

Jasna Koteska, *Sarajevske sveske*, no. 2, Mediacentar Sarajevo, 2003, 159-177.



**Jasna Koteska**

## **MAKEDONSKA ŽENSKA KNJIŽEVNOST OD ASIMBOLIJE K FEMINIZMU**

### **Paradoks biblioteke**

U obimnoj Istoriji makedonske književnosti 20 veka Miodraga Drugovca iz 1990. godine, monografiji od 707 stranica, formata 20 cm, opremljenoj sa bogatim registrom od skoro 1100 imena, samo je 30 ženskih imena. Među njima neke su majke ili supruge makedonskih pisaca: Marija Soleva (majka Koče Racina), Marija Černodrinska (supruga Vojdana Černodrinskog), Sultana Delčeva (majka Goce Delčeva), dok ostala pripadaju istorijskim likovima u delima muških autora ili su inspiracija njihovih pesama (Ana Penington, Katarina Velika). Ako se zna da u Makedoniji u poslednjih tri, četiri decenije knjige pišu isto toliko žene koliko i muškarci, te da deo izdavača čine žene i ne-mačo muškarci, i da žene imaju i talenat i upornost da štampaju svoje knjige, a neke i sreću

da budu masovno čitane (podsetimo na zbirke priča "Zoki Poki", objavljene 1963. godine, Olivere Nikolove, koja je jedna od najčitanijih makedonskih knjiga svih vremena), tada prvi očigledni zaključak jeste da nešto nije u redu sa kanoniziranom makedonskom književnom istorijom.

Iako su trideset do pedeset procenata knjiga u Makedoniji napisale žene (što može da se proveriti u katalogima izdavačkih kuća), sudeći prema Istoriji makedonske literature 20. veka M. Drugovca, ono što ostaje kanonizovano kao "književnost" u poslednje četiri decenije u Makedoniji je muška književnost, dekada za dekadom.

Retke kanonizirane autorke u Drugovčevoj Istoriji još su žive i još stvaraju: Gordana Mihailova-Bošnjakoska, Ljiljana Čalovska, Kata Misirkova-Rumenova, Olga Arbuljevska, Ljiljana Dirjan, Svetlana Hristova-Jocić, Katica Čulavkova i Vera Čejkowska. Jedine dve autorke koje su mrtve, a kanonizirane kao književne vrednosti su Danica Ručigaj i Radmila Trifunovska. Bilo bi lepo da ne verujemo da fakat što je Danica Ručigaj tragično poginula u skopskom zemljotresu 1963, a Radmila Trifunovska se ubila, nema nikakve veze sa neobično solidnom kritičkom recepcijom koje njihove zbirke pesama imaju u makedonskoj kritici. Ali, mnoga ženska dela sa jakom artistskom provenijencijom, prolaze skoro nezapaženo od te iste kritike. Zato nam ne ostaje ništa drugo sem da se rezignirano podsetimo knjige *Plešuci na rubu sveta*, Ursule Le Gvin, gde se kaže da: "Bez razlike koliko je uspešan, voljen i uticajan njen posao, kad autorka umre, u devet od deset slučajeva biva izbačena sa liste, kurseva, antologija, dok muškarci ostaju. Ako ima hrabrosti da rađa decu, njene šanse da bude izbačena tada su još veće... Postoji beskonačno mnogo studija o Natanailu Hotornu, dok je Harieta Bičer Stoun samo fusnota u istoriji. Većinu književnih dela žena – kao i većinu dela žena iz bilo koje druge oblasti – od strane maskulinističkih kriticara oba pola smatraju se nevažnim, a književni stilovi i žanrovi se redefinišu sa ciljem da žene obično ostanu u drugom planu. Zato, ako hoćete da vaše pisanje bude shvaćeno ozbiljno, nemojte se udavati i nemojte da imate decu, a pre svega nemojte da umirete. A ako već morate da umrete, izvršite samoubistvo. Oni će to poštovati!" U tom smislu, makedonski književni kanon tako reći se ne razlikuje od svetskog kanona o kome govori Ursula Le Gvin, osim

u statistici – dok je u svetskim razmerama, po proračunu Tili Olsen u *Tishinama*, kanonizirano 10-12% ženske književnosti, u makedonskoj književnosti ovaj kanon, zajedno sa majkama i suprugama autora do 1990. godine participira sa bednih 0,2%.

Ovaj paradoks biblioteke, kako ga imenuje Miglena Nikolčina u knjizi *Smisao i materoubistvo*, prva je, znači, očigledna aporija sa kojom se suočava svako proučavanje makedonskog ženskog stvaralaštva. Paradoks biblioteke znači da makedonska žena u biblioteci umesto mogućnosti da ukloni smetnje lošeg obrazovanja kroz vekove i da dobije neposredne i bliske dodire sa znanjem, na policama biblioteke čita sopstvenu ekskluziju. Koliko god da je ogromna, popunjena, mudra i osvetljena, biblioteka ženama ostaje topos praznine, tamna komora, mesto gde žena može da sagleda sve, ali ne i da sagleda samu sebe.

