

Mr. sc. Alma Skopljak

(ŽENSKO) PISANJE KAO (ŽENSKO) POSTOJANJE (O ROMANIMA BISERE ALIKADIĆ)

Sažetak

Rad će obuhvatiti romaneskno stvaralaštvo Bisere Alikadić, dakle, romane *Larva* i *Krug*. Akcenat će biti stavljen na prepoznavanje osporavanja kanoniziranog kulturnog modela u prvom romanu koji je u bosanskohercegovačkoj književnosti napisala žena (*Larva*), a zatim i u romanu *Krug*, kao i na prepoznavanje oslobođenog govora koji detabuizira i nametnuti jezički i kulturološki kanon, a koji je omogućio Biseri Alikadić da imaginira ženski rodni identitet koji osim procesa osvješćenja započinje i proces svoje auto(re)identifikacije. Književnoteorijski pristup će uključiti i prepoznavanje obrazaca književnog stvaralaštva poznatog kao *proza u trapericama*, što je, između ostalog, ovo stvaralaštvo ostavilo na margini dominantnog književnog kanona.

Ključne riječi: spol, rod, brutalni/a pripovjedač/ica, azil, *proza u trapericama*.

Uvod

Tek 1974. u Bosni i Hercegovini objavljen je prvi roman koji je napisala žena - *Larva* Bisere Alikadić. Ako se uzme u obzir da bošnjačka književnost, pa i bosanskohercegovačka, starta¹ sa romanima *Bez nade* (1895) i *Bez svrhe* (1897), autorskog para Osman-Aziz (Osman Nuri Hadžić i Ivan Miličević) i da je prvi roman bošnjačkog autora, *Zeleno busenje* Edhema Mulabdića, objavljen 1898, očito je da roman koji je napisala žena u bosanskohercegovačkoj i u bošnjačkoj književnosti nastaje sa gotovo stoljećem "zakašnjenja"! Dakle, navedena godina, 1974, predstavlja polaznu tačku u razvoju ženskog romanesknog stvaranja unutar bošnjačkog književnog korpusa, pa i bosanskohercegovačkog književnog kanona. Upravo će ovom prvom pokušaju ženskog romanesknog govora, a zatim i drugom romanu Bisere Alikadić, romanu *Krug*, koji je objavljen 1983, a koji su ostali na margini dominantnog književnog kanona, biti posvećen ovaj rad. On će pokušati odgovoriti na pitanje da li je, kao i u poeziji ove autorice, u navedenim romanima primijetno prisustvo otpora patrijarhalnom obrascu govora i oblikovanja ženskog rodnog identiteta, odnosno da li se i na koji način "ustanovljava žensko stajalište" koje će u bitnoj mjeri najaviti „*kasnije žensko pismo*“ (Kazaz 2004: 108), koje se inače sporadično javlja u bosanskohercegovačkom, pa i bošnjačkom književnom stvaranju. Istovremeno, budući da se u analizi modelativne i tipološke strukture bošnjačkog romana *Larva* uvrštava u "model romana difuzne strukture", i to onaj koji je baziran na "ideji kontrakulture", koju su šezdesetih godina "promovirali sub-kulturni pokreti", zahvaljujući kojoj se "suprotstavlja", ali i "provocira i osporava kanonizirani kulturni model" (Kazaz 2004:107), navedena dva romaneskna ostvarenja bit će kontekstualizirana u književno stvaralaštvo poznato kao *proza u trapericama*, s akcentom na prepoznavanje ključnih elemenata ovog proznog oblika.

¹ Neću ulaziti u pitanje koji od navedenih je "prvi" bošnjački roman jer ovi podaci služe isključivo kako bi se odredio početak romanesknog stvaranja autorica u odnosu na pojavu prvog autora! Kriterij izbora je, dakle, godina njihovog nastanka i njihovo mjesto u razvojnoj ravni bošnjačkog romana.

Brutalni/a pripovjedač/ica

U svom romanesknom opusu Bisera Alikadić se približava stvaralaštvu koje je poznato kao *proza u trapericama*. Međutim, ako se romani *Larva* i *Krug* sagledaju unutar definicije *proze u trapericama* koju, preuzimajući je od Flakera, nudi Cyjetko Milanja, može se doći do zaključka da se dominantna obilježja ovog romanesknog žanra samo djelimično odražavaju u romanesknom opusu Bisere Alikadić. Potrebno je, prije svega, osvrnuti se na ponuđena određenja *proze u trapericama*: "Što nam nudi književni model 'proze u trapericama'? Po Flakeru (1976) on datira već od 1953. objavljivanjem prvih Šoljanovih novela, kojega će poslije Majdak i Majetić modificirati u 'frajersku prozu'. Nastala u istom ozračju kao i Plenzdorfova i Salingerova proza slična strukturalnoga tipa, tu romanesknu svijest određuje nekoliko konstituenata, kojih je dominantan generativni kod, sociološki govoreći, mitologija omladinskog nekomformizma, a govoreći jezikom književne tehnologije, riječ je o figurama imaginarnoga što ga 'puni' imaginarna zajednica mladih, 'etnitet' mi-infantilci, marginalci, sa snažnim konfrontacijskim i kontestatorskim apriornim pozicijama realizirana instancijom brutalnoga pripovjedača. Kako je taj brutalni pripovjedač najčešće i glavni lik, on sa sobom nos 'sve' kodove koji ga određuju, od socijalnih - opozicija mi/klapa spram svijeta odraslih, podrazumijevajući jamačno kako etničko-moralne tako i društveno-institucijske vrijednosti - kulturnih – nova makluanovska djeca masmedija prema kanoniziranoj kulturi starijih, od muzeja i galerija do modela književnosti – jezičnih – u kome se i dogodila prava revolucija, u nijekanju naime kanoniziranoga jezičnoga standarda kao i književnosti regionalizma u korist žargona, slanga, jezika ulice, i uopće govornoga jezika. Temeljena na filozofiji kontrakulture (T. Roszak; 1978), andergraunda, otpadništva, 'arkadijnosti', romaneskna svijest tog modela upućuje na razini predmetnoga sloja na male mikrocjeline, neaktivne i statične s infantiliziranim likovima koji 'iznutra' niječu bilo kakvo psihologiziranje, pa su prisiljeni na dinamične motive putovanja kako bi 'ispunili' radnju romana." (Milanja 1996: 65).

