

Иван М. Савић

Завод за унапређивање образовања и васпитања  
Београд

УДК 821.09-055.2

791.633-055.2

Оригинални научни рад

Примљен: 1. март 2018.

Прихваћен: 8. јун 2018.

## УМЕТНОСТ (НЕ) РАЗАЗНАЈЕ ПОЛ: ИНТИМНИ ПРОСТОР У ДЕЛИМА УМЕТНИЦА

*Ајсџиракџи*: Нераскидива веза интимног искуства и литерарног света у делима женских писаца навела је многе проучаваоце књижевности да поетику женског писма посматрају у унапред детерминисаном психолошко-поетском кључу, махом изразито феминистичког предзнака. Такве студије се ослањају на давно уочену аналогију између унутарњег света и дневничко-исповедног тона који се рефлектује у делима уметница. Из такве аналогије су изведена и ограничења литературе и визуелних уметности, уз посебно инсистирање на спутаности у артикулацији најинтимнијих, најчешће друштвено неприхваћених излива примално женског и до сржи огољеног *selbst*-а. Таква пракса је, нарочито у последња два века, изродила питање које се односи на генерализацију таквих ставова и преиначење уочљивих карактеристика женског писма у једнодимензионалан социо-психолошки супстрат, настао у вековној мушкој доминацији у култури и уметности.

*Кључне речи*: простор, интима, женско писмо, феминизам, чулно, телесно, женски сензибилитет, роман.

### ПРОСТОР НЕМУШТЕГ – НЕМЕ СВЕШТЕНИЦЕ ЗВОНКИХ ГЛАСОВА

Потакнута вековним питањем природе женске перцепције и креације уметничког, Андреа Златар у есеју *Конструкција приватности: њпростор њекста*, посвећеном узајамној повезаности личне приватности и простора текста (Златар 2004: 57–75), полази од библијске детерминисаности греха као неизоставног пратиоца женског. Такво одређење се позива на маскулино устројство света, а промене у експлоатацији интимног простора воде ка снажнијој уметничкој еманципацији жена. Књижевност је, инкорпорирајући у себе херметичке ритуалне обрасце и упутства, вековима била нераскидива од религије, а због природе свог медијума (речи, писаних и тачно изговоре-

них) доступна малобројнима и одабранима. Глобални прелазак матријархата у патријархат се временски подудара са појавом писма и у тој историјској условљености можемо тражити разлоге будуће доминације мушког писма. Реч, која у јудео-хришћанској традицији има моћ стварања (а из те традиције, оснажене богатим хеленистичким наслеђем, развиле су се касније велике средњовековне књижевности), остала је резервисана за свештенике, док су свештенице, иако снажно укључене у многе религијске обреде, углавном имале функцију извођача и субјекта. Средњовековни култ Госпе, из кога је настала световна поезија која је искорачила из оквира религиозне књижевности, само је учврстио статус мушкарца као певача и жене која, услед етеричности и идеализма нових свештеника лепог, остаје на нивоу идеје. Ретке су жене у касном средњовековљу које одбијају улогу богиња, а заправо витешких реквизита, које имају храброст, а првенствено таленат и умеће да у маскулино устројство света утакну свој интимни глас, да ступе у јавну арену ризикујући да буду исмејане или презрене. У овој тачки наилазимо на дистинкцију јавно–приватно, која ће умногоме одредити даљи ток женске књижевности у правцу исповедне и дневничко-хроничарске литературе каснијих раздобља.

