

Dženifer Berket

## FRANCUSKE FEMINISTKINJE I ANGLOIRSKI MODERNISTI: SIKSU, KRISTEVA, BEKET I DŽOJS

Pišući tokom studijske posete Francuskoj koja se podudara s međunarodnim praznikom žena, ponovo sam pod utiskom korenite različitosti između engleskih i francuskih feministkinja u pristupu kulturnoj tradiciji. Ovaj esej za predmet ima jedno područje u kojem je ta razlika sasvim nedavno istaknuta. Već neko vreme imala sam nameru da pažljivije ispitam važnost koju su delu Samjuela Beketa i Džejmisa Džojisa pripisale dve vodeće francuske feministkinje: filozof i psihoanalitičarka Julija Kristeva, i spisateljica i filozof Elen Siksu. Na to istraživanje bila sam podstaknuta zaoštavanjem spora u okviru engleskih studija oko duga koji modernističko žensko pismo ima ili nema prema ocima utemeljiteljima evropskog modernizma. Ono što se u francuskim akademskim krugovima čini srazmerno nesporno, za engleske je kolege predmet žestoke rasprave. Ova studija će, stoga, početi kratkim osvrtom na prirodu tekuće prepirke, nakon čega ću naglo preći na francusku stranu borbene linije, gde se gledišta čine manje spornim, te ću najveći deo prostora posvetiti istraživanju jednog ključnog mesta ukrštanja francuskog feminizma s angloirskim modernizmom.

### Rod i modernizam: akademsko pitanje

Feministički orijentisane univerzitetske poslenice u oblasti engleskih studija nedavno su obnovile napade na navodno izrazito prenaplašavanje dela kanonskih modernističkih spisatelja, te su se latile velikog projekta da ponovo otkriju spisateljice ranog modernizma. Autorkama poput Virdžinije Vulf, Gertrude Stajn, Djune Barns, smatraju, tek treba odati odgovarajuće priznanje za doprinos u artikulisanju nekih od najznačajnijih ideja i formi modernizma. Ta tema je prvi put razvijena sedamdesetih godina 20. veka, u onoj fazi ženskih studija kada je bilo važno istaći marginalizaciju kojoj su bile podvrgnute žene pisci i zahtevati da se ženskom pisanju pruži šansa. Najprovokativniji izraz dobila je u radu Amerikanki Sandre Gilbert i Suzan Gubar, koje od osamdesetih godina 20. veka naveliko napadaju mizoginiju modernizma (Gilbert i Gubar 1988–94). Interesovanje medija raspirilo je vatru 1995. kad je Džermejn Grir objavila *Aljkave sibile* (*Slipshod Sibyls*), što je povećalo šanse da se neka „zapostavljena” ženska pisanija sada više slave nego što zaslužuju.

U oblasti francuskih studija, čini se da se problem zapostavljenosti nije javio u istom obliku, barem kada je reč o modernizmu. Teže je zapostaviti one kojih uopšte nije ni bilo, a u eposi *fin de siècle* u Francuskoj je bilo veoma malo odista avangardnih autorki. Kao posledica toga, savremene francuske autorke i mislioce feminističkog opredeljenja

poput Kristeve i Siksusove nemaju iste obzire koji bi ih sprečavali da priznaju rad muških modernista. Neki engleski akademski poslenici to smatraju osnovom za osudu. Lin Piket, na primer, u svojoj skorašnjoj knjizi *Radanje rodno obeležene pripovedne proze: engleski roman u ranom dvadesetom veku* (*Engendering Fictions: The English Novel in the Early Twentieth Century*, 1995), proziva Siksusovu i Kristevu zato što su tvrdile da u modernističkom muškom pisanju nalaze modele u vezi s vlastitim projektima: znake razlike, otvorenosti, otpora konvencionalnim načinima pisanja i mišljenja, izazove jeziku Oca i Autoriteta. Piketova tvrdi da je takav stav izdaja i feminizma i logike. Ona napada savremene kritičare kao što su Alis Žardin, Rašel Blau Diplesis i Stiven Hit (frankofoni i frankofilni Angloamerikanci) koji, sledeći liniju Kristeve, formu modernističkog teksta opisuju, bez obzira na pol autora, kao antipatrijarhalnu, femininu i radikalnu.

Neki od argumenata Lin Piket sigurno su ubedljivi. Među ostalim, kaže ona, postoji stvarni problem u kritici koja, dajući prednost formi i tekstualnosti, odvaja „jezičku ikonu“ od složenog društvenog i kulturnog sveta u kojem se ona stvara“ (1995:13). Mada teško da je to slučaj sa, recimo, tekstovima Kristeve iz perioda *Tel Quel* sedamdesetih godina 20. veka, iz kojih izvire veći deo rada frankofilnih Angloamerikanaca. *Revolucija pesničkog jezika* (*La Révolution du langage poétique*), na primer, objavljena 1974, aktivno se bavi odnosom između jezika moderniste Malarmea i političkih i društveno-kulturnih uslova njegove produkcije.<sup>1</sup> Mizoginija znatnog dela (premda ne i celokupne) angloameričke modernističke tradicije pravi je kamen spoticanja. Kao što kaže Lin Piket, „prilično je teško Kristevino viđenje jezika modernizma kao ženskog jezika toka i kretanja uskladiti sa sklonošću nekih važnih muških modernista (Ezre Paunda, T. S. Eliota, i D. H. Lorensa, na primer) da žigošu sablažnjivost ili nekoherentnost žena i ženskog jezika“ (1995:13).

