

## IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Mirela DAKIĆ (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)

mdakic2@ffzg.hr

# TKO NASLJEĐUJE ŽENSKO PISMO? O DOMAĆOJ RECEPCIJI FRANCUSKE FEMINISTIČKE TEORIJE<sup>1</sup>

Primljeno: 20. travnja 2023.

UDK 82.0-055.2

821.163.42

82:141.72(44)

DOI: <https://doi.org/10.22210/ur.2023.067.1/04>

Rad donosi osvrt na pitanja i probleme koji proizlaze iz široke upotrebe pojma *žensko pismo* i recepcije francuske feminističke teorije u domaćem književnoznanstvenom prostoru od 1980-ih naovamo. Pritom nastojimo odgovoriti na pitanje je li najšira primjena pojma povezana s koracima u teorijskoj recepciji te može li teorijski rad na feminističkom kategorijalnom aparatu postati svojevrsnim korektivom postojećeg stanja. Oslanjajući se na dosadašnja istraživanja tog problema u recepciji Irene Vrkljan, razmatramo nesuglasja o pojmu ženskog pisma koja su se očitovala već pri njegovu uvođenju u domaću književnu znanost 1980-ih te metodološki i teorijski osvještenu zaokret ka ženskoj književnosti u postjugoslavenskom kontekstu. Na primjerima recepcije Irene Vrkljan i Dubravke Ugrešić pokazujemo kako je dominantna upotreba ženskog pisma potisnula važne elemente njihova opusa – napose modernističke i avangardne utjecaje u njihovim poetikama – uz detaljniji osvrt na *Brnjicu za vještice* (2021) Dubravke Ugrešić kao relevantnu dijagnozu suvremenog književnog polja. Naposljetku, u široj regionalnoj recepciji francuske teorije nalazimo vrijedne poticaje povratku teorijskoj raspravi o temeljnom feminističkom pojmovlju.

**Ključne riječi:** žensko pismo, ženska književnost, Irena Vrkljan, Dubravka Ugrešić, *Brnjica za vještice*, feministička teorija

1.

U našem medijskom, publicističkom, kulturnom, književnokritičkom i književnopovijesnom diskursu od 1980-ih naovamo redovno nailazimo na sintagmu

---

<sup>1</sup> Ovaj je rad prerađena verzija poglavlja moje doktorske disertacije *Udio avangarde u feminističkoj teoriji*, obranjene 3. veljače 2023. godine, koju je 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).

*žensko pismo*, što možemo smatrati najširim odjekom feminističke misli druge polovice 20. stoljeća u domaćem književnom polju. Budući da je pojava tog pojma u našem književnoznanstvenom prostoru, odakle se proširila izvan njegovih granica, napose u publicistički i uopće medijski diskurs, vezana za recepciju Hélène Cixous i njezinih suputnika u francuskoj teoriji, u ovom radu ponudit ćemo uvid u probleme koji iz te veze proizlaze. Pritom ćemo nastojati odgovoriti na pitanje je li najšira upotreba ženskog pisma povezana s određenim koracima u teorijskoj recepciji te može li teorijski rad postati svojevrsnim korektivom postojećeg stanja?

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)

60

Povlačeći se iz šireg medijskog okvira u užu književnoznanstveni, u analizi pojave tog 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 2021: 22). Pritom s jedne strane izostavljaju i teorijsku genezu tog pojma i naknadnu feminističkoteorijsku raspravu o njemu, a s druge strane zanemaruju heterogenost poetika koje u tu 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?

2.

61

Među književnim časopisima naših prostora koji su se od 1980-ih naovamo u pojedinim svojim brojevima iz različitih perspektiva pozabavili širokom temom *žene i književnost*, koliko nam je poznato, dva su veća 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 teorije,<sup>2</sup> radove naših autora posvećene književnosti i feminističkoj teoriji, ulomke književnih tekstova,<sup>3</sup> književnu kritiku te završni *Upitnik o ženskom pismu*.<sup>4</sup> Na širinu područja koje taj heterogeni korpus tekstova pod krovim pojmom ženskog pisma obuhvaća upućuje i programski uvodnik broja koji pod naslovom *Upit(a)nost ženskoga pisma* potpisuje Slavica Jakobović:

