

Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku

MAGISTARSKI RAD IZ ITALIJANSKE KNJIŽEVNOSTI

*Italijansko žensko pismo na primjerima djela Albe de Cespedes, Elene
Ferrante i Grazie Deledde*

Mentor: prof.dr. Mirza Mejdanija

Studentica: Džana Šćepanović

Sarajevo, juni 2023.

Sadržaj

SAŽETAK	1
1. Uvod	2
2. Definiranje i afirmacija ženskog pisma	3
2.1. Žensko pismo u Italiji	7
3. Grazia Deledda	10
3.1. “La madre” ili roman o lomljivoj ljudskoj prirodi	12
3.2. Simbolika i prikaz ženskih figura : Maria i Agnese	14
3.3. Deleddini muški likovi i “zaustavljeno sazrijevanje”	17
4. Alba de Cespedes	18
4.1. “Dalla parte di lei” ili roman o “ubijanju” patrijarhata	20
4.2. Tri narativna bloka: majka, baka, kćerka	21
4.3. Značaj i funkcija pisanja	24
5. Elena Ferrante	25
5.1. “La figlia oscura” ili roman o izazovima majčinstva	27
5.2. Odnos majka- kćerka	31
5.3. Simbolika lutke	33
6. Zaključak	35
LITERATURA	37

SAŽETAK

Cilj rada je istražiti i analizirati modalitete definiranja ženskog pisma i njegovu manifestaciju u tri književna djela italijanskih spisateljica. Kroz prizmu feminističke teorije, ovaj rad će sagledati žensko pismo kao polisemičan koncept koji pruža prostor za višestruka tumačenja. Analiza romana bit će organizirana hronološki, prema publikaciji romana: "La madre" autorice Grazie Deledde, "Dalla parte di lei" autorice Albe de Cespedes te "La figlia oscura" autorice Elene Ferrante. U romanima će se obratiti pažnja na tematske i narativne obrasce kroz koje će se ukazati na koji se način koncept "ženskog pisma" mijenja u odnosu na društveni kontekst.

Ključne riječi: žensko pismo, feministička teorija, Alba de Cespedes, Grazia Deledda, Elena Ferrante

ABSTRACT

The aim of this study is to explore and analyze the modalities of defining "women's writing" and its manifestation in three literary works by Italian female authors. Through the prism of feminist theory, this research will examine "women's writing" as a polysemic concept that allows multiple interpretations. The analysis of the novels will be organized chronologically, based on the publication order of the works: "La madre" by Grazia Deledda, "Dalla parte di lei" by Alba de Cespedes, and "La figlia oscura" by Elena Ferrante. Attention will be given to thematic and narrative patterns in these novels, aiming to demonstrate how the concept of "women's writing" evolves in relation to the societal context.

Keywords: women's writing, feminist theory, Alba de Cespedes, Grazia Deledda, Elena Ferrante

Uvod

Uz poststrukturalizam, koji na kritičku scenu dolazi krajem šezdesetih godina, izranjanju i francuske teoretičarke i književnice koje formiraju termin “žensko pismo”, a koji nadalje ulazi u književne antologije i postaje fluidan i često fragmentiran izraz u njegovom značenju, podložan različitim interpretacijama i definicijama. Cilj rada je najprije probati definirati žensko pismo i njegove karakteristike po kojima ga je moguće prepoznati i identificirati. Stoga, rad funkcionira i kao svojevrsna provjera teorijskih rješenja do kojih se došlo u polju istraživanja ženskog pisma jer će se analizirati tri djela ženskih autorica i u njima probati naći njegove karakteristike.

Za definiranje ženskog pisma i kao izraza i kao pojave će se uzeti u obzir teorijske rasprave različitih spisateljica. S obzirom na nedostatak dostupnih analiza ženskog pisma na službenim jezicima balkanskih zemalja, u radu je bilo potrebno osloniti se na stranu literaturu kako bi se obuhvatili relevantni izvori i stvorilo potpunije istraživanje. U tom procesu, svi prijevodi citata s italijanskog i engleskog jezika su izvršeni od strane same autorice završnog rada. Tri romana kroz koja će se identificirati značajke ženskog pisma su “La madre” Grazie Deledde, “Dalla parte di lei” Albe de Cespedes i “La figlia oscura” Elene Ferrante. Romani će se analizirati hronološki, prema godinama kada su nastali jer će upravo takva analiza pokazati razvoj ženskog pisma, onoga što je to pismo značilo u 19. stoljeću i onoga šta znači danas u savremenom književnom svijetu. U radu će se istaknuti različite narativne tehnike kojima se autorice služe za prikaz istih tema koje su pripisane ženskom pismu.

U radu će biti spomenute samo one biografske crte autorica koje se značajne za razumijevanje i motive pisanja romana. Biografske crte autorica se u radu primijenjuju kao jedan od metodoloških načina putem kojeg se propituje žensko pismo, pažnja će se posvetiti ponajviše historijskom kontekstu u kojem autorice pišu jer je on ključan u otkrivanju njihove uloge ali i mjesta u literarnoj produkciji. Nakon definiranja ženskog pisma u općenitom i širem smislu, u radu će se i istražiti pojava ženskog pisma u Italiji. Rasprava o italijanskom ženskom pismu pokazuje koliko njegova afirmacija zavisi od društvenog i historijskog konteksta. Različite društvene prilike donose različite uvjete pod kojim se žensko pismo i razvija i manifestira.

2. Definiranje i afirmacija ženskog pisma

S prilično utopijskom vizijom i u formi manifesta, Hélène Cixous svoje djelo “Smijeh Meduze” piše 1975 godine. U tom eseju Cixous stvara i koristi pojam “écriture féminine” da bi opisala oblik pisanja koji proizlazi iz ženskih iskustava i perspektiva, a koji izaziva tradicionalne, muško-dominantne književne forme i strukture.

Govorit ću o ženskom pismu. O tome što će učiniti. Žena mora pisati o sebi: mora pisati o ženama i dovesti žene pismu, od kojega su, na isti način kao i od svojih tijela, one nasilno protjerane- iz istih razloga, istim zakonom, s istim fatalnim ciljem. Žena mora staviti sebe u tekst - kao i u svijet i u historiju - svojim vlastitim kretanjem.”¹

Sintagma žensko pismo po svojoj konstrukciji implicira da postoji i ono drugo, muško pismo, što sugerira da je riječ o dva različita, konfrontirajuća pisma. U književnim kritikama i studijama izraz “žensko pismo” se pojavljuje zajedno s konstrukcijama kao što su “ženska književnost” i “žensko pisanje”. Andrea Zlatar će navesti i definirati par sljedećih pojmova koji se također vežu uz žensko pismo: “*ženski tekstovi*’ (tekstovi koje pišu žene najvećma za žene), *feminilni tekstovi*’ (oni koji su napisani sa stajališta ženskog iskustva i u stilu kulturno obilježenome kao feminilan) i *feministički tekstovi*’ (oni koji samosvjesno dovode u pitanje patrijarhalni kanon.”² Jednako tako, u svjetlu poststrukturalizma, Jan Montefiore raspravlja da li postoji feministička estetika, ženska tradicija a s rodnim studijama, i ženski identitet unutar literarnih formi.³ Žensko pismo, danas, sve češće izlazi iz područja književnih studija, te ulazi u polje rodnih i kulturnih studija, a posebno mjesto zauzima unutar feminističkih studija. Stoga, sasvim je razumljivo da književnice artikuliraju sintagmu “žensko pismo” za vrijeme drugog vala feminizma. Ukoliko se žensko pismo postavi u opoziciju s muškim, to bi značilo da je žensko pismo prepoznatljivo, da ima svoje specifičnosti i karakteristike koje su jasno određene i koje važe za svako takvo pismo.

¹ Cixous, Helen (1976), *The Laugh of the Medusa*, The University of Chicago Press, Chicago, Vol.1, Br.4, str 875. Ukoliko nije drugačije istaknuto, svi prijevodi u tekstu su naši.

² Zlatar, Andrea (2007), *Predfeminizam, feminizam i postfeminizam u hrvatskoj književnosti*, Zbornik radova 35. seminara Zagrebačke slavističke škole, Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, str. 131.

³ Montefiore, Jan (1987), *Feminism and Poetry: language, experience, identity in women's writing*, Pandora, London, str. 7.

Beatrice Diader se nadovezuje na teoriju koju je razvila francuska feministička i književna kritičarka Hélène Cixous i analizira kako se žensko iskustvo može iskazati kroz pisanje, Diader jasno vidi razliku između muškog i ženskog pisma, razlikujući žensko pismo od muškog prema formi i tematici. Knjiga "Nature, langue, discours" analizira Diaderin rad i ističe kako ona naglašava tematiziranje ženskog pisma.: "svi problemi koji imaju veze s intimnošću, prevladavaju i pitanja identiteta: nelagoda, oklijevanje ili teškoća pri upisivanju identita u tekst; a djetinjstvo se često pojavljuje kao privilegirano mjesto." ⁴ I ponovo, kao i kod Cixous u "Smijeh Meduze", i Diader spominje u ženskom pismu prisustvo tijela, kazavši da žensko pismo istražuje tijelo "kao jedinicu i kao želju žene koja se otkriva u oblicima koji su neprihvatljivi: autoerotizam, homoseksualnost, incest, uživanje." ⁵ Koncept i ideja o potrebi za izražavanjem ženskog iskustva putem pisanja i drugih umjetničkih formi proširili su se iz Francuske u druge dijelove svijeta, uključujući anglosaksonske prakse. U Americi, feministička književna kritičarka Elaine Showalter popularizirala je ideju ženske književnosti koja se fokusira na žensko iskustvo i identitet. Tako će Showalter napisati da je koncept "écriture féminine", zapravo "upisivanje ženskog tijela i ženske razlike u jezik i tekst" ⁶, dodavši da „žensko pismo nije ni unutar ili izvan muške tradicije; oni su unutar dvije tradicije istovremeno, unutar "podzemnih struja" mainstreama." ⁷

Ne zadržavajući se samo na frankofonim i anglosaksonskim književnim ⁸ teorijama, bilo bi značajno osvrnuti se na definiranje ženskog pisma iz perspektive hrvatskih kritičarki. Najveći udio u izučavanju ženskog pisma na području nekadašnje Jugoslavije je svakako doprinos hrvatskog časopisa "Republika" iz 1983. godine, čija tema je isključivo posvećena problemu „ženskog pisma“. Zbornik radova časopisa „Republika“ je i danas najkompaktniji izvor saznanja o ženskom pismu te zahvata različite aspekte prakse i teorije „ženskog pisma“.

