

ORIGINALNI NAUČNI RAD
DOI: 10.5937/reci2417105J
UDK: 821.133.1.09-31 Erno A.
791.633-051 Диван О.
orcid.org/0009-0003-0478-9379

Sanja Jovanović¹
Univerzitet Singidunum
Fakultet za medije i komunikacije

„Šta mari ko govori?“ PITANJE AUTORA U ROMANU *DOGAĐAJ ANI ERNO* I FILMU *DOGAĐAJ ODRI DIVAN*²

Sažetak: Period stvaralaštva francuske spisateljice Ani Erno [Annie Ernaux] je u velikoj mjeri bio određen poststrukturalističkim teorijama teksta, pozicije pripovjedača i pitanjima važnosti autora. Ove teorije sugerišu da se u procesu pisanja teksta stvara poseban glas kojem se ne može odrediti porijeklo (Barthes, 1967), te da se pisanjem stvara prostor u kojem onaj koji piše iščezava (Faucault, 1969). U tekstu *Događaj*, Erno ističe da je njena želja da taj „događaj postane zapis, a da zapis postane događaj“ i to čini svojim specifičnim stilom pripovijedanja *je transpersonnel*, koji podrazumijeva bezlično *ja*, društveno *ja*, kolektivno *ja*. U periodu kada roman doživljava filmsku adaptaciju, u filmskoj industriji su na snazi posebne politike, pogurane društvenim pokretima poput #MeToo i #TimesUp, kojima se promoviše učešće žena, a naročito podržavaju žene autori. Rediteljka Odri Divan [Audrey Diwan] suptilnom naracijom i estetikom izvlači događaj iz okvira istorijske drame i ne zamrzava ga u prošlosti, već događaj postavlja kao aktuelno, kolektivno iskustvo.

U ovom radu, kroz analizu dva različita teksta, romana *Događaj* francuske spisateljice Ani Erno (2000) i filma *Događaj* francuske rediteljke Odri Divan (2021), a oslanjajući se na poststrukturalističke teorije autora, istražujem u kojoj se mjeri ideja o smrti autora transformisala i upoređujem odnose ženskog autorstva.

¹ sanja.jovanovic.20214012@fmk.edu.rs

² Ispitni rad iz predmeta Narativni obrt: savremene narativne prakse i hibridnost, prof. Tatjana Rosić Ilić

Ključne riječi: autor/ka, autofikcija, film, adaptacija, pripovjedač, poststrukturalizam, tekst, ilegalni abortus

Uvod

Tema ženskog autorstva u umjetnosti na značaju dobija u periodu poststrukturalizma i čuvene objave *smrti autora* (Barthes 1967; Foucault 1969; Derida 1969), kada postaje neodvojivim dijelom feminističke teorije i feminističkih talasa u umjetnosti. U književnosti i filmskoj umjetnosti se u navedenim periodima javlja veliki broj autorki i teoretičarki koje analiziraju i preispituju poziciju autorki i reprezentaciju žena, njihove stereotipne i tradicionalne uloge (Cixous 1976; Irigaray 1985; Eagleton 2005; Rosen 1973; Haskell 1974), ali i one koje iz perspektive psihoanalize, i kao direktne kritike Frojda [Sigmund Freud] i Lakana [Jacques Lacan], istražujući fenomen vizuelnog zadovoljstva u filmu, fokus postavljaju na *gledateljke* i predlažu *female gaze* kao odgovor na opšteprihvatljivi *male gaze* u filmu (Mulvey 1975; Ettinger 1995; Gaines 1999).

Kraj prošlog milenijuma i početak novog obilježva pojam *intersekcionalnosti* kojeg uvode feminističke teoretičarke, a koji obuhvata i rodne, rasne i kulturalne razlike, čime se pojam jednakosti i autorstva podiže na još viši nivo. Međutim, pitanja prisustva žena *na i iza ekrana* i reprezentacije žena na filmu, radikalno se mijenjaju tek uvođenjem *rodnih politika* u kinematografiji sredinom prošle dekade. Rodne politike, pogurane pokretima #MeToo i #TimesUp nastalim na društvenim mrežama, predstavljaju mehanizam za pružanje jednakih uslova za rad i ženama i muškarcima, kao i za sofisticiranije predstavljanje žena na filmu, bez obzira na njihovu rodnu, društvenu, vjersku, rasnu i bilo kakvu drugu pripadnost. Istraživanja učinkovitosti rodnih politika (Le Lab Femmes de Cinema, 2022) pokazuju da sve veći broj zemalja poseže za pomenutim mehanizmima kako bi se obezbijedila jednakost i promovisalo žensko autorstvo u filmu, kao i da je sve veći broj autorki koje, ne samo da proizvode filmove, već su više zastupljene na najprestižnijim festivalima i bivaju nagrađivane.

U kontekstu savremenog poimanja ženskog autorstva u umjetnosti neophodno je sagledati na koji način se ono transformisalo od trenutka *osviješćenosti* autorki o važnosti njihove uloge u književnom, odnosno filmskom stvaralaštvu od druge polovine 20. vijeka do danas, kada svjedočimo svojevrsnoj *proizvodnji ženskog autorstva*. Kao polazište u ovom radu uzimam poststrukturalističku misao da je autor mrtav i Fukoovu tvrdnju da nije važno ko govori, kako bih, oslanjajući se na koncepte feminističke teorije i ističući ambivalentnost teoretičarki povodom ovog pitanja, kroz primjer romana *Događaj* Ani Erno i istoimene filmske adaptacije u režiji Odri Divan, uporedila odnose savremenog ženskog autorstva.