<sup>2</sup> Riječ je o prijevodima Kristeve, Slama, Irigaray, Leclerc, Chawaf, Cixous i Deleuzea.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

ŽENSKO PISMO – ŠTO JE TO? Postoji ili ne? pitanja su čiju djelomičnu artikulaciju/odgovor ispunjava prostor ovoga tematskog bloka “Republike”. “Parole de femme”, “écriture féminine”, “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 zatamljenu kroz povijest, da bi oslobodile imaginaciju vlastitoga spola, potiskivanu i žigosanu od logocentričkoga uma kao bezumni prodor iracionalnog. (1983: 4)

62 *Žensko pismo* u smislu koji uvodi temat u tom 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 taj 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 produkcije, kritički postavlja,<sup>5</sup> autorica nadalje nastoji definirati naizgled primjereniji pojam ženskog pisma. Kako smo već upozorili čitajući taj tekst, Šafranek se od *Meduzina smijeha* na koji se pritom referira znatno odmiče,

<sup>5</sup> 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).

jer žensko pismo povezuje s nedvosmislenom autorskom instancom: ženskim autorstvom (Dakić 2021: 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 to tumačenje izazvalo sumnju dijela čitatelja *Republike*. 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*<sup>6</sup>

<sup>6</sup> 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 referiram uz uvodni tekst Irene Lukšić sadrži i kritičke reakcije na Valentovu priču *Grimizni demon* objavljenu 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 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, neutrumaska 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

(1989) Milka Valenta postavlja ključno 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 oštrim 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 tom smislu – koji obrće izvornu emancipacijsku namjeru – pretpostavka o ženskom autorstvu ženskog pisma dobro potvrdila u njegovim kasnijim upotrebama.

64

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 iščeznula 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 mogućnost 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,

---

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).

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 tu 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 *metodološke teškoće* manje negoli Valenta mučile su plejadu autora koji su se ženskim pismom iz različitih pobuda opetovano (o)koristili.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> 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, Igor Mandić otišao je korak dalje kad je u osvrtu na djela nekoliko naših spisateljica uveo kategoriju *kuhinjske 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 razvignene 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 angažiranijih 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

Metodoloških pitanja nisu se primili ni mnogi koji su žensko pismo jednostavno upotrijebili kao etiketu ili ladicu,<sup>8</sup> 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 jugoslavenkim 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 1990-e 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 u angloameričkom i francuskom okviru. Pritom u doista prijeko potrebnom osvrtu na koncept *écriture féminine* u opusu Hélène Cixous, a napose na njegovu razradu u *La jeune née* (1975), razrješuje goruće pitanje ranih rasprava o ženskom pismu u domaćem književnom polju:

66

---

sestre iz bijela svijeta. Dok bismo sveščić 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 grupe 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 *Smrtni 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 se današnje kulturne i obrazovne institucije odmaknule od takvog stanja u protekla četiri desetljeća?

<sup>8</sup> Kako smo nastojali pokazati, u domaćoj je znanosti o književnosti simptomatičan prijelaz ženskog pisma iz kritičarske u historiografsku kategoriju (Dakić 2021: 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 Nemeccovoj *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 pod taj pojam podvode Vrkljan, Ugrešić i Drakulić. Za detaljniju analizu tih primjera u kontekstu recepcije Irene Vrkljan, vidi Dakić 2021.



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 s kojim 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).<sup>9</sup> Nadalje, autorica primjećuje kako se, unatoč obrazovnim i izdavačkim aktivnostima feminističkih grupa na našim prostorima, tijekom 1990-ih znatno promijenio status ženske književne produkcije u odnosu na prethodno desetljeće te upozorava:

potiskivanje rodnih 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

<sup>9</sup> Međutim, autorica donosi niz primjera neinstitucionalnog feminističkog života u Hrvatskoj i Srbiji u centrima za ženske studije i u feministički orijentiranim časopisima. Također, naglašava da je feministički diskurs u jugoslavenskim zemljama prisutan još od sredine 1970-ih, što je značajna “kontekstualna razlika u odnosu na druge zemlje u tranziciji” (Lukić 2003: 79), gdje veći zamah dobiva od 1990-ih. Pitanje je ipak u kojoj su se mjeri u nas pod pritiskom neinstitucionalnih napora promijenili institucionalni uvjeti u dva desetljeća od objave ovog teksta.