Naime, osvrst na datu definiciju omogućava da se uvide iznevjeravanja ovog romanesknog modela u romanu *Larva*. Prije svega, *narativno Ja* jest u "konfrontacijskom odnosu", ali ne prema svijetu odraslih, jer je i sama junakinja žena u tridesetim godinama, već prema patrijarhalnoj konstrukciji identiteta žene u tridesetim godinama: "Čalfi, ne nasmijavaj me! Ja se redovno vraćam kući. Topli obrok i čista postelja su tu. Ako sam bolesna, majčina je ruka na čelu. To je cijena po kojoj prodajem svoju slobodu, svoju potrebu da sam samostalna, svoju mogućnost zrenja. U svoju kuću ne mogu dovesti ljubavnika. U redu, ali tragedija je što u toj kući ne mogu da plaćem. Kad mi se stisne ne mogu biti sama, jer moram davati objašnjenja.

- Draga moja, sa trideset godina možda bi oni željeli da si udata, smirena. Ne iskazuju pravom riječju, već te pritješnjuju. Možda bi unuka htjeli. Da djetinjstvo vrisne u njihovim šakama i da im kaže da i je kćerka davno odrasla! Ponekad ni ja ne mogu da shvatim da si neudata, da nemaš dijete. Odaješ ženu koja bi trebala da pripada nekome. (Alikadić 1974: 17).

Ovaj konfrontacijski odnos iskazuje se, prije svega, kao što se može i vidjeti u datom odlomku, u odnosu kći-roditelji i ujedno razotkriva i regulativne mehanizme, bolje reći imenuje majku i oca kao sudionike u procesu kulturološke/patrijarhalne konstrukcije identiteta, pri čemu do izraza dolazi želja individue za slobodom, prevashodno slobodom življenja, koja ne bi bila toliko revolucionarna da u sebi ne nosi i zahtjev za slobodom ženske seksualnosti! Očito je, dakle, da i *narativno Ja*, a ne samo *lirsko Ja* ostvareno u poeziji ove autorice, iskazuje strah od

uključivanja u patrijarhalno određene društvene procese, koje se odvija, između ostalog, putem tijela, roda i spola! Međutim, čak i u tom odupiranju da se zauzme rodno određena pozicija u društvenim procesima i dešavanjima, u svijesti glavne junakinje Eve javljaju se odbljesci normirajućeg ili, kako se to kulturološki imenuje, prirodnog: *"Čim bih se malo usamila izgledalo mi je kao da se moja radost otkinula sa nekog konca i potonula duboko u more. U glavi mi je udarala logičnost kao tek uhvaćena ptica u kavezu. Mnogo mi je prirodnije izgledalo da trčim za rođenom djecom, da im branim ovo ili ono nego to što smo nas dvije činile. Ponekad sam ispod peškira osluškivala kako se neka majka dere za svojim djetetom: 'Dejane, Dejo!' 'Mirso, Mirsada!' 'Lelo!' 'Boro!' Njihovi glasovi bili su uglavnom skičavi, manje ili više molećivi ili energični, ali nisu mi bili važni. Iza svakog imena stajao je neko malen, upišan, nasmijan, razbijena koljena – budući čovjek. I tako, kad bih se prepustila osluškivanju tih glasova činilo mi se da jedan plavi dječarac treba da mi podigne peškir s lica, da me poviri ispod njega i rekne: 'Mama'."* (Alikadić 1974: 85-86).