Autor i tekst u poststrukturalističkoj teoriji

Poststrukturalizam se kao pravac u teoriji i filozofiji pojavljuje u Francuskoj krajem šezdesetih godina prošlog vijeka, prije svega kao kritika i evolucija strukturalizma. U hronologiji razvoja poststrukturalizma kao pravca, Šuvaković (Šuvaković, 2005: 494) razlikuje nekoliko etapa, u kojoj je prva „francuski kasni ili autokritički strukturalizam“ autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel*, od 1960. do 1982. godine, među kojima su Rolan Bart [Roland Bathes], Žak Lakan [Jacques Lacan], Mišel Fuko [Michel Foucault], Žak Derida [Jacques Derrida], Julija Kristeva [Julia Kristeva] i Cvetan Todorov [Cvetan Todorov]. Njihova kritika je bila usmjerena direktno na pitanje (ne)promjenljivosti značenja. Prema Dubravki Đurić, poststrukturalisti značenje definišu kao stalni proces koji je uslovljen raznim kategorijama poput vremena, konteksta i onih koji značenje izvode (Đurić, 2011). Rana poststrukturalistička teorija u književnosti, predvođena Bartom i Fukoom, predstavlja nove ideje po kojima su koncepti autora, autorskog prava i djela okarakterisani kao istorijsko-kulturološke kategorije, recidivi klasične i prosvjetiteljske misli. Ovi mislioci su radikalni u osporavanju značaja ovih koncepata: oni proglašavaju „smrt autora“, oslobađaju djelo, a u prvi plan postavljaju koncepte modernog skriptora, čitaoca i teksta u beskonačnom kretanju.

Na početku čuvenog teksta *Smrt autora*, objavljenog 1986. godine, Bart kroz primjer Balzakovog romana *Serafita*, koji tretira temu androginog, što je veoma važno u kontekstu Bartove ideje, dovodi u pitanje porijeklo pripovjedača, sugerišući da ne možemo znati ko govori jer je pisanje neutralno polje u kojem se gubi svaki identitet (Barthes, 1986). Za Barta, autor može samo prethoditi knjizi jer je on *hrani*, dok se u samom činu pisanja, rađanjem teksta rađa i *moderni skriptor*. Autor, dakle, nije više od samog slučaja pisanja. U procesu pisanja, ruka je nošena čistim gestom *zapisivanja*, a ne izraza, naglašava Bart. Radi se o inskripciji, ne ekspresiji, jer je skriptor, onaj koji zapisuje, lišen svih osjećanja i stavova, a jedina funkcija je vježbanje simbola. U procesu pisanja se tako javlja glas kojem se ne može odrediti porijeklo. Tekst lišen autora, dalje sugerise Bart, je otvoren, slobodan tekst, u kojem nema posla za kritičare koji nastoje da pronađu naročito značenje, da odgonetnu tekst. U tekstu *Od djela do teksta* iz 1971. godine, Bart ističe važnost promjena u književnom tumačenju odnosa između pisca, čitalaca i kritičara, koje se dešavaju usljed sagledavanja pojava iz ugla više disciplina, tj. interdisciplinarnim pristupom. Bart tradicionalnom pojmu *djela* suprotstavlja „pomodarski“ pojam *tekst* (Barthes, 1971: 182). Djelo je ograničena, materijalizovana pojava, definisana porijeklom i vlasnikom, koja se može držati u rukama. Tekst je, sa druge strane, sadržan u samom jeziku, kreće se kroz djelo ili više djela i odolijeva svakoj klasifikaciji. U kontekstu poststrukturalizma, u kojem znak zahtijeva slobodu kretanja i slobodu tumačenja, tekst je u konstatnom kretanju i postiže više značenja – onoliko koliko je čitalaca. U

Bartovoj ideji, ako pokušao da sumiramo, samom smrću autora nestaje djelo a nastaje tekst, kao eksplozija značenja, kojeg određuje destinacija, odnosno čitalac.