Da se vratimo komentaru Le Gvineove da se književni stilovi i žanrovi konstantno redefinišu s ciljem da su žene u drugom planu. Vezu koju Le Gvin pravi između polne pripadnosti autora i redefinisavanja književnih stilova i žanrova možemo videti na raznim primerima iz makedonske savremene umetnosti. U Makedoniji, tapiserija je tradicionalna ženska veština, kojom se žene aktivno zanimaju vekovima zbog dekorativnih (ukrašavanje domova) i zbog utilitarnih razloga. Ali, u katalogu Društva likovnih umetnika Makedonije iz 1990. godine, u sekciji tapiserija, navedeno je samo pet muških imena: Lazar Ličenoski, Dimče Protudjer, Dime Koco, Done Miljovski i Slobodan Trajkovski. I pored obimnog ženskog fonda tapiserijskih radova, u kojima postoji utemeljena tradicija i estetski kvalitet, kada se vrši kanoniziranje tapiserije kao umetničkog dela, kanon propušta samo imena muških stvaralaca. S toga možemo izvući zaključak da kad se tapiserijom bave muškarci, to je forma umetnosti, a kad se tapiserijom bave žene, ta je aktivnost priznata do nivoa veština ili domaće radinosti. Znači, jedna veština raste do ranga umetnosti tada kada se njom bavi muškarac. I obratno, jedna umetnička disciplina postaje veština tada kada se njome bavi žena.

Ovo je eklatantan primer o tome kako politika roda igra važnu ulogu u hijerarhiji zanimanja, u praktici označavanja i u diskurzivnim, jezičkim i zakonskim tvorevinama. Banalna deskripcija ovog vrednovanja – ako u jednom društvu žene love ribu, a muševci

skupljaju plodove, skupljanje plodova ima viši socijalni status; a ako muševi love ribu, a žene skupljaju plodove, lovljenje ribe ima važniji socijalni status – u feminističkoj književnosti se naziva dvojna spirala. Zbog paradoksa biblioteke i zbog dvojne spirale, ženska makedonska tradicija treba da se traži s one strane biblioteke i kanona, na marginama gde se nalaze ženska dela koja čute.

Iako su zbirke narodnih pesama u velikom procentu, a nekad i u celosti, ispunjene lirskim pesmama makedonskih pevačica, u najvećoj meri one ostaju anonimne na račun velikih filoloških istraživanja, vezanih za život skupljača, gde se nekad ide i do besramnih detalja o privatnom životu, međusobnim vezama skupljača, problemima sa izdavanjem... Imena makedonskih autorki, lirskih pevačica, rapsotki, su najčešće sačuvana, ili zbog toga što je reč o babama, majkama ili suprugama skupljača, ili, no ređe, što je reč o autorkama koje nisu mogle ostati anonimne: Dafina, Depa Kavaeva, Viktorija Popstefanija, Arsa Strezova, Dimitra-Mitra Miladinova, Petrevica Đinoska, Velika Turundžija, M.K. Đinoska...

Za razliku od ženskog glasa, koji ima vekovnu tradiciju, ženski pisani tekst kasno startuje u posleratnoj Makedoniji. O problemima da se objavi zbirka u nenaklonjenoj sredini, inspirativno piše Gordana Mihailova-Bošnjakovska u povodu prve zbirke Danice Ručigaj, 1960. godine, u vreme koje je znano kao vreme prodora moderne u muškoj lirici: «Da se nazre makar malo to vreme Danice Ručigaj, a time i postojanje sredine, neću da kažem književnosti 'žene koja piše', bilo je kao da se pilji u 'retku zver'... Njeno postojanje u tim ne baš davnim godinama kao da je bilo predskazanje jednog novog stanja u odnosu prema stvaraoću nemušskog pola. Žene pisci, danas, nisu 'retke zverke' kao što su bile u njeno vreme... ali delom zahvaljujući i njoj i njenom postojanju, iako se za nju lično ono odvijalo u 'nevreme'. I kad kažem 'nevreme' pomišljam da možda nisu savladane nevidljive barijere koje na stvaralaštvo žena pisaca gledaju kao na 'izgubljeno vreme'».

U ovom tekstu pokušaću da skiciram upravo istoriju pisanog ženskog teksta u Makedoniji, preko izdvajanja tri uslovne faze: prva – faza simboličnosti (umesto,

simbolichnosti, treba da stoji: asimbolichnosti), 1960; druga - faza iskustva sa telom, 1980; i treća – faza postmodernističkih poigravanja sa Poretkom, 2000.

### **Prva generacija: bolna asimboličnost**

Šezdesete godine u makedonskoj književnosti svedoče o ženskoj otuđenosti prema jeziku i logici žrtve koju žena polaže na pijedestal kulturnih očekivanja. Sa teorijom izgnanika kod Kristeve, a obratno od ranijih čitanja Srebrene, noćne igre Danice Ručigaj, može se posvedočiti da prva makedonska ženska zbirka u suštini progovara o asimboličnosti, o bolnom ženskom progonstvu s one strane jezika. Na više mesta lirski subjekt Ručigajeve traži Neka se čuje vrisak (40), dok implicitni muški slušalac, najčešće imenovan sa "čoveče", ne odgovara (Ti me ne slušaš).