Njeno razlaganje ne priznaje u dovoljnoj meri, međutim, upravo razliku između francuske modernističke tradicije i engleske tradicije, što proizvodi, u političkom smislu, veoma različit naglasak. U oba slučaja, naravno, modernistički pokret je mešavina autorskih stavova, obuhvatajući čitav politički spektar od levice do desnice, a koherentnost mu daje zajednička želja da se obnovi diskurzivna forma. Francuska tradicija, koja počinje sedamdesetih i osamdesetih godina 19. veka, ima svoje konzervativce (relativno govoreći), tradicionaliste i mizoginiste – Remija de Gurmona, na primer, čije su delo Eliot i Paund veoma cenili i širili. Ali uticaj im je bio izrazitiji među angloameričkim naslednicima nego u samoj Francuskoj. Francuska se modernistička tradicija daleko više ugleda na pisce poput Lotreamona, Remboa i Malarmea, koji su svi bili otvoreni za revolucionarne izazove anarhističkog i feminističkog poduhvata. Ovde se vredi podsetiti Rembove čuvene izjave: traganje za novim pesničkim jezikom, tvrdio je, bilo bi preobraženo kad bi se žene oslobodile ropstva i tražile vlastite ideje i forme.<sup>2</sup> Kad Kristeva u *Revoluciji pesničkog jezika* u takvoj poeziji traži primere za tezu o obeležju avangardnog pisa-

---

<sup>1</sup> U engleskoj verziji ovog teksta, *Revolution in Poetic Language*, izostavljene su dve trećine knjige u kojima je Kristevina rasprava o tekstovima, a zadržani su samo teorijski elementi.

<sup>2</sup> Pismo Polu Demniju, 15. maja 1871; u Rimbaud 1966: 221–2.

nja – prekidanje konvencionalne sintakse ritmovima potisnutih materinskih nagona – ideološke su protivrečnosti daleko malobrojnije nego u slučaju da se bavi nekim Eliotom ili Paundom. A kad Kristeva i Siksusova dalje ilustracije za ono što radikalno pisanje treba da bude traže izvan svoje nacionalne tradicije, one se okreću antihijerarhijskim piscima levog krila, poput Džojisa i Beketa. Francuska kultura prihvata upravo angloirsku granu „engleskog” modernizma, prepuštajući Englezima da svoju tradiciju definišu prema autoritativnijoj i više mizoginoj liniji modernizma.

Kod Džojisa i Beketa su Siksusova i Kristeva našle načine pisanja čija se politička korisnost manifestovala na drukčijem nivou nego izravni izraz profeminističkog stava. Ti pisci nudili su imaginativne modele koji su razvili njihovo razumevanje društveno-političkih struktura što preko porodice i preko jezika, preko dubinskih procesa represije, konstruišu individualne subjekte, bilo ženske bilo muške. Ti su modeli doprineli oblikovanju njihovog poimanja do kog je stepena patrijarhija – Zakon Oca – organizujuća struktura društva i njegovog jezika. A iznad svega, podstakli su na razmišljanje o mogućnosti jezika na kojem bi se o takvim stvarima moglo misliti i govoriti drugačije, s namerom da se promene: jezika koji bi mogao da podrije patrijarhalni diskurs. Upravo to zajedničko stajalište subverzivne delatnosti okuplja angloirske moderniste i francuske feministkinje, združene u traganju za istinski različitim načinima poimanja i artikulisanja sveta.

Ostatak ove studije biće posvećen detaljnom razmatranju odgovora francuskih autorki na delo Beketa i Džojisa. U svakom od ta dva slučaja, počecu kratkim izlaganjem elemenata koje su spisateljice kod njih uglavnom nalazile i upotrebljavale – ili zloupotrebljavale – pre nego što razaberem ključne tačke u kojima se Kristeva i Siksusova hvataju u koštac s njihovim delom. Jedna se glavna razlika javlja u načinu na koji se dvojica pisaca opažaju. Beket, kako ga ove autorke vide, nudi model patrijarhalnog diskursa u svom njegovom negativitetu – kao ironičnu reprezentaciju nasleđenog jezika kulture Zapada. Džojis, nasuprot tome, mada na sličan način razotkriva granice tog nasleđenog jezika, takođe traga i za novim načinom pisanja, za koje mu ženskost postaje simbol.

### **Beket: očeva priča**

Zanimanje spisateljica za Beketovo delo razvilo se srazmerno sporo. Od sedamdesetih godina 20. veka, međutim, sve brojnije spisateljice raznih nacionalnosti, iz njegovih inovativnih dramskih modela opšte (i rodno neobeležene) ljudske situacije počele su da crpe forme, teme i tehnike koje su se mogle prilagoditi za predstavljanje karakteristično ženskog stanja. Ovde će jedan primer sasvim dovoljno poslužiti da osvetli i mnoge druge. Lesli Kejn, pišući o američkoj dramatičarki Marši Norman, kaže da su mnogi kritičari povlačili paralele između Normanove i Beketa zato što oboje „osećajno” govore o opstanku:

Sigurno, njena usredsređenost na bespomoćnost, autonomiju, i izolaciju, kao i preovlađivanje čekanja i jednostavnost dijaloga, scene i strukture, mogu nas podsetiti na velikog irskog pisca. Slike uhvaćenosti u klopku i bolesti, upotreba parova, humor – ma koliko turoban – kojim se bol oslabljuje ili potcrtava, dodatna su svojstva koja smo počeli da povezujemo s Beketovim radom. (Kane 1989: 255–6)

I za univerzitetske poslenike feminističke orijentacije Beketova je drama bila važna, premda manje, možda, nego njegova proza.<sup>3</sup> Rad Julije Kristeve u oblasti psiholingvističke, nudeći nove pristupe njegovom pisanju, bio je od neprocenjivog značaja za studije Beketovog dela uopšte. Kristevu nije zanimala tematska površina Beketovog modela civilizacije i simptoma njene bolesti, već pre mehanizam njegovog diskursa i šta to može otkriti o psihološkim strukturama koje leže u osnovi savremene kulture. One, tvrdi u svom ključnom eseju iz 1976, „Otac, ljubav, izgnanstvo” („Le Père, l’amour, l’exil”), vode poreklo poglavito iz onog osobenog amalgama judaizma i katolicizma koji je razvijen u renesansi.<sup>4</sup>

Kristevin esej bavi se kratkom jednoglasnom pripovednom prozom *Prva ljubav* (*Premier Amour*, 1970; engleska verzija *First Love*, 1974) i monološkom dramom *Ne ja* (*Not I*, 1972; *Pas moi*, prevod na francuski, 1973), koje zajedno, kaže, sadrže Beketov tekstualni univerzum. Oba dela, obrazlaže, modeluju i kritikuju konstruisanje modernog identiteta u granicama koje je postavio represivni Otac. Suprotno od Džojosa, Beket pokazuje negativnu stranu, koju pesnički jezik mora nastojati da podrije: „stubove naše mašte”, internalizovanu ideologiju kojom podržavamo svoje zatočeništvo u sterilnoj vasioni. U oba teksta, naratori su proizvod patrijarhalnog diskursa. Sin pritisnut represijom u *Prvoj ljubavi* i starica koja govori u *Ne ja* jesu „opčinjavajući i nemogući par... koji opstaje zahvaljujući, na obe strane, cenzuri materinskog tela”.