Blisko Bartovoj ideji, Mišel Fuko svoje izlaganje naslovljeno *Šta je autor* započinje pitanjem koje preuzima od Samjuela Beketa, a koje stoji u naslovu ovog rada: „Šta mari ko govori', kaže neko 'šta mari ko govori.'“ (Faucault, 1968: 32) Ova „lijepo formulisana tema“ postavlja u središte važno etičko pitanje i u kontekstu savremene književnosti: da li identitet onoga ko govori pravi razliku, da li određuje značenje ili, možemo reći, vrijednost teksta? Fuko pojmom *pismo*, kao Bart *tekstom*, prevazilazi tradicionalno postavljen okvir *djela*. On pismo definiše kao „prostor u kojem onaj ko piše besprestance iščezava“ (Faucault, 1986: 33) te da prilikom pisanja, onaj koji piše ukida znake posebne individualnosti i preuzima ulogu mrtvog čovjeka. Fuko skreće pažnju na to da nije samo dovoljno ponavljati tvrdnju da je autor nestao, već da se treba pozabaviti problemima koji proizilaze iz upotrebe autorovog imena, koje neminovno stoji. Fuko na ovaj način problematizuje pitanje šta se sve podrazumijeva pod jednim ličnim imenom koje potpisuje djelo ili više djela. Autorovo ime, prema Fukou, omogućuje da se jedan broj tekstova kategorizuje i da se uspostavi određena veza između tekstova, odnosno da se obilježi postojanje određenog diskursa. Fuko smatra da se ovakvim relacijskim procesima određenim diskursima dodjeljuje „autor-funkcija“, odnosno da autor-funkcija definiše „načine postojanja, kretanja i funkcionisanja određenih diskursa u okviru društva“ (Faucault, 1968: 36). Prema njemu, autor-funkcija ima četiri najjasnije karakteristike: 1) vezan je za zakonski i institucionalni sistem koji ga definiše i uklapa u svijet dikursa; 2) ne prožima sve diskurse u svim vremenima i civilizacijama na isti način; 3) plod je složenih operacija a ne tek pripisivanja diskursa onome ko ga je stvorio; 4) ne odnosi se na samo jednog pojedinca jer može pokrenuti više istovremenih *ja*, više položaja koje zauzimaju različite kategorije pojedinaca. Suština autor-funkcije, u kontekstu ovog rada, jeste što ono pomaže u razdvajanju autora od stvarnog pisca ili od izmišljenog lika.

Poststrukturalističke ideje o smrti autora i teksta kao otvorenog polja lišenog referenci prema autoru ili onome ko govori, a koje su i danas aktuelne, rađaju se, slučajno ili ne, u vremenu osvješćivanja pitanja važnosti feminističke književnosti. Kao odgovor na jednu vrstu ukidanja prava da se istakne specifičnost onoga ko govori, osporavanjem same važnosti autora i njegovog identiteta, tokom sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog vijeka, pa i danas, javlja se veliki broj prigovora od strane teoretičarki feminističke književnosti, koje prvenstveno kritikuju indiferentni stav začetnika ovih ideja prema onima koje su relativno kasno dobile pravo da se izraze. U narednom poglavlju, osvrnućemo se na uticaj ovih radikalnih poststrukturalističkih ideja na feminističku književnost.

Poststrukturalističke ideje i feministička književnost

U tekstu *I am not a woman writer* iz 2009. godine, Toril Moi [Toril Moi], reagujući na svojevrsno utišavanje glasova feminističke književnosti i književne teorije, preispituje tokove feminističke teorije od pojave *feminističkog pisma* do danas. Na samom početku, Moi postavlja pitanje položaja spisateljica u društvu, ističući odbojnost mnogih od njih da se i same deklarišu kao žene-pisci. Ona ističe važnost feminističkih teorija iz sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog vijeka, koje su se bavile temama žena u umjetnosti: Šovalter [Showalter] 1977, Kamuf [Kamuf] 1982, Miler [Miller] 1986, i druge. Moi definiše koncepte „ženske književnosti“ kao pisanje od strane žena, o ženama i za žene i *l'écriture féminine*, koncept nastao u Francuskoj od Elene Siksu [Helene Cixous] i Lis Irigaraj [Luce Irigaray], koji je promovisao pisanje obilježeno feminitetom, koje uglavnom podrazumijeva pisanje od strane žena, iako se potvrđuje da se feminitet može pronaći i u „muškim“ tekstovima. Moi podsjeća na opservaciju Doris Lesing [Doris Lessing] u predgovoru romana *Zlatna beležnica* iz 1962. godine, da je književnost nekoliko godina ranije bila preplavljena predstavama žena u negativnom kontekstu, od strane bijesnih, bijelih muškaraca, koje se uzimalo zdravo za gotovo, a nikako kao seksistički ili mizogini stav. Tokom sedamdesetih godina prošlog vijeka, žene u sve većoj mjeri pišu same o svojim osjećanjima, pružajući čitateljicama tekstove sa kojima su se mogle lakše poistovjetiti. Pa ipak, Moi naglašava, pojavljuje se i dio spisateljica koje odbija ideja isticanja rodni razlika ili feminiteta u književnosti. Na pitanje ko je u pravu, teško je dati odgovor, čak i danas u vrijeme „cutting edge“ feminističke teorije.

U traganju za razlogom zašto je feministička teorija prestala da se zanima za pitanje važnosti žena i pisanja, Moi se fokusira na implikacije poststrukturalističkih teorija o kojima je bilo riječi u prvom poglavlju. Ona prstom pokazuje direktno na Barta i njegovu teoriju o „smrti autora“, koja je bila široko citirana od momenta kada je napisana, na Deridu i njegovu tvrdnju da tekstu nije neophodna autorska referenca, i na Fukoov radikalni anti-humanistički stav. Upravo tu počinje razdvajanje, feministička teorija postaje ambivalentna kad mnoge feminističke teoretičarke u isto vrijeme počinju da prihvataju stanovišta poststrukturalista, da zaista nije važno je li autor ili autorka, kad se samo postojanje autora u potpunosti potire. Pojavljuju se dvije struje: s jedne strane, teoretičarke koje ne prihvataju da se njihov opus kategorizuje na osnovu potpisa, odnosno identiteta, tvrdeći da se na taj način samo potvrđuje tradicionalno poimanje autorstva, i sa druge strane teoretičarke koje su smatrale da je i dalje neophodno isticati važnost položaja spisateljica, jer bi u suprotnom, pukim prihvatanjem novonametnutih kanona, „išle ‘pod ruku’ sa seksističkom tradicijom“ (Moi, 2009: 3).