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 Zlatar u istom tematskom bloku upozorava na marginalni položaj najistaknutijih spisateljica koje su obilježile književnu scenu 1980-ih (Irena Vrkljan, Dubravka Ugrešić, Slavenka Drakulić), iako su nastavile pisati i objavljivati i nakon prijelomne 1990. godine:

68

Naša 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 zaoštrio 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?

3.

Recepcija Irene Vrkljan možda je najsimptomatičniji 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.<sup>10</sup>

Iako je Irena Vrkljan svoj književni put započela kao pjesnikinja, objavljujući 1950-ih u *Krugovima* i u nizu manjih književnih časopisa, te je do sredine 1960-ih 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.<sup>11</sup> Budući da književna kritika i povijest relativno teško uspostavljaju veze između autoričina ranog pjesništva i njezine kasnije proze, ponajčešće tumačene biografski, 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 te 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), 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*

<sup>10</sup> <https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/knjizevnost/irena-vrkljan-strpali-su-me-u-ladicu-osnivačice-zenskog-pisma/> (pristup: 30. rujna 2022)

<sup>11</sup> Na ovaj problem dosad je upozorila i Suzana Coha (2005: 22) ističući problematičnu historiografsku pretpostavku o prijelomu u autoričinu opusu sredinom 1960-ih. Međutim, autorica kritičko-historiografsku kategoriju ženskog pisma povezuje s pjesničkim dijelom opusa Irene Vrkljan neovisno o implikacijama njegove teorijske razrade (isto: 29–30).

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.

Paradoksalno u odnosu na teorijsku genealogiju *écriture féminine*, kroz kritičko-povijesnu prizmu ženskog pisma zanemareni su upravo avangardni i modernistički počeci stvaralaštva Irene Vrkljan koji obilježavaju autoričinu poetiku u cjelini, a stoga i osobite veze njezina pjesništva i proze<sup>12</sup> koje smatramo nužnim polazištem daljnjih čitanja, dok konstitutivna uloga modernizma i avangarde u teorijskim koncepcijama revolucionarnog pisanja kakve među ostalim nalazimo u Hélène Cixous i Julije Kristeve može postati ključnim poticajem daljnjih interpretativnih mogućnosti. Naime, autoričin udio u književnoj povijesti sadrži potencijal *dvostruke nepodnošljivosti*,<sup>13</sup> iznevjeravajući s jedne strane koherentnu predodžbu o ženskoj komponenti književnog (protu)kanona, a s druge strane maskulinu sliku našeg književnog modernizma i avangarde. Ako tim *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 tog opusa ustanovljenim književnopovijesnim linijama i kategorijama.

70

Paralelizam potiskivanja ženskog teksta i jugoslavenskog konteksta<sup>14</sup> 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 književna povijest uglavnom suglasna, autoričina esejistička i romaneskna produkcija od 1990-ih 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 zane-

<sup>12</sup> Na srodnosti između pjesničkog i proznog jezika Irene Vrkljan upućuje Zlatar 2006, a kratak uvid u poveznice između romana *Svila, škarje* (1984) i zbirke *Soba, taj strašan vrt* (1966) ponudili smo u Protrka Štimec i Dakić 2019: 251–253.

<sup>13</sup> Riječ je o ženskim avangardnim opusima, spoju koji je francuska književnica Marguerite Duras – nerijetko oslovljavana kao predstavnica *ženskog pisma*, ne samo u matičnoj književnosti 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 ‘ženskom gledištu’” (1990: 15).

<sup>14</sup> Za detaljniju razradu ovog problema usp. Dakić 2022.

maruje 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*.<sup>15</sup> S polazištem u njezinoj esejistici pisanoj i objavljenoj 1990-ih, 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 autoričinim djelima – "subverzivni pogled koji se odupire glavnom toku mišljenja" (isto: 81) – od konkretne pozicije u različitim kulturnim kontekstima postaje pogled koji očuđuje sve razine *stvarnosti*. Iako se značenje tog pogleda mijenja u različitim političkim, društvenim i kulturnim okolnostima, na razini postupka u autoričinim 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 konsekvantno – 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 formalizma<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Naslovni pojam *antipolitike* Ugrešić preuzima od Györgya Konrada, čijim citatom iz *Antipolitike jednog romanopisca* otvara zbirku. Usp. Ugrešić 1996.