U *Prvoj ljubavi*, sin, koji je pisac i neženja, pripoveda o svojim reakcijama na očevu smrt i rođenje vlastitog deteta. Sve dok mu otac ne umre, on ne doživljava ljubav. Nakon očeve smrti, prva mu je ljubav prostitutka, koja mu se nametne. Naposljetku mu rodi dete, i u toj je tački on ostavlja i njegova se priča prekida. Iz te epizode Kristeva imenuje četiri stuba naših predstava konstruisanih u znaku oca. Otac je poistovećen sa smrću, zato što oboje ograničavaju i definišu naše iskustvo. Ljubav je poistovećena sa smrću zato što se ljubav u patrijarhalnom univerzumu jedino doživljava – i želi – u obliku negativiteta, isključivanja, odbacivanja i otpada (izmet je, ukazuje ona, ključna slika u Beketovom tekstu). Oca sin doživljava kao besmrtnog i zauvek ga internalizuje i reprodukuje kao mrtvi prostor, prazninu koja nije u stanju da stvori vrednost. Najzad, u ovom svetu ograničenom Ocem, negativitet se pripisuje i ženskom. Lik prostitutke sin vidi isto tako jalovim kao i Oca, i čim ona stvori dete, on je odbacuje. U sinovljevoj priči nema mesta za nove mogućnosti koje predstavlja materinsko telo.

Tekst *Ne ja* dramski je monolog, što daje dva elementa reprezentacije na prostoru pozornice: stalno otvorena usta starice koja govori, i nemi slušalac, nepoznatog pola, koji, stojeći u senci, pravi samo četiri pokreta. Kristevin tekst ne pominje slušaoca, koga bih poistovetila, u okviru njene rasprave, s njenim „Onaj koji ne komunicira”, mrtvim ocem.

<sup>3</sup> Beketovo bavljenje problematikom roda sada čini poseban predmet izučavanja u okviru beketologije. Videti, na primer, Ben-Zvi (1990) i Bryden (1993).

<sup>4</sup> Kristeva 1980a. Ovde nalazimo interesantan kontrast sa Siksusovom, u čijem se manje izučavanom eseju o Beketu u istoj svesci *Cahiers de l'Herne* kapital, a ne religija, određuje kao primarni izvor diskursa za koji njegovo delo daje ironični model; videti Cixous 1976b.

Starica, kaže Kristeva, govori glasom koji je neopozivo oblikovan patrijarhalnim diskursom, „idući za očevom senkom koja je vezuje za telo i jezik” (1980e: 154). Ona nije u stanju da proizvodi govor kao autonomni subjekt, oblicima koje generiše njena ženska različitost. Mešajući diskurse ženskog intelektualnog i seksualnog uživanja i produkcije, Kristeva svoj argument gradi u metafori. „Zabranjenu” vaginu starica zamenjuje ustima na koja, u ludilu izazvanom potiskivanjem, izliva bujicu opustošenog fragmentisanog jezika koji je njen izopačeni oblik stvaralačkog uživanja: „Ona potiskivanjem nalazi uživanje u besmislu” (1980e: 154).

„Religija Oca”, tvrdi Kristeva, karakteriše našu kulturu, i izvor je apsurdnosti i pustoši kojima su prožeti svi Beketovi tekstovi. Beket govori o sinovima koje večno općinjava i zastrašuje moć Oca, moć

koja njihovoj apsurdnoj egzistenciji gubitnika daje značenje, ma koliko nejasno. Jedino moguće zajedništvo [u Beketovom delu]... nalazi se u ritualu raspadanja, propasti, mrtvom univerzumu Moloja, Vota, i ostalih iz njihovog društva, koji, uprkos tome, nastavljaju da upražnjavaju svoje „najbeketovskije” aktivnosti: ispitivanje i čekanje. Da li će doći? Naravno da ne! Ali svejedno, tražimo Godoa, tog Oca, tog Boga, sveprisutnog koliko i neverovatnog.

Verovatno nikada ranije nije oštrije oko bilo uprto na očevu Smrt i način na koji ona određuje sina, našu monoteističku civilizaciju, a možda i svako davanje značenja: govorenje, pisanje, i činjavanje. (Kristeva 1980e: 155)

Ona, međutim, zaključuje s notom optimizma, ističući da jedini element koji Beketovi tekstovi ostavljaju netaknutim jeste „trijumfalna mirnoća majke kojoj ne prilaze i koju izbegavaju” (prostitutka s detetom u *Prvoj ljubavi* lik je kojem sin jednostavno zatvara vrata). Nasuprot prethodnicima poput Prusta i Kafke, „ratobornim neženjama ranog dvadesetog veka” (1980e: 154), Beket uspostavlja ljubav, žensko i (hetero)seksualni čin, kao temelje stvaralačke produkcije – pri čemu podjednako naglašava „nemoguću” prirodu takve ljubavi u kulturi dvadesetog veka, upisanoj u paternalističko značenje. Njegovo pisanje oblikuje opustošeni svet u kojem se i dalje povremeno pojavljuju tragovi potisnutog ženskog, nemo ukazujući na mogućnost nečeg drugog „s one strane krhotina... poslednjeg mita modernih vremena, mita o ženskom” (1980e: 158). Ti tragovi, tvrdi, prvi put su jasno pokazani u ranoj renesansi, kada je nakratko ponovo otkrivena paganska snaga tela: Belini je te tragove slikao u očima svojih madona. Najzad su ponovo izronili na površinu u avangardnom pisanju dvadesetog veka:

Sve do kraja devetnaestog veka i pojave Džojasa, i više nego Frojda, to gušenje materinstva i incesta nije smatrano rizičnim i uznemiravajućim. Tek je tada, jezikom koji „stvara muziku slova”, u okviru diskursa nastavilo ritmove, intonacije i eholalije simbioze između majke i odojčeta – snažne, prededipalne, što prethodi ocu... (1980e: 157)

Beketov namerno ogoljeni jezik svojim samosvesnim samoodricanjem podražava represije kojima Otac održava svoje carstvo. Ali iznad Beketa, otvarajući nepokornije područje, ili barem ono koje oslobađa veoma različit korpus Zakona, uzdiže se delo njegovo mentora, Džojasa.