U svom radu „Feministička književna teorija i kritika na prijelazu u novi vijek“, Aleksandra Nikčević Batričević, fokusirajući se na stavove Toril Moi u odnosu na ideju „smrti autora“ ali i na stavove Meri Iglton [Mary Eagleton] koja u

tekstu o feminizmu u poststrukturalizmu sugerije da Bart i Fuko, referišući na autora kao na „njega“ ili „on“, u potpunosti zaobilaze pitanje roda i posebnu ulogu autorki. Nikčević Batrićević, ukrštajući teorijske stavove o poststrukturalističkim konceptima i feminizmu, sumira ideje kroz četiri glavne karakteristike:

1) autori i autorke nemaju isti odnos prema stvaralaštvu i institucijama. Njihov odnos prema integritetu i tekstualnosti, želji i autoritetu takođe je različit; 2) adekvatnost maskulinog da stoji na mjestu univerzalnog, radikalno je dovedena u pitanje; 3) nakon što je objavljena smrt autora, otvorena je mogućnost za preispitivanje književnog kanona. Ipak, smrt autora je negirala autorstvo onima koji su relativno kasno dobili mogućnost da ga iskažu. U tom kontekstu smrt autora se ne može odnositi na one subjekte kojima je subjektivnost (u istorijskom i tradicionalnom smislu) bila osporavana; 4) ubiti autora znači dovesti u pitanje moć bijelog muškarca i pružiti mogućnost marginalnim grupama u kojima se otkrivaju značenja i funkcije za autore koji opunomoćuju nove glasove. (Nikčević Batrićević, 2015: 44)

Iz postfeminističkog ugla poimanja pomenutih ideja, ne možemo a da ne istaknemo značaj koji je feministička misao imala u globalnom prihvatanju jednog, ipak, posebnog diskursa, i u načinu na koji se danas pristupa čitanju tekstova, ne samo u književnosti, već i u svim drugim umjetnostima. Međutim, borba za „svoje mjesto“ i za ravnopravnost u uvažavanju pozicije autorki traje i danas. Borba ne znači da autorke moraju nužno biti definisane „potpisom ispod teksta“, već da se njihovi tekstovi, teme i problemi koje tretiraju moraju smatrati jednako važnim i univerzalnim. To su, na posljetku, i imali na umu poststrukturalisti kad su usmrtili autora?

Koliko je danas važno pitanje autora ili autorki, i u kojoj mjeri se transformisala ideja o „smrti autora“, pokušaćemo da otkrijemo u narednom poglavlju, kroz primjer romana *Događaj* francuske spisateljice Ani Erno, i filmske adaptacije romana *Događaj* francuske rediteljke Odri Divan.

L'ÉCRITURE FÉMININE* i jedan *DOGADAJ

Stvaralaštvo francuske spisateljice Ani Erno, u zvaničnoj objavi o dobitniku Nobelove nagrade za književnost 2022. godine, okarakterisano je kao „hrabro i klinički oštro u otkrivanju korijena, otuđenja i kolektivnog ograničenja ličnog sjećanja“, fokusirano na velike razlike u pogledu klase, pola i jezika, a njeno pisanje kao „širenje granica književnosti izvan fikcije u užem smislu“. U zvaničnom saopštenju stoji i da se Erno „u svojoj rekonstrukciji prošlosti oslanja na borbene položaje, ali potragu vodi u sasvim novom smjeru. Uprkos svom svjesno

jednostavnom književnom stilu, ona ističe da je “sama sebi etnologinja”, a ne spisateljica fikcije.³

Ani Erno je sedamnaesta po redu dobitnica Nobelove nagrade za književnost (u odnosu na 102 dobitnika, ali ko broji?). Govoreći o želji za pisanjem i književnim uticajima, Ani Erno ističe da su na nju u velikoj mjeri, dok je bila u dvadesetim godinama, imali uticaja Virdžinija Vulf [Virginia Woolf], Žorž Perek [Georges Perec] i njegov roman *Stvari* i Andre Bretonov [André Breton] Manifest nadrealizma. O tom uticaju Erno kaže:

Danas, shvatam, manje je umjetnost pisanja koju sam u njima tražila, koju sam od njih dobila, već novi putevi, u skladu sa oblicima osjetljivosti prema svijetu koji su bili slični mome ili kome sam težila. Voljela bih da mogu da pronađem, i podijelim, žar, zasljepljeno čuđenje koje je bilo moje u otkriću Gospođe Dalovej, Talasa, Nađe, Stvari. (Ernaux, 2019)

U osvrtu na *djela* Ani Erno, većina kritičara kao žanrovsku odrednicu koriste autobiografiju, memoare ili autofikciju. Ipak, objašnjavajući zašto je u početku birala roman kao formu i pripovijedanje iz prvog lica, Erno kaže:

Maska fikcije uklonila je sve vrste unutrašnje cenzure, omogućila mi da pomjerim sve granice i razotkrijem ono što je ostalo neizrečeno o porodici, seksu ili školi, na nasilan i podrugljiv način. (...) ‘Pravljenje’ literature. U to vrijeme za mene je književnost bila roman. Bila mi je potrebna moja lična stvarnost da postane književnost: samo time što bi postala književnost postala bi ‘istina’ i nešto drugo od individualnog iskustva. Spontano sam koristila formu koja je tada oličavala književnost u mojim očima. (Ernaux, 2018)