Већи допринос целовитијем и подробнијем сагледавању особености женске уметности приметан је тек у деветнаестом веку, из пера великих уметница које је феминистичка традиција по аутоматизму проглашавала утемељивачицама феминистичког покрета. Међутим, највеће уметнице међу њима често нису сугерисале припадност икаквом покрету који би имао феминистички предзнак. Једноставно, њихова уметност је највишим дOMETИМА превазилазила било какво идеолошко одређење, а сензибилитет који су испољавале био је другачији од оног познатог у културној традицији, за коју са уверењем можемо тврдити да је била маскулина; одатле се неумитно наметала импликација да то другачије, дакле, мора бити у супротности са уобицајеним, а то је неумољивом таутологијом ништа друго до феминистички одређено. Што је уметница препознатљивија, неконвенционалнија, ангажованија у своме раду, већа је опасност етикетирања у феминистичком смеру. Таква мишљења се данас у великој мери повлаче пред егзактним показатељима елемената који граде женски уметнички свет и који су специфични због природне посебности женског пола, али их никако не можемо оправдати неком јединственом феминистичком поетиком. На примеру Вирџиније Вулф, Златар сигурно доводи у везу интиман простор и нешто што књижевна критика назива женским писмом (савремена књижевна критика оба идеолошка предзнака овај термин све чешће доводи у сумњу), ограничивши се на семантички простор текста (Златар 2004: 57–55). Уколико изузмемо физичка ограничења (број страна рукописа, лингвистичко лимитирање у виду речи, реченице), семантички простор се, осим у књижевности, уочава и у другим уметностима, посебно у филмској уметности.

## МИР И НЕМИР НЕ РАЗАЗНАЈУ ПОЛ<sup>1</sup>

Према Андреи Златар, „у двадесетом веку се зачуо глас да женског писма заправо нема, а ако га има, таква једна термилошка одредница би била знак снажне полне подређености” (Златар 2004: 57). Такви ставови произлазе из неусаглашености у погледу саме природе таквог писма. Тумачења се крећу у распону од шовинистичких (да се таквим писмом служе књижевнице недовољно инкорпорираног анимуса) до изразито феминистичких (женско писмо је израз оног непоновљивог и јединствено тананог и деликатног женског). У сваком случају, историјске и социолошке предусловљености положаја жене у различитим епохама су незаобилазан фактор у тумачењу саме манифестације женског писма. Ипак, слепо руковођење таквим смерницама не објашњава оно карактеристично, суштинско што одређује женско писмо као такво. Проблем се може посматрати и у светлу садржаја и форме, вечите сазнајно-естетске опозиције која је у самој природи уметности. Уколико избор тема прихватимо као пресудан фактор који обликује женски начин писања, приближавамо се социолошким тумачењима која нас удаљавају од саме поетике женског писма. Већина покушаја подробнијег одређивања се заснива на тумачењу дела женских писаца за које се сматра да својим животима и делима представљају есенцију оног вечитог женског, иако се то вечито, архетипско женско углавном очитује кроз супротстављање мушком. При оваквим становиштима се женска поетика посматра аутономно и није кохерентна са оним што је у бити великог уметника, оним што Ђерђ Лукач детектује у особини да „уметник по својој природи то и јесте зато што се опире једностраној оптици, и располаже моћима трансформације” (Лукач 1982: 191). Интересантна је подела женског романа коју нуди Елејн Шоволтер у књизи *A Literature of Their Own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Она, уместо књижевности која у бити има ознаке супстанцијалног антимушког, сагледава женско писмо у развојној линији, од *женсџивене*, *феминистичке* до *женске* фазе у књижевној обради фемининих захтева за слободом (Shewalter 1977: 3–36). Но, и овакав приступ се чини непотпуним, јер се пренебрегавају ауторке које се не уклапају у задату схему, а својом интелектуалношћу и артизмом надилазе и једну такву одредницу каква је женско писмо. Исидора Секулић је годинама у српској књижевној критици важила за неку врсту литерарног хермафродита, жену са мушком оптиком, посебно у есејистичкој и путописној прози. Баналне и површне примедбе њеном делу се свде на недостатак очекиване дозе женског сензибилитета (такве критике су владале у међуратној критици, обележеној атмосфером победника на бојном пољу). Парадоксално, њен најоштрији криитичар, Јован Скерлић, цинично је описује као књижевницу превише интелектуалну да би била уметница и преви-

<sup>1</sup> Синтагма је преузета из наслова збирке огледних радова Исидоре Секулић. Видети у: Секулић (1957): Исидора Секулић, *Мир и немир*, Београд: Нолит.

ше субјективну да би била мушкарац: „Способности за самопогледање су злоупотребљене, у литераторском егоцентризму се отишло одвећ далеко, и сув интелектуализам, неразумљивост, бизарност, нешто усиљено и књишко, ремети општи утисак о овој књижевници...” (Скерлић 2000: 365). Указавши на галиматијас женског сензибилитета и мушке интелектуалности, Скерлић заправо одаје највеће признање овој књижевници која надилази обрасце једне искључиво полно детерминисане књижевности.