## Džajs: tražeći Majku

Priča o Džajsoj i ženskom duža je, raznovrsnija, pozitivnija i često prepričavana.<sup>5</sup> Od samog početka njegove spisateljske karijere, Džajsovo delo, stavljajući žene u prednji plan, osvojilo je zanimanje i zadobilo aktivnu podršku angloameričkih izdavačica i intelektualki: u Londonu, Harijet Šo Viver, urednice časopisa *The Egoist*; u Parizu, Silvije Bič, vlasnice knjižare Shakespeare and Company; i u Sjedinjenim Državama, Margaret Anderson i Džejn Hip, američkih izdavačica *Uliksa*. Dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog veka, Džajs je često bio referentna tačka spisateljicama koje su uzimale učešća u modernističkom eksperimentu. Pesnikinja Mina Loj, u svojoj pesmi „Džajsov Uliks“, napravila je pastišu od mnogih crta koje će kasnije privući Elen Siksu: narušavanje sintaktičkog poretka, produktivno kontrastiranje binarnih opozicija („Uragani / razložne muzike“), neobuzdane igre rečima, i, naročito, opčinjenost razmenama jezika i želje i pronicljivoj simbolizacijom muške erotske fantazije i njenih verzija ženskog: „Svet ovaploćen / jede sam sebe / otrovnim zubima učenim / Punokrveno samopregledanje materice // Don Žuan iz Judeje / na hodočašću / u Libido“.<sup>6</sup>

Virđinija Vulf je u poetskim frazama *Uliksa* našla „nesumnjivu povremenu lepotu“, premda ju je više ljutilo ono što je videla kao nedostatak koherentnosti u Džajsovom pisanju („zanimljivo možda lekarima“) i vlastito „sasvim nepravedno osećanje da on to radi namerno kako bi se razmetao“. To je izgleda bio problem nacionalne i klasne predrasude; Vulfova priznaje da je „zbunjena, pometena. Ne pretvaramo se da kažemo šta on pokušava da uradi. Toliko malo znamo o tim ljudima“ (u Scott 1990: 642–5). Romansijerka Dotori Ričardson toplije je odgovorila na Džajsove formalne eksperimente. Opčinjena narativnim postupcima u *Fineganovom bdenju*, 1939. piše o teškoći ali i o „čistom užitku“ semantičkih, sintaksičkih i ritmičkih inovacija u tekstu koji „svest oslobađa književnih zaokupljenosti i predrasuda, samonametnutog zadatka traganja za površnim sledovima u odlomcima iskaza posmatranim horizontalno“ (Richardson, 1939, rpt. u Skott 1990: 425-9).

Pišući u jesen 1949, nakon Drugog svetskog rata, Storm Džejmson, neprijateljski nastrojena prema modernističkom eksperimentu, napala je Džajsa kao „antihumanistu u jeziku“, jednog od „očajnih stilista“ koji „zarad verbalnih ciljeva iskrivljuje stvarnost“. Odbacila je „paradoks dela koje sve dublje prodire u stvarnost da bi je okamenilo“, i izvukla političku pouku:

Pisci, romansijeri, koji se posvete razaranju jezika, možda su nevini za onaj impuls što je za nekoliko dana uništio sve velike biblioteke u Varšavi. Ali njegovi koreni sežu duboko, koliko je potrebno da se sa paljenja biblioteka pređe na koncentracione logore gde se spaljuju ljudi. (Jameson, 1949: 54-56)

<sup>5</sup> Koristan kratak prikaz daje Bonnie Kime Scott u Uvodu u odeljak o Džajsoj u njenoj odličnoj kritičkoj antologiji *The Gender in Modernism* (1990: 196–204). Za širu analizu, videti Bonnie Kime Scott (1984, 1987); Alan Roughley (1991), naročito poglavlja 3 i 4 o angloameričkim i francuskim feminističkim pristupima Džajsoj.

<sup>6</sup> Mina Loy, „Joyce’s *Ulysses*“, rpt. u Scott 1990: 248-9.

Džejmson je bila prilično usamljena. Ali sedamdesetih godina dvadesetog veka, trajnija negativna kritika, iz veoma drugačijeg ugla, dolazila je od strane angloameričkih feministkinja, koje su naročito kritikovale negativne stereotipe žena u Džojsovom delu. Merilin Frenč, na primer, brzo je ukazala da je Moli Blum žena iz muške fantazije. Meri Elman, pod utiskom „radoznalosti“ koju je Džojso pokazivao prema „postajanju drugim polom kao i suđenju o njemu“, nije se dopala njegova predstava „tečnosti“ ženskog uma u Molinom liku.<sup>7</sup> Osamdesetih godina dvadesetog veka eseji u zbirci Suzet Henke i Elejn Unkeles (1982) svedočili su o širokom rasponu mogućih kritičkih odgovora na Džojsovu reprezentaciju žena i potvrdili su legitimnost njegovog zanimanja za predstavljanje mistifikovane ženske samosvesti u pojedinom istorijskom periodu. Zaoštren je sukob između onih koje su ga radije odbacivale kao arogantnog ženomrscu (Gilbert i Gubar) i onih koje su mu se, sledeći Francuze, divile zbog „ženskog“ diskursa.