Dalje, objašnjavajući zašto je napustila formu romana, kaže da je paradoksalno, to uradila u trenutku kada je odlučila da piše o nekome trećem - o svom ocu (*Mesto pod suncem*, 1983). Erno ističe da je jedini pravi način da „evocira“ život svoga oca, a da ga ne izda, ni njega ni društveni milje iz kojeg je došla, a koji će uzeti kao glavnu temu, bio da konstituiše stvarnost njegovog života i okruženja, kroz činjenice, tačne riječi i društvene norme tog doba. Tranziciju od fikcije prema onome što sama naziva „nečim između literature, sociologije i istorije“, kao i tranziciju sa fiktivnog *ja* na realno *ja* (*je transpersonnel*), Erno pojašnjava:

Pod ovim mislim da nastojim da rigoroznim sredstvima konkretizujem „proživljeno“ iskustvo, ne napuštajući ono što čini specifičnost književnosti, odnosno

³ Zvanično saopštenje preuzeto sa zvaničnog profila Nobel Prize na YouTube platformi, 6. oktobar 2022.

zahtjev da se dobro piše, apsolutnu posvećenost subjekta u *tekstu*. To takođe znači, naravno, da odbacujem pripadnost određenom žanru, bilo da je to roman ili čak autobiografija. Ne odgovara mi ni autofikcija. *Ja* koje koristim čini mi se bezličnim oblikom, jedva rodnom, ponekad čak i riječju koja više pripada ‘drugom’ nego ‘meni’: ukratko, transpersonalni oblik. To nije način da izgradim identitet za sebe, kroz tekst, da se autofikcionalizujem, već način da shvatim, u okviru mog iskustva, znakove porodične, društvene ili strastvene stvarnosti. Verujem da su ta dva pristupa, zaista, dijametralno suprotna. (Ernaux, 2018)

Period stvaralaštva Ani Erno je, očigledno, bilo pod uticajem poststrukturalističke teorije. Ovdje možemo dovesti direktno u vezu Ernoin *je transpersonnel* stil sa tada modernom poststrukturalističkom idejom o pisanju kao specijalnom glasu, kojem se ne može odrediti porijeklo (Bart), i ukidanju posebnosti svake individualnosti (Fuko), odnosno usmrćivanjem autora. Erno se svojim stilom suprotstavlja *autobiografskom ja*. Njeno *ja* je obilježeno zajedničkim iskustvima koja su poznata mnogima, poput smrti roditelja, statusa žene u društvu ili ilegalnog abortusa.

Za mene *je* nije identitet, već mjesto obilježeno ljudskim iskustvima i ljudskim događajima. To je ono što pokušavam da osvjetlim svojim pisanjem. Kažem *je transpersonnel* jer me ne interesuje pojedinac ili anegdoticno, već ono što se dijeli, bilo da je to društveno, ili čak blago u redu psihološkog, u domenu reakcije. Tako sam možda sigurna da iznosim na vidjelo nešto što se ne može svesti na ličnu istoriju. U suštini, želim da se postavim na distancu, najveću distancu između onoga što sam živjela, onoga što sam - radi se o tome da se distanciram.” (Ernaux, 2018)

Svojim specifičnim stilom, u svojstvu *modernog skriptora*, 1999. godine Ani Erno ispisuje devedesetak stranica *teksta* o mukama studentkinje koja prolazi kroz pakao društveno neprihvatljivog događaja. Termin koji autorka svjesno koristi za naslov na originalnom jeziku, *l'événement*, referiše na one događaje koji se moraju „zataškati“ i za koje nema mjesta u jeziku, poput, simbolično, kraja dekolonijalističkog rata u Alžiru koji je u Francuskoj doživljen kao svojevrsna sramota. Erno evocira period sa studija, s početka šezdesetih godina prošlog vijeka, kada ostaje u drugom stanju. Od prvog momenta saznanja, mlada žena nema dilemu: ona želi da prekine trudnoću, koju u tom trenutku vidi samo kao smetnju ka ostvarenju njenog cilja – da se otrgne od društvenog miljea kojem po rođenju pripada. Forma teksta je po mnogo čemu specifična, hibridna. Roman je pisan u prvom licu, a u njemu su isprepleteni realistično predstavljeni trenuci iz perioda *događaja* sa osvrtima izazvanim sjećanjem u trenutku pisanja, odvojenim u zagradama. Erno se povremeno poziva na zapise iz sopstvenog dnevnika vođenog u periodu trajanja *događaja*, a na uvid čitaocima ostavlja i član iz Krivičnog zakona iz 1948. godine, u kojem su jasno navedene kaznene odredbe za počinitelje i žene koje su pobacile. Jednostavnim, činjeničnim zapisom, inskripcijom, Erno gradi stravičnu atmosferu na dva nivoa: na

nivou društva i na psihološkom nivou pojedinca, žene, kao žrtve sistema i zvaničnih zakona koji su usmjereni protiv žene. Erno nas u ovaj *događaj* uvlači i ostavlja da se i sami izborimo sa hororom ilegalnog i „uradi sam“ abortusa, koji su u to vrijeme bili jedini način da se žena izbori sa neželjenom trudnoćom.