Nema žena je centralni motiv u početnom stvaranju ženske književnosti u Makedoniji. Taj motiv svedoči o simboličnom poretku, očinski, muški i falocentričan, koji svagda konfrontira ženski subjekt sa stalnom svešću o isključenosti. Za ženskost koja je asimbolična, jer se nalazi van Jezika, Poretka i Zakona. U tekstu Oscilacije između Sile i Odricanja, Kristeva piše: "U stvaralaštvu žena, jezik kao da se posmatra nekako iz tuđine... Otuđene od jezika žene su jasnovitke, plesačice, kojima je govorenje bol. "Teorija izgnanika Julije Kristeve upućuje na to da asimboličnost označava sebegubljenje, a u psihoanalitičkom smislu: to je vraćanje prema nikad u celosti izgubljenoj Majci. Prema majčinskoj zavisnosti iz pred-subjektne faze koja završava sa "majkoubistvom", kao uslovom za subjektivizaciju. Subjekt mora da izgubi (i "ubije") majku, da bi mogao da se uključi u ekonomiju označavanja i u legitimiranje svog, skoro uvek unapred, fiktivnog identiteta.

Budući da se iskustvo asimboličnosti vezuje direktno sa ženskom moći rađanja, Ručigaj na prvoj strani zbirke daje šifru kako da se čita njena poezija. Njen moto glasi: Ako ulaziš u ovaj hram, u kome je ljubav vera, pomoli se. (6) Zbog ljubavi, kao vere hrama, više dosadašnjih kritičkih čitanja njene knjige odnose se njoj kao prema zbirci ljubavne poezije. Mateja Matevski piše: "... Možda i nemamo takav slučaj da jedna knjiga

pesama bude u celosti inspirisana ljubavlju i sva bude posvećena osećanjima, raspoloženjima, mislima i idejama s kojom ona obuzima čoveka i mladog pesnika ". Aleksandar Ežov čak operiše terminima kao što su banalnost i sladunjavost : "Tematska dominantna pesničkog prvenca Ručigajeve bila je ljubav. Kada znamo kakva je delikatnost nužna pri rukovanju sa ovakvim rodnom emocija u poeziji, pri čemu u svakom momentu vreba opasnost da autor sklizne u afere sladunjavosti i sentimentalnosti, a posebno kad je taj autor žena, tada možemo da budemo ne malo iznenađeni faktom da Danica Ručigaj još u prvim koracima u poeziji uspeva da izbegne banalnost." Ovaj pristup, budući zakriljen iza svagda zagarantovane muške utehe da je genijalnost spermalna sila, a ženskost je, u jeziku, sentimentalna i sladunjava, ne uspeva da shvati istinski smisao naslovljenog hrama u koji se investira molitva. Zbirka Ručigajeve ima jedno jasno određenu temu, ali ona nije ljubavna. Tema je izveštavanje da je govorenje žena bol, jer je ženskost pozicionirana kao fobična drugost.

Diskurs svetosti i logika hrama kod Ručigajeve zapravo upućuje na investiciju u kulturnoj razrešnici ženskosti. Ona u svim stihovima peva o rasparčanosti sopstvenog govora i traži kraj asimboličnosti. Da bi prestao (njen) fobicni strah od simbolnog poretka, žena u u Simbolni poredak investira svoje slepilo kako ne bi videla prvobitnu vezu sa Majkom. Razvoj samooslepljivanja u ovoj zbirci razvija se temeljno iz ideje o zatvaranju očiju Oči ću zatvoriti, želim jednom da razaberem tajnu (10), pa sve do stanja negiranja vida: Videlina se pretvori u crnu pticu, Oči mi kamen postale. (12) Skamenjene oči uvek idu zajedno sa motivom povratnog jezika i govora: Postajem plamen jezik, Oči će mi isteći. (28). Ta želja za pozicioniranjem ženskog subjekta koji govori (Krsteva) u, da je nazovemo uslovno, prvoj generaciji makedonskih autorki u koje osim Danice Ručigaj (1934) spadaju i Ljiljana Čalovska (1920), Evgenija Šuplinova (1930), Kata Misirkova-Rumenova (1930), Olivera Nikolova (1936), Radmila Trifunovska (1939), ostaje samo želja.

U kategoriju nemih žena možemo da upišemo i prvu makedonsku žensku prozu, *Pesma o vatrama* (1967) Kate Misirkove-Rumenove. U podužoj, uvodnoj priči Prvi dani, gde se tematizira jedna godina (1941) sage jedne egejske porodice, jedina "neizvesnost" (5) sa

kojom se suočava porodica je da li će dobiti nasljednika. U paterlinearnoj organizaciji života, pol nasljednika je presudan i sasvim je nevažno šta o tome ima da kaže ženski subjekt, koji u panoptičkom patrijarhatu najčešće nemo saučestvuje u ućutkivanju žena. Da pogledamo u tom smislu scene u kojima se tipizira karakteristično žensko iskustvo – rađanje. Pošto je scena porađanja jedne od snaha, Magde, preskočena u priči, Misirkova opisuje majku kako leži u krevetu potpuno onemoćala. Dok su joj crne vitice kose raskošno razbacane po belom uzglavlju, dok joj na nabubrenim usnama sija majčinska sreća, a babice završavaju posao oko porodilje, Magda je klimala glavom nemo, i sama ne znajući zašto ne priča glasno, pazila je da ne naruši neku tišinu. (21) I dok tek porođena majka ne zna zašto ne može da govori, a samo zna da se trudi da ne naruši tišinu doma, u trenutku kad je svekar kao bez duše (22) pita za pol deteta, ona uzvikuje da je sin. "Sin, sin, oče" – silno uzvikuje Magda, kao da je time htela da mu izbriše sivilo ispod očiju. (22)

