanja pred istinom svijeta. Na isti način Kurspahićeva podvaja i svijest glavne junakinje: na krhko žensko biće užasnuto prljanjem u empirijskoj stvarnosti, i snažno, nevino i čisto unutarnje biće umjetnice (slikarke) koje ne može probaviti niti racionalizirati iskustvenu sliku života, te traga za smislom zbilje unutar njena umjetničkog oblika.

Opis kolektivne kataklizme, dakle, poseže za jezikom koji doslovnošću želi proizvesti empatiju spram brutalnog poniženja i povređivanja ljudskog tijela/bića.

Neki sasvim drugi jezik se razgranava u unutarnjoj fantaziji – fingiranoj oazi subjektivnosti koja pokušava spasiti od razaranja barem unutarnje biće i tako izbjeći sudbini krhkog fizičkog tijela. Autorica k tomu, oduzima žrtvi sposobnost racionaliziranja vlastitog iskustva i literarni put spoznaje mučne stvarnosti povjerava sveznajućem pripovjedaču koji ne pušta niti žrtvu niti krvnika da ispovijedaju unutarnje reflekse svoje binarne pozicioniranosti. Iza tog poetičkog načela krije se središnje, prećutano pitanje upućeno zazornoj antropološkoj slici: Zašto?, pitanje u koje je već uračunata nedostatnost odgovora te se predmet ustručava samoopisa kako bi kapitalizirao izvanjsku, objektivnu, minimalističku autentičnost svjedočenja. Njihov literarni opis stoga pravi poetički korak nazad, vraća se modernističkom poetičkom alatu i u literarnom savezu dokumentarnosti i mimeze povijesti/stvarnosti sklopljenom u jeziku, nastoji kapitalizirati istinu i emancipirati je od tutorstva povijesne hermeneutike.

Pojednostavljena mimeza nepodnošljivog života estetski šokira prirodnim jezikom koji stvarnost stavlja pod patronat rutine i jednostavnosti znaka koji je opisuje. Sav njen užas, količinu kojega ne može usvojiti refleksija o njoj – tako ostaje netaknutim. Ontološki efekti ove očiglednosti zahvaćeni su samo sporadičnim refleksivnim razmetanjem junaka, a poneki postmoderni refleks tek blago provocira stabilni horizont očekivanja s kojim roman računa. Kompleksne intertekstualne sugestije, citatnost (Shakespeare, Kur'an...), medijsko banaliziranje slike vremena (vremenska prognoza), estetičke opservacije (o slikarstvu, književnosti)... poetički senzibiliziraju roman na reinterpretiranje stvarnosti u njenu odnosu spram drugih tekstova kulture, ali svijet romana ne prestaje biti iscrpljivanje mogućnosti jednostavnog opisa ekstremnih uvjeta života koji su se svoje materijalizacije u poetskom jeziku – kao mogućnosti umjetničkog opisa – odrekli. Stoga se pripovjedačeva svijest bori s toposom nepredstavljivosti u istinjenju mučne stvarnosti, a svijet romana s fantazmičnim efektima beskrajnog umnožavanja figura patnje i smrti. Tako Nermina Kurspahić svoju poetiku i estetiku približava adornoški postavljenom pitanju o svrhovitosti umjetnosti nakon suočavanja s krajnje dehumaniziranim uvjetima postojanja.

Odbacivanje pozitivnog znanja o prošlosti (u uzvišenom tonu kur'anskog teksta, u literaturi / Shakespeare/, u likovnoj estetici...) i neizvjesna budućnost sastaju se u fantazmagoričnoj slici kao odgovoru na svu polemičnost racionalnog zahvatanja stvarnosti. *Fantazam* uspostavlja osjetilnu spoznaju svijeta i kao posrednik u istinjenju stvarnosti on

reducira patnju, ali njen vrisak ostaje stalno prisutan u strukturi slike. U arhitekturi romana ova fantazija, vođena (do)svjesnim mehanizmima (ludilom) bijega od stvarnosti, ima svoju tematsku zadaću: spašavanje života iz kaosa koje je u odustajanju od bilo kakvog pokušaja njegova filozofsko-epistemološkog razumijevanja. U romanu, zapravo, na neki način koegzistiraju dvije fantazije. Jedna je stvarnost/povijest karnevalizirana zlom koje poprima fantazijske razmjere i postaje natprirodno, paranormalno “drugo” u odnosu na definiciju antopološkog, a druga je fantazija junakinje u kojoj se antropološka etika pokušava nanovo uspostaviti. Fantazmagorično djestvo povijesti se zapravo prenosi na subjektivnu razinu na kojoj se njegova apsurdnost i netransparentni urotnički kauzalitet reduciraju na fantastične svijetove sna. Oni pak korespondiraju s povijesnom fantazmagorijom prizivanjem (sopstvene) smrti (san/smrt) i ludilom (san/ludilo) koji počinju puniti tišinu ovog prostora. Doimaju se kao zatomljeni vrisak ugrađen u mitsku sliku plavih jahača (estetika apokalipse) iz čije se refleksivne energije šutnja junakinje razumijeva kao metafora nemoći jezika koji priznaje svoj poraz, jer nije kadar, poput Shakespearovoga poetskog, “dodirnuti svemir”.