U Francuskoj, Julija Kristeva prvi se put izrazito prodžojsoovski izjasnila kasnih šezdesetih godina dvadesetog veka, u eseju engleskim čitaocima sada poznatom kao „Reč, dijalog i roman“ („Word, Dialogue and Novel“).<sup>8</sup> Kristeva je Džojso predstavila kao jednog od tvoraca (zajedno s Rableom, Servantesom, Sviftom, Sodom, Balzacom, Lotreamonom, Dostojevskim i Kafkom) modernog polifonijskog romana, koji je smatrala naslednikom tradicije menipske karnevalske strukture koju je analizirao Bahtin. Taj način pisanja ona karakteriše kao po prirodi dijaloški, koji postoji samo kao igra odnosa, analogija i neisključivih opozicija, istovremeno predstavljajući i nepredstavljajući. To proizvodi tekst koji se razvija otkrivanjem i parodiranjem vlastitih stvaralačkih postupaka i istraživanjem i prelaženjem zabranjenih granica seksualnosti i smrti koje ga sačinjavaju, funkcionišući kroz naporedno postavljanje sukobljenih diskursa čime se dovodi u pitanje i logični i predstavljajući jezik i autoriteti (Bog i društveni zakon) koje taj jezik podržava. Karnevalski diskurs je duboko subverzivna politička forma:

Ruši jezičke zakone postavljene gramatikom i semantikom i istovremeno predstavlja društveni i politički protest. Ne postoji jednakost, već pre istovetnost između osporavanja zvaničnih lingvističkih kodova i osporavanja zakona. (1980e: 65)

Kristevin rad sedamdesetih godina dvadesetog veka, mada se samo kratko osvrće na Džojso, ipak je doprineo da mu se u panteonu koji je osnovao *Tel Quel*, obezbedi mesto kao jednom od nekolicine značajnih avangardnih pisaca, priznatih izumitelja novog diskursa, novog ljudskog subjekta i nove ideologije koje će suprotstaviti oronulom buržoaskom liberalizmu:

Kako se kapitalističko društvo guši u ekonomskom i političkom samrtnom hropcu, govor se razređuje i na putu je da propadne brže nego ikada ranije... Samo jedan jezik postaje sve savremeniji: ekvivalent, nakon više od trideset godina, jeziku *Fineganovog bdenja*. („How Does One Speak to Literature?“, u Kristeva 1980e: 92)

<sup>7</sup> Scott 1990: 198, citira French (1975) i Ellmann (1968).

<sup>8</sup> O Kristevi i Džojso videti Roughley 1991, naročito 67–73, 159–64, 209–12.

To inovativno pisanje otvoreno se poistovećuje sa ženskim. U *Revoluciji pesničkog jezika*, Džojls se smatra prvim koji je osvetlio misteriju porodice, u svom pisanju artikulišući potisnuti element ženskog seksualnog uživanja koje, budući potisnuto, konstituše porodičnu strukturu i, kao posledica toga, svu savremenu hijerarhiju i autoritet Države:

Sans cette *découverte de la génitalité*, sans sa mise en relation avec le discours et la situation de la femme (Molly dans *Ulysses*) et sans son exposition à travers le texte musiqué de *Finnegans Wake* comme économie sémiotique attribuable à tout sujet mâle ou femelle, le mystère persiste et les critiques fétichistes de la famille restent solidaires de son ordre.<sup>9</sup>

„Od Jednog identiteta do Drugog” („From One Identity to An Other”, napisano 1975) povezuje Džojlsa, Selina i Artoa kao tvorce „pesničkog jezika”, izumitelje ritmova i rečeničnih struktura koji ponovo pokreću potisnuti, instinktivni materinski element (Kristevino „semiotičko”) pomoću kojeg se jezik konstituše kao simbolička funkcija, i koji proizvode nesklad, remeteći konvencionalni subjekt i umesto njega stvarajući moderni „subjekt-u-procesu” (Kristeva 1980b). Džojsovski postupak karakteriše se kao incestuozno investiranje u kćerke i majke; u „Ocu, ljubavi i izgnanstvu” Kristeva govori o njegovom „radosnom i bezumnom, incestuoznom poniranju sažetom u Molinom uživanju ili o očinskom bebačevom govoru u *Fineganovom bdenju*”.<sup>10</sup>

Kristeva nikada nije Džojlsu posvetila jedno celo delo. Elen Siksus, s druge strane, posvetila ih je nekoliko, i veoma podrobno izložila ono što bi on mogao da ponudi u smislu preoblikovanja jezika, što bi se moglo povezati s preosmišljavanjem rodničkih uloga. U poslednjem odeljku ovog eseja biće razmotrena tri teksta Siksusove sasvim ili delimično posvećena Džojlsu: njena teza, objavljena 1968, delovi *Novorođene (La Jeune Née)*, ključne studije o ženskom glasu, i esej iz 1976, „Pogrešna seksualnost” („La Missexualité”).<sup>11</sup>

*Izgnanstvo Džejmsa Džojlsa ili umetnost zamene (L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement)*<sup>12</sup>, teza koju je Siksusova izradila pod mentorstvom važnog džojsologa Žan-Žak Majua, prva je velika akademska knjiga o Džojlsu objavljena u Francuskoj i i dalje je jedna od najznačajnijih koje je ikada jedan autor napisao. Postavlja tri glavna problema: Džojsov prikaz odnosa između pisca, jezika i istorije; njegov prikaz porodice; struktura njegovog dela i njegov pesnički jezik. Naglasak na Džojsovom jeziku predsta-

<sup>9</sup> Kristeva 1974: 494. [Bez tog otkrića genitalnosti, bez njenog povezivanja s diskursom i položajem žene (Moli u *Ulikisu*) i bez njenog izlaganja u muzikalizovanom tekstu *Fineganovog bdenja* kao semiotičke ekonomije koja se može pripisati svakom subjektu, muškom ili ženskom, misterija opstaje i fetišistički kritičari porodice ostaju privrženi njenom poretku.]

<sup>10</sup> Kristeva 1980a: 151. Videti Roughley (1991: 211—12), radi zanimljivog prikaza Kristevinih povezivanja Moli s konceptom zazornog u *Moćima užasa* (Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 1980f).

<sup>11</sup> Siksusova takođe opširno raspravlja o Džojlsu u *Ničijim imenima* (1974). Videti odličnu studiju o Siksusovoj i Džojlsu u Lernout (1990: 41—56).

<sup>12</sup> Cixous 1968a. Nešto od materijala iz teze prethodno je objavljeno u vidu članka 1964. i 1965, pod njenim ranijim prezimenom Berger. Videti Lernout (1990: 41), i njegovu Bibliografiju, pod Berger and Cixous.



vlja originalni doprinos Siksusove studijama o Džojso; jedini francuski teoretičar koji je prethodno ukazao na taj aspekt bio je Mišel Bitor, koji je uočio njegovu vezu s jezikom snova (Lernout 1990: 35). Sva su tri područja od izuzetne važnosti za potonji spisateljski rad Siksusove, a u u njenoj vlastitoj intelektualnoj istoriji moglo bi se reći da je Džojso odigrao ulogu Oca. Teški odnos između oca i kćerke, na polju pisanja, predmet je znatnog dela njene rane proze. I u *Teskobi*, na primer, (*Angst*, 1977), i u *Sa ili umetnost nevinosti* (*With ou l'art de l'innocence*, 1981) dramatičuje se patnja kćerke koju oblikuju nasledeni diskursi bez kojih uopšte ne bi mogla da govori – a oseća da zbog njih ne može da govori *za sebe*.