<sup>16</sup> 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

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 većim dijelom 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 post-strukturalističkim 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 izbjeći 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)

72

Upravo se takva koncepcija autonomije pisanja 1990-ih 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 takvih *očekivanja* – namijenjenih ponajprije patrijarhalnoj ulozi *nacionalnog barda*<sup>17</sup> – dogodio se i nečuven napad na *vještice iz Rija* kao vrhunac medijske hajke koja se vodila protiv intelektualki koje su kritizirale političku i društvenu situaciju u Hrvatskoj.<sup>18</sup>

---

Filozofskog fakulteta u Zagrebu gdje je, među ostalim, suuredila teorijski značajnu publikaciju *Pojmovnik ruske avangarde*. O pronalasku i objavi 10. *Pojmovnika* piše Lugačić Vukas 2019.

<sup>17</sup> Kako razjašnjava 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).

<sup>18</sup> 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

U svojoj posljednjoj objavljenj knjizi čiji naslov – *Brnjica za vještice* (2021)<sup>19</sup> – aludira i na opću povijesnu tendenciju cenzure ženskog glasa i na njezine konkretne posljedice u Hrvatskoj 1990-ih, Ugrešić se u biografskoj bilješci predstavlja kao *transnacionalna ili postnacionalna književnica*, pri čemu se taj 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 toj 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 *sensibilitet*, ona neprestano piše kako bi pridobila njegovu naklonost. Međutim, u pripovjednom procesu koji naizgled slijedi njezove zahtjeve i napatke 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 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 prilježnost pripadanja bilo čemu" (isto: 108).

---

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.

<sup>19</sup> 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.

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 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 “zvezdanog” 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)? 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 tim 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 valjama života* – neovisno o njihovoj formi? Nije li upravo *forma* njihov najvažniji *sadržaj*? Iako to 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.

4.

Ako se zaključno obratimo cjelovitijim teorijskim doprinosima ovoj temi na našim prostorima, koncepcije revolucionarnog pisanja Cixous i Kristeve 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, tim studijama zajedničko je što *écriture féminine* smještaju u teorijski kontekst njegova nastanka iz kojeg se, smatramo, ono jedino i može misliti. Među tim doprinosima svakako valja istaknuti poglavlje posvećeno psihoanalizi u *Uvodu u feminističku književnu kritiku* Lade Čale Feldman i Ane Tomljenović. Polazeći od pretpostavke da se histeričko znanje “dodiruje s pjesničkim znanjem” (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 60), iz naklonosti H. Cixous Freudovoj histeričnoj pacijentici Dori izvode interpretaciju njezine koncepcije pisanja: “produživši proturječne 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 postati izvjesni, unaprijed znani odgovor, umjesto da ostane neiscrpno 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 toj su problematici opsežnije pisale Nada Popović Perišić u knjizi *Literatura kao zavodjenje* (1986) i Hanifa Kapidžić Osmanagić u *Ogledima o Hélène Cixous. Ka poetici idiomatičke razlike* (2011).<sup>20</sup> 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

76

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 koncepcije H. Cixous, 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 tom 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 ogleada pisanih i objavljivanih paralelno s pojavom knjiga H. Cixous u izdanju na koje se referiramo zaključen je studijom o dekonstrukciji kao ishodištu njezine misli koje valja povezati s

<sup>20</sup> Zahvaljujem profesoru Tomislavu Brleku što mi je skrenuo pozornost na ova dva naslova i posudio primjerke ovih knjiga.

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 dospijevaju 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 te 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 zavođenje*, objavljenom 2004. godine, Nada Popović Perišić izostanak teorijske rasprave o temeljnim pojmovima feminističke kritike razmatra u vremenskom odmaku od sredine 1980-ih, 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 rad, citirajmo podulji pasus koji zaključuje taj 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. Termini su istorijske kategorije i zahtevaju tačnu upotrebu, kao i tačno situiranje u odgovarajući kontekst. (isto: 10–11)

Sredinom 1980-ih 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 tog diskursa – kao i svake komunikacije – pisanje, možda nije suvišno ponoviti i zahtjev koji autorica izvodi iz Cixous:

78

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)

5.