Opisujući trenutak kad je, nakon što su ljekari odbili da joj pomognu da se oslobodi neplanirane trudnoće, riješila da „stvar preuzme u svoje ruke“ i u staroj kući pronašla par pletaćih igala električnoplave boje, Erno svoju nadolazeću traumu poredi sa najvećom kolektivnom traumom u historiji čovječanstva. Erno evocira da je noć prije planiranog zahvata u bioskopu gledala *Mein Kampf*:

Bila sam strašno uznemirena i neprekidno sam mislila na ono što ću učiniti sutradan. Film me, međutim, suočio s bjelodanom istinom: patnja koju ću si nanijeti ništa je spram one koju su pretrpjeli u logorima za istrebljenje. Odatle sam crpila hrabrost i nepokolebljivost. Bodrilo me i znanje da ću učiniti nešto što su mnoge druge već učinile. (Ernaux, 2022: 43)

Erno nedvosmisleno priznaje, u isti mah potvrđujući važnost ženskog pisma, da će možda kod čitateljki i čitalaca izazvati odbojnost priča o bolu i strahu kroz koji prolaze žene koje su prinuđene da u kućnim uslovima, ilegalno, same urade takav zahvat, no da nam svima, ipak, stvari koje smo proživjeli daju za pravo da o njima pišemo. Erno ističe: „Ne postoje istine nižeg reda. A ako ne ispitam do kraja to iskustvo, doprinosim prikrivanju ženske stvarnosti i svrstavam se na stranu muške dominacije u svijetu“ (Ernaux, 2022: 44). Težina samog *događaja* kojeg nam Erno ostavlja, prenosi se na čitaoce, kojima Erno nudi neobičan prostor u tekstu, kako ih ona naziva *pukotine*, na svakoj stranici, poput pauze u kojoj bi čitalac mogao „da uhvati vazduh“ ili da se izbori sa emocijama koje čitanje izaziva.

Ani Erno roman *Događaj* započinje citatom preuzetim od japanske spisateljice Juko Cušime [Yûko Tsushima], koja se, kao i Erno, svrstava među feminističke spisateljice, a koji glasi: „Možda pamćenje znači samo sagledati stvari dokraja.“ Tekst *Događaj* je zapis sjećanja, njegova rekonstrukcija, realistično prenošenje iskustva ilegalnog abortusa u Francuskoj šezdesetih godina prošlog vijeka. Erno priznaje da je užasavala pomisao kako bi mogla umrijeti, a da sa tim događajem ništa nije napravila. „A to bi bila jedina moja krivica u svemu“ (Ernaux, 2022: 17). Erno je bila odlučna da upravo u trenutku kada su zakonske okolnosti drugačije, ne treba da ćuti, i da treba da se ona sama, ali i sve druge žene koje su

prošle, ili i dalje prolaze kroz slična iskustva, pa i svi ljudi na svijetu, suoče sa jednim nezaboravnim događajem⁴.

U vremenu kada su u filmskoj industriji na snazi posebne politike, pogurane društvenim pokretima poput #MeToo i #TimesUp, kojima se definiše učešće žena a naročito podržavaju žene autori, ali i u vremenu kada se u onom progresivnijem dijelu svijeta preispituju zakoni o pravu na abortus (SAD, Evropa), francuska rediteljka Odri Divan, inspirisana i sopstvenim iskustvom abortusa, odlučuje da adaptira roman *Događaj*. Film je imao izuzetno dobre kritike a na Venecijanskom festivalu 2021. godine, kada je i premijerno prikazan i osvojio najveće priznanje. Odri Divan i sama dolazi iz područja književnosti, iz izdavaštva. U jednom intervjuu, Divan otkriva da je u kontakt sa *Događajem* došla nakon što je i sama doživjela abortus. Željeći da, poput Ani Erno, „sagleda stvari do kraja“, Divan kreće u *adaptaciju teksta* (jer tekst pripada svima). Pri prvom susretu sa rediteljkom, Ani Erno je istakla kako je od svih knjiga, upravo *Događaj* bio najnezapaženiji od strane novinara i kritičara, što u velikoj mjeri govori koliko je sama tema i dalje tabu (ili je možda „previse ženska“?).

Polazeći od jezive napetosti u romanu i posrednog doživljaja kojeg je mogla ukrstiti sa sopstvenim, onim legalnim i (uglavnom) bezopasnim po život, Divan kroz jezik filma predstavlja jedno traumatično iskustvo. To čini kroz delikatno građenje karaktera i kreiranje atmosfere apatičnog društva, pokušavajući da, u stvari, portretira mladu ženu na njenom putu ka slobodi. Na tom putu, glavna junakinja se bori ne samo sa sistemom, već i sa vremenom koje teče, odnosno raste u njoj. Divan *događaj* otima iz istorijskog perioda kojem originalno pripada, realističnim prikazom i upošljavanjem suptilnih narativnih rješenja, kao i izbjegavanjem onih očiglednih, poput naratora i fleš-bekova. Film nije više-očekivani vizualizovani memoar niti biografski prikaz života i nedaća jedne studentkinje. Na taj način, Divan *događaj* iz lične, autobiografske perspektive, prebacuje na opšti plan, odnosno postavlja ga u perspektivu kolektivnog iskustva. Iako je ikonografijom dočarana jedna određena epoha, autorka uspijeva da temu izdigne i predstavi kao vanvremensku, odnosno svevremensku. Korišćenjem specifičnog formata, 1.33:1, Divan nam uspješno prenosi dvije važne stvari: prvo, „skučenost formata“ jasno implicira suženi prostor u kojem se glavna junakinja kreće, pritisnuta rigidnim zakonom s jedne strane, a sa druge strane odsustvom prijatelja ili bilo kakve podrške; drugo, takav format je