Odnos između pisca, jezika i istorije, očigledno ključan za Džojso, ima podjednako temeljan značaj za čitav projekt modernizma. U svojoj tezi, Siksusova u njegovom delu prati razvoj svesti koja samu sebe izmišlja u tačkama ukrštanja umetnosti i istorije. Ona o Džojso raspravlja i kao umetniku i kao Dablincu, prateći rast njegove samospoznaje s produbljivanjem znanja o istoriji Irske pod dominacijom Engleza, koji su njegovu kulturu skrajnuli na marginu i odrekli mu vlastiti jezik. Pokazuje se da je Džojso sve bolnije patio zbog te marginalizacije, i da je prolazio kroz periode radikalne sumnje u vlastitu sposobnost da prihvati svoju istoriju. Naposletku on transcendiru svoju patnju, iznašavši tehnike pisanja koje oslobađaju potisnute energije zamrznute istorije i zamrznute kulture, i mrtvo i smrtonosno nasleđe pretvaraju u proces novog postajanja. U džojsovom umetničkom delu, objašnjava Siksusova, Istorija – stvarno – transformiše se od izvora patnje u građu za novi govor.

Siksusova u svojim pripovednim prozama potom razrađuje isti obrazac, koji ona predstavlja kao arhetipski obrazac iskustva za ženski subjekt, koja je isto tako marginalna u njenom društvu kao što je Džojso bio u njegovom i, kao i on, izgnana iz vlastitog jezika. Posebno, to je putanja koju je Siksusova prešla od bola trostruke marginalizacije koju sebi pripisuje: kao žena i Jevrejka, rođena u kolonijama (Alžiru), pobegla je izmislivši način pisanja koji je mogao da umesto stvarnog uspostavi njen umetnički San o istoriji.

„Džojsov san“ naslov je Zaključka njene teze, u kojem Džojso pripisuje ambiciju da stvori „pisano delo koje će izbeći svim zakonima i metamorfozama koje istorija nameće stvarnosti i koje će se izgraditi kao vlastiti univerzum, koji se pokorava sopstvenim lingvističkim zakonima“ (Cixous 1968b: 729). Taj je san ostvaren, kaže, ne toliko u *Uliku* koliko u *Fineganovom bdenju*, koje naziva tekstem barkom (1968b: 18) u koji je Džojso sakupio sve svetske simbole, oznake i kulturne obrasce kako bi ih sačuvao, i iz njih i kroz njih izvukao strukturne elemente ljudskog: „Džojso se... udaljavao od stvarnosti kako bi život razumeo sa stajališta onih bezvremenih ljudskih problema čija senka, projektovana kroz vreme, može biti pogrešno shvaćena kao Istorija“ (1968b: 14). Siksusova svoju verziju tog istorijsko-kulturnog kompendijuma daje u pripovednoj prozi *Prometejina knjiga* (*Le Livre de Promethea*, 1983), koja predstavlja ženino otkrivanje same sebe kao umetnice i subjekta, u procesu pisanja. To nalaženje individualnog sopstva povezano je s istraživanjem kulturne istorije ljudstva – Nojeve barke običaja, simbola, i kulturnih obrazaca – kroz koje spisateljica konačno izgrađuje vlastito mesto i glas.

U svojoj analizi Džojsove porodice, Siksusova pokazuje znatno zanimanje za Džojsove teškoće u odnosima s ocem, i sa ženom, na biografskom nivou. Ali najviše je zani-

ma da odgonetne funkcionisanje Zakona Oca u Džojsovim tekstovima. Naglašava Džojsovo isticanje porodice kao prepreke Stivenovom umetničkom razvitku, važnost koju on pridaje Stivenovom priznavanju očevog autoriteta i otporu njemu („nered i zbrka u očevoj kući“, 1968b: 11), i Džojsovo negativno predstavljanje majke kao saučesnice s autoritetom (oca i, posebno, Crkve) u represiji nad sinom. Ta verzija porodične romanse prelijeva se i u njen rad, gde Siksusova ulaže energiju u otpor obrascima koje Otac nastoji da nametne.

Najzad, u pogledu estetike Džojsovog teksta, Siksusova ceni različite nivoe značenja na kojima *Uliks* deluje, muzikalnost njegovog diskursa, te time omogućenu pokretljivost i fluidnost. Jezik se, kaže, razlabavljuje kod Džojisa, i postaje otvoren ne samo za jedno već za nekoliko tumačenja. Ta otvorenost, i, s njom u vezi, ambivalentnost, višeznačnost i umnožavanje značenja, postaće jedna od karakteristika budućih tekstova Siksusove, koju će proglasiti osnovom *écriture féminine*. Kao i Kristeva, napominje da je „*Fineganovo bdenje* delo očinstva i incesta, čiji jezik predstavlja eho kćerkinog jezika“ (1968b: 66). Ona isto tako ističe Džojsovu upotrebu igara rečima, parodije i ironije radi naglašavanja dvostrukosti – ili, odista, višestrukosti – značenja (1968b: 724). Njen vlastiti glavni tekst o ženskom pisanju, „Meduzin smeh“ („*Le Rire de la Méduse*“, 1975; „*The Laughter of Medusa*“, prev. 1980), subverzivni smeh uspostavlja kao ključno obeležje ženskog pisanja, a Džojsov uticaj na njen rad najsnažnije je izražen u njenoj upotrebi parodije i igre rečima.