Jedini razlog žene da pobedi svoju onemelost u pripovedanju je pojava kolosalne figure Oca, otelotvorene kroz lik svekra, koji se postavlja kao grandiozna figura legitimnog govora. Nastavak priče može se pretpostaviti. Naracija se koncentriše oko starčevih emocija, njegovog prisećanja na rađanje njegove dece (on, uzgred rečeno, ima dva sina), njegove ekstatične i orgijastičke radosti (grudi će mu prsnuti od radosti), ali pre svih – njegova gordost: Moju krv detence nosi, zaigrale su mu usne i nikako da ih smiri, moja krv, nije se ugasila, majko božja, nije se ugasila. (22)

Ženska nemost nije samo izbor za likove iz fiktivnog sveta, ona je upisana u strukturnu organizaciju priča Misirkove. Kad se u zbirci pojavljuje ženski narator, on je redovno ćutljiviji od muškog. Ženski narator pripoveda okvirnu priču, ukoliko se poenta nalazi u samoj priči. I obratno. Na primer, u priči Vatre tematizuje se traumatično, anksiozno susretanje sestre Marije sa bratom Tomčetom na železničkoj stanici, posle 20 godina, odonda otkad je porodica bila odvojena u progonima Egejaca. Umesto da se naracija koncentriše oko sestrih osećanja, koja čeka na železničkoj stanici, njoj se priređuje susret sa starcem kao kompetentnim i legitimnim govornikom, koji takođe čeka na stanici. Starac počinje da priča o svom iskustvu okupljanja raštrkane porodice, a

čitateljke treba da shvate da je reč o implicitnoj poruci – stradanja ovog starca verovatno su identična sa Marijinim osećanjima. U trenutku kad, zbog uznemirenosti ili umora, starac prestaje da priča, i kad implicitni čitalac očekuje konačno da nešto sazna o duševnom stanju sestre, naracija počinje da se samozaštićuje u odnosu na ženski glas, tako što se Marija svodi samo do faktičke podrške pripovedanju. Nestrpljivom čitaocu, Marija saopštava da se plašila da ne prekine pripovedanje (52), i Neka tišina mi nije dala da otvorim usta. A i šta da kažem. Kako da mu kažem da od iste bolesti bolujem i ja? (59)

Kad starac završava sa svojom naracijom, on odlazi, a to je već uslov da se pojavi njegov supstitut – brat. Prilikom prepoznavanja sestre i brata, ponovo je uključena muška figura imaginarnog oca. Brat prepoznaje sestru, grli je i kaže: Sestro, koliko ličiš na našeg oca! Naratorka čuti: «jer suze su me gušile». (63). Na kraju ima samo toliko snage da konstatuje: «Ličim na svog oca, on liči na mog oca, znači, mi postojimo i svet ne može da nas izbriše» (63).

### **Druga generacija: iskustvo s telom**

Oslobađanje od bolne asimbolike ili njenog suplementa, opsesivnog govora u tuđem glasu, u makedonskom ženskom pismu se događa bar dve decenije nakon Zapadne seksualne revolucije, čiji se daleki odjeci prosleđuje preko pojave, uslovno ćemo je nazvati, druge generacije autorki: Gordana Mihailova-Bošnjakovska (1940), Svetlana Hristova Jocić (1941), Olga Arbuljevska (1949), Lenče Miloševska (1948), Katica Ćulafkova (1951), Ljiljana Dirjan (1953), Vera Čejkovska (1954), Vesna Acevska (1952), Jadranka Vladova (1956)...

U 1980. godini priče se imenuju terminima snoviđenja, beleške, fantazije, ili u slučaju priče *Drugo vreme* (1989) Katicice Ćulafkove – kratka pesnička proza. U formi kratkih zapisa i slika od svega nekoliko rečenica, ova zbirka transliterarizuje san, kao manifest nesvesnog. Najčešće u kondenzovanoj slici, zapisi iz prezasićenih metafora prelaze u simbol ženskog iskustva sa sopstvenim telom. U knjizi *Moć užasa*, Kristeva piše da



"Strah od arhaične majke u suštini se iskazuje kao strah od njene moći za rađanjem. Patrilinearno srodstvo tovari se bremenom kako bi savladalo baš tu zastrašujuću moć". Zato: "Falička idealizacija je izgrađena nad pijadestalom egzekutiranog ženskog tela ". Progutana žena, najčešće u vidu dekapitacije tela, čest je motiv u knjigama Čulafkove. U jednom od zapisa, ženski subjekt svedoči o hororu iz bezuzročnog i neracionalnog raspadanja tela:

"Osećam se, sanjam se. Podižem ruku u pravcu glave. Nje, međutim, nema... Ako pak nemam ništa – kao što mi kažu prsti – tada želim da znam kako izgleda moje obezglavljeno telo. Ima li ranu, ima li rupu? Oči, gde su mi oči? Pogled (otkud sada on) okrećem u stranu i suočavam se sa mojom odsečenom, mojom usamljenom, od mene udaljenom glavom. Od mog je bića ostao samo torzo. Nisam previše začuđena. A htela bih da budem!" (28)