⁴ Jedna od kritika romana mi je posebno privukla pažnju, pogotovo u kontekstu feminističkih studija i pitanja važnosti identiteta autora, teksta i čitaoca. Zlatko Paković u kritici koju je pisao za Danas kaže: „Jesam li se ja, čitalac 'Događaja', i sam žrtvovao? Nije li se to čitanje pretvorilo u događaj u mom životu, u doživljaj tog vlastitog događaja, u kojem sam nevoljno i do krajnjih granica iskusio šta zapravo znači biti žena u stvarnosti zakonom definisanoj protiv mene kao žene, uprkos tome što sam muškarac?“
<https://www.danas.rs/kolumna/zlatko-pakovic/ani-erno-annie-ernaux-dogadjaj/>

karakterističan za klasični ratni film, te na određenom nivou stičemo utisak da je glavna junakinja u ratu – u ratu sa samom sobom i sa sistemom koji joj sputava slobodu. U filmu je fokus na borbi sa vremenom na način što se dugim kadrovima i sekvencama, kojima smo uvučeni u događaj, predstavlja „realan“ protok vremena za „ostatak“ svijeta, dok glavnu junakinju odmicanje vremena sve više gura u beznađe i forsira da preduzme najradikalnije mjere. Baš kao i originalni tekst, film odiše jednostavnošću u pripovijedanju ali je veoma bogate teksture. Divan savršeno stavlja u kontrast unutrašnjost glavnog lika, koja se ocrtava na licu kroz minimalističku mimiku i „tihu patnju“, kroz svojevrsan unutrašnji monolog, i realistične, brutalne, medicinske scene. Divan pruža još jedan nivo ženskog ugla (*female gaze*) koju joj vizuelni medij poput filma dozvoljava - kad prikazuje naga ženska tijela u zajedničkoj kupaoni studentskog doma, ta tijela su tek ženska tijela, bez naročitih isticanja njihovih posebnosti.

Izgrađena atmosfera nadolazeće neprijatnosti u filmu, kao i u romanu, kulminira scenom pobačaja u sobi i toaletu studentskog doma. U filmu je u fokusu lice protagonistkinje u krupnom planu i zvuk onoga što Erno u svom romanu opisuje kao „prsnulo je poput granate u pljusku plodove vode...“ (Ernaux, 2022: 76). Rediteljkinina odluka da izbjegne eksplicitno prikazivanje embriona kojeg Erno slikovito opisuje u romanu, ne umanjuje prostor za poistovjećivanje ili saosjećanje gledalaca. Kao što to ne radi ni Erno, Divan takođe ne želi da prikrije žensku stvarnost zarad udobnosti onih koji tu stvarnost ne poznaju (ili ne priznaju).

Neki filmski kritičari, posmatrajući i kroz prizmu četvrtog feminističkog talasa savremeno žensko stvaralaštvo, njegovu važnost i autentičnost tema kojim se bavi, sugerisali su da je period u kojem se film prikazuje izuzetno povoljan, te da je sasvim izvjesno da bi film, da je proizveden tek koju godinu ranije, prije implementacije rodni politika kojima se određuje veće učešće žena „na i iza platna“, izazvao značajno manju pažnju i uspjeh. No, bez obzira na važnost trenutka u kojem je nastao i aktuelne ideološke, društvene i političke prilike, film autorke Odri Divan prema svojim estetskim kvalitetima i umjetničkom doprinosu zavređuje najveća priznanja u domenu filmske umjetnosti.

Zaključak

U kontekstu pitanja smrti autora, (ne)važnosti njegovog identiteta, kao i posebnosti ženskog pisma, koje se definiše kao tekst o ženskoj temi koji potpisuje žena, odabrani tekstovi, roman *Događaj* Ani Erno i istoimeni film rediteljke Odri Divan, analizirani su u ovom radu u potrazi za odgovorom na pitanje: da li je važan (rodni) identitet onoga ko govori, da li identitet određuje sâmo značenje teksta i njegovu vrijednost?

Tekstovi koji su predmet ovog rada neupitno su djela vrhunske umjetničke vrijednosti i namijenjeni su svim čitaocima i gledaocima. Ako umjetnost posmatramo

kao široko polje kreativnog djelovanja, u kojem se dijeli određena autorska vizija iz potrebe da se prenesu emocije, iskustva, saznanja, rodno pitanje autora ne smije biti bilo kakav indikator važnosti ili vrijednosti. Tema koju tretira *Događaj* jeste, u najužem smislu, čin koji biološki ili fizički, pa i psihički, može iskusiti samo žena. U širem smislu, tema koju roman tretira je pravo žena da o svom životu odlučuju same, kao i o rigidnom sistemu i društvenom kontekstu sa kojim i u kojem se žene bore da bi opstale. Ani Erno piše o svom traumatičnom iskustvu nakon skoro četrdeset godina iz potrebe da svoje iskustvo podijeli sa svima koji su kroz slično iskustvo prošli, posredno ili neposredno, upravo znajući da će to njeno lično iskustvo kad ga pretvori u tekst, postati kolektivno. Odri Divan, rediteljka, jedna je od onih kojima je roman bio namijenjen. Pretočivši riječi u slike na način da obezliči događaj, Divan je na jednom drugom nivou dokazala da nije važno ko govori i čije se iskustvo prenosi.