Prilično začuđuje činjenica da teza sadrži neznatne pokušaje da se Džojsovo predstavljanje žena oceni iz feminističke perspektive. Isto važi i za eseje sabrane u *Ničijim imenima* (*Prénoms de Personne*, 1974), gde je težište interesovanja na Džojsovom doprinosu diskreditovanju tradicionalnog esencijalističkog subjekta.<sup>13</sup> Situacija je, međutim, veoma različita u *Novorođenoj* (*La Jeune Née*, 1975, prev. na engleski 1986), gde Siksusova stupa u ključnu raspravu s Katrin Kleman o prirodi ženskog glasa za koji je Džojis česta referentna tačka – manje kao Otac, zanimljivo, nego kao revolucionarni brat.

To je prvi tekst Siksusove u kojem je uočena važnost Moli Blum za feminističku misao. Za *Uliks* se kaže da prati žensku životnu putanju, krećući se od postelje do postelje: nevestinske, porodiljske, samrtne (Cixous i Clément 1986: 66). Džojis je Moli Blum, koja leži i sanjari na svom krevetu, prikazao prvenstveno kao telo i sveo je na reproduktivnu funkciju, „predodređenu“, kaže Siksusova, kao i sve žene, „da bude nedruštvena, nepolitička, neljudska polovina žive strukture“. To nije napad na Džojisa, kojeg Siksusova očigledno tumači u smislu da je napisao svesnu karakterizaciju žene koja je konstituisana u patrijarhiji, konstruisana po uzoru na mušku želju. U *Teskobi* se koristi isti lik žene kao okovane za postelju – porodiljsku, bračnu, samrtnu – i svedene na pasivni seksualni objekt. Životna drama, za ženu u tom tekstu, sastoji se u ustajanju iz postelje i iznalaženju načina da pisanjem sebe razvije u aktivno, nezavisno misleće telo.

Siksusova se usredsređuje na Molino sanjarenje, i na prostor koji Džojis daje njenoj mašti (Cixous i Clément 1986: 85) i izdvaja Molino čuveno „da“, i tok potvrđivanja ko-

<sup>13</sup> Videti korisnu raspravu o tim tekstovima i bibliografsku napomenu u Schiach (1991: 42–44, 140).

jim se okončava Džojsov tekst. Džojš, tvrdi, tu opaža nešto novo, sanjarenje ne muške već ženske želje, a Moli „nosi *Uliks* sa sobom u smeru novog načina pisanja”. Moli je tako početna inspiracija za dugi razvoj u tekstu Siksusove koji žensku želju i kreativnost karakteriše kao ogromne, vrtoglave, otvorene i afirmativne – kao suprotnost „litaniji kastracije” koja čini mušku želju. Ista obeležja svojstva su ženskog pisanja koje je, kao i Džojsova Moli, obeleženo neposrednošću svog glasa i uživanjem u ženskom telu (Cixous i Clément 1986: 94).

U *Novorođenoj* pisanje se proglašava prostorom *par excellence* za subverzivni otpor Zakonu Oca. Siksusova navodi *Uliks* kao protivprimer Frojdovoj mizoginiji, a posebno kao kontraargument Frojdovoj tvrdnji u *Mojsiju i monoteizmu* (*Moses and Monotheism*) da je do velikog pomaka u kulturi došlo kad je matrijarhat zamenjen patrijarhatom – pobedom duhovnosti nad čulima. Stiven izjavljuje da je patrijarhalni autoritet, na kojem se zasniva celokupni društveni autoritet, strašna prevara:

Očinstvo, u smislu svesnog začinjanja, čoveku je nepoznato. To je mistično stanje, apostolsko prenošenje od jedinog začetnika do jedinog koji je začeo. Na toj je tajni, a ne na madoni koju su lukavi Italijani bacili evropskoj rulji, utemeljena crkva, a utemeljena je zanavek zbog toga što je, kao i svet, kao i makro i mikrokosmos, utemeljena na praznini. Na neizvesnosti, na neverovatnom. *Amor matris*, subjektivni i objektivni genitiv, možda je jedino što je istinito u životu. (*Uliks*, prev. Zoran Paunović, Podgorica: CID, 2001, 219; *Ulysses*, ed. Jeri Johnson, Oxford: OUP, 1993, 199)

Ona odmah dodaje i vlastiti komentar:

Šta je otac? „Očinstvo je [sic] zakonska fikcija”, rekao je Džojš. Očinstvo, koje je fikcija, fikcija je koja se predstavlja kao istina. Očinstvo je nedostatak bića koji se naziva Bogom. Lukavstvo muškaraca sastojalo se u tome što su se predstavljali kao očevi i „repatrirali” ženske plodove kao vlastite. Podvala u imenovanju. (Cixous i Clément 1986: 100)

Taj argument ponovo se javlja u „Principu uživanja ili izgubljenom paradoksu” („Freincipe de plaisir ou paradoxe perdu”, 1983; rpt. u 1986c), gde Siksusova razmatra *Portret umetnika u mladosti* i *Fineganovo bdenje*. U *Portretu* ona pažnju usmerava na iskonsku scenu konfrontacije sina, i umetnika u razvoju, sa Zakonom Oca. Džojš, po njenom videanju, kaže da umetnik treba da zna da taj Zakon postoji, zato što umetnost nastaje u procesu transgresije: „L’artiste a besoin de la Loi, mais c’est pour mieux la frauder” (1986c: 103). Za Džojša, tvrdi, celokupna umetnost počiva u upotrebi jezika da bi se osujetila vlast Oca. Otuda u njegovom delu važnost igre jezikom, u obliku igara rečima, ironije, parodije i pastiša, koji priznaju vladavinu Zakona u diskursu samo da bi je oborile.

Siksusova je svoje opažanje nove vitalne snage u Džojsovom pisanju možda najbolje izložila u dužem eseju o *Fineganovom bdenju*, „Pogrešna seksualnost: gde mi je uživanje?” („La Missexualité: où jouis-je?”), objavljenom u *Poétique* 1976.<sup>14</sup> Počinje epigrafom koji Džojša postavlja i kao velikog novatora u umetnosti moderne proze i kao prvog

<sup>14</sup> Cixous 1986b. Esej je nastao na osnovu dva rada koja je Siksusova predstavila na Simpozijumu o Džojšu u Parizu 1975, gde je bila moderator.

koji je stao na žensku stranu u pisanju i, po analogiji, u kulturnoj i seksualnoj politici. Džojš je odgovoran, kaže, služeći se dvostrukom igrom rečima, za „la mise a n’oeuf des genres”. Džojš je obnovio rod i žanr, i u novo („neuf”) podmetnuo je Jaje („oeuf”). Džojš pisanje vraća njegovom ishodištu, ženskom jajašcu odakle sve počinje. Epigraf nam takođe kaže, uz pomoć druge igre rečima, da Džojš „nous fait (t)ordre de lire”. On nam naređuje da čitamo; on nas tera da se pri tom presamićujemo („tordre”) od smeha (igra rečima koja koristi opoziciju „lire” / „rire”). Što će reći, on eksploatiše i podriva autoritet Oca, pišući na način koji omogućava da čitaoci slobodno uživaju u tekstu. Između te dve igre rečima, značenje je jasno. Džojš oslobađa jezik, a njegovo oslobađanje jezika ide ruku pod ruku s njegovim oslobađanjem ženskog.