U drugom zapisu, deskripcija ženskog tela kreće se zajedno sa sugerisanom mrežom kanibalističkih institucija kulture, čiji je apetit usmeren prema ženskom telu. Naratorka tamo svedoči o stranstvovanju sopstvenog tela, kad s distance vidi glavu odvojenu od tela, ali u trenutku kad odlazi u bolnicu – institucija imanentno vezana za očuvanje tela – bolnica odjednom (Fukoovski) memoforzira u stadion – mesto za takmičenje, u kojem se igrači isključuju iz igre zbog autoriteta sudije. Metamorfoza je česta telesna operacija. U zbirci postoje redovi hibridnih likova, mešavina muških i animalnih tela. Umesto muškog principa supstituiranja oceubistva sa totemskim životvorstvom, kad je arhaični otac i gospodar ubijen u konspirativnom činu sinova (prema Frojdovom čitanju), u ženskoj prozi Čulafkove, kćerka zauzima simboličnu poziciju sina i totemizirajući muški subjekt do poželjnosti, do misteriozne drugosti, zapravo pokušava da re-instalira ženskost. U četvrtoj pesmi iz ciklusa Ja-san, totemizirani muž je polu pas, polu čovek ili polu konj (23), ujedno stranac (biće koje dolazi iz Engleske), izgnanik iz poretka, koji je upravo zbog toga magnetski privlačan, ali ta privlačnost ujedno povlači potrebu za reinstalacijom poretka (prikriće šta je, šta je bio. Moći će da nađe posao.) U drugim zapisima muški lik je bik, orao, roda (26) ili metamorfozira u psa i dete (44), a negde u morsko čudovište i ribu koja ima ljudsku glavu. (34) Biva reč o dvostranoj formuli, jednoj koja je fundirana povrhu mita o ubistvu kao totemiziranju, druga – povrhu arhaične dijade

o nedvojivosti subjekta od objekta, za koju jezik nema objašnjenje, a koja se doživljava, u zbrci defanzivnosti, strahom i odbojnošću. Uostalom, jedan veliki deo poezije Ćulafkove tematizuje prestup i dvojnost. U zbirci *Žeđi* (prestupne pesme), objavljenoj iste godine, ona piše o međupostojanju kao suštinskom domu ženskosti. U pesmi *Sekret*, koja sasvim jasno asocira na tabuizirane fenomene nečistog, to jest na objekt Kristeve, kulturalno vezan za ženskost, Ćulafkova piše da je srkanje sekreta uslov da se vratimo, nazad. Ali, krajnji iskorak u onu stranu Logosa je nemoguć, jer:

Ostrvljenost i porive će nam pripitomiti  
i prevaspitati: tuđim imenima  
odazivaćemo se kao svojim. (9)

Semiotičko, iz kog potiče fenomen abjekta, koji je jedan vid unutrašnje granice ili granična linija simboličkog poretka, tim putem ustvari pomaže da se re-instalira ženskost kao nešto što postoji na samoj toj granici. No bez obzira što je ženskost ugrađena u simbolički poredak, iako proterana na njegove margine, iako istovremeno i "u" i "vani" iz muškog društva, ipak nije u stanju da redefiniše poredak, u kome su porivi pripitomljeni i prevaspitani i u kome se tuđim imenima odazivamo kao svojim.

Svest koja se konstruiše ukazuje da niko ne može obnoviti čist (bio on i fiktivan) sopstveni identitet, a Abjekat je svest o lažnom konstruisanom normativnom subjektu, koji ima deklarativno ime koje ne osvetljava njegovu istinsku prirodu. U pesmi *Slaganje vremena* (1984), Ćulafkova kaže:

ja nisam uvek u ja-formi  
ja je; ti sam; on si... (78)

U momentu osveščavanja ženskosti – u graničnoj zoni mog ženskog ja (81) – aktivira se i svest o granici a time dolazi i do brisanja granica između subjekta i objekta. "Ja" – subjekt postaje "je" – objekt, a "ti" – objekt postaje "sam" subjekt".

Opsesija telom i njegove metamorfoze tema su i jedne od najboljih pripovedačica u makedonskoj književnosti uopšte, Jadranke Vladove. U priči *Isto* (1990) preko jedne metaforičke relacije, otac naratorke se totemizuje u kornjaču. Njegova karakteristika – da priča izmišljotine – jednog dana poprima tragične dimenzije, kad izveštava da postoji ljubičasta kornjača, koja je, u Kafkinom stilu, bačena u kantu za otpatke s nogama u vis. Iste noći, sa njenom smrću umire i otac, a ujutro njegovo mrtvo telo svaljeno na leđa, sa procepima na rukavima, podseća na kornjaču. Noću, naratorka sanja san iz koga se budi sa uzvikom: Fraaaaaanc! Otac mi se pretvorio u kornjaču! (12)

Kao i Kafkin lik Gregor Samsa, tako i otac iz priče Jadranke Vladove postavlja isto pitanje: da li je moguće postojanje s one strane Poretka, gde čovek može da se pozdravi sa animalnim u sebi? I kod Kafke i kod Vladove, čin odlaska s one strane Poretka, čin pozdravljanja sa animalnim u sebi, kazna je sa smrtnim ishodom, zbog muškog animalizma koji bi u suštini označavao kraj prokreacije, to jest aktivnu negaciju Majke, a u okvirima Poretka koji upućuje poruku za oba pola o istoj ultimativnoj potčinjenosti. Ubistvo kod Kafke i kod Vladove završava tako reći identično i u tom smislu treba shvatiti naslov *Isto*.