⁴ Jensen, S. Merete (2001), *Nature, langue, discours*, Presses universitaires de Lyon, Lyon str. 41.

⁵ Ivi, str. 40.

⁶ Showalter, Elaine (1981), *Feminist Criticism in the Wilderness*, *Critical Inquiry*, Vol. 8, Br. 2, Writing and Sexual Difference, str.185.

⁷ Ivi, str. 202.

⁸ Na području Francuske, uz Helen Cixous, jako značajne za izučavanje ženskog pisma su i Julia Kristeva i Luce Irigaray, često nazvane još i „sveto trojstvo“ francuskog feminizma. U anglosaksonskim državama, uz američku feministkinju Elaine Showalter su vrijedne spomena Adrienne Richt, Sandra Gilbert i Susan Gubar.

Među radovima istaknutih hrvatskih profesora i književnika je i rad Ingrid Šafranek koji u časopisu „Republika“ stoji pod nazivom „Ženska književnost i žensko pismo“. Šafranek u tekstu opisuje na koji način žensko pismo evoluiralo kroz historiju i osvrće se i na poteškoće s kojima su se žene susretale u stvaranju, među kojima su : „*historijski nedostatak ustavnog obrazovanja, teški prodor na području kulture, opresivna uloga porodice, muškog partnera, materinstva.*“⁹ Šafranek definira žensko pismo kao pismo koje još uvijek ostaje „*pismo unutrašnjosti, tijela doživljenog iznutra, ne samo izvana kao nečega što prima poticaje i signale iz stvarnosti, nego tijela iznutra, iz sama sebe.*“¹⁰ dodavši da je to „*literatura intimnosti, unutrašnjosti kuće*“.¹¹

U radu će autorica navesti i nekoliko tema koje se mogu percipirati kao teme ženskog pisma. A to su teme **majčinstva** i odnosa **između majke i kćerke**, potom **bezgranična žudnja**, koju Šafranek definira kao „*temeljni element ženskog pisma,*“¹², **izmirenje podvojenosti duha i tijela** jer „*tijelo postaje ne samo tema, nego motivacija i način njegova artikulisanja.*“¹³ Na koncu, Šafranek će zaključiti da je prirodu ženskog pisma teško artikulirati ali da su neosporne izvjesne karakteristike ženskog pisma. Jednake teme „ženskog pisma“ navode i autorice Kuvač-Levačić i Alfirević kazavši da se u okviru ženskog pisma „*ističu teme odnosa majke i kćeri, žene i muškarca, predstavljanje specifičnih ženskih tjelesnih iskustava (spolnost, trudnoća, majčinstvo), odnosi prema ženi u obitelji, teme intelektualnog i duhovnog razvoja žene.*“¹⁴ O pitanju postojanja ženskog pisma i njegove razlike s izvjesnim „muškim“ raspravlja i Slavica Jakobović-Fribec koja legitimitet ženskog pisma vidi upravo u iskustvu jer iskustvo je ono što je drugačije kod muškaraca i žena. Jakobović-Fribec navodi sljedeće: „*Mi pišemo iz vlastita iskustva. Ono čega smo postale svjesne, čega je postala svjesna cijela generacija žena, je to da je naše iskustvo isto tako važno kao i muško.*“¹⁵ Posljednja stvar o kojoj se da raspraviti unutar diskursa ženskog pisma je spol. Ako je žensko pismo moguće razlikovati tematskim cjelinama, da li je onda izraz determiniran spolnim karakteristikama?

⁹ Šafranek, Ingrid (1983), *Ženska književnost i žensko pismo*, Republika 11/12, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, str. 9.

¹⁰ Ivi, str. 20.

¹¹ Ibid.

¹² Ivi, str. 21.

¹³ Ivi, str. 22.

¹⁴ Kuvač-Levačić, Kornelija, Alfirević, Jelena (2017). „*Žensko pismo*” i katolički angažman Side Košutić na primjeru konstrukcije protagonistkinja u romanesknoj trilogiji *S naših njiva, 1944.*), Crkva u svijetu, Vol. 52, Br.4, str. 572.

¹⁵ Jakobović-Fribec, Slavica (2004), *Od ženskog pisma do rodno potpisane književnosti*, Zarez VI/123, str. 9.

Luce Irigaray u knjizi „Je, tu, nous: toward a culture of difference“ tvrdi da isključivanje spolnosti iz jezika i pisma dovodi do zanemarivanja ženske perspektive i do potiskivanja ženskih vrijednosti i iskustava u korist muških. Irigaray objašnjava : „*Ne unositi spolnost u jezik i pismo znači trajno održavati pseudo-neutralnosti zakona i tradicija koje privilegiraju muške geneologije i njihove logičke kodove!*“¹⁶ Izjava Irigaray se zapravo temelji na feminističkoj teoriji koja tvrdi da su muški kodeksi i vrijednosti vladali društvom te je da kroz te kodekse žena de facto „odgojena“ prema muškim, već određenim, obrascima. Svetlana Slapšak tvrdi da žensko pismo nije određeno spolnim, niti socijalno-historijskim odredbama već da je žensko pismo „*promenljivi skup postupaka čitanja zasnovanih na različitim teorijskim premisama, koje se prevashodno koncentrišu na iščitavanje drugog, odsutnog, isteranog glasa iz teksta, i na svoje upisivanje u tekst*“¹⁷. Drugim riječima, žensko se pismo, prema Slapšak, može promatrati kao skup praksi i strategija čitanja koje nisu nužno ograničene na žene, već su usmjerene na prepoznavanje i valoriziranje drugih perspektiva i glasova koji su marginalizirani ili isključeni iz dominantnih diskursa. Kuvač-Levačić i Alfirević će također odbiti interpretaciju da je žensko pismo uslovljeno polom autora. Autorice žensko pismo posmatraju kao simboli element ideologije koji sadrži karakteristike koje se odnose na društveni položaj žena. Kazavši:

Žensko pismo može se tumačiti kao ideologem čije upisivanje nije određeno spolom autora, a karakterizira ga ne toliko neka specifična žanrovska ili stilska odrednica, koliko sadržaj vezan uz položaj žena u društvu, problematiku tvorbe ženskog identiteta, kulturalne prakse u reprezentaciji ženskoga iskustva.¹⁸

Žensko pismo ujedno otvara diskusiju postojanja „ženskog jezika“ čije teorije razvija američka profesorica Robin Lakoff. Lakoff diferencira ženski jezik od muškog jezika prema upotrebi sintakse i vokabulara. Lakoffina teorija je kritikovana zbog generaliziranja i stereotipiziranja žena i njihovog načina govora, ali ne bi trebalo iznenaditi da nastaje i u vrijeme rasprave o „ženskom pismu“ (1973.godine). Raspravu o „ženskom pismu“ otvaraju upravo žene, glavni teoritačari takvog pisma su žene, a u odupiranju upotrebe „žensko“ raspravljaju inicijalni kreatori tog izraza: žene.

¹⁶ Irigaray, Luce (1993), *Je, tu, nous : toward a culture of difference*, Routledge, New York, str. 34.

¹⁷ Slapšak, Svetlana (2022), *Ženska književnost, žensko pismo, ženske studije*. NOVI IZRAZ, Br. 85/86, Časopis za književnu i umjetničku kritiku, P.E.N. Centar Bosne i Hercegovine, str. 78.

¹⁸ Kuvač-Levačić, Kornelija, Alfirević, Jelena (2017). *op.cit.*, str. 572.

2.1. Žensko pismo u Italiji

Već u 19. stoljeću u Engleskoj pratimo objavljene radove Jane Austen i Emilyy Brontë, u Italiji Grazie Deledde, Matilde Serao, i Sibille Aleramo, a u Francuskoj George Sand, Madame de Staël. Vremenska granica, odakle i kada počinje žensko pismo, zapravo i ne postoji. Revitalizacija teme o ženskom pismu je vezana za društveni kontekst, tačnije, za emancipaciju žena. O pojavi ženskog pisma u Italiji je moguće govoriti tek nakon ujedinjenja Italije - 1981. godine. Zbog jakog utjecaja crkve koja je cijenila tradicionalne vrijednosti i prisutnost patrijarhata, emancipacija žena u Italiji dolazi ipak kasno u odnosu na druge evropske zemlje. Kao još uvijek socijalistička država, krajem 19. stoljeća javljaju se i feminističke aktivistice koje najavljuju pokrete za prava žena. U tom periodu, jako značajnu ulogu u promoviranju ženskih autorica je imala pravo štampa, stoga se može reći da s razvojem štampe žene ulaze u literarne struje. Razvoj i stabilizacija štampe, po ujedinjenju Italije, stvara žensku, čitalačku publiku, i žensku spisateljsku snagu, jer kako i navodi Caocci Duilio: *“Zbog procesa ujedinjenja, Italija se sada doživljava kao jedinstveno tržište u nastajanju u kojem se jezična uniformnost mora ostvariti putem nacionalne, a ne više lokalne štampe.”*¹⁹ Interesantno je da će i Grazia Delledda i Alba de Cespedes biti jedne od onih ženskih autorica koje će surađivati i pisati za štampu. Štaviše, njihovi prvi radovi će biti objavljeni najprije u štampi. Međutim, dolaskom fašizma Mussolinijeva ideologija i politika ulazi u sve pore tadašnjeg italijanskog društva, u kojem je ulazak žena u svijet rada i njihovo sudjelovanje u javnom životu, bio u potpunosti ograničen. Ciljevi francuskih feminističkih pokreta postaju zapravo kolektivni ciljevi svih žena. Međutim, kako tretirati žensko pismo prije pojave žustrih feminističkih pokreta? Odgovor na pitanja koja se nameću se mogu čitati u radu autorice Ivane Odže, koja, govoreći o subverzivnoj orijentaciji takve književnosti prema patrijarhalnim kulturnim obrascima, navodi da iako je kasno uobličen, pojam žensko pismo *“ne isključuje starije autorice, samo upućuje na činjenicu o njihovom prigušenom glasu, zbog čega ostaju neprepoznate kao značajnija književna novina sve do pojave umnoženih glasova njihovih nasljednica.”*²⁰

¹⁹ Caocci, Dilio (2019), *Free to choose: Female characters in the stories of Grazia Deledda*, DZIENNIKARSTWO I MEDIA, Br. 11, Women's Representations, Uniwersytetu Wrocławskiego, str. 7.

²⁰ Odža, Ivana (2020), *DRAGOJLA, IVANA, MANI – SUBVERZIJA KAO DIJALOG?*, Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu, Br. 13., str. 96.