Problematiziranje *statusa žene* odvija se i kroz odnos prema potencijalnim ili ostvarenim ljubavnim partnerima, dakle, kroz sam odnos žena-muškarac, ali, prevashodno, kroz sam čin ljubavi ili njegovo naziranje. Eva, ta *"iskonska ljubavnica"*, žena *"biblijskog"* imena, obožava ljubav, ali onu koja traži *"slobodu, nezavisnost, potčinjenost samoj sebi"* (Alikadić 1974: 17). Ona je žena koja *"osluškuje bilo svog vremena, tužno i uznemireno udaranje ženskog srca"*, ogoljuje ljudsku potrebu da se bude s nekim, a sudara se s predrasudama, zbog kojih i sama njena svijest postaje poprište borbe između ukorijenjenih *"ubjeđenja"* i želje da ne izda samu sebe! Imaginiranje ženskog i ženstvenog kao subverzivnog u odnosu na dominantni patrijarhalni kontekst prisutno je, prema tome, ne samo u poeziji Bisere Alikadić već i u romanu *Larva*. Proces auto(re)identifikacije ženskog rodnog identiteta i ovdje se ostvaruje kroz ekspliciranu želju da *tijelo živi*, koja je praćena eksplozijom, bolje reći *"poplavom"* ženske žudnje, što za rezultat ima odricanje, bar privremeno, od identiteta disciplinirane službenice uhvaćene u mehanizam proizvodnih odnosa, kao i od identiteta kćeri. Međutim, ako se uzme u obzir Foucaultovo tumačenje da egzistencija izvan vladajućih mehanizama kontrole nije moguća, jer je vlast *"neograničeno, imanentno polje snaga"*, naizgled ostvareni iskoraci iz rodnih uloga završavaju čačanjem iz *azila* u proces normalizacije pa roman i završava prizorom normalizacije ili vraćanja porodici i kancelariji, gdje je *sve isto*!

Ipak, upravo u *azilu* tijelo koje živi, koje je poplavljeno *ženskom žudnjom*, najekspresivnije se i iskazuje. Tijelo zbog toga i prerasta, kao što tvrdi Foucault, u *"mjesto bitke"*, u ovom slučaju bitke između patrijarhalnog nadzora i probuđene ženskosti koja je svjesna tijela kao mjesta ženskog užitka! Hronotop u kojem je smješten veći dio radnje ovog romana, odnosno ljeto i morska obala, zapravo je i omogućio ogoljenost ženskog tijela kao i potpunu ekspresiju njegovog doživljaja. Upravo u tim momentima i dat je jezik ili moć govora (ženskom) iskustvu koje je kultura u prošlosti *„ostavila nijemim"*!

"Brutalni pripovjedač", kojeg je kao prepoznatljivu odrednicu *proze u trapericama* eksplicirao Milanja, ovdje se ostvaruje u *"brutalnosti"* pripovijedanja, preciznije rečeno, *ogoljenom* imenovanju ženske seksualnosti, kao i eksplicitnosti ženskog samoiskaza: *"Nikada, dok Vladu nisam srela, nisam vjerovala da bih mogla poželjeti muškarca sa bradom, ali moje usne, moji zubi počеше da se kače u te riđe dlake koje probudiše srse koji su čitav život mogli ostati neprobušeni. Počeh padati prema travi. Da se spustim, da legnem, da mi zemlja pridrži tijelo koje drhti od naleta nepoznatog ali slučenog. On prostrije mantil i ja padoh. Glava moja*

unjegovim rukama. Plovi morem koje joj je naklono. Njegove oči nada mnom. Čas otvorene, čas sklopljene. U njima stanuju bog i nagi anđeli. U njima se sve ljubi. Hiljade margareta okreće svoj žuti pupak kukcima i suncu. Prema sebi osjećam ljubav i poštovanje. Da ne moram milovati ovo drago biće, milovala bih sebe. Njegove ruke putuju mojim tijelom. Dvije tople struje koje moju čvrstoću pretvaraju, takođe, u nešto što teče ...Srce, osjećam. Ono se propinje. Ja dišem. O, bože! I mir među nama. (...) Stezao me i volio kao niko dotada, a ja sam negdje tajno žalila što nemam više grudnih bradavica, pa da budem još čulnija, još podatnija, da se istopim i da me više nema. Ne sjećam se kakvo je nebo bilo te noći. Samo je zemlja mirisala i gdje me Vlado nije doticao doticale su me trave.“ (Alikadić 1974: 15). "Brutalnost ili ogoljenost samog iskaza, međutim, često biva zamijenjena "metaforičnim govorom o erosu i žudnji": "U meni se sve zatalasa, sve krenu ka jugu tijela. Kao jezero toplog kraja raširih se i očekivah da se u meni nasele ribe, čamci, plivači, da iz mene strši šaša koja se s mukom kida.“ (Alikadić 1974: 95). Ipak, poljuđena priroda mjesto je gdje brutalni/a pripovjedač/ica i ostvaruje obred ženskog samoosvještenja tijela, ogoljenog do srži svakog osjetila: "Voda je ćutala ne zato što nije imala šta da kaže nego zato što je duboko osjećala. Moje tijelo u vodi. Voda na mom tijelu. Zvučalo je kao obredna pjesma. Osjećala sam se svečano. Bilo je kao otkriće boga koje se dogodi seljančici dok gleda i sluša lijepog svećenika. Voda je postajala muškarac. Vlado. Ja joj se podajem. Ona me prožima cijelu. Ili je možda moja najveća ljubav voda. Pa kad uživam hoću da sve na nju liči. Šta je vatra u odnosu na vodu! Voda je gasi! Voda je sila. Život je počeo u njoj. Bila sam izgubljena onog dana kada sam se topila, ali jednog dana, kad svemu bude kraj, željela bih da me predaju moru, da me pojedu ribe, da mi se kosti razlože i postanu dio ove vode. Vsevolod me nazvao kristalnom bludnicom kad sam mu povjerila svoju ljubav prema vodi. Bludnica i jesam. Svaki milimetar moje kože, svak čestica moga mozga želi da osjeti spajanje." (Alikadić 1974: 71).