Након великих достигнућа у домену женских слобода, махом извојеваних по завршетку викторијанске епохе у светској књижевности и током целог двадесетог века, двадесет први век доноси поновна преиспитивања афирмације изворне осећајности и неспутане чулности. Приватност душе, гајена у приватности собе поствикторијанских хероина, у данашње време се сужава на голи, биолошки оцртан простор тела. Тело као чаура интимног, у поновној актуелизацији женских поетика наједном се јавља као непотребан баласт, не као путени узурпатор мистичног као у ранијим епохама, већ као нешто банално и депримирајуће. Маја Пелевић у драми „Поморанцина кора” еуфемистичким називом за целулит, маниром привидне непосредности крстари између признања о нестварности задатог живљења и чињенице да истина тела преузима кормило. Како С. Јованов примећује: „Метафора поморанцине коре је детонатор помоћу ког ће се разградити виртуелно-илузионистичка хистерична и манично параноична спољашњост наше цивилизације коју одређују мултимедијски механизми продавања модних, медицинских, естетских, кулинарских и емоционалних сурогата” (Језеркић, Јованов 2006: 227). Ауторка полази од најинтимнијег простора, тела, које услед савремених трендова тежи да постане опште јавно, да би се поново вратила у тело спознавши праву истину о природи повезаности телесног и душевног. Самим тим се укида и простор затворене собе који је предуслов у феминистичко-традиционалним тумачењима женског писма.

## ИНТИМНОСТ СОБЕ, ПРОСТОР БЕЗ ГРАНИЦА

У вези са приватним и јавним у простору текста, А. Златар примећује да „манастирска ћелија, посебно у викторијанско време, постаје метафора за простор интимног” (Златар 2004: 58). Физичка ограниченост у смислу *сам са собом у соби* је другачија од метафизичке самоће која је предуслов за филозофске контемплације. Омеђеност простора је семантички повезана са простором текста, који и сам уз сва семиотичка и лингвистичка ограничења поседује границе свог протезања. Многе феминистички настројене књижевнице, попут Вирџиније Вулф, Симон де Бовоар или Елфриде Јелинек, интимни простор собе схватају дословно као предуслов писања. Интиман радни простор (који подразумева егзистенцијалну самосталност, лишена вечите материјалне зависности од мушког) доводи до уметничке експлицит-

ности најинтимнијих кутака душе. Но, да ли затворени простор собе (читај: интимног) може постати катализатор помоћу кога се трансформација не зауставља у правцу експанзије душевног, већ се нешто супстанцијално женско, расуто у јавном простору, враћа у најудаљеније кутке душе? Понуђени осврти на схватања о природи женског писма прихватају термилошку основу за дати вид/поступак у уметничком литерарном обликовању најинтимнијег женског. Међутим, феминистичка пракса је у различитим варијацијама превише наглашавала вертикални (социолошко-историјски) развојни пут који се увелико поклапа са општеприхваћеним схватањем о историјској каузалности која доводи до пуне еманципације жена. Филмске поетике, услед развоја филма као релативно новог уметничког медијума, нуде обилну грађу за даља проучавања у области артикулације духовне интима женских аутора. Развој мултимедијалних уметности засигурно води даљим преиспитивањима у схватању женских поетика, а самим тим и могућем превазилажењу вековног јаза између мушког и женског. Из тог разлога, неколики примери који следе показате нам могуће начине транспозиције интимног простора у јавни дискурс, у овом случају – кроз уметнички филм.