U Italiji pobjeda nad fašizmom, predstavlja i literarnu žensku pobjedu, u smislu da se javlja sve veći broj ženskih autora. Postepeno, umjetnost prati društvene promjene. U radovima ženskih autora javljaju se teme, jednake onim što su se razvlačile na proglasima u ulicama metropola, kao što su abortus, problematika muškog nasilja, razvodi, edukacija žena, kao i mjesto žene u javnim institucijama. Većina italijanskih književnica koje su djelovale između dva svjetska rata se nisu uopće identifikovale kao feministice, ali su one prema Ceaser Ann u kulturnim pitanjima: “*bile upozorene na nejednaka postupanja koje je pretežno muška književna elita nanijela ženskim spisateljicama, i pisale su s osjećajem o teškoćama s kojima se susreću sve žene sa stvaralačkim težnjama.*”²¹ Razlog zašto diskurs o ženskom pismu započinje najprije s Francuskom i Engleskom je zato što u Italiji, kako Lucilla Sergiacomo navodi, nije bilo “velikih majki”.

Italijanske književnice koje su djelovale u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća, za razliku od drugih europskih država, nisu imale devetnaestostoljetne "velike majke" poput Engleskinje George Eliot i Francuskinje George Sand, koje su u svom životu i u svojim djelima iznijele svoje protivljenje prema hijerarhijama moći koje su bile na štetu žena..²²

Italijanska ženska literarna produkcija je sedamdesetih godina podržana establišmentom izdavačkih kuća kao što su La Tartaruga u Milanu i Edizioni delle donne u Rimu. U “The Feminist Encyclopedia of Italian Literature” se navodi da je ipak prisutna razlika između francuskih spisateljica koje su sedamdesetih istraživale “*écriture féminine*” i italijanskih spisateljica. Vođene istom strujom feminizma i drugim društvenim buntovima, Enciklopedija navodi sljedeće: “*italijanske feminističke književnice su, umjesto da istražuju represiju u jeziku i kroz jezik, koristile jezik kako bi razotkrile kulturnu i psihološku prirodu ugnjetavanja žena, kao i njegovu osnovu u potiskivanju spolnih razlika od strane Crkve, države i patrijarhata.*”²³ Konvencionalno se feminizam dijeli na tri vala, treći je započeo osamdesetih godina a traje i razvija se danas. S poboljšanom situacijom u društvu, u kojem su se žene izborile za osnovna prava, mijenja se i način na koji se koristi pojam “žensko pismo”.

²¹ Caesar, Ann (2000), *The Novel 1945-1965*, u *History of Women's Writing in Italy*, ur. Letizia Panizza i Sharon Wood, Cambridge University Press, London, str. 207.

²² Sergiacomo, Lucilla (2015), *Femminilità e femminismo nelle scrittrici italiane del Novecento*, Narrativa, Br.37, str.120.

²³ Russell, Rinaldina (1997), *The Feminist Encyclopedia of Italian Literature*, Greenwood Press, London, str.102.

Književnica Brigitte Urbani u svom članku raspravlja kako da, u dvijehiljaditim godinama, kada žene rade, imaju pravo na razvod i abortus, govorimo o distinkciji između muškog i ženskog pisma. Urbani uvodi i problem publike te da li se ona razlikuje kod oba spola. Ono što se u okviru ženskog pisma, u skladu s 21.stoljećem, nameće kao pitanje je: *Kako prenijeti poruke koje se više ne tiču uobičajenog motiva ženske emancipacije u isto vrijeme (koji se sada uzima zdravo za gotovo), a opet održati, u liniji ženskog solidarnog zalaganja, sjećanje na teške bitke vođene u prošlosti?*²⁴

Autorica Urbani će uvesti element individualnosti autora, kazavši : “U 2000-ima se u književnost miješa žensko i muško, kako zato što ženska tema više nije specifično ženska, tako i zato što način pripovijedanja ovisi prije svega o osobnosti autora.”²⁵ Dacia Maraini, savremena italijanska književnica, za nacionalnu izdavačku agenciju izjavljuje:

Nema ženskog pisma. Stil je ličan i svako ima svoj stil koji se, ako je originalan, prepoznaje među hiljadama. Ako išta, postoji žensko gledište, ali ono ne dolazi iz biologije, već iz historije. Žene imaju tisućljetno iskustvo povučenosti, podcjenjivanja, tabua, ovisnosti, što dovodi do drugačije vizije svijeta od muškarca, koji je umjesto toga školovan da otkriva svijet, putuje, uči, osjeća se gospodarom zemlje i svijeta.²⁶

Savremena književnost je ispunjena ženskim autorima koji se bave temama rata, politike, ekonomije, izašle su iz striktnog kanona autobiografije, dnevnika i poezije, što su nekada bile osnovne forme u kojima su žene pronalazile svoje mjesto. Muški autori pišu o kozmetici, modi, o porodici, o djeci, o svemu onom što je dugo godina bilo “ženstveno”. Međutim, statistike govore da ženski autori na tržištu ne prolaze jednako kao muški. Statistički podaci koje iznosi autorica Nizza je da “iz novije statistike proizlazi da ako je spisateljica oko 30%, u indeksima antologija pojavljuje se tek od 6 do 12%.”²⁷ Koliko daleko dopire glas ženskih autora? I da li jednako vrijede knjige oba spola? Možda intenzivirati raspravu o ženskom pismu znači pridonijeti prepoznavanju i vidljivosti ženskih autora, raspravu koja će katalizirati veću ravnopravnost spolova u književnom ali i sveopćem umjetničkom stvaralaštvu.

²⁴ URBANI, Brigitte (2008), *Tra passato e presente. Scrittura femminile di Laura Pariani*, Narrativa, Femminile / Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000, Br. 30., str. 111.

²⁵ Ivi, str.122.

²⁶ <https://www.dire.it/14-06-2021/643897-dacia-maraini-non-esiste-una-scrittura-femminile-semmai-un-punto-di-vista-femminile/> (Posjećeno: 25. 04. 2023).

²⁷ NIZZA, H.C. Cecilia (2017), *Qual'è il posto per la donna nella letteratura*, Pearson Italia, Torino, str.3.

3. Grazia Deledda

Unatoč zabrani i marginalizaciji njenog rada, bilo od strane vlastite ogorčene zajednice ili književnog i kritičkog establišmenta, Deledda je dosljedno radila u dostojanstvenoj tišini, postigavši oba popularna uspjeha, kao najprodavanija autorica svog vremena, i međunarodno priznanje na najvišoj razini dodjelom Nobelove nagrade 1926. godine..²⁸

Grazia Deledda, zvana u Francuskoj još kao “*italijanska George Sand*”²⁹ je rođena 1911. godine u gradiću Nuoro u Sardiniji. Svoju literarnu produkciju počinje jako rano, s dvanaest godina počinje da piše poeziju, a sa samo sedamnaest godina počinje da objavljuje kratke priče u časopisima. Jedna od glavnih poteškoća za Deleddu i njeno pisanje je upravo mjesto rođenja, njena Sardinija. Kako i Martha King objašnjava, dok su Amerika, Engleska i glavni gradovi Italije bili intelektualni centri, Sardinija je bila “*izolirana Sredozemnim morem od života kakav je postojao u drugim kulturnim središtima*”³⁰, a s druge strane bila je izolirana “*siromaštvom, izrabljivanjem, i krutim društvenim običajima.*”³¹ O konfliktnom odnosu između nje i njenog rodnog otoka piše i Eleonora Fois, koja kaže da je Deleddin cilj bio “*stvoriti potpuno i isključivo sardinsku književnost*”³², a ujedno je “*prostor Sardinije, koji je odabrala kao jednog od protagonista svojih djela, fizički ograničavao njezine književne ambicije.*”³³ Međutim, upravo su opisi Sardinije ti koji su istakli Deleddu kao dobitnicu Nobelove nagrade, dodijeljena joj je nagrada “*za njenu moć kao spisateljice koju podupire visoki ideal, koja živopisno prikazuje život kakav jest na svom izoliranom, rodnom otoku i koja se s dubinom i toplinom bavi problemima od velikog ljudskog interesa.*”³⁴ Značajno je spomenuti da je samo mali broj spisatelja iz Sardinije uopće uspio i prokročio svoj put. U književnom svijetu, među par muških imena, stoji još samo jedno žensko ime, Grazia Deledda.

²⁸ Wood, Sharon (2007), *The Challenge of the Modern: Essays on Grazia Deledda*, Troubador, Leicester, str.17.

²⁹ Ibid.

³⁰ King, Martha (2004), *Grazia Deledda: A legendary life*, Troubador, Leicester, str. 19.

³¹ Ibid.

³² FOIS, Eleonora (2021), *Translating Anthropomorphic Metaphors: An Ecostylistic Contrastive Analysis of Grazia Deledda's The Mother*, International Journal of English Linguistics, Vol.12, Br. 1., str. 5.

³³ Ibid.

³⁴ COBURN, Melissa (2013), *Race and Narrative in Italian Women's Writing Since Unification*, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey, str.3.

Grazia Deledda je bila sposobna da kombinira tradicionalne uloge supruge i majke s modernom ulogom kao uspješne spisateljice, tačnije Deledda predstavlja uspješnu fuziju dva ženska tipa, ili prema riječima Caoccija “hibridizaciju”:

Ono što Deleddu čini izuzetkom vrijednim divljenja je njezina uspješna hibridizacija dva ženska tipa: moderne, reprezentativne žene koja je svojim zaslugama dosegla najviše razine u svom području (Nobel je samo jedna od stepenica u dugom nizu zaslužanih uspjeha) i besprijekorne, ali tradicionalne supruge-majke. “³⁵

Kao jedna od glavnih ženskih figura u svijetu književnosti, njeno ime će se naći i u feminističkim teorijama. Deledda govori da, kako bi uopće odgovorila na pitanja o feminizmu, morala bi “*imati duboko razumijavanje o glavnim, građanskim, društvenim problemima čovječanstva i dugotrajnu pripremu u vezi s velikim, građanskim, ekonomskim problemima*”³⁶, dodavši da “*smatra pravednim i ispravnim da žena misli, uči i radi.*”³⁷ Njeno pisanje se nije bavilo aktivnom promocijom i podrškom ženskih prava i jednakosti spolova. Iz Deleddine biografije ipak ne proizlaze izjave koje bi se mogle tumačiti kao otvoreno profeminističke, što je ograničavajući faktor u njenom uključenju u feminističke diskurse. Ricci Vilma u svojoj doktorskoj disertaciji navodi da je Deledda percipirana kao reakcionarna spisateljica: “*Njeno osobno konzervativno ponašanje i naizgled neprijeteća priroda književnog sadržaja njezinih spisa uglavnom su doveli do toga da je potisnuta u izrazito reakcionarnu nišu.*”³⁸ Deleddina djela su bila viđena kao pristrana prema staromodnim, konzervativnim vrijednostima, a ne otvorena i progresivna prema novim društvenim trendovima i vrijednostima, u ovom slučaju, prema feminizmu. Deledda, koliko god njena uvjerenja bila definisana kao “konzervativna” ili “reakcionarna”, u svojim djelima prikazuje tipologiju ženskih likova. Njeni romani su protkani ženskim glasovima i internim borbama koje postaju glavni pokretači radnje. Kroz ženske likove, isprepletani su i muški likovi, jednaki u svojim ličnim borbama. Cijeli mikrokosmos raznolikih ženskih figura proviruje iz Deleddinih romana od mladih do starih, onih hrabrih i nepokolebljivih, mudrih nemoralnih i časni, onih bogatih, srednjeg staleža i siromašnih.