Inicijalna unutartradicijska pozicioniranost ženskog romana, potencijalno neobvezujuća, avanturistički zavodljiva – izvjesno se podatno mogla predati uplivu feminističkog mainstreama koji je nadasve bio “vjetar u leđa” prvoglasnom ispovijedanju naše ženske civilizacijske i kreativne skrivenosti (*hidden from history*) i uprisutnjenju odsutnog. U interpelaciji s tom dvostrukom prazninom kulturne i tradicijske odsutnosti, ili njom nagovorene, naše autorke romana su se obrele u “sestrinskom” projektu za uspostavljanje *matrilinearne* bosanskohercegovačke romaneskne tradicije. Zatečeni poetički kontekst one počinju destruirati *iznutra*, vođene zahtjevom za otkrivanjem, prikazivanjem i revaloriziranjem onoga što je u ženskom kulturnom iskustvu do tada bilo izloženo muškom književnom pogledu. Posrijedi je zapravo početak ženske tradicije koju ujedinjuje istrajavanje u napetosti sopstvenih ambivalencija i prijegora da se ustanovi ženski *common sense* o ženi, o njenoj kreativnosti, o jeziku koji je govori...

Prisjetimo se Elaine Showalter (*The Female Tradition, A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*) koja naglašava kako sve književne potkulture (crnačka, jevrejska, kanadska,

anglo-indijska...) možemo pratiti kroz tri temeljne razvojne faze (Showalter 1977: 13). Prva je faza kroz koju prolaze književne potkulture - faza *imitacije* dominantnih modela tradicije u koju se uklapaju tako što vremenom *pounutruju* njene umjetničke standarde i njeno razumijevanje društvenih uloga. Nakon ove slijedi faza *pobune* protiv dominirajućih standarda i vrijednosti, te *odbrana* prava književne potkulture i njenih vrijednosti, uključujući i zahtjev za samostalnošću. Kruna ovog puta je faza *samootkrića* i samoupućenosti, te traganja za identitetom bezuvjetno rasterećenim ovisnosti od dominantnih tokova. Showalterova razvija i pojmovni aparat za označavanje ovih faza u dijalektici razvoja ženske potkulture), pa su to: *Ženstvena, Feministička i Ženska* faza u razvoju književnosti koju su pisale žene. Naglašavajući vremensku fluidnost u razgraničavanju ovih faza, Showalterova ih raspoznaje i u karijeri jedne iste spisateljke.

Prema stupnju samosvijesti koju iskazuju bosansko-hercegovačke autorke ženskog romana na samom početku njegova razvoja, može se ustvrditi da naš ženski roman, preskačući *Ženstvenu* fazu shvaćenu kao fazu doslovnog imitiranja naslijeđenih poetičkih obrazaca, na svom polazištu već ulazi u *Feminističku* fazu, kako ju razumijeva Showalterova. Kao *women centered narrative* (“proza usmjerena na ženu”) naš ženski roman pokušava odbraniti pravo na osoben poetički *menny* rasterećen kameleonske ovisnosti o dominantnim književnim procedurama, i to: promoviranjem ženskih stavova i vrijednosti sukobljenih s patrijarhalnim gledištem, odbacivanjem ograničenja stereotipije u građenju likova te stvaranjem androginih muško-ženskih simbola, odbacivanjem muškocentriranog društva i kulture uopće, te povlačenjem u separatističke zaklone svoga unutaršnjeg života uračunavajući u njih i nasilnu eskapadu od vlastite kulturne ugroženosti, metaforiziranjem posvećenim mate-rničnom klastrofobičnom ikonografijom u kojoj se stvara ženska estetika ranjivim gestama unutar materijalnih znakova kulture - misteriozno polno razdijeljene. Značajka tog pisanja je, kako je vidi Hanifa Kapidžić-Osmanagić, “individualno stanje *pobune* žene pisca, pri čemu to buntovništvo, taj stav ne-prihvatanja naslijeđene ženske sudbine” proizvodi “brojne individualne razlike” (Kapidžić-Osmanagić, 2003):

Stvarajući nepatvoreni glas u izražavanju ženskog kulturnog iskustva i duboko svjesne njegova “sestrinskog” jedinstva, naše književnice su unutar kolektivnih umjetničkih sklonosti trasirale vlastiti put, ali nisu izgubile korak s muškom romaneskom proizvodnjom (tradicijom). Neizmerno je značajan kontinuitet naše ženske imaginacije od

sedamdesetih godina naovamo, koji je u učestaloj književnoj proizvodnji i ponavljanju određenih formotvornih alata, tema, slika..., jer on opravdava govorenje o uspostavljanju naše ženske romanescne amplitude. Legitimno je promišljati ju slijedom i istodobno usprkos naslijeđenoj književnoj matrici, te kao poetički prinos koji oslobađa neku vrstu konstituirajućeg viška koji nas sučeljava s neprijepornim stavom da njen rukopis unosi u našu tradiciju romana - koncept razlike. U njenu interpretiranju imali smo na umu da "interpretacija i kada je najvjernija želi da se ne osvrće ni lijevo ni desno od teksta služi se poznavanjem literarne tradicije u koju se djelo uklapa" (Spahić, 1999: 122).