Kao i Ćulafkova i Vladova tematizuje abjekat kao ženskost. Ali, kod nje je uvedena kategorija zazora od same sebe, koja je povezana sa prostorom. Situirane u orijentalnom skopskom Bit-Pazaru, priče njene, skoro sve, bez iznimke, tematizuju relaciju majka-kćerka na fonu razuđenosti skopskog Bit-Pazara, koji nije samo prostor sa izobiljem predmeta, objekata, zemaljskih darova, već je pre svega prostor dislocirane ženske seksualnosti, pa stoga i ženske imanentnosti.

Odnoseći racionalni projekat do druge strane granice saopštivog, u priči *Stari Hamam* (1990) Vladova obrađuje hamam, koji je tradicionalno, orijentalno i imanentno ženski prostor. Kristeva kaže: "Umesto da se pozicionira u odnosu na suštastvovanje, čovek objekta (treba abjekta) je preokupiran prostorom. On pita "Gde sam?", a ne "Ko sam? ". To je zato što prostor koji okupira isključena, odnosno žena, nikad nije jedan, niti je

homogen, niti totalistički, već esencijalno razdvojen, preklopljen i katastrofičan (Kristeva).

Situirana u jednu gluvu noć (21), priča počinje svedočenjem naratorke o doživljajima telesnog podvajanja: dok jedno uho udobno počiva na jastuku, drugo sluša kikotljivi šum (21) drevnih hamama, između rumenih peta i vlažnog mermera (21). Pozicija između sna i jave, spoljnog i unutrašnjeg, arhaičnog i savremenog, između sadašnjosti orijentalne prošlosti starog hamama, pokreće subjektivirajuće procese, zbog fundamentalne nestabilne pozicije subjekta. Naratorka se oseća kao loš mornar u nepoznatom moru (32): iako prema zvezdama određujem da je moj krevet porinut u Dvorište, ispod Velikog Drveta (32). Metafora Velikog Drveta kod Vladove, isključivo asocira na Logos i, u krajnjoj liniji, na Poredak kao očinsku strukturu. Ona počinje da sanja klizavi mermer prekriven sluzima, objektno i fundamentalno zgražavajući prizor, i gustu magmu sa malim mesečinama od isečenih ženskih noktiju. (21) Klizavi mermer, protočna sapunica i gusta magma od isečenih ženskih noktiju, sasvim jasno upućuju na kvalitete koji su kod Kristeve kodifikovani kao abjektni – oni imaju potencijal da dovedu u pitanje kredibilitet stabilnog ženskog subjekta.

Slično *Orlandu* Virdžinije Vulf, gde je rađanje ženske subjektivnosti orijentalizirano, a Orlando – koji posle jednog dugog sna, dok je obavljao ambadorske poslove na Orijentu, postaje žena – u priči Vladove, ponovno rađanje ženskosti događa se dok naratorka sanja hamam. I san i orijentalni hamam su jasna kritika upućena ne samo čvrstom, fiksnom identitetu, koji ne dozvoljava igru sa fluktuirajućim identitetima, već i kritika upućena logocentričnom, svaki put falocentričnom stavu zbog uvek unapred dislocirane ženske seksualnosti. Ženskost se autentizuje u snu, jer on stoji s one strane reči, u nemenljivom i nefiksnom, izvan Jezika, Poretka, a u Orijentu.

Priča *Bit-Pazar* (1986) iako u početku metonimijski organizovana kao katalog susednih tački, započinje munjevito da raste do metaforičkog brisanja konteksta. Bit-Pazar je opisan ovako:

Polutajno može da se kupi i zlato, stare srebrne pare, oružje, svakojake marke časovnika, teška svila za svečane haljine, amajlije od tirkiza, srme, monistre... Produžavam dublje do tezgi sa teglama prepunim razbobojne monistre... Kupujem ljubičaste, zelene i žute... Tutkam ih u tamu džepa, pokretom kao krunim sitna zrna sa suvog stabaoca." (19-20)

Iz početnih kratko opisanih detalja, kompleksna komparacija počinje da širi do metafore, kad monistre ulaze u metaforički odnos sa lokacijom. Sitna monistra nema samo atributivnu funkciju da bude jedan od detalja Bit-Pazara. Ona se kruni kao sitno zrno sa suvog stabaoca, predstavljajući jednu vrstu metaforičke metonimije ili simbol.

Simbolističko značenje monistre dovedeno je u relaciju sa sitnim stvarima na Bit-Pazaru, koje iza svoje brojnosti i bujnosti govore o usitnjenosti pijace. Iako deluje prebogato, pijaca je u dubokom raspadanju i rasitnjavanju, te zbog toga i nalikuje rasitnjenosti monistri. To je topos usitnjene, klaustrofobične i nestabilne lokacije ženskosti. Ženskost je stalno u putovanju, nelocirana, na mestima prepunim pseudo-objektima, i što više zastranjuje u odnosu na sigurni prostor, utoliko više, paradoksalno, ona ostaje spašena.