³⁵ Caocci, Dilio (2019), *op.cit.*, str. 8.

³⁶ Sarker, Sonita (2022), *Women Writing Race, Nation, and History*, Oxford University Press, Oxford, str. 77.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ricci, Vilma (2001), *Grazia Deledda: The Politics of Non-Involvement*, Doctoral Thesis, National Library of Canada, Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa, str. 27.

3.1. “La madre” ili roman o lomljivoj ljudskoj prirodi

“Knjiga je napisana bez uvrede bilo kojoj vjeri ili mišljenjima, i ne dotiče se pitanja doktrine ili crkvene uprave. To je samo ljudski problem, rezultat primitivne ljudske prirode protiv zakona koje je stvorio čovjek i koje ne može razumjeti.”³⁹

Deleddini rani radovi spadaju u raspon godina od 1888. do 1894. godine, dok je njen najproduktivniji period od 1903. do 1920. godine. Njena rana djela su vezana za Sardiniju, dok su nakon 1900. godine romani nastali u Rimu, s obzirom na to da se iz Sardinije seli u Rim. Roman “La madre” je objavljen 1920. godine, i iako to nisu bile godine u kojima je Deledda bila u svom rodnom kraju, njemu se u ovom romanu vraća. Deledda u ovom romanu opisuje malo mjesto Aar u Sardiniji i njegove seljane. Glavni lik romana je majka pod imenom Maria Maddalena koja živi sa sinom sveštenikom, Paolom. Roman započinje s opisom noći u kojoj Paolo izlazi, i njegove majke, sluškinje, koja ima sobu do njegove i koja, zabrinuta, prati njegove kretnje i izlazak iz male, seoske kuće. Roman je ispunjen opisima kuća, prirode ali i emocija i misli glavnih likova. Već u samom početku narator opisuje majčina unutrašnja previranja i mučne misli koje joj prolaze kroz glavu kada uoči da joj sin svake večeri izlazi vani. Njene nade da sin obilazi bolesnike se gase onog trenutka kada vidi da ima susret s mladom djevojkom. Razlozi za grijeh koji, kao sveštenik, njen sin čini se prepisuju zlom duhu, đavolu. Po saznanju majke da njen sin krši pravila celibata, opisuje se i cjelokupna atmosfera: *“Vani je vjetar puhao sve žešće: đavo je harao župom, ckrvom, cijelim kršćanskim svijetom.”⁴⁰* Vjetar je jedan od velikih, neizostavnih Deleddinih elemenata u romanima. Brugnolo Stefano piše esej “Perché tira tanto vento nei romanzi di Grazia Deledda?” u kojem objašnjava motiv i značenje vjetra koji je prisutan u djelima. Prema Brugnolu, u Deleddinim romanima puše vjetar jer on ima učinak da *“destabilizira nezdrave savjesti”⁴¹* dodavši da ima za cilj *“pružiti dirljiv osjećaj dezorijentacije poput vrtoglavice, zbog gubitka središta, stabilinih referentnih tačaka.”⁴²* I zaista, u svim situacijama romana u kojima je vladao nemir, u kojima je bilo prisustvo grijeha, u situacijama straha i nemoći, Deledda je unosila opise vjetra kao nosioca zla.

³⁹ STEEGMAN, G. Mary, Napomena prevoditelja, u DELEDDA, Grazia, *The Mother* (1923), Grasset and Dunlap, New York, str. 8.

⁴⁰ DELEDDA, Grazia (2021), *La madre*, Liberamente, Ravenna, str.8..

⁴¹ BRUGNOLO, Stefano (2007), *Perché tira tanto vento nei romanzi di Grazia Deledda*, u Grazia Deledda e la solitudine del segreto, Atti del Convegno nazionale di studi, Sassari, Isre edizioni, Nuoro, str. 52.

⁴² Ibid.

Autori Carnero i Iannacone vjetar objašnjavaju kao da ima “*svoju autonomnu volju, koja je suprotna ljudskoj*”⁴³. Teme koje vladaju romanom su odnos između majke i sina, odnos između sveštenika i crkve, i ljubavni odnos između sveštenika i mlade djevojke Agnese. Knjiga je ispunjena ne toliko radnjom, koliko monolozima i refleksijama glavnih likova i konstantnog vraćanja u prošlost i prisjećanja djetinjstva. Čitatelj kroz flashbackove iz prošlosti likova na jedan način insinuira određene odluke likova i shvata obrasce njihovog ponašanja. “La madre” je roman borbe između instinkta neizbježne ljudske prirode i etičkih, moralnih normi i dužnosti prema crkvi. Stara sveštenikova majka, Maria Maddelena je vjernica koja svako zlo pripisuje manjku vjere u Boga i koja počinje da preispituje crkvena pravila tek onda kad dođe vrijeme da nađe opravdanja za sina koji ista pravila ruši. U razgovoru s dječakom Anitocom, koji uči da bude sveštenik, majka Maria postavlja sebi pitanje: “*Zašto se sveštenici ne mogu ženiti?*”⁴⁴ I na samu pomisao da propituje pravila celibata, osjeti da griješi i bijeg od misli pronalazi u kućanskim poslovima. U dijalogu između majke i Antioca, Antioco kaže: “*Ne želim ženu, jer Bog tako ne želi.*”⁴⁵, majka će odgovoriti: “*Bog? To Papa ne želi.*”⁴⁶ Dijalog koji se odvijao u romanu je pokazatelj majčine sumnje, sumnje u ono što crkva propagira, u ono što njen sin kao sveštenik treba da slijedi, i u ono što je ona oduvijek vjerovala. Česti su dijalozi majke sa samom sobom, razgovori sa sjenom, sa duhovima, potom su opisane i njene vizije i snovi. Tokom molitve, majka će postaviti pitanje Bogu : “*Zašto, Gospode, zašto Paolo ne može da voli ženu? Svi mogu voljeti, čak i sluge i pastiri, čak i oni slijepi, i oni osuđeni na tamnicu: zašto njen Paolo, njeno biće, samo on ne može da voli?*”⁴⁷ Deledda ovom knjigom kao da napominje da su sveštenici ljudi jednaki drugima, koji se ljudske prirode i ljudskih instikata teško mogu lišiti. Ukoliko se roman interpretira i kao kritika crkvi, što je u nekim dijelovima romana primijenljivo, onda Deledda zaista odražava ono što je žensko pismo prema drugim dominantnim i moćnim strujama. Tumačenje ženskog pisma kao kritičara crkve pretpostavlja da religijske institucije i doktrine često podržavaju i održavaju patrijarhalne obrasce i neravnopravnost među spolovima. Time žensko pismo nastoji izazvati te norme, pružajući kritički osvrt na religijske prakse i ulogu koju one imaju u ograničavanju ženskog iskustva i slobode.

⁴³ Carnero, Roberto, Iannaccone Giuseppe (2023), *Letteratura attiva 3*, Treccani Giunti, Firenze, str. 247.

⁴⁴ Deledda, Grazia (2021), *op.cit.*, str. 47.

⁴⁵ Ivi, str. 48.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ivi, str. 77.

Žensko pismo se potom može tumačiti kao nešto što će se usmjeriti protiv religije jer se smatra da religija ima ulogu u održavanju društvenih normi i hijerarhija moći. Posebno je značajan lik Antioca, dječaka koji uči da bude sveštenik od Paola. Antioco u Paulu vidi uzora, modela i u potpunosti vjeruje njemu kao svešteniku. Pred kraj knjige Paolo će pokušati da Antioca razuvjeri u želji da bude sveštenik. Paolo, zapravo, biva svjestan da biti sveštenik znači oduprijeti se ovozemaljskim užicima, te će mu reći : *“Radosti i zabave dopuštene drugim ljudima, nama su zabranjene: naš je život, ako zaista želimo služiti Gospodu, neprestana žrtva.”*⁴⁸ U sceni kada se Paolo prisjeća svoje prošlosti i dječackog života, se otkriva razlika između života ove dvije muške figure, Paola sveštenika od dvadeset i osam godina, i Antioca. Razlika je upravo u djetinjstvu. Dok Antiocova majka dopušta sinu da bude šta god želi, Paolova je majka da se društveno uzdigne, jer je bila siromašna sluškinja, očekivala od sina da bude sveštenik, stoga je figura majke - figura tradicije, pobožnosti i vjere. Paolo tokom svojih razmišljanja i vraćanja u prošlost čak postavlja sebi dijagnozu “bolesti”. Zbog toga se roman može svrstati u psihoanalitičke romane u kojima se u potpunosti prodire u prirodu likova. Čita se: *“Oni su ga odveli na krivi put. Bio je čovjek instikta, poput svojih očeva, mlinara ili pastira, a budući da se nije mogao prepustiti instiktu, patio je.”*⁴⁹ Krivac Paolove patnje je uvijek neko izvana, majka, društvo, žena, zli duh, ili sami đavo. Majka je kriva što je odabrao put svećenstva, a ljubavnica Agnese jer ga je navela da se zaljubi u nju. Dvije ženske figure u životu Paola, majka i ljubavnica Agnese, predstavljaju dvije suprotne strane, dva različita životna puta. One su personifikacija različitih vrijednosti, različitih žena iz različitih vremena.

3.2. Simbolika i prikaz ženskih figura : Maria i Agnese

Dvije glavne ženske figure u romanu, majka Maria i ljubavnica Agnese zapravo su personifikacija tradicionalne žene i one moderne. Lik koji najviše pati u romanu, nije Paolo, već majka. Naime, Paolo će poslati po majci pismo svojoj ljubavnici u kojem će pisati da njihova ljubav nije moguća. Dok će, Agnese Paulu postaviti ultimatum koji podrazumijeva da ukoliko on ne ode iz sela, ona će ga izdati tokom mise u crkvi.