Prateći nit domaće recepcije francuske feminističke teorije te književnokritičke i povijesne upotrebe pojma ženskog pisma, od njegova uvođenja u domaću književno polje 1980-ih sve do njegovih recentnijih teorijskih razrada, nastojali smo istaknuti svojevrsno nesuglasje o implikacijama pojma, kao i potencijalno rješenje koje se očituje u teorijski i metodološki osviještenom feminističkom kritičkom pristupu različitim elementima književnog polja na kojima se spolnost ukršta s književnom produkcijom i recepcijom. Usto, zaključno valja istaknuti kako bi povratak raspravi o genealogiji teorijskih koncepata i kontekstu u kojem nastaju – ponajprije o teorijskoj aproprijaciji modernizma i avangarde u feminističkim koncepcijama revolucionarnog pisanja – mogao značajno utjecati na revalorizaciju

mjesta koje ne samo spisateljice već i velik dio avangardnog i modernističkog korpusa domaće književnosti uopće dobiva, i u književnom kanonu i u raznorodnim protukanonskim enklavama. Međutim, izostanak teorijske rasprave o središnjim pojmovima književne teorije druge polovice 20. stoljeća znatno je širi fenomen u humanistici i društvenim znanostima, pa bi feministička kritička perspektiva teorijski i metodološki zaokupljena književnošću mogla postati i korektivom šireg disciplinarnog stanja. Dva opusa u čijoj smo recepciji primijetili obrasce, procese i mehanizme spolne i ine kategorizacije s druge nam strane, jednom kad iz zadanih okvira iskoračimo, pokazuju neprocjenjive kritičke potencijale *dvostruko nepodnošljivog*. U tom smislu raspravu o ženskoj književnosti i raznovrsnim “pokvarenim telefonima” kojima se glas o njoj prenosi zaključit ćemo kratkim citatom iz eseja *Pitanje optike*<sup>21</sup> Dubravke Ugrešić:

– Zašto ste završili na lomači? Recite, samo da je kratko – kaže.

– Zbog krađe penisa – šapćem.

Vlasnik uha kima glavom, razumio je, prenosi moje riječi uhu do sebe. Riječi cure od uha do uha, lanac je dugačak.

– Zbog krađe ponosa! – konačno uzvikuje zadnji u lancu.

Čini se da jedini preostao kanal komunikacije – “pokvareni telefon” – ipak radi. – Da, zbog krađe ponosa – potvrđujem. Moji piromani cerekaju se kao lud na brašno. Uzimam svoju metlu i tiho se iskradam. Vjetar ugodno brije u moje lice. Spuštam pogled nadalje. Moji dobri sugrađani živahno se komešaju. Nasmiješena lišca upravljena su nagore. S visine slične na glavice kupusa ostavljenog da zadovoljno raste na nekom zapuštenom polju. Ispod njih, u zemlji, trunu ljudski leševi. Od toga je kupus nekako veći i sjajniji. Ili mi se samo čini? Priznajem, sve je pitanje optike, i svatko je odgovoran za svoju. I laka poput pera klizim zrakom.

## LITERATURA

- Bagić, Krešimir. 2016. *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970.–2010*. Zagreb: Školska knjiga.
- Coha, Suzana. 2005. “Reverzibilno putovanje od nadrealizma do postmodernizma”. U: *Đakovački susreti hrvatskih književnih kritičara*. Svila, škar: *dvadeset godina poslije*. Ur. Julijana Matanović. Đakovo: Matica hrvatska Đakovo: 20–40.
- Čale Feldman, Lada. 2001. “Domaće tijelo feminističke teorije”. U: *Kolo: časopis Matice hrvatske* 11, 2: 290–311.
- Čale Feldman, Lada i Ana Tomljenović. 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international.