Džojš jezik oslobađa kroz pesnički postupak kojim piše. Umesto autoritativne racionalističke proze, koja proizvodi jedno jedino reduktivno značenje potiskujući alternative, on nudi poeziju, način pisanja koji vraća haotično poreklo diskursa i značenje stvara umnožavanjem veza i asocijacija. On na sličan način oslobađa žensko proširivanjem njegovog konvencionalnog značenja. Umesto tradicionalnog predstavljanja ženskog kao pasivnog tela, nestvaralačkog negativnog objekta koji podržava muški subjekt, on nudi lik koji, kao i njegovo pisanje, zrači seksualnom i intelektualnom stvaralačkom energijom. Džojsova predstava ženskog pandan je i simbol Džojsove predstave pisanja: višestruka, u stalnom umnožavanju i širenju. A obe su simboli Džojsovog modernog – i modernističkog – koncepta života kao procesa umetničkog postajanja.

Sikusova ovu dvostruku inovaciju vidi oličenu u mlekarici M – novoj Miss, i takođe novoj Mis seksualnosti.<sup>15</sup> Ključ za Džojšov tekst, ona se pojavljuje baš kad mu treba žiža u koju će sabrati sve svoje značenjske elemente – ne da bi ga zatvorio, i fiksirao u vidu poruke, već da bi obezbedio formu koja će sve te elemente održavati u pokretu, cureći poput mleka, omogućavajući čitaocu da uživa u procesu stvaranja.

I dok čežnjivo potrebiti razgledamo svoju nerazdeljenu sredinu među muškarcima osećamo da nam ustručeno opustošenim bolno treba žensko da se usredsredimo i u tom momentu ugodljivo se pojavljuje kravarica M. koju ćemo kasnije često sretati koja nam se predstavlja u nekom tačno određenom času koji ćemo se opet dogovoriti da zovemo apsolutnom nulom ili žubor-vrelom platinaste plitkosti. (cit. u Cixous 1986c: 79)

I pri najletimičnijem književnokritičkom pogledu odmah se uočava ono što bi u ovom tekstu privuklo Sikusovu. Igre rečima i aluzije u očekivanim tonovima sugerišu želju za ženskim kao seksualnim objektom („nerazdeljena sredina”, „ustručeno opustošenim bolno treba”, itd). Ali ta se kravarica (kovanica koja odzvanja odjecima ženskog kao životinje, novorođene Venere, sredstva razmene između muškaraca) pojavljuje donoseći sa sobom ne samo senzualnost već i izobilje intelektualnih mogućnosti, „žubor-vrelo platinastih plitkosti”. Iznad svega, ona se pojavljuje od svoje volje, predstavljajući se. Kravarica je, ističe Sikusova, odgovorna za proizvodnju mleka nadahnuća, od kojeg umetnik pravi buter. Ona je ishodište, materija i medijum „maskulinog” teksta:

<sup>15</sup> Veoma drugačije tumačenje od mog daje Schiach (1991: 44–6).

Son arrivée provoque des cristallisations de rapports, de mises en chaîne de systèmes de figures: figures de transformation, figures de culture, de fabulation, tout un travail ou se rencontrent et s'inter-rogent, s'échangent l'économie politique, l'économie libidinale, et l'économie biologique. Question, donc, de régimes.<sup>16</sup>

U završnom potezu, Siksusova uvodi samu sebe u Džojsov tekst i polaže pravo na učesće u igri patrijarhalnog imenovanja. Mlekarica se zove Mardž, što je skraćena od Mardžori, i od margarin, isto tako. Mardž je, tradicionalno, tek drugorazredne vrednosti, zamena za buter. A mardž [engl. „marge”, marža] takođe znači margina, ili ivica, što, tradicionalno, označava žensko mesto. Ali Siksusova nudi alternativno tumačenje. Margarin zvuči kao *marga reyna*, marginalizovana Kraljica, Kleopatra, koja je središte i vladarka svake želje. Istinsko žensko nije marginalni, potisnuti element u tekstu, već centar produkcije. A margarin, zaključuje Siksusova, savršeni je simbol umetničkog stvaranja i kreativnog procesa, pošto je i prirodan i veštački, kao što je to i žensko. Žena je i prirodno i društveno biće, i telo i intelekt.

Te igre bolje funkcionišu u toku i bujici teksta, oponašajući džojsovsko kretanje. Ali one ipak deluju; a, u krajnjoj liniji, kroz vlastite igre rečima, i kroz Džoja i njegove igre rečima, Siksusova nalazi jezik u kojem će se odigrati ukidanje starih lingvističkih kategorija, rodnih uloga i reduktivnih misaonih poređaka. Na njihovo mesto pomalja se nova slika ženskog, muških i ženskih razmena, i umetnosti i jezika. Stare utvrdenosti istiskuju koncepti neresivnog procesa, razmene i promene. To je ključni doprinos koji je Džoj dao feminističkom mišljenju, preko francuskih autorki, i mora se priznati kao važan: on daje inspiraciju, prostor i elemente jezika u kome se ograničenja ženskog položaja mogu radikalno revidirati.

---

<sup>16</sup> Cixous 1986c: 80. [Njen dolazak katalizuje kristalizacije odnosa, ulančavanja sistema figura: figura transformacije, figura kulture, fabulacije, reakciju u kojoj se susreću i uzajamno ispituju i razmenjuju, politička ekonomija, libidinalna ekonomija, i biološka ekonomija. Sve je, dakle, pitanje režima.]