⁴⁸ Deledda, Grazia (2021), *op.cit.*, str.83.

⁴⁹ Ivi, str. 39.

Paolo ipak neće otići sa sela, Agnese će doći na misu, ali neće progovoriti o zabranjenoj ljubavi jer će majka umrijeti sjedeći na crkvenoj klupi. Knjiga završava sa: “*Odmah je shvatio da je umrla od iste boli, od istog užasa kojeg je on uspio predvladati.*”⁵⁰ Ime majke je Marija. Kako se i da primijetiti, a i kako navodi Ricci: “*Ova junakinja nosi ime same patnje, vrhovnog simbola katoličke žene, Marije, Kristove majke.*”⁵¹ U romanu je i predočena tužna priča majke. U zabačenom i siromašnom selu, majka je odrasla kao siročić koju su prihvatili rođaci. Kada bi išla na mlin, pratio bi je stric koju bi je, daleko od očiju svih, ljubio. Jednog dana će stric tražiti njenu ruku i ona će pristati na brak sa njim. S njim će ostati trudna, te će ga i kao vjenčana zvati “stric”. Ubrzo će ostati udovica, sama, s Paolom. Naravno, majka Maria uopće ne propituje ispravnost ovog braka i ovih običaja, niti takvo što Deledda kritikuje. Sve se opravdava kada se uzme u obzir vrijeme u kojem se odvija radnja i mjesto, puno tradicionalnih običaja i sujevjerja. Majka ne pati samo jer njen sin krši zakone crkve, već i zato što će i njen ugled, u kojem uživa kao majka župnika, biti ukaljan. “*Unatoč njenom seljačkom odgoju, postojanoj hijerarhijskoj feudalnoj pozadini, njezin položaj kao majke župnika, obdario ju je posebnim poštovanjem zajednice.*”⁵² Majka, dakle, predstavlja nit koja spaja Boga i Paola, simbolizira povratak na pravi put, na red, na božansku čistoću. Njena smrt se može interpretirati kao herojska jer “*njena smrt, na kraju romana, dolazi u isto vrijeme kad i Paulova odluka da ostane sveštenik i ne slijedi Agnese. Kao da se majka žrtvovala da spasi dušu svog sina.*”⁵³ S druge strane, Lawrance tvrdi da majka na kraju nije heroína jer “*da je sveštenik krenuo sa ženom, kao što je isprva namjeravao učiniti, tada bi sva sućut autorice bili izlivena na napuštenu staru majku.*”⁵⁴, dodavši da ovako “*simpatije se provlače kroz neodlučnost s obje strane, a naslov “Majka” nije baš opravdan.*”⁵⁵ Smrt majke Deledda ne definira, već je ostavlja nejasnu, stoga i slobodnu za interpretaciju. Pored majke kao žrtve, njena smrt se može interpretirati kao i konačna sloboda Paola da se prepusti instinktima i prirodi.

⁵⁰ Ivi, str. 117.

⁵¹ Ricci, Vilma (2001) *op.cit.*, str.157.

⁵² Ivi, str. 158.

⁵³ De Giovanni, Neria (2008), *A tavola con Grazia. Cibo e cucina nell'opera di Grazia Deledda*, Il Leone Verde, Torino, str.38.

⁵⁴ Lawrance, D.H (2005), *Introductions and reviews*, Cambridge University Press, Cambridge, str.104.

⁵⁵ Ivi, str. 105.

Majčinstvo, kao jedna od glavnih tema ženskog pisma, je prisutno kako u djelima Deledde tako i u djelima De Cespedes i Ferrante, jer je “*majčinstvo, prvobitno i simbolički, bilo prioritarna orijentacija, jedini red u kojem bi žena trebala postojati, inače bi rizikovala da se ne prepoznaje kao takva: ako je žena dovodila u pitanje majčinsko, riskirala je svoj status kao žena.*”⁵⁶ Ono što se da primijetiti, u slučaju Deledde, majčinstvo je prikazano s puno straha, s puno žrtve i odricanja. Ovakvo majčinstvo će se provući i u djelu Ferrante, ali s drugačijim izražajnim tehnikama.

Nadalje, još jedna tema karakteristična za žensko pismo je tema žudnje i fizičkih odnosa, uvedena kroz lik Agnese. O Agnese se saznaje jedino kroz perspektivu majke. Deledda ne pridaje mnogo pažnje njoj i njenim mislima, Agnese se pojavljuje samo kroz fiktivne ili stvarne dijaloge s Paolom. Gledajući se u ogledalo, Paolo će zamišljati razgovor s Agnese, u kojem ona govori : “*Ja sam u tebi, ja sam zlo sjeme tvog života. Bit ću sjena pred tvojim nogama, zid između tebe i tvoje majke, između tebe i sebe.*”⁵⁷ Agnese je jak ženski lik, spremna da živi za ljubav i da živi život u istini. Njen prijedlog da pobjegnu zajedno i napuste selo izražava želju za slobodom. Paolo odbija da pobjegne s Agnese jer, kako se primjećuje “*mnogim likovima iz Dalledinih romana, i muškarcima i ženama, teško je odvojiti se od ognjišta i doma gdje matrijarhat vlada.*”⁵⁸ Zaista, u kući Paola i majke, majka je ta koja je vlada, majka je ta koju Paolo na kraju slijedi. Agnese je lik, koji za razliku od majke, u potpunosti prepušta sebe životnim zadovoljstvima. U odnosu između Paola i Agnese: “*Paolo je uvijek pasivan; a Agnese je ta koja ga hvata u zamku. Za Paola žena povlači sve poteze i ona je agresor koji će ga na kraju dovesti u nevolju.*”⁵⁹

Deledda u knjizi spominje još par sporednih, ženskih likova, među kojima su prostitutke (lik Maria Paska), Marielena koja ga je kao malog čuvala i bila njegova prva ljubav, potomć’š+ Nina Masia, djevojčica iz sjemeništa i druge žene iz sela. Zaista su ženske figure u romanu dosta naglašenije, brojnije, s izraženijim mentalnim profilom kojima i Deledda pridaje veću pozornost.

⁵⁶ Chemotti, Saveria (2010), *Intermittenze: le parole tra madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Филолог – часопис за језик, књижевност и културу, Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци, Бр.10, str. 66.

⁵⁷ Deledda, Grazia (2021), *op.cit.* str. 105.

⁵⁸ Ricci, Vilma (2001), *op.cit.*, str. 29.

⁵⁹ Kozma, Jan (1997), *Grow Up! Grazia Deledda's Adult-Adolescent Males of Arrested Maturation*, *Annali d'Italianistica*, Vol. 15, Anthropology & Literaturste, str.333.

3.3. Deleddini muški likovi i “zaustavljeno sazrijevanje”

Ukoliko se uzme u obzir samo ovaj roman, uočava se da zaista postoji razlika u prezentaciji muških i ženskih likova. Deledda u “La madre” muške figure prikazuje kao nemoćne koji traže oslonce i prihvatanje, kao nemoćne da se suprotstave problemu i nađu rješenje. Kada je riječ o prikazivanju muških likova, autorica Janice Kozma muškim protagonistima Deledde pripisuje psihološki sindrom, koji za potrebe svoje studije označava kao “zaustavljeno sazrijevanje”, poznato u psihologiji još kao “Petar Pan” sindrom. Petar Pan sindrom je termin koji se koristi za opisivanje psihološkog fenomena kod odraslih osoba koje imaju otpor ili izbjegavanje preuzimanja odgovornosti i uloge odraslih. Kozma napočetku svoje studije spominje određene Deleddine autobiografske crte i njihovo poklapanje s likovima u romanima. Naime, Kozma primjećuje : “*U mnogim su slučajevima Deleddini muškarci mamini sinovi; a u brojnim su slučajevima prilično feminizirani i u ponašanju i u izgledu.*”⁶⁰ Navedeni opis koincidira s opisom Paola, iz romana “La madre”. Paolo slušajući majku ostaje vezan za kuću i selo, i crkvu u kojoj je služio. Društveni status ipak biva bitniji i njemu i majci. Nadalje, Kozma ističe : “*Što god pošlo po zlu, nikada nije kriv Deleddin muškarac. I u “La madre” je Paulov neuspjeh također tuđa odgovornost.*”⁶¹ Majka je kriva što je postao sveštenik, a Agnese je kriva što su ušli u ljubavni odnos, a demon je kriv što su se zle misli nadvile nad njima. Kada je riječ o ljubavnom odnosu između Agnese i Paola, muški Deleddini likovi se i u takvim odnosima ponašaju kao nezreli dječaci ali “*u nekim su slučajevima Deleddini muškarci svjesni da su i sami samo dječaci; i žene to znaju; ali baš te žene svojevrijem ulaze u ovu destruktivnu suovisnost.*”⁶² U slučaju ovog romana, Agnese ulazi u tu opisanu destruktivnu suovisnost, i od nje pati i razbolijeva se. Kozma zapravo otkriva da je iz Deleddine autobiografije “*jasno da je Grazia Deledda modelirala mnoge svoje muške figure prema muškarcima koje je osobno poznavala.*”⁶³ Iz studije Kozme, uviđa se da Deledda ima muški model prema kojem vaja svoje muške likove, slično radi i autorica De Cespedes sa svojim ženskim likovima. Iako je Deledda okarakterisana kao patrijarhalna, i pobornica tradicionalnih vrijednosti, čini se da mnogo više govori preko svojih likova i romana. Čini se da kod Deledde umjetnost ispoljava ono što ona sama prešuti.

⁶⁰ Ivi, str. 331.

⁶¹ Ivi, str.332.

⁶² Ivi, str. 336

⁶³ Ibid.