Ako se uzme u obzir činjenica da roman nastaje sedamdesetih godina XX stoljeća, kao i da seksualna revolucija već zahvatila svijet šezdesetih godina, onda je očito da se i u *Larvi* očituju njeni uticaji, prepoznatljivi, prije svega, u oslobođenoj ženskoj seksualnosti! U istoj toj atmosferi oblikovana je i glavna junakinja Eva, ali i imaginirana njena tjelesno samoosviještena ženstvenost! Osvrt na tekovine ove revolucije u potpuno će razotkriti sam kontekst u kojem nastaje roman, ali i uzroke krize identiteta kojeg proživljava glavna junakinja romana, kao i veći dio sporednih likova.

Revolucija koja je "šokirala" zapadnu kulturu, pa i cijeli svijet, šezdesetih godina, zajedno sa pojavom hipijevskih, studentskih i neofeminističkih pokreta, imala je za posljedicu dovođenje u pitanje *etabliranih istina, vrijednosnih obrazaca* i samog poretka! Radikalne ideje o jednakosti muškarca i žene uzdrmale su tako patrijarhalni kulturološki sistem i cijelu njegovu strukturu. Težnja za slobodom i nezavisnošću, kao i propagiranje ljubavi i nenasilja dominantne su odrednice ove revolucije koja je i donijela kraj "seksualnim inhibicijama, tabuima i dvostrukim društvenim standardima u sferi seksualnosti, braka i porodice" (Lešić 2005: 118)! Odjeci seksualne revolucije lahko su uočljivi u romanu *Larva*! Pored toga što je ona jasno eksplicirana u samom tekstu: "Težak je čvor u ženskoj misli kao i u njenoj utrobi. Hitamo u seksualnu revoluciju, a hiljade predrasuda vučemo za sobom. Kao i od svake revolucije mnogi bi htjeli da izvuku lične koristi." (Alikadić 1974: 51), očita je i u karakterizaciji likova, kao i u njihovom međusobnom ophođenju.

Etnitet u azilu

Zahvaljujući odjecima seksualne revolucije koji su prepoznatljivi u *Larvi*, svi romaneskni likovi, i glavni lik Eva, ali i Čalfi i Vlado, i Matija, tvore svojevrsni "etnitet" koji se nalazi na margini društvenih tokova i odnosa, ali ne u onom smislu koji izdvaja Milanja kada govori o "etnitetu ili zajednici mladih" koji su u opoziciji sa svijetom odraslih, koji je inače karakterističan za *prozu u trapericama*, već o "etnitetu" koji tvore (odrasle) individue osviještene seksualnom revolucijom i koje su, kao takve, u sukobu sa vladajućim društvenim standardima u navedenim sferama seksualnosti, braka i porodice! Njihova pozicija je pozicija marginalca – (neudate) žene (Eva), studenta (Čalfi), nevjernog supruga (Vlado), liječenog alkoholičara sa vanbračnim djetetom na putu (Matija), ... Kao što se vidi iz navedenog, svi ostvaruju svoju "egzistenciju" na društvenim rubovima, istovremeno uživajući u tekovinama seksualne revolucije i slobode mijenjanja partnera! Ovi otpadnici i buntovnici, okupljeni u pokušaju ostvarivanja ljubavi, u potrazi za identitetom, u bijegu od nametnutih rodni uloga tvore tako svojevrsnu *disidentsku* i *disonantnu* skupinu, pa se ovaj roman na toj razini može čitati kao granični fenomen, unutar kojeg se i iskazuju "disidentske i disonantne historije i glasovi", kako ih imenuje Homi Bhabha!