## ОБЈЕКТИВ КАМЕРЕ – ПРОЗОР У ИНТИМНИ ПРОСТОР

### МУЗИКА НЕИЗГОВОРЕНОГ

Сценарио за свој филм *Клавир* (*The Piano*, 1993), Џејн Кемпион је писала под снажним утицајем енглеске књижевности деветнаестог века, преваходно романа *Оркански висови* Емили Бронте. Но, инспирацију за своју јунакињу Кемпион је потражила у лику поетесе Емили Дикинсон, која је, попут главне јунакиње Аде, „тајанствена не због тога што се затворила унутар куће, већ због тога што неће да говори” (Копривица 2006: 154). Ада беспоговорно извршава наређења оца и удаје се за богатог земљопоседника уносећи у брак опсесивну везаност за клавир, мистериозну ћутњу и деветогодишњу ћерку. Осећај одбојности према мужу се осликава у њеном затварању у кућу. Сам музички инструмент је излаз у слободу омеђену нежељеним брачним животом уз мужа који је потпуно глув (sic!) за њену страст и трампа га за парче земље у трансакцији са путеним али неписменим суседом. Клавир постаје средство уцене, којом, окористивши се, сусед успева да обљуби Аду. Наизглед једноставна дилема у души главне јунакиње – висина цене поврата инструмента који је веже за претходни живот, заправо једини живот који је имала, усложњава се и компликује. Ако применимо кључ који А. Златар предлаже, Адина ћутња је синонимски појачана херметичношћу физичког и душевног ограничења у коме се налази. Клавир је најинтимнији део тог простора и резонатор свега душевног у њој. Измештењем самог предмета,

унутарњи свет се руши, а поновно задобијање истог треба да обезбеди оживљавање истог. Међутим, пошто није реч о једноставној, разбојничкој уцени (чулност и телесно у релацији са суседом нису без одговора), ситуација се усложњава, тренутак највеће задобијене слободе је истовремено и тренутак потпуне потчињености, ако не мушком принципу онда сопственој страсти, што у контекст задобијене слободе утискује нове стеге потчињености. Кемпион двоструким обртом као да стидљиво признаје да ни излет у уметничку фикцију не обезбеђује потпуно ослобађање интимног, или нам можда ненаметљиво (онако као што велики уметници и раде) овом студијом женске душе поручује да се у оваквом признању заправо и крије апсолутна слобода.

### ЕГЗОТИЧНОСТ ИНТИМНИХ ПЕЈЗАЖА

Историјски и егзотични декор је одувек био захвално стилско средство редитељима који су у свом филмском изразу користили еротику стремећи широкој популарности. Италијанска школа *giallo* филма седамдесетих је до максимума исцрпела овај жанр<sup>2</sup>, који се убрзо срзао до границе кича, да би се у новије време приближио друштвено прихватљивијем кемпу. Међутим, када такав израз има дубоко утемељење у традицији и култури источних народа (код којих култ нагог тела има потпуно другачији третман од западног поимања), скопчан са филозофијом и естетским погледима, патријархалним нормама, а кроз очи женског ствараоца, добијамо *Кама суџу*, привлачан, уметнички и, према рецепцији критике, надасве женски филм индијске редитељке Мире Наир.

Заплет филма је смештен у Индију шеснаестог века, а окосницу чини ривалство принцезе Таре и њене слушкиње Маје. Заплет се усложњава када Маја изучи курс кама сутре и пристаје да буде предводница куртизана на двору краља са којим је провела ноћ пред његово заручење са Таром. Млади вајар, у кога је Маја заљубљена, после неког времена проведеног са њом одлучује да је одбаци од себе, јер опседнутост њоме омета његов рад. Како филмски критичар Милер Салон примећује, „све у свему релативно једноставан и линеарно оријентисан заплет око кога редитељка гради своју уметничку визију. Ништа од претераног објашњавања сложености индијског, строго кодификованог друштва, ништа од дубљег дочаравања одређеног историјског периода. Наир уместо тога ствара личну харемску фантазију” (Miller 1997), која обилује експлицитним сексом и динамиком која у раскошности подупире најинтимније еротско. Интиман простор у овом случају има једну другу димензију, снажнију у смеру либерализације; неочекивано, у земљи у којој је култ нагости и еротског хиљадама година саставни чинилац традици-

---

<sup>2</sup> Овом приликом никако не изједначавамо *softcore porno* са ауторским филмом у коме еротика није циљ, већ средство (прим. аут.).



је, овај филм је имао забрану приказивања. Простор интимног се још једном показује као оружје на пољу конкретнијег ослобођења.