4. Alba de Cespedes

*“Sloboda je vrlo teška stvar - teška je svakodnevno. Ja sam na strani potlačenih, a žene su bile potlačene stoljećima.”*⁶⁴

Alba de Cespedes je italijansko-kubanska spisateljica, rođena 1911. godine u Rimu, a kada je umrla 1997. godine, ostavila je *“književnu ostavštinu koja je uključivala osam romana, četiri zbirke kratkih priča, tri zbirke kratkih pjesama, dvije kazališne predstave, jedan scenarij i prijevode njenih djela na preko trideset jezika.”*⁶⁵. Prije nego što je postala poznata spisateljica, radila je kao urednik raznih časopisa. Njena karijera je cijela skoro ispisana radom u štampi i radiju. Kada je imala samo dvadeset i četiri godine (1935. godine), objavila je prvu zbirku priča u *“il Giornale D’Italia”*, a potom je slijedio niz priča u časopisama *“Il Messaggero”* i *“Il Mattino”*. Dakle, i De Cespedes će, kao što je i Deledda, najprije ući u svijet štampe, pa potom stupiti u književnost. Štampa postaje medij u kojem žene pronalaze svoje mjesto, putem kojeg se ostvaruju i preko kojeg imaju *“pravo”* da se oglašavaju. Njeni rani uspjesi nastaju za vrijeme fašizma, tačnije, u vremenu *“koje se smatralo prekidom u ženskoj književnoj produkciji u Italiji”*.⁶⁶ Biti spisateljica za vrijeme fašizma je analogno značilo biti protiv njega jer su *“moderne i emancipovane žene doživljavane kao prijatna, a fašistička propaganda na sve načine pokušavala je da nametne sliku žene-majke, ruralne, plodne i stamene, kojoj se suprotstavljala urbana žena – dekadentna i sterilna.”*⁶⁷ De Cespedes će po objavi svojih priča, 1935. godine, kratko boraviti u zatvoru zbog subverzivnog prikazivanja ženskih figura pri čemu su je optužili za antifašizam. Tridesetih, uz De Cespedes na književnoj sceni vladale su i Anna Banti, Gianna Manzini, Elsa Morante i Anna Maria Ortese. U svojoj doktorskoj disertaciji, Wintersgill ove spisateljice stavlja u okvir kao *“nove generacije autorica”*⁶⁸.

⁶⁴ Galucci, C.Carole, Nerenberg, V. Ellen (2000). *Writing Beyond Fascism: Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Céspedes*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, str.21.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Wintersgill, M. Susannah (2016), *The Female Voice in Italian Narrative of the 1930s*, Doctoral thesis, UCL (University College London), str. 2.

⁶⁷ Kovačević, Zorana (2019), *Slika žene u romanu Nessuno Torna Indietro Albe De Cespedes*. Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, Knjiga Vol. 44., Br.2, str. 138.

⁶⁸ Ibid, str.7.

“Nova generacija” autorica podrazumijeva da one nisu bile dio homogene skupine, ali su bile povezane svojim stilskim srodnostima i zajedničkim interesima, od kojih je jedan bio prikazivanje ženstvenosti na način koji je odgovarao njihovom vlastitom iskustvu.⁶⁹ Potrebno je ukazati na razliku između pisanja Grazie Deledde, i onog što dolazi kasnije, sa De Cespedes i sa drugim njenim suvremenicama.

Za razliku od svojih prethodnica poput Matilde Serao i Grazie Deledde, koje su razvile svoj narativni stil u skladu s prevladavajućim pokretom verizma, nova generacija spisateljica je svoj rad smjestila izvan suvremenih kulturnih trendova, birajući lični umjesto kolektivnog odgovora na društvene i političke probleme. To nije samo znak njihovog samopouzdanja kao spisateljica, već i njihove odlučnosti da izbjegnu klasifikaciju, posebno na temelju spola.⁷⁰

U skladu sa vremenom u kojem je stvarala, De Cespedes će eksperimentirati sa različitim žanrovima, što je bilo karakteristično za njene početne korake u karijeri, sve do objave prvog romana “Nessuno torna indietro”. Nakon “Nessuno torna indietro” objavljuje “Dalla parte di lei”, “Quaderno proibito”, “Prima e dopo”. Zbog svog angažmana u tajnoj organizaciji italijanskog pokreta otpora, ali i zbog bitke protiv fašističke ideologije, njena djela bivaju i cenzurisana od strane fašista. Autorice knjige “Women in Europe Between the Wars“ otkrivaju: *“Iako je cenzura bila na snazi od ranih 1930-ih, uglavnom je bila nasumična i nestalna; cenzori su bili skloni propustiti tekstove sve dok su se suzdržavali od otvorene kritike aktualnog režima, Mussolinija ili pape.”*⁷¹ Tokom nacističke okupacije, De Cespedes će 1943. godine odseliti u oslobođene teritorije od strane savezničkih trupa, gdje će raditi pod psudeonimom Clorinda u programu “L’Italia combatte”. Kao Clorinda, poticala je slušatelje u još uvijek okupiranoj Italiji da se pridruže Pokretu otpora. Radio je bio nazvan još kao “*prvi glas slobodne Italije*”⁷² a bio je *“izrazito antifašističkog porijekla, nastao je s namjerom da se s medijske strane podrži oslobodilačka borba koja se još uvijek vodi na sjeveru zemlje.”*⁷³

⁶⁹ Wintersgill, M. Susannah (2016), *op. cit.*, str.7.

⁷⁰ Ivi, str.12.

⁷¹ Kershaw, Angela, Kimyongur, Angela (2006), *Women in Europe Between the Wars: Politics, Culture and Society*, Ashgate Publishing Limited, Burlington, str. 125.

⁷² De Crescenzo, Lucia (2018), *La ricerca letteraria di Alba de Cespedes negli anni Quaranta*, Adi editore, Roma, str.5.

⁷³ Ibid.

De Cespedes će u poslijeratnoj Italiji oformiti antifašistički časopis “Mercurio” koji je trajao četiri godine, od 1944. do 1948. godine. Saradnici njenog tadašnjeg časopisa su velika imena italijanske književnosti: Moravia, Morante, Pratolini, Gadda, Banti, Palazzeschi, Ungaretti, Cecchi i mnogi drugi. Potom je postala član “Saveza kulture” pod okriljem Komunističke partije i započela pisati roman “Dalla parte di lei”, objavivši ga 1949. godine. Ovim romanom nastavlja da reaguje na nove borbe koje su uslijedile, a to je borba za žensku emancipaciju i za ženska prava.

4.1. “Dalla parte di lei” ili roman o “ubijanju” patrijarhata

Kao što se da uočiti, za razliku od Grazie Deledda, Alba de Cespedes je bila direktno uključena u društvene probleme, često dovodeći svoj život u opasnost i govoreći protiv vladajuće ideologije u javnim mijenjima ali u svojim romanima. Uglavnom je to protivljenje De Cespedes direktno upućeno masama, kroz radnju ili likove. De Cespedes je, kako je i navedeno njenim riječima, bila uvijek na strani potlačenih, te upravo te potlačene u romanima postavlja kao glavne likove. Takav je slučaj s romanom “Dalla parte di lei”, naslov koji je u dostupnom izdanju na hrvatskom jeziku preveden kao “Na njenoj strani” a u engleskoj verziji “Her Side of the Story”. Kako i sam naslov implicira, u romanu se susrećemo s pričom ženskog lika, Alessandre Corteggiani. Knjiga je u cjelosti napisana u prvom licu i kako se nižu stranice, shvata se da je roman autobiofografska rekonstrukcija glavnog lika Alessandre, koju piše dok sjedi u zatvoru jer je ubila muža Francesca. Da njeno pisanje proizlazi iz zatvorske ćelije se saznaje tek pri samom kraju knjige. “Dalla parte di lei” je ospješni memoar u kojem se protagonistkinja prisjeća svih faza svog života kroz prošireni flashback. Taj dubinski povrat u prošlost oblikuje kronološki tok događaja, dok se istovremeno prožima s introspektivnim monolozima koji artikuliraju njezina sjećanja i sadašnja promišljanja. Opsežan roman je ispunjen detaljnim opisima misli, osjećaja i događaja Alessandre, koja prepričava svoje djetinjstvo, odrastanje i različite faze svog života, sve do svršetka knjige kada čeka presudu za njen čin. Radnja romana se odvija za vrijeme fašizma i poslije rata. Postoje tri narativna bloka unutar romana, prvi je smješten u Rimu u kojem Alessandra živi sa svojom porodicom, ocem i majkom. U prvom dijelu, priča je posvećena njenoj majci koja čini samoubistvo zbog toga što nije uspjela da realizuje svoje želje sa svojim ljubavnikom. Drugi dio je posvećen njenoj baki u selu Abruzzo, a treći njoj, Alessandri. S Alessandrom će doći kraj rata, kraj borbe, ali i ne konačni kraj patrijarhata.

4.2. Tri narativna bloka: majka, baka, kćerka

U prvom narativnom bloku upoznajemo se sa djetinjstvom Alessandre i njenim odnosom sa majkom. Zapravo, centralna figura u prvom narativnom bloku je majka i njena borba sa društvenim, patrijarhalnim pravilima. Njena majka Eleonora je dobila ima po Ibsenovoj “Nori” koju je njena baka često igrala kao pozorišna glumica. Na kraju prvog narativnog bloka, Eleonora zaista i postaje na jedan način Nora, ali s tragičnim krajem, s obzirom na to da Eleonora napušta svoju porodicu, ali ne odlaskom od kuće, već odlaskom u smrt. U prvom dijelu knjige se otkriva razlika između muškog i ženskog svijeta, muškarca kao gospodara kuće i žene, njegove podanice. Eleonora će spomenuti tu razliku između dva svijeta, kazavši : “*Mi smo dva potpuno suprotna planeta, od kojih se svaki fatalno vrti oko svoje ose. Ponekad se letimično susretnu, možda na trenutak. A onda se svaki od njih povlači u vlastitu samoću.*”⁷⁴ Alessandra će napisati da su žene “*ipak vukle taj mučni, svagdašnji život, a da se nisu ni tužile.*”⁷⁵ I to jeste slučaj s njenom majkom i s njenom bakom koja je napustila pozorište zbog supruga. Na pitanje Alessandre da li je njena baka bila sretna, Eleonora odgovara da “*od onog neodoljivog osjećaja, koji ju je natjerao da napusti kazalište, nije preostalo ništa.*”⁷⁶ Alessandra je jedino dijete Eleonore, učiteljice klavira, intelektualke i materijalno neovisne, i Ariberta, birokrate iz Abruzza. Najprije su imali sina pod imenom Alessandro, ali utopio se u rijeci u trećoj godini života samo par mjeseci prije Alessandrinog rođenja. Alessandra postaje kćerka jedinica u kojoj su očitavali sve one vrline pokojnog brata po kojima je ostao u neizbrisivom sjećanju. Često se u romanu provlači žrtva žene u društvenom sistemu, te se pojavljuje i vjera kao krivac takvog stanja, tačnije da je na ranu udaju “*nepogrešna katolička vjera silila.*”⁷⁷ Disfunkcionalni brak Alessandrinih roditelja doveo je do toga da jedno drugo varaju. Eleonora kao učiteljica klavira se u vili bogate porodice zaljubi u brata svoje učenice Harveya. Zbog potisnute i neispunjene ljubavne želje i kritika koje joj muž uputio, Alessandrina majka će se baciti u rijeku i umrijeti jednako kao svoj sin. S policijskim agentima koji se pojavljuju na vratim da izjave smrt majke, završava prvi narativni blok, posvećen majci i njenim nerealiziranim ljubavnim snovima, zarobljenoj u braku zbog društvenih kanona i patrijarhalnih vrijednosti.