Međutim, vrednovanje ovakvih, „ženskih“ tekstova još uvijek se u javnosti mora poguravati određenom vrstom politika. Još uvijek se, poput opravdanja, uz knjigu ili film veže pridjev „ženski“. Ani Erno je „ženski pisac“ koji je osvojio Nobelovu nagradu za književnost, a Odri Divan „ženski reditelj“ koji je osvojio Zlatnog lava u Veneciji. Rodne politike kojima se danas koristimo u izdavaštvu ili kinematografiji (ali i u drugim sferama), s jedne strane pomažu veću zastupljenost onih kojih je tradicionalno manje; sa druge strane, ispunjavanje postavljenih kvota u rodnom politikama, može forsirati bogatstvo u kvantitetu, ali ne i u kvalitetu. Ako se vratimo na period kada se pojavio koncept „smrti autora“ i poljuljao feminističke stavove u književnoj teoriji, shvatićemo da nijesmo daleko odmakli. Bijeli muškarac je rekao „autor je mrtav“ prije skoro šezdeset godina, a žene se i dalje bore za status koji zaslužuju, u isto vrijeme buneći se što ih potpis definiše.

Literatura:

- Barthes, R. (1967). The death of the author. U: R. Barthes (1977) *Image Music Text* (142-148). Njujork: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1971). Od djela do teksta. U: M. Beker (ur.), *Suvremene književne teorije* (181-186). Zagreb: Matica Hrvatska.
- Đurić, D. (2011). *Diskursi popularne kulture*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Ernaux, A. (2022) *Događaj*. Zagreb: Multimedijalni institut.
- Ernaux, A. (2019, March 20). *The Art of Writing: Woolf, Breton, Perec or the formative years*. Dostupno na: <https://www.annie-ernaux.org/texts/lart-decrire-2/>

- Ernaux, A. (2018). *Towards a transpersonal 'I'*. University of St Andrews.
Dostupno na: <https://www.annie-ernaux.org/texts/vers-un-je-transpersonnel-2/>
- Faucault, M. (1968) Što je autor? U: Z. Konstantinović (ur.) (1983), *Teorijska istraživanja: 2 – Mehanizmi književne komunikacije* (32-45). Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Moi, T. (2009, June 12). I Am Not A Woman Writer: About women, literature and feminist theory today. Eurozine. Dostupno preko: <https://www.eurozine.com/i-am-not-a-woman-writer/> [14.01.2023]
- Nikčević Batrićević, A. (2015) Feministička književna teorija i kritika na prijelazu u novi vijek. U: *Književnost: Istorija, teorija i Kritika – kraj XX i perspective početka XXI vijeka* (41-53). Podgorica: Crnogorska akademija nauka I umjetnosti. Dostupno na: <https://canupub.me/knjiga/knjizevnost-istorija-teorija-i-kritika-kraj-xx-i-perspektive-pocetka-xxi-vijeka/> [12.01.2023]
- Paković, Z. (2022, 4. novembar). *Ani Erno (Annie Ernaux), Događaj*. Danas. Dostupno preko: <https://www.danas.rs/kolumna/zlatko-pakovic/ani-erno-annie-ernaux-dogadjaj/>
- Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.

Filmografija:

L'événement / Događaj (FRA), red. Odri Divan, 2021.

Sanja Jovanović

**“What matter who's speaking?” THE QUESTION OF THE AUTHOR IN
NOVEL L'ÉVÉNEMENT BY ANNIE ERNAUX AND FILM L'ÉVÉNEMENT
BY AUDREY DIWAN**

Summary: The paper investigates to what extent the idea of *death of the author* has been transformed and seeks to compare relationships of female authorship. The paper discusses the development of post-structuralist theories of Roland Barthes and Michel Foucault that cancel the origin of the narrator, declare the death of the author stating that the meaning is determined by the reader, and question if the identity of the narrator makes a difference at all. The paper further provides an insight into the implications of such cancellation during the seventies and eighties of the last century, and even today, when a large number of objections were raised by theorists of feminist literature, who primarily criticized indifferent attitude of the originators of these ideas towards those who got the right to express themselves relatively late. The paper traces the theory of l'écriture féminine and the ambivalence towards the

importance of highlighting gender differences, and also points to the importance of feminist thought in the way in which the reading of texts is approached today.

The analysis of the texts demonstrates the uniqueness of female authorship, primarily in the thematic and expressive sense, but also shows the current (and still) necessity of defining female authorship as such in terms of promotion and visibility. However, in terms of collective experience, the analysis proves that it does not matter who speaks, and that one (female) experience can be shared regardless of its origin.

Key words: author, auto-fiction, film, adaptation, narrator, post-structuralism, text, illegal abortion

Datum prijema: 1.9.2024.

Datum ispravki: 17.11.2024.

Datum odobrenja: 20.11.2024.