U poetološkom smislu, naš ženski roman uspostavlja s baštinjenom tipološkom paletom proznog oblikovanja neku vrstu polemičkog dijaloga koji želi biti prepoznat kao trud oko vlastite tradicijske enklave, samo potencijalno subverzivne u (pre)oblikovanju literarnih kanona. Zabavljen zadaćom koju je pred autentičnu žensku literaturu stavio savremeni roman, zadaćom *istinjenja* ženskog pogleda na žensko kulturno iskustvo i život uopće, naš ženski roman je ujedinio svoje autorke u nastojanju da kroz umjetničku akciju svesrdno porade na otkrivanju ženske mitologije. One u svojim romanima snatre o androgenim utočištima prepunim erotskog naboja, ali, sljedstveno njihovoj ontologiji – (dvo/bes)polnim po sadržaju, i u njih smiještaju junakinje (ne)svikle suočavanju sa sopstvenom androginošću. Ovo je metaforizirana podloga na kojoj izrasta literarno investiranje naših autorki romana u kreativnu snagu i stvaralačku slobodu koja se ne ustručava ženskog kulturnog, socijalnog, seksualnog, književnog i inog angažmana, investiranje čija je samouvjerenost - *čedo post/modernog književnog i uopće kulturnog stanja/znanja*. Unutar njihova profemininog stava niz je komponenata postmodernizma: suprotstavljanje prijetroj neutralnosti i objektivnosti znanja, razumu, autonomnom subjektu i ostalim prosvjetiteljskim idealima koji (p)održavaju muške vrijednosti. "U vezi s ovim dalo bi se pomisliti da je postmodernizam kulturni saveznik feminizma" (Nicholson 1990: 287)² I iako su, kako veli Craig Owens, teorije postmodernizma do sada ili ignorirale ili potiskivale jedan od glavnih aspekata naše postmoderne kulture - prisutnost upornog feminističkog glasa, žensko insistiranje na razlici ne samo da je kompatibilno, već je i instanca postmoderne misli (Owens 1985: 287).

Literatura

- Dojčinović-Nešić, Biljana: *Ginokritika: istraživanja ženske književne tradicije*, Centar za ženske studije, Beograd, Novembar 1996
- Kazaz, Enver: *Bošnjački roman XX vijeka*, Zoro, Zagreb-Sarajevo, 2004
- Lešić, Zdanko: *Feminizam, feministička teorija i kritika* (Historiografska skica), http://www.openbook.ba/izraz/no12/12_zdenko_lesic.htm
- Macherey, Pierre: *Teorija književne proizvodnje*, prev. Rade Kalanj I Mihaela Vekarić, Školska knjiga, Zagreb, 1979
- Oraić-Tolić, Dubravka: *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996
- Oraić-Tolić, Dubravka: *Muška moderna i ženska postmoderna: Rođenje virtualne kulture*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005
- Showalter, Elaine: *A Literature of Their Own: British women novelists from Bronte to Lessing*, Princeton University Press, Princeton, 1977
- Showalter, Elaine: *The Feminist Critical Revolution*, prevela Biljana Dojčinović, Znak, Beograd 1986
- Showalter, Elaine: *Feministički kritizam u divljini*, u: *Književnost, povijest, politika*, priredio Zlatko Kramarić, Osijek, 1998
- Kapidžić Osmanagić, Hanifa: *Ženska književnost u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo, 2003
- Spahić, Vedad: *Tekst, kontekst, interpretacija: Ogledi iz književnosti Bosne i Hercegovine*, Tuzla, 1999
- Curti, Lidia: *Šta je stvarno a šta nije: Ženska fabulacija u kulturalnoj analizi*; U: *Razlika/Diférrance*, 3-4, Tuzla, 2003, 287

Summary

In the (post) communistic society was born, our female novelistic voice cannot avoid its politicization and ideological speech, so it produces women's text that reflects basic social dichotomies of their cultural context and asks the ontological similarity of two genres, autobiography and the novel. It is legitimate to consider it sequence and at the same time, despite to the inherited literary matrix, and to acknowledge its poetic contribution which relieves some kind of constitutive surplus that faces us with uncontested view that women's writing brings into our tradition of novel - the concept of difference. It is actually the beginning of women's tradition that unites the persistence of tensions in our own ambivalence and streaming to establish a women's *common sense* about women, about her creativity, the language that speaks about her... ☒

² Linda Nicholson (1990), cit. prema: Lidia Curti, *Šta je stvarno a šta nije: Ženska fabulacija u kulturalnoj analizi*; U: *Razlika/Diférrance*, 3-4, Tuzla, 2003, 287