### **Treća generacija: postmoderna i feminizam**

Zašto za ovu, uslovno nazvanu, treću generaciju, zadržavamo književu odrednicu – postmodernizam? Zato što upravo sa postmodernom u Makedoniji prodiše ideja o zrelosti i zdravom, nekomunističkom feminizmu. Homoseksualci po prvi put postaju heroji u literaturi postmodernista (mislimo, pre svega, na priče Aleksandra Prokopieva). U tekstu *Jedan od bitnih poslova u ženskoj borbi*, Fransa Liotar tvrdi da za razliku od humanista 20. veka, koji posle pitanja šta je muškost, a šta ženskost, nisu hteli da zauzmu drugo stanovište sem neutralnog (setimo se samo strukturalizma), postmoderna pravi ovu dilemu realnom. Kad neko za sebe kaže da je neutralan to je isto kao da kaže da je apolitičan, dok svi oko njega znaju, na primer, da pripada desnici. Postmodernost neutrališe razlike između polova, a homologizacija je regulisanje jednom permanentnom liberalizacijom, emancipacijom i mobilnošću.

Najređi žanr u makedonskom ženskom pismu, roman, tek u 2000. godini sazreva iz snoviđenja i beleški do jedne od većih prozних tvorbi koje mogu da otvore dijatribu o prirodi žene, o njenoj seksualnosti i samosvesti, o feminizmu. *Adamovo rebro* (2000), roman Olivere Nikolove, iako izveden na matrici herc-romana, plasira sokratovsku poruku da se ideja ne rađa u glavi jedne žene, već u razgovoru između žena – dakle, da istina ima dijaloški karakter, s kojim se oponira oficijelnom monolitizmu. U maniru sokratovskog dijaloga, neimenovana heroina od zaljubljene žene postaje ideološka žena, koja anakritički provocira svoje sabesednice dijalogom o feminizmu i potom sinkretički uspostavlja različite tačke posmatranja. Dozom reduciranog humora, subjekt Nikolove započinje razne memoarsko-istorijske razgovore i skriveno polemiše sa raznim filozofskim, religioznim, ideološkim i naučnim učenjima o ženi. U svom tekstu o komercijalnim ljubavnim romanima, En Bar Snitov pokazuje da poruka herc romana glasi: svet je naseljen sa dva različita pola, totalno nesposobnih za međusobnu komunikaciju: muškarcima i ženama. "Serija ljubavnih romana ima svoju istinu, a to je da narativni svet u kom žive likovi producira patološko iskustvo seksualnih razlika u rodu," – kaže Snitova. Za razliku od subjekta herc-romana, heroina Nikolove nije devičanska, usamljena žiteljka samoapsorbirajuće atmosfere, sa minimalnim socijalnim kontaktima i životom u emotivnoj izolaciji. Ona je samohrana majka dvoje vanbračne dece, s brojnim ljubavnim i seksualnim iskustvima, koja vre vreme ne provodi u besciljno konzumiranje hrane i odeće, već u sokratovskim dijalozima sa neimenovanim sabesednicima: daktilografkinja (N.), raniji ljubavnik (S.), novinarka (Z.), profesor (I.), klijentkinje (C., A. i J.), advokat (P.).

No, kada ostaje sama, heroina radi isto što i herc-subjekt: vreme ispunjava u dekodiranju postupaka misterioznog muškarca u koga je zaljubljena. Muškarac u ovom ženskom romanu je mesto poželjne, misteriozne Drugosti, njegovi postupci su nejasni (i subjektu i čitaocima), a njegovo celokupno ponašanje odaje grubost i hladnoću. Ona ostavlja heroinu u nedoumici, i ona se ispoveda:

"Poče da me obuzima neka nervoza zbog sporosti D, iako je ona očigledno sledila izvesnu postupnost. Je li on imao nameru da mi skrene pažnju na nešto drugo, dok smo ovako sedeli u praznoj advokatskoj kancelariji? (12)

Ili:

"Ni ne popričasmo sa D. kad me on dovede ovde. Zapravo, ja sam pričala a on mi nije odgovarao... Je li se plašio mojih poznatih podrugivanja? Mnogi me poznaju takvu, da li me je poznavao i on?... Zar ne reče – a ti gledaj da budeš svoja, ili tako nekako? Šta mu je to značilo? Ili uopšte ne reče ništa od svega toga, a ja sa nekim istančanim čulom počeh da pretpostavljam kako D. vidi u meni biće čiji je najveći problem da ne bude svoje? Je li me tako posmatrao i u kancelariji? (18-20)

Posle dvesta stranica ovakvih neshvatljivih pogleda i postupaka, i vremena potrošenog u mistifikaciji muške Drugosti, heroina na kraju romana, slično heroinama herc romana, nemoćno se prepušta ljubavi i mogućem braku sa D, čije postupke nikad do kraja nije uspela da shvati. Logika odsutne verovatnosti – zašto se ovaj ženski lik odlučuje da zasnuje zajednicu sa ovim muškim likom? – plasira istu ideju kao i komercijalni ljubavni roman.