Privremeni "etnitet" (privremeni zato što traje jedno ljeto, jedan odlazak na more) koji tvore junaci ovog romana može se tumačiti i iz perspektive foucaultovski shvaćenog *azila*, kao kategorije u koju se protjeruje *Drugi*, izopačeni, "nenormalni". Analizirani u tom kontekstu, oni su za vladajući diskurs *autsajderi* koji su napustili ili ne žele uopće zauzeti poziciju društveno *podobne* i društveno *potčinjene jedinice*. Međutim, ovdje treba imati na umu i Foucaultovo insistiranje na činjenici da je i autsajder, kao i zatvorenik u procesu kažnjavanja, samo jedan dio mehanizma nadziranja koji proizvodi i prestupnike, kao što proizvodi i podanike! Prema tome, naizgled vlastitim izborom oslobođeni patrijarhalnih/kulturoloških tekovina, oni se, u nemogućnosti da u potpunosti izađu iz vladajućeg diskursa moći, povremeno vraćaju kulturnim konstituentima za koje su vezani (roditeljima, suprugama, djeci) i ulogama koje su im namijenjene da bi opet preko odgovora na svojevrsni poziv svoga tijela kroz ljubavnu avanturu prividno izašli iz njega. Posmatran iz pozicije marginalca, taj odlazak na more, kao i ostvareni ljubavni (ne)dopušteni izleti, predstavlja utočište, ili pribježište u kojem vladaju zakoni "kontrakulture", utemeljene na revolucionarnoj ideji seksualne slobode. Jedino je u tom kontekstu moguće shvatiti ostvarene odnose među romanesknim likovima koji se, u konstantnoj želji za životom, ne osvrću na "vjernost" i "pripadnost" kao oblike normalizacije: "Čeznem za ljubavlju, a muškarci dolaze i prolaze kroz moj život kao kroz sajam. Taložim iskustvo. Ono postaje teško, a moja duša, moja mogućnost da budem vjerna odlazi s njima. Do prvog ugla. Onda je oni bacaju. Kiša je sapire s ulice i odnosi u kanalizaciju. Sve me više nema onakve kakva bi željela biti. - Vjernost, dosljednost, pripadnost, sve su to riječi koje treba da se povuku pred riječju: živim." (Alikadić 1974: 103). Prema tome, očito je da navedeni etnitet "provocira, osporava kanonizirani kulturni model" (Kazaz 2004: 107) stvarajući svoju vlastitu supkulturu koja nastaje na temelju shvatanja kulture kao "osebujnog načina života". Inače, Terry Eagleton u svojoj knjizi *Ideja kulture* ističe da se upravo od šezdesetih godina riječ *kultura* otklonila od svoje osi i da prerasta u nešto "gotovo posve suprotno" jer od tog momenta ona znači "potvrdu posebnog identiteta – nacionalnog, seksualnog, etničkog, regionalnog – prije negoli njegovo nadilaženje" (Eagleton 2002: 51). Kao i većina "marginalnih zajednica", i ova imaginirana, doživljava širu kulturu, u ovom slučaju patrijarhalnu, kao "strogo opresivnu" pa se "taloženje

iskustva" ove "imaginarne zajednice" i ostvaruje daleko od matičnih mjesta egzistencije, gdje je *opresija* i najjača, pri čemu treba navesti da se "sablazna težnja za pripadnošću ovdje utažuje" imaginiranjem pripadnosti skupini čiji identitet i počiva na negiranju važećih vrijednosnih sistema!²

Kao što sam navela, ovaj privremeni etnitet, koji se može čitati i kao sa ženskog stajališta imaginirana ideja slobodne čulnosti i želje, svoj kraj nalazi u povratku iz *azila* u kategoriju "normalnih", pa se krug savršene vladavine vladajućeg diskursa zatvara, bez mogućnosti da se u potpunosti iskorači izvan njega. Zbog toga su ženska želja kao i tjelesno samoosviještena ženstvenost ogoljene upravo u *azilu*, utočištu od namijenjenog im patrijarhalnog konstrukta unutar kojeg gotovo da i ne postoje jer su *nijeme*. Međutim, kada su u pitanju romani Bisere Alikadić, i u *Larvi* i *Krugu* primijetan je otklon ne samo od "kanoniziranog kulturnog modela" i patrijarhalne (re)produkcije ženskog identiteta već i od njegovog socijalističkog konstrukta koji je dominirao u vremenu nastanka navedenih romana! U tekstu "Dekonstrukcija seksa: Tijela komunizma/tijela u komunizmu", objavljenom u časopisu Centra za ženske studije *Treća*, autorica Bojana Pejić izdvaja "čestu" tvrdnju teoretičara i praktičara socijalizma, koji su bili angažirani u podizanju ideološkog nivoa svijesti građana, da je "društvena svijest" bila "iznad roda"! U pokušaju da dokaže suprotno, ona analizira povijest umjetnosti koja za nju, zapravo, i govori "pravu" istinu o toj "Velikoj Povijesti"! Zaključak do kojeg dolazi, a koji je interesantan za ovaj rad, jeste da su vrlo rijetki spomenici podignuti "ženi s imenom" jer "javno područje nastanjuje bezbroj bezimenih žena" (Pejić 2001: 61). U analizi tih konstruiranih tijela, koji su kao spomenici izloženi javnoj sferi, izdvaja se najčešći ženski lik koji je predstavljen kao "dio grupe", a to je "partizanka, heroina i najčešće majka", koji je, kako tvrdi autorica, podupirao "'muške prizore' Revolucije i Proleterijata-na-vlasti". (Pejić 2001: 59). Među "bezimenim ženama" dominiraju figure "Majke nacije, udovice, radnice i seljanke" (i to, izdvaja autorica, "nikad same, uvijek u pratnji drugova"), kao i "(razodjevene) drugarice", a njihova prisutnost treba, prema stavu Benedicta Andersona, da manifestuje zajednicu zamišljenu "kao duboko, horizontalno drugarstvo" (Pejić 2001: 61). Ako se uzmu u obzir navedeni stavovi koji iz feminističkog rakursa dekonstruiraju socijalistički konstrukt žene, ženski rodni identitet koji Bisera Alikadić tvori u svojim romanima bitno je drugačiji i, može se reći, suprotan liku "poželjne socijalističke žene"! Prije svega, "zaokupljena svojim osobnim emotivnim životom" (Pejić 2001: 49), ona ne sudjeluje u "kolektivnom stvaranju", kao što, osviještena svojim tijelom kao izvorom svog (ženskog) užitka, ne učestvuje ni u "proizvodnji života rađanjem"! Dakle, Bisera Alikadić piše roman o ženi koja nije ni "Heroina" ni "Žrtva",³ ni uzorna radnica, ni uzorna majka, a koja još, pored svega navedenog, odbija da se pokori patrijarhatu jer, bez obzira što je proklamovala "rodnu jednakost", socijalistička ideologija je istovremeno *reprodukovala* patrijarhalni sistem vrijednosti!