## РАШОМОНИЈАДА КРОЗ ЖЕНСКИ ОБЈЕКТИВ

Интимно у односу према дечјем преживљавању ужаса, кроз језив трилер, психотичну љубавну причу, маштовити хвалоспев деци, инспириран глумачким васкрсењем Џулије Ормонд, без задршке нам нуди Џенифер Линч у свом остварењу *Нэгзор* (*Surveillance*, 2009). Успорене и замагљене секвенце убиства човека, уз вриштање жене која успева да побегне маскираном убици, кроз пролог најављују језу која се надвија над протагонисте током целог филма. Пар ФБИ агената (Бил Пулман и Џулија Ормонд као агенти Холовеј и Андерсон) стиже у провинцијску станицу како би испитали покољ на ауто-путу који се десио дан раније. Три сведока, помахнитали полицајац, наркоманка у безуспешном покушају да промени живот и девојчица Стефани, појединачно причају своје верзије догађаја на ауто-путу. Њихови искази се снимају, док агент Холовеј управља испитивањем пратећи сведоке преко монитора.

Испод површине трилера са морбидно-хумористичким актерима лежи дубља тема о отпорности деце на насиље. Најпоузданији од трауматизованих сведока који су под надзором је свакако осмогодишња девојчица Стефани, одраслија него што јој године налажу, али никада у ситуацији да јој се верује као одраслим протагонистима. Сама редитељка је у интервјуима признавала да је у петнаест година дугој паузи између *Нэгзора* и њеног претходног филма „апстинирала од алкохола, преживела троструку операцију кичме и добила девојчицу, која је у време снимања филма имала већ тринаест година” (Anderson 2009). Користећи сопствено искуство или не, Линчова исказује нескривене симпатије за малу Стефани, која упорно одбија да буде скршена стравичним искуством које је доживела. За разлику од филмова њеног оца (Дејвид Линч, прим. аут.), који ретко укључују актере млађе од средњошколаца Твин Пикса, *Нэгзор* гради сложеног, проицљивог резонера чије су опсервације тачније од оних које имају одрасли. Мала Стефани је у овом случају медијум ауторкиног интимног, заокупљеност која није директни продукт, већ клица која кроз аутономни живот филмског лика развија и оно чега ни сам креатор тог лика није свестан.

## ЗАКЉУЧАК

Андреа Златар је покушала да издвајањем интимног женског физичког и душевног простора у домен књижевних поетика успостави извесну специфичност својствену женском писму. Ако поље посматрања пренесемо на

друге уметности које у својој бити садрже неку врсту поетике (углавном визуелне и визуелно-наративне), улога простора и интимног је још видљивија, како у афирмацији тако и у негацији женске уметности.

Закључак који произлази из горе наведених примера у књижевности и визуелним уметностима (умногоме усаглашен са модерним феминистичким теоријама) потврђује да је женска уметност, без обзира каквим средствима се изражавала и из каквог менталног језгра црпела креативне енергије, у савременом уметничком изразу углавном полазила од унутрашњег ка спољашњем. Тако схваћена дистинкција женске и мушке уметности своје упориште има у различитој експлоатацији интимног простора и његовој инкорпорираниости у уметнички израз. Са друге стране, схватање да уметност разазнаје полне карактеристике почива на психолошким разликама међу половима, али и на различитим друштвено-социјалним функцијама којима су полови маркирани. Међутим, ако оно што битније може да одреди женску поетику потражи-мо у другим уметностима, филм и визуелне уметности нам могу подарити прегршт примера на којима специфичности женске уметничке визуелизације и вербализације, настале из најдубљих кутака интимног (интимно је више збир слојева него један хомогени кутак), постају видљивије.

Феминистичка пракса уноси нове погледе на одређење женске уметности, али не одговара до краја на питање да ли родно дефинисана уметност уопште постоји и, уколико постоји, шта је то што супстанцијално одређује женску уметност, што није оличено у захтеву за родном равноправношћу или супротстављању маскулиној културно-уметничкој доминацији. Социолошки ангажман је често неодвојив од уметничког дела, али ни у ком случају не може бити ултимативни доказ постојања родно препознатљиве уметничке праксе. Интимни простор као конститутивни елемент уметничког израза тесно је повезан са самом природом уметности, тако да истакнуте особености женске поетике можемо тражити искључиво у домену друштвено-историјског третмана жена уметница, а не у стриктно одређеном поетичком систему.