Ta pripovedačka neverodostojnost opravdana je glavnom idejom herc-romana – da je svet ljubavnog romana svet glorifikacije razlika između polova (Snitov). Dok ljubavna priča između rodova završava narativnom neverodostojnošću, jedina istinska bliskost događa se između naratorke i njene majke u dijatribama. Poslednje dve polemike o prirodi ženskosti naratorka vodi sa svojom majkom, s kojom postiže izmirenje i vraća se na jednom izgublenu majčinsku teritoriju. Dok komunikacija između polova doživljava totalni kolaps, istinska komunikacija je reinstalirana samo na relaciji majka i kćerka. Parodijski odnos prema književnim podtekstovima je karakteristika ove generacije. Zbirka pesama *Nobel protiv Nobela* (2001) Lidije Dimkovske, najčešće preko aluzija, pastiša, travestije, reminiscencije, vodi dijalog upravo sa ženskim pismom. U pesmi *Poštena devojka*, kaže:

Ako ne nosiš naočare,  
pravi se da si Kineskinja (jedno oko prema istoku  
plus jedno prema zapadu jednako je ženskom pismu  
u muškom društvu)... (7)  
Ne bojim se Virdžinije Vulf,  
Ja se bojim Lidije Dimkovske. Čuo si za nju? (7)

Porodični koncepti negde su vezani za deo tradicije ženskog pisma gde se koristi recept kao književni podtekst (Laura Esquivel, Erika Jong). U pesmi *Kocka za supu* pravi se analogija između samoće i i kocke za supu i preko postmodernističke tehnike prekomernosti, ta se metafora razgrće do porodičnih manifestacija.

Samoća je kocka za supu za jedan tanjir  
Lako se topi ali ne iščezava...  
Sada ste sami. Ti – samo čovek, živa beda.  
Ona – raskošna punoća, sa fizičkim svojstvima:  
4% masnog ekstrakta, 27% masnoće,  
12% naglutaminata, 45% kuhinjske soli,  
ribonukleotida, karamela i začina,  
i sa metafizičkim, reklo bi se duhovnim  
vezama sa tvojim egom,  
a u graničnom sklopu postojanja  
sama je tvoj Alter Ego,  
čoveče, čoveče, iscediće te za jedan ručak... (9)

Isti odnos ima u zbirci *Jadi mladog lektora* (2000) Olivera Ćorverziroska. U naslovnoj priči data nam je epizoda iz života lektora Vezirova koji, iako je oženjen kolegicom, lektorkom, u svojoj bračnoj relaciji nalazi malo razumevanja za svoju najcelovitiju ljubavnu opsesiju, a to su reči. Iznerviran njenim nerazumevanjem njegovog strasnog odnosa prema rečima, narator Vezirov, u jednom frustrirajućem trenutku, komentariše:



"Moja slatka ženica, koja jezik koristi samo kao servis sopstvene emocionalnosti! Njena profesija je stenica, a ne lektor." (113)

U ovoj ženskoj priči uvodi se muški narator, ali zbog odstupnice drugog roda, on je sasvim drugačije prirode u odnosu na muške naratore kod Misirkove, autorke prve generacije. Uloga muškog lika u ovoj prozi porodično se svodi na funkciju prenosioca "istine" da se žena prema jeziku odnosi sentimentalistički, kao prema nekom servisu za žensku "emocionalnost". (Fakat da autorka Ćorverzirovska isto tako radi kao lektorica, a njeno prezime korespondira sa naratorovim, Vezirov, za nas je sada nevažan.) Ono što je važno jeste intertekstualna aluzija na Geteov roman *Jadi mladog Vertera*, gde je obrnuto portretisana muška sentimentalnost Verterovog lika, koji strada upravo zbog sopstvene sentimentalnosti, u sentimentaliziranom diskursu napisanom od muškog autora.

Treća generacija autorki u Makedoniji, znači, obuhvata one stvaraoce koji se javljaju s raspadom Jugoslovenske federacije – Oliveru Ćorverzirovsku (1965), Sonju Mandžuk (1966), Žaninu Mirčevsku (1967), Teutu Arifi (1969), Katerinu Kolozovu (1969), Lidiju Dimkovsku (1971), Anu Dimiškovsku-Trajanosku (1971), Linditu Ahmeti (1971) – ali i autorke iz prve i druge generacije koje nastavljaju da stvaraju. Ove spisateljice će možda (potencijalno) postati prve koje neće jesti svoje majke, koje neće smatrati kao Meri Vulfstonkraft da su "prve od nove sorte", već će pamtiti prethodne ženske tradicije. U uslovima kad u Makedoniji još uvek caruje muški književni kanon, koji je, tako reći 100% muški, i kad doprva rastu, snažni i moćni feministički pokret, nasuprot isto toliko snažnoj reakciji protiv njih, to su znaci jednog budućeg književnog stanja koje će zahtevati neki budući tekst. Za sada, feminizam u književnosti žena samo se izdaleka nazire u Makedoniji. Kao simptom može da posluži podatak da je jedna od retkih feminističkih pripovedaka *Dva sna Elektro*, Katarina Kolozove, objavljena u srpskom časopisu za žensku književnost *Pro femina* 1997. Ovaj izbor sam po sebi govori o tome kakve su mogućnosti feminističke književnosti na kraju 20. veka u Makedoniji. Pojava, pak, novih rodni časopisa (*Identiteti* i dr.) treba da se posmatra kao potreban i,

nadajmo se, dovoljan uslov za oživljavanje jedne drugačije feminističke ženske scene u Makedoniji.

S makedonskog preveo:

Duško Novaković