Dakle, Bisera Alikadić se u oblikovanju romana *Larva* samo donekle približila žanru *proze u trapericama* jer je, zapravo, veći udio iznevjeravanja ovog modela nego njegovog ostvarenja. U svom sljedećem romanu *Krug* (1983), kako to tvrdi Stevan Tontić, ona će ostvariti

² U objašnjenju "tvorbe" kulture Terry Eagleton naglašava da "ljudi koji pripadaju istome mjestu, struci ili naraštaju ne oblikuju time kulturu, oni to čine jedino ako počnu dijeliti s drugima govorne navike, folklor, načine postupanja, vrijednosne okvire, zajedničku sliku o sebi samima" (Eagleton 2001: 49).

³ Kao dva osnovna prikaza tijela koji su donosili spomenici posvećeni Pobjedi nastali poslije 1945. godine Bojana Pejić izdvaja upravo prikaz tijela *Heroja* i tijela *Žrtve* (Pejić 2001: 59)!

romanesknu formu koja će se uklopiti u "artistički komponovanu love story po svim pravilima žanra" (Tontić 1983: 160).

Mjesto (ženske) prevlasti?!

Auto(re)identifikacija ženskog i ženstvenog, započeta kroz proces tjelesnog samoosvještenja i odbijanja da se popuni rodno određena i namijenjena pozicija u patrijarhalnom kontekstu, obilježena dalje utjecajima seksualne revolucije šezdesetih godina, kao i sviješću o pripadnosti etnitetu koji je na rubu društvene strukture, u drugom, ujedno i posljednjem, romanu Bisere Alikadić dobija novu razvojnu ravan, koja ujedno i usložnjava ovaj proces. Naime, glavna junakinja romana je zapravo ista ona Eva iz romana *Larva*, imaginirana u ovom slučaju van marginalizirane grupe, kao individua koja je i dalje u potrazi za identitetom izvan ustaljenih rodnih uloga. Ona neizostavno svojim (biblijskim) imenom i svojim aktom priziva onu prvu imaginiranu ženu u opusu Bisere Alikadić, onu koja je "naga čovjeka nacrtala" i koja je istim tim činom narušila predstavu o ženi kao pasivnom konstrukt, objektu muške žudnje. Međutim, ova Eva nije smještena zajedno sa svojim aktom u *legendu* kao priču u koju se (ne) vjeruje već u svijet nakon revolucionarnih šezdesetih!

Nova razvojna ravan ženskog rodnog identiteta usložnjava se samosviješću ženskog subjekta, koji sada ne samo da zna *ko je*, već i koji se pita o mogućem mjestu svoje *prevlasti*! Glavna junakinja ovog romana izjavljuje ključne rečenice za ovaj proces auto(re)identifikacije: "Znala sam ko sam. Znala sam šta on želi od mene." (Alikadić 1983: 31). Očito je, dakle, da imaginirano ženstveno nije samo svjesno svoga tijela kao izvora svoga užitka, već i uloge svoga ženskog ili tijela u funkcioniranju falocentrički oblikovanog svijeta! Imaginirano žensko je doseglo onu kritičku razinu svijesti na kojoj se postavlja pitanje daljeg njegovog oblikovanja, kao i mogućeg vida realizacije! Dominantno subverzivno nastrojen u odnosu na patrijarhalni kulturološki kontekst, ostvareni ženski rodni identitet otvoreno postavlja ovo pitanje prije svega u konfrontaciji sa prisutnim muškim identitetom poznate i priznate ličnosti: "On naprosto može sve, jer ima svoju muziku. Poznata je i priznata ličnost. A ja? Šta je sa mnom? Gdje bi mogla da bude moja prevlast?" (Alikadić 1983: 32). Svojom marginalizirajućom društvenom i kulturološkom pozicijom osviještena ličnost glavne junakinje započinje traganje za oblikom svog oslobođenja i svog ostvarenja. Interesantno je da proces osvještenja i otpora započinje nakon ljubavnog čina za vrijeme kojeg, može se reći, i spadaju kulturološke maske: "Svijet je mogao da bude moj. Mogla sam na njega da imam više prava nego što sam dosada imala. Ostvariću se. Nisam ja obična mrlja koju je zgrabio na ulici i bez pitanja smije li da svrši unutra sasuo mi pitaj boga koliko svojih genijalnih spermatozoida." (Alikadić 1983: 32-33). Navedene rečenice ekspliciraju jasno granice mogućih ostvarenja ženskog i ženstvenog! Ženstveno prerasta u konstrukt koji je svjestan mogućnosti promjene postojećeg stanja i odnosa. Upravo ta svijest i jeste pokretač potrage za mjestom ženske prevlasti! Navedena želja za (ženskom) *prevlašću* ili *ostvarenjem* želja za preispitivanjem i preispisivanjem kulturoloških postavki, koja će rezultirati, u ovom slučaju, pozitivnim rješenjem, koje će jednim svojim dijelom činiti i kulturološki nadomjestak neostvarene biološke funkcije.