⁷⁴ De Cespedes, Alba (1953), *Dalla parte di lei*. Wessel, R. i Rojnić A. (Prijevod), Na njenoj strani (1961), Zora, Zagreb, str.47.

⁷⁵ Ivi, str. 25.

⁷⁶ Ivi, str.48.

⁷⁷ Ivi, str.26.

Drugi narativni blok je posvećen Alessandrinoj baki, majci njenog oca koja živi na selu u Abruzzu zajedno s ostalom porodicom. Njena majka i baka sa sela su dva ženska modela za Alessandru, one “predstavljaju njezine uzore i određuju njezinu žensku genealošku pozadinu.”⁷⁸ Lik bake s očeve strane je zapravo antiteza majci i jedini lik koji je shvatao Alessandru i dopustio joj da bude ono što želi. Baka je ta koja ne shvata Eleonorin čin samoubistva te je naziva nesretnicom jer je “nesreća kada ne znamo vladati vlastitim postupcima, vlastitim nagonom, ukratko, vladati vlastitim životom.”⁷⁹ Baka je jedini ženski lik koji vlada svojim životom, snažna i autoritativna, ona je jedini lik koja unutar muške dominacije kroji sopstvenu moć, a pri tom baka je svjesna žrtve koju žena trpi od rođenja. Bakina snaga i zrelost se vidi u dijalozima i porukama koje je svojoj unuci pokušavala da prenese: “Muškarac padne u ratu: on je junak, pa onda i ako je njegovo junaštvo bilo nesvjesno...ali koliko puta mora žena svjesno umirati u svom jadnom svakodnevnom životu?”⁸⁰ Događaji koje Alessandra proživljava u Abruzzu anticipiraju ono što će se desiti kasnije i zbog čega će joj se suditi. Značajna je scena u kokošinjcu u kojem Alessandra pored svih kokoši prepoznaje velikog i jedinog pijetla koji je ključao kokoške. Od njegovog ključanja na vratu kokoški bi se pojavila koja kapljica krvi, te su od njega bježale. Alessandra ga je namamila hranom i stisnula njegov vrat toliko jako da je pao na zemlju mrtav. Cijela ova scena je zapravo scena muške dominacije koju je Alessandra odlučila okončati. U trećem narativnom bloku, to i pokušava, ubijanjem svog supruga.

U trećem dijelu knjige Alessandra se vraća sebi. Zbog želje za obrazovanjem i studijem, iz Abruzzo opet dolazi u Rim. Tu upoznaje Francesca, profesora na fakultetu koji radi u tajnim antifašističkim organizacijama. Period rata Alessandra provodi radeći, brinući se za oca ili pomažući antifašistima u njihovim tajnim poduhvatima. Stoga bi se moglo reći da je lik Alessandre djelimično i alter ego De Cespedes. Ona je zasigurno protkala pojedine autobiografske crte u lik Alessandre. Po vjenčanju, Francesco i Alessandra će živjeti u istoj kući, nakratko, jer će Francesco u strahu da ga ne zarobe fašisti, bježati i sakrivati se po kućama svojih prijatelja. Alessandra, često ostaje sama i provodi dane ili sa ocem ili sa prijateljicom Fulviom.

⁷⁸ Torriglia, Anna Maria (1996), *From Mother to Daughter: The Emergence of a Female Genealogy in Anna Banti's Artemisia and Alba de Cespedes's Dalla parte di lei*, Italica, Vol. 73, Br. 3, American Association of Teachers of Italian, str. 381.

⁷⁹ De Cespedes, Alba (1961), *op.cit.* str. 196.

⁸⁰ Ivi, str. 196.

Idealizirajući svoju ljubav s Francescom i vraćajući se u prijeratne dane, ona shvata da je sama i da je *“uloga žene, koja ima uza sebe muškarca, veoma drugačija od uloge, koju žena igra kada je sama.”*⁸¹ Rat, borba za otpor, i fašizam su opisani kroz oči Alessandre i ona kao žena otkriva sudbine i živote tih žena ostavljenih i zaboravljenih od strane muževa koji su vjerovali u državne sisteme, koji su išli da ratuju za političku ideologiju, koji su težili i ganjali svoje lične ciljeve. Alessandra ima jako turobne opise žena i njihovih života koje prikazuje kao zatvorene i spriječene da budu saslušane: *“Mislimo da bi to mogle biti stare predrasude, kojih bismo se željele osloboditi, ili familija, ili stanovita načela, koja su nam htjeli nametnuti.”*⁸² Alessandra se oslobađa svega toga onda kada ispali metak u Francescova leđa.

Posljednja scena je scena suđenja u kojem je glavni sudija muškarac, a protiv nje svjedoče žene za koje je mislila da će je razumjeti: *“barem su one morale razumjeti, a kad tamo, bijesne su na mene”*.⁸³ Bilo je Alessandrine rodbine i prijatelja koji su svjedočili protiv nje, osim bake, koja je jedina svjedočila u Alessandrinu korist. Alessandrin sudija je muškarac, kao i njen advokat, i zbog toga njen pokušaj, u simobličnom smislu, da ubije patrijahat, ne uspijeva jer – sude joj muškarci. Alessandra će o sudiji napisati: *“Moja majka je znala reći, da žene nemaju nikad pravo kad je riječ o stvarnim činjenicama. Osjećala sam da će taj čovjek biti gluh za moje razloge, kao što je zacijelo bio gluh i za razloge žena u svojoj vlastitoj kući.”*⁸⁴ Alessandra pred sudijom i porotom bira da šuti i prima svaku osudu, te će tako reći: *“Da sam imala ženu za branitelja, vjerujem da bi mi bilo lakše izjasniti se; isto tako i da sam među porotnicama ugledala neku ženu.”*⁸⁵

Roman završava tako što Alessandra čeka presudu, nadajući se da će bar oni koji pročitaju ispisane radove, shvatiti njenu bol. Stoga, sve tri ženske figure na svojevrsan način simboliziraju neuspješne strategije subverzije patrijarhata. Upravo zbog toga je prethodno navedeno da je roman o “ubijanju”, u nesvršenom obliku, a ne o ubijenom patrijarhatu jer nijedan od ženskih likova nije uspješno uništio mušku dominaciju u razorenom društvu nakon rata.

⁸¹ Ivi, str. 413.

⁸² Ivi, str. 77.

⁸³ Ivi, str. 576.

⁸⁴ Ivi, str. 579.

⁸⁵ Ibid.

4.3. Značaj i funkcija pisanja

*“Jedna od karakteristika ženskog pisma svakako je samoistraživanje, odnosno stvaranje gotovo autobiografskih likova koji se sučeljavaju i bave rodnom problematikom, što pokazuje iscrpljujuću potragu za vlastitim identitetom”.*⁸⁶

Postoji neraskidiva veza između De Cespedes i čina pisanja u romanima. U romanu glavni ženski lik piše memoare i svoje uspomene, čak i lik majke piše potajno svoj dnevnik, sakrivajući ga od porodice. Kod De Cespedes pisanje kao da postaje jedini način da se ženski glas čuje. Kraj romana je zabilježen Alessandrinim čekanjem na presudu koju će ona prihvatiti bez pogovora jer njeno pisanje postaje njen odgovor, a ona piše *“jer se nada razumijevanju od strane onih koji će ih čitati, pa upravo zbog toga želi jasno da izloži svoju verziju događaja.”*⁸⁷ Svojim pisanjem se ne opravdava već njeni memoari treba da *“objasne Alesandrinu dugu patnju i da zamijene nikada izgovorene riječi pred sudijom.”*⁸⁸ Za autoricu Virone pisanje je : *“rješenje za šutnju koja je karakterizirala njeno postojanje.”*⁸⁹ Alessandrino pisanje ulazi u javni ali i privatni domen. Ima privatnu funkciju jer služi njoj *“da preispita svoju svijest”*⁹⁰, zbog toga svoje memoare započinje od djetinjstva jer je svaki detalj značajan u izgradnji onog što je na kraju počinila i svi ti pojedinačni detalji u njenom životu postaju “krivici” onoga što ona jeste na kraju. S druge strane, njeno pisanje ulazi u javni domen jer ostaje na nama, na čitateljima, na publici da sagledamo Alessandrin život i kroz ispisane redove prosudimo njen čin. Autorica Kovačević otkriva da *“baš zbog ličnog iskustva i spoznaje o poteškoćama koje je sa sobom nosila afirmacija na književnom polju, protagonisti romana Albe de Céspedes su često žene koje pišu i koje se suočavaju sa svim problemima kroz koje je i sama spisateljica djelimično prošla”*⁹¹ Albi De Cespedes pisanje daje mogućnost da otkrije “svoju stranu priče” jer *žensko pismo nastaje i razvija se kao potreba govora o sebi, s izraženim specifičnim manifestacijama ženskog identiteta nerijetko postavljenog u opreku prema muškome.*⁹²

⁸⁶ Di Domenico, Marilina (2020), *DALLA PARTE DI LEI: PARADIGMI SCOMPOSTI*, Sinestesie IX, Br.30. str.1.

⁸⁷ Kovačević, Zorana (2012), *Čin pisanja kao izraz privatnog života u romanima Albe de Sespedes* u. Naučni skup "Nauka i savremeni univerzitet", Izdavački centar filozofskog fakulteta u Nišu, Niš, str. 444.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Virone, Antonia (2019). *Un percorso di formazione in tre romanzi-chiave di Alba de Céspedes*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, str. 939.

⁹⁰ Spera, Lucinda (2018), *Dalla parte di lei' in alcune recensioni del biennio 1949-'50*, Adi Editore, Rim, str. 444.

⁹¹ Kovačević, Zorana (2012), *op.cit.*, str. 441.

⁹² Odža, Ivana (2020), *op.cit.*, str. 96.

5. Elena Ferrante

“Smatram da knjige, kada su napisane, nemaju potrebe za svojim autorima. Ako imaju šta za reći prije ili kasnije naći će čitatelje; ako ne, neće. Ima dosta primjera.”⁹³

Upotreba pseudonima u svijetu književnosti, ali i umjetnosti nije rijetka stvar. Dovoljno je prisjetiti se Marka Twaina, Voltaira ili George Orwella, ili još brojnijih ženskih autorica, Virginie Woolf, Jane Austen, George Sand, sestara Bronte, koje su koristile pseudonime kako bi se zaštitile od kulturnih predrasuda jer pišu a pri tome su žene ili da zadrže svoju privatnost. Upotreba pseudonima nije i ne treba se tretirati samo kao pojava u prošlosti jer se jednako koriste i danas. U 21. stoljeću neki od najznačajnijih i najuspješnijih autora koji pišu pod pseudonimom su J.K. Rowling, Stephen King i Elena Ferrante.