## ЛИТЕРАТУРА

### ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА

Златар (2004): Андреа Златар, *Текст, тијело, траума. Огледи о сувременој женској књижевности*, Загреб: Наклада Љевак д.о.о.



## СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

Бернстајн (1979): Базил Бернстајн, *Језик и друшћивене класе*, Београд: БИГЗ, XX век.

Волк (1988): Петар Волк, *Анѿолоѿија филма*, Београд: Универзитет уметности у Београду.

Захаријевић (2008): Адриана Захаријевић, *Неко је рекао феминизам*, Београд: Грађанске иницијативе.

Језеркић, Јованов (2006): Весна Језеркић, Светислав Јованов, *Прегсмрћина младосћ*, Нови Сад: Стеријино позорје.

Копривица (2006): Зоран Копривица, Музичко и еротско као драматуршки оквири у филму *Клабир, Свеске*, 82, Београд: Мали Немо, 154.

Липард (1976): Lucy Lippard, *From the Center – Feminist essays on Women’s Art*, New York: Dutton Paperback.

Лукач (1982): Đerd Лукач, *Белешке о теорији књижевне историје. Рани радови*, Сарајево: ИРО Веселин Маслеша.

Марковић (2010): Драган Марковић, *Аудио-визуелна исменосћ*, Београд: Универзитет Сингидунум.

Милић (1997): Новица Милић, *А, Б, Ц, деконструкције*, Београд: Народна књига.

Павловић (1997): Бранко Павловић, *Ерос и Дијалектика*, Београд: PlatΩ.

Поповић (2007): Тања Поповић, *Пошраћа за скривеним смислом*, Београд: Логос Арт.

Савић (1993): Свенка Савић, *Анализа дискурса*, Нови Сад: Филозофски факултет.

Секулић (1957): Исидора Секулић, *Мир и немир*, Београд: Полит.

Скерлић (2000): Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Шоволтер (1977): Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton, New Jersey: University Press.

## ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

Anderson, M. (2009): Jennifer Lynch Returns Triumphant with Surveillance. *The Village Voice*. Преузето 12. 05. 2017. са странице <https://www.villagevoice.com/2009/06/24/jennifer-lynch-returns-triumphant-with-surveillance/>

Златар А. (2011): Јесмо ли све ми заправо кћери једне прамјке, Баба Роге? *Јутарњи лист*. Преузето 12. 04. 2017. са странице <http://www.jutarnji.hr/andrea-zlatar--jesmo-li-sve-mi-zapravo-kceri-jedne-pramajke--baba-roge-/927521/>

Miller, L. (1997): Кама Sutra. *Salon*. Преузето 12. 05. 2017. са странице <https://www.salon.com/1997/04/07/kamasutra/>

Ivan M. Savić

Institute for the Improvement of Education

Belgrade

## THE ART MAKES (NO) DIFFERENCES BETWEEN SEXES: THE INTIMATE SPACE IN THE WORKS OF FEMALE ARTISTS

*Summary:* It appears that detecting the distinctly female features in art is not a problem if the distinctly female features are unquestionably accepted as the determining biological, physiological and mental dissimilarity to the distinctly masculine ones. By exposing the intimate female physical and psychological space to the literary poetics, Andrea Zlatar has attempted to establish a certain distinctive characteristic of women's writing. If our field of observation is transferred to other art forms, which in their essence possess certain poetics (mostly visual or visual narrative arts), the roles of space and intimacy become even more evident when it comes to both affirmation and negation of female art.

The novel as a literary genre can be perceived as the extension of the intimate space, although, as mentioned above, this does not necessarily limit the nature of the genre. Film poetics, due to the development of film as a relatively new artistic medium, offers abundant material for further study of the articulation of female artists' spiritual intimacy. The expansion of multimedia arts certainly leads to further analysis in perceiving female poetics and, consequently, perhaps may even lead to overcoming the centuries-long chasm between male and female poetics.

*Key words:* intimate space, women's writing, feminism, sensual, physical, female sensibility, novel.