Ženstvenost imaginirana u romanu *Krug* također je, kao i u poeziji, svjesna svoje ženskosti, biološko-kulturološkog dijela svoje konstrukcije. To je i dalje ženski identitet koji je čulno osviješten i koji intenzitet svoje čulnosti iskazuje, kao i u cjelokupnom književnom

opusu, procesom "poljuđenja prirode" i "oprerođenja čovjeka": "Živim. Sve buja u meni. I fauna i flora. Ovako biljke beharaju bijelo, nježno, bezbolno, radosno. Svojstveno. Osjećam tijelo. Bubri. Treperi. Dojke mi došle kao dva brda. Na njima dva crvena cvijeta procvala ove noći. Latice im pune vode, pa su krhki, od jačeg pritiska mogli bi da stradaju. Jedna meka usta ili trbuh ježa trebalo bi da ih prekriju, da ih očuvaju. Prelazim rukom preko stomaka. Ja sam to. Ja. Moja topla koža." (Alikadić 1983: 25). Ipak, "nešto je pomjereno u odnosu svijet i ja" junakinje pa je osim tijela kao navedene potvrde življenja potrebno i nešto što će produžiti trajanje, omogućiti obnavljanje!

(Žensko) pisanje kao (žensko) postojanje

"Iščaseni odnos" koji vlada između svijeta i imaginiranog ženskog subjekta rezultat je nezauzimanja predviđene pozicije, ali i potrebe da se ona nadomjesti nečim drugim što će omogućiti da se ostavi trag svog postojanja. Auto(re)identifikovanom ženskom subjektu ipak je potrebna društvena, bolje reći, kulturološka potvrda njegove egzistencije koja se neće podudarati da (patrijarhalno) namijenjenom ulogom majke ili supruge i njihovim uskim prostorom djelovanja. Zapravo, riječ je o potrebi da ženski subjekat potvrdi svoju egzistenciju (i vrijednost) i izvan *privatnog* prostora koji mu je (pred)određen, i to u dugo zabranjenoj sferi *javnog* djelovanja.

U liku Eve Bisera Alikadić tvori jedan interesantan spoj samosvjesne ženskosti i demijurske sposobnosti, stvarajući lik autorice koja uživa u stvaralačkim mogućnostima svog književnog rada. Eva kreira svijet mašte koji zavisi od želje i volje svoje autorice, gdje su pravila bitno drugačija, a i mogućnosti priče neograničene: "Ponovo sam bila zaljubljena u plavog čovjeka sa riđom bradom. Od njega više ništa nije zavisilo. Bila sam mu tvorac i ljubavnica. Bila sam vajar koji je po sjećanju na san htio da dočara jednog junaka. Da ga opredmeti." (Alikadić 1983: 40).

Kao što tvrdi i Josip Osti u svom osvrtu na ovaj roman, Bisera Alikadić je "napisala roman o liku koji piše roman". Međutim, ovdje treba dodati da je ovo (ženski) roman o liku koji piše (ženski) roman! Na taj način Vlado kao jedan od likova u romanu *Larva*, koji je ujedno i lik u ovom romanu Bisere Alikadić, prerasta u dvostruko imaginirani lik jer je roman koji Eva kao junakinja-autorica piše upravo o njemu. Imaginacija se očito otvara kao detabuizirani topos ženske slobode u kojem se moguće "podariti jezik intrasubjektivnom iskustvu žene", ali koji je ujedno nudi i mogućnost nebiološkog stvaranja: "Vani snijeg, a pred mojim očima papir i slova. Bijelo, bijelo ispunjam sobom. Vrijeme ne teče uzaludno, trag ostaje. Taman i kad ne bi vrijedilo, isplati se zbog osjećanja napora da se nešto stvori." (Alikadić 1983: 51).

Taj detabuizirani topos mjesto je mogućeg "poštenog pričanja", oslobođenog ženskog govora unutar kojeg je moguće problematizirati i svoju čulnost, i svoju želju, ali i mjesto odupiranja kulturološkom/patrijarhalnom obuzdavanju jezika! Istovremeno, književni tekst postaje mjesto potvrđivanja plodnosti, kulturološka zamjena (biološkog) produžetka samoga sebe, ovaj put ne kroz potomstvo već kroz književni trag: "Ne smijem dozvoliti da ostanem bez ploda. Danas moji roditelji blijede, naprosto kao da se brišu u prostoru. Njih jednostavno kao da nestaje, ali oni imaju mene. Ne vjerujem da su prestali da vjeruju u mene kao mogućnost čuda koje će da bljesne, da ostvari nešto. Moram produžiti njih, moram produžiti sebe." (Alikadić 1983: 38). Prema tome, roman je "nadomjestak za potomstvo" (Osti 1983: 165), njime se nadvladava neminovna smrt. U njemu se imaginirano ženstveno nije iskazalo ni kao "pitoma

ženica", ni kao "uvrijeđena gospodarica", već kao spoj duše i tijela koji nisu jalovi. Ono je namijenjenu ulogu zamijenilo igrom pravljenja (imaginarnog) čovjeka, pa se produžetak nazire u "pipcima duše": "Nisam jalova. Duša mi nije jalovica. Nisam s njim zaniijela. Kakva divna riječ! Kao zaniijeti u igri. Zaniijeti se u igri pravljenja čovjeka. . . . Ne, neću klonuti. Osjećam, ako me djeca ne produže, produžit će me pipci duše." (Alikadić 1983: 143).