<sup>21</sup> <https://pescanik.net/pitanje-optike-2/#easy-footnote-2> (pristup: 20. travnja 2023)

- Dakić, Mirela. 2021. “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.
- 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.
- Drakulić, Slavenka. 1984. *Smrtni grijesi feminizma: ogledi o mudologiji*. Zagreb: Znanje.
- Jakobović, Slavica. 1983. “Upit(a)nost ženskoga pisma”. U: *Republika* 39, 11–12: 4–6.
- Kapidžić Osmanagić, Hanifa. 2011. *Ogledi o Hélène Cixous. Ka poetici idiomatičke razlike*. Sarajevo: Rabić.
- 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.
- Lukić, Jasmina. 2001. “Pisanje kao antipolitika”. U: *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* 64, 10: 73–102.
- Lukić, Jasmina. 2003. “Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama”. U: *Sarajevske sveske* 2: 67–82.
- Lukšić, Irena. 1989. “Žensko pismo: drugi list”. U: *Totalni spol*. Milko Valent. Zagreb: Mladost: 7–15.
- Mandić, Igor. 1984. *Što, zapravo, hoće te žene? Kataklizma feminizma*. Zagreb: Znanje.
- Mrkonjić, Zvonimir. 1971. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo. Sv. 1, Razdioba*. Zagreb: Kolo.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
- Novak, Slobodan Prosperov. 2003. *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
- Pogačnik, Jagna. 2012. *Kombajn na književnom polju (proze, pisci, pojave)*. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca – Naklada Jesenski i Turk.
- Popović Perišić, Nada. 2004. *Literatura kao zavođenje*. Beograd: Prosveta.
- 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.
- Rubin Suleiman, Susan. 1990. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Šafranek, Ingrid. 1983. “Ženska književnost i ‘žensko pismo’”. U: *Republika* 39, 11–12: 7–28.
- Ugrešić, Dubravka. 1996. *Kultura laži: antipolitički eseji*. Zagreb: Arkzin.
- Ugrešić, Dubravka. 2011. “Pitanje optike”. U: *Peščanik*. 25. travnja 2011. Internet: <https://pescanik.net/pitanje-optike-2/#easy-footnote-2>. 20. travnja 2023.
- Ugrešić, Dubravka. 2021. *Brnjica za vještice*. Zagreb: Multimedijalni institut.
- Valent, Milko. 1989. *Totalni spol. Kritika “ženskog” pisma*. Zagreb: Mladost.
- Visković, Velimir. 1988. *Pozicija kritičara: o suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Znanje.
- Vrkljan, Irena i Tatjana Gromača Vadanjel. 2014. “Strpali su me u ladicu osnivačice ženskog pisma”. U: *Novi list*. 13. srpnja 2014. Internet: <https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/književnost/irena-vrkljan-strpali-su-me-u-ladicu-osnivacice-zenskog-pisma/>. 30. rujna 2022.

Zlatar, Andrea. 2003. “Tko nasljeđuje ‘žensko pismo’? Poetike različitosti suvremene hrvatske produkcije: Irena Vrkljan i Daša Drndić”. U: *Sarajevske sveske* 2: 83–94.

## Abstract

### *WHO INHERITS WOMEN’S WRITING? ON CROATIAN RECEPTION OF FRENCH FEMINIST THEORY*

The paper considers a widespread use of the term “women’s writing” and the reception of French feminist theory in Croatian literary scholarship from the 1980s. Discussion focuses on the possibility as to whether the wide application of women’s writing is connected to its theoretical reception, and whether theoretical discussions about French feminist theory can function as a corrective of the current moment. The paper offers a survey of disagreements about the concept of women’s writing that arose already in the 1980s, and a theoretically and methodologically more conscious turn towards women’s literature in the post-Yugoslav context. The discussion, then, points to the one-sided reception of Irena Vrkljan and Dubravka Ugrešić as belonging primarily to women’s writing, which downplays important elements of their works – primarily the modernist and avant-garde influences. Special emphasis is placed on *Brnjica za vještice* (*A Witch’s Bridle*, 2021) by Dubravka Ugrešić, as a relevant diagnosis of the contemporary literary field. Finally, the paper argues that there are valuable claims for the ongoing theoretical discussion about the relevant feminist terminology in the regional reception of the French feminist theory.

**Keywords:** women’s writing, women’s literature, Irena Vrkljan, Dubravka Ugrešić, *A Witch’s Bridle*, feminist theory