Ovaj artifiijalni prostor koji se nadaje kao izlaz ili moguće utočište ženskom subjektu i njegovom potpunom ostvarenju tvori zapravo, kako tvrdi Osti, "iluziju nadvladavanja smrti stvaralačkim činom". Tako "književno uobličen svijet" ili "stvarnost izmišljenog" prerasta u naknadu za stvarni život⁴. Potrebno je, međutim, naglasiti da čin pisanja kao stavljanja "taloga života" na papir ne predstavlja samo "trajanje koje je makar trunku više nego što je dopušteno" već i potpuno razgolićenje ženske svijesti u procesu samoanalize. "Gola i sama pred svojom zamisli kao pred smrću" (Alikadić 1983: 120), Eva je oblikovana kao imaginirani ženski subjekt čije je pisanje ujedno mjesto ostvarenja, ali i preispitivanja: "Lovila sam istinu iz svih začkoljica svoga bića, svoje misli. Ispričati, ne slagati ništa. Iznenaditi ih mogućnošću svoje priče, kao i njenim sadržajem." (Alikadić 1983: 40).

Ipak, na samom kraju romana fikcija biva dovedena u pitanje, pošto se junakinja raduje "budućim danima"! Kao i na kraju romana *Larva*, i ovaj roman završava prizorom ženskog subjekta osviještenog "nemogućnošću ostvarenja dublje, neposrednije komunikacije" jer Eva i pored nekoliko (ne)ostvarenih ljubavnih odnosa (p)ostaje svjesna "grubih životnih istina"! Koristeći ovaj put formu ljubavnog romana, Bisera Alikadić nastavlja svoje bavljenje "svijetom seksa savremenog čovjeka, narušavajući, pomakom jezičkih sloboda, konvencije nepotrebno prekomjerno umivene i sterilizirane literature, puritanske sinonimike, tematskih zabrana, nametnutog ukusa . . ." (Osti 1983: 162). Međutim, *Krug* je ujedno i simbolički zatvorio u *Larvi* započetu priču o Evi, imaginaciji ženskog i ženstvenog koja traži oblik svog ostvarenja i koja ipak ostaje u "zatvorenom krugu prazne vlastitosti - tamo gdje je i počela", iskazujući tako zapravo "dramu ljudskog trajanja"!

Izvori i literatura

1. Alikadić, B. (1983). *Krug*. Mostar. Prva književna komuna.
2. Alikadić, B. (1974). *Larva*. Mostar. Prva književna komuna.
3. Baudrillard, J. (1986). *Zaboraviti Fukoa*. U *Tumačenja Fukoa*. (str. 327). *Treći program*, Beograd.
4. Eagleton, T. (2002). *Ideja kulture*. Zagreb Naklada Jesenski i Turk.
5. Kazaz, E. (2004). *Bošnjački roman XX vijeka*. Zagreb. Naklada Zoro.
6. Lešić, Z. (2003). *Nova čitanja; Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo.
7. Milanja, C. (1996). *Hrvatski roman 1945-1990, Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*. Zagreb. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
8. Osti, J. (1983). *Jedan krug: Eros i pisanje*. U *Krug*. Mostar. Prva književna komuna.
9. Pejić, B. (2001). *Dekonstrukcija seksa: Tijela komunizma/tijela u komunizmu*. U Časopisu Centra za ženske studije *Treća*, Broj 1-2. Vol III. Zagreb.

⁴ Riječ je zapravo o "estetskom utopizmu", koji se manifestuje kroz svojevrsni "trijumf Umjetnosti u njenom otporu grubom i surovom, kako definira Lešić u svojoj Teroriji književnosti!

10. Tontić, S. (1983). *Jedan krug: Eros i pisanje*. U *Krug* (str. 157-161). Prva književna komuna, Ljubljana.
11. *Tumačenja Fukoa*. (1986). *Treći program*, Beograd, 1986.

**(WOMAN'S) WRITING AS (WOMAN'S) BEING
(ABOUT BISERA ALIKADIC'S NOVELS)**

Abstract

The work will include novelistic opus of Bisera Alikadic, that is, the novels *The Grub* and *The Circle*. Emphasis will be put on recognizing of denial of canonized cultural model in the first novel in Bosnia and Herzegovinian literature that was written by a woman (*The Grub*), and then, in the novel (*The Circle*), as well as on recognizing of freed speech that detabooizes imposed linguistic and cultural canon which enables Bisera Alikadic to imagine woman's gender identity which except the process of her physically coming to senses, also begins the process of her auto(re)identification. Literarytheoretical approach will also include recognizing of opus patterns known as fiction in jeans, which is among other things, this opus left on the margin of dominant literary canon.

Key words: sex, gender, brutal narrator, asylum, jeans prose.