Identitet Elene Ferrante u italijanskim književnim krugovima i dalje ostaje neriješen, a pitanje njenog spola postaje posebno problematično unutar diskursa ženskog pisma, te njena upotreba pseudonima otvara mnoga pitanja o tome na koji način pristupamo ženskom pismu i kako cijenimo anonimno ili žensko autorstvo. Ukoliko Elene Ferrante jeste muški autor koji se krije iza ženskog imena, onda ženskog pismo zaista nema nikakve spolne granice, te cijeli koncept ženskog pisma i njegove tematske determinante postaju nevažne. Ipak, italijanski novinar Claudio Gatti je prije par godina iznio tvrdnje da iza Elene Ferrante stoji spisateljica Anita Raja.⁹⁴ Zbog i dalje nejasnih i neprovjerenih tvrdnji oko stvarnog identiteta Ferrante, biografske crte ostaju zanemarene u istraživanju ženskog pisma, a jedini koristan faktor postaje upravo ono što Ferrante piše, njeni romani. Kada ženski autor koristi muški pseudonim primarni razlog je *“patrijarhalna cenzura primijenjena na navodne ženske vrijednosti i osobine koje se a priori negiraju”*⁹⁵ Ovakva patrijarhalna cenzura ili u skladu s tridesetim godinama u Italiji, fašistička cenzura, je prisutna u 19. i 20. stoljeću, ali koji razlog upotrebe pseudonima se nameće u 21. stoljeću? Da li se onda u Ronald Barthesovima riječima može govoriti o “smrti autora”?

⁹³ Ferrante, Elena (2016), *Frantumaglia : a writer's journey*, Europa Editions, New York, str. 15

⁹⁴ Wulff, Helena (2017), *Rhythms of Writing*, Bloomsbury Publishing Plc, London, str. 73.

⁹⁵ Matković, Roberta, Habrle, Tanja (2015), *Female Authors under the Mask of a Male Pseudonym - Some Approaches to Revealing Authors' Gender*, Vol.1, Br.3. str. 68.

U digitalnom izdanju britanskog časopisa “The Independent” navodi se Ferrantina izjava da je odlučila pisati pod pseudonimom kako bi se mogla “isključivo i s potpunom slobodom koncentrirati na pisanje i njegove strategije”⁹⁶ Anonimnost i manjak informacija o Eleni Ferrante je kod publike samo dodatno privuklo još veću pažnju. Italijanska autorica Faccini navodi da razotkrivanje Ferrantinog identiteta znatno više vlada u krugovima italijanskih kritičara dok “američki, općenito, anglo-američki kritičari raspravljaju i razmišljaju o njenoj produkciji, temama koje se ponavljaju i usvojenom stilu, posvećujući malo prostora odabiru anonimnosti.”⁹⁷ Upotreba pseudonima i priča koja se krije iza imena Elena Ferrante je prema Zagagli način da se “promijeni odnos između svog djela i svoje ličnosti, da pobjegne a da ne nestane, da uspostavi jednačinu identiteta između stalnog, ali skrivenog ja...”⁹⁸ Ipak će Helena Wulff napisati da se to odbijanje sudjelovanja u promocijama i neotkrivanje svog pravog identiteta “pretvorilo u brend na međunarodnom izdavačkom tržištu.”⁹⁹ Autori djela “Sulle tracce di Elena Ferrante” govore da se iz tajanstvenosti identita Ferrante javlja pravi mit, tačnije da se rađa “*Ferrante fever*.”¹⁰⁰ Pomenuti “*Ferrante fever*”¹⁰¹ je na jedan način potaknut od strane izdavačkih kuća gdje izbor da se ostane anonimna označava i prkošenje očekivanim normama, anonimnost istiskuje autora iz okvira konvencionalnog prikaza koji javnost ili izdavači pokušavaju nametnuti u isključivo profitabilne svrhe. Međutim, romani potpisani fiktivnim autorom i odsutnost pravog autora ipak ostavlja mjesto unutar čijih slojeva nalazimo suštinu same spisateljice. Kakvo lice otkrivamo iza tekstova Elene Ferrante? Ostavljajući po strani pravi spol koji se nalazi iza ovog pseudonima, zbog izbora ženskog imena, a i zbog drugačijeg prikaza ženskog iskustva, Elena Ferrante se treba tretirati i oslovljavati kao spisateljica, koristeći ženske zamjenice.

⁹⁶ <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/elena-ferrante-charlotte-bronteneapolitan-crime-novels-bronte-sisters-a7356401.html> (Posjećeno: 08.05.2023.)

⁹⁷ Faccini, Sara (2016), *Diverse Elena Ferrante*, Italia fuori Italia: Diffusione, canonizzazione, ricezione transnazionale della letteratura italiana degli anni Duemila, Narrativa, Vol. 38, str. 187.

⁹⁸ Zagaglia, Elena (2019), *Tutta la letteratura è infanzia. Su Elena Ferrante*. Encyclopaideia – Journal of Phenomenology and Education. Vol.23, Br. 53, str. 106.

⁹⁹ Wulff, Helena (2017), *op.cit.* str. 73.

¹⁰⁰ Cortelazzo, A. Michele, Tuzzi, Arjuna (2017), *Sulle tracce di Elena Ferrante: questioni di metodo e primi risultati*, Testi, corpora, confronti interlinguistici: approcci qualitativi e quantitativi, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, str. 14.

¹⁰¹ Italijanska televizija RAI je 2016. godine čak napravila dokumentarac pod nazivom “*Ferrante fever*” u režiji Giacoma Darzija.

Uprkos brojnim studijama o identitetu Elene Ferrante, njen lik i dalje ostaje nepoznat. Sve što saznajemo o njoj je iz njenih romana u kojima prevladavaju ženski likovi i žensko iskustvo. Njena prva tri romana su „L'amore molesto”, „I giorni dell'abbandono” i „La figlia oscura”, a uz još pet romana, njen korpus radova obuhvataju i priče za djecu i eseji od kojih je najznačajniji „La frantumaglia” u kojem govori o svom iskustvu kao spisateljice. To da uticaji ranijih književnica ne jenjavaju u romanima ovog stoljeća, govori da je Elena Ferrante bila inspirisana romanom „Dalla parte di lei” Albe de Cespedes, Schwartz navodi da je *“roman ostao u Ferrantinom sjećanju tako snažno da ga je u intervjuu 2002. godine navela kao jednu od samo četiri knjige koje i dalje čita dok piše.”*¹⁰² „Žensko pismo” je, čini se, nit koja se veže generacijski unutar krugova ženskih spisateljica koje stvaraju modele za takvo pismo, definirano kao „žensko” prema sadržajnim i tematskim značajkama, a u pojedinim slučajevima, i stilskim.

5.1. „La figlia oscura” ili roman o izazovima majčinstva

Jedna od glavnih tema u Ferrantinim romanima je upravo tema majčinstva. U romanu „La figlia oscura” majčinstvo je opisano iz perspektive majke, a ne kćerke kako je to slučaj kod De Cespedes. O tome kako je majčinstvo u romanima rijetko predstavljeno kroz perspektivu majke govori autorica Maria Ferrer, kazavši da su *“majčinski glasovi uglavnom odsutni”*¹⁰³ te da *“lik majke i majčinstva u biti se pripovijeda s gledišta kćeri, iz daughter-centricity, koncepta koji su osmislile Brenda O. Daly i Maureen T. Reddy (1991.), a rijetko iz gledišta majke.”*¹⁰⁴ Dovoljno je napraviti paralelu između romana De Cespedes i Ferrante. Kod De Cespedes kćerka piše memoare i prepričava svoj odnos s majkom, kod Ferrante majčinstvo je u potpunosti prikazano kroz figuru majke, kroz figuru Lede. Kako se i da zaključiti iz navedenih primjera, u književnosti, prikaz majčinstva kroz perspektivu majke, a ne samo kroz perspektivu kćerke, postao je značajniji i istaknutiji s razvojem feminističke književnosti i književnosti koja se bavi ženskim iskustvom. Tradicionalno su književna djela često prikazivala majčinstvo kroz perspektivu djeteta ili kćerke, dok su majke često bile prikazivane kroz njihovu ulogu kao majke i skrbnice, a ne kao individualne osobe s vlastitim iskustvima i perspektivama.

¹⁰² Schwartz, Selly (2020), *Very Queer Friends: Alba de Cespedes' Dalla parte di lei and Elena Ferrante' in La vita bugiarda degli adulti*, Altrelettere, Cattedra di Letteratura Italiana dell'Università di Zurigo, str. 2.

¹⁰³ Ferrer, R. Maria (2020), *Narrare per esistere: la (in)visibilità della maternità nella letteratura italiana contemporanea*, Romanica Silesiana, Br. 1, Vol. 17., str. 57.

¹⁰⁴ Ivi, str.58.

Ferrer će i navesti sljedeće:

Na osnovu najnovijih istraživanja utvrđeno je da su ženski pisci, od 2000. godine do danas, odbacili tradicionalnije oblike pripovijedanja vlastitog iskustva, dajući prednost drugima koji se bolje prilagođavaju njihovom ličnom iskustvu i doprinose oblikovanju novog simboličkog poretka stvarnosti: majčinstva.¹⁰⁵

Ova nova perspektiva koja se intenzivnije uvodi u romanima od 2000. godine doprinosi oblikovanju raznolikijeg i bogatijeg književnog pejzaža te omogućava da se glas majki čuje i cijeni na autentičan način. Kroz introspektivni narativ, Ferrante u romanu "La figlia oscura" istražuje različite aspekte majčinstva, od radosti i ljubavi prema djeci do osjećaja gubitka i ograničenja koja dolaze s roditeljstvom. Prikaz majčinstva u romanu nije idealiziran, Ferrante u romanu prikazuje kompleksnost i teškoće s kojima se majke susreću.

Roman započinje s Ledom koja shvata da leži u bolničkoj sobi jer je automobilom udarila u metalnu bankinu. Soba joj je ispunjena prijateljima i porodicom koji je posjećuju dok im govori da je san naveo da sleti s puta. Nakon toga će napisati: *"Međutim, dobro sam znala da u pitanju nije bio san. Uzrok svemu bio je jedan moj bezrazložan potez, koji baš zato što nije imao smisla, odlučih da nikom ne ispričam. Drugima je najteže ispričati ono što ni sami ne razumijemo."*¹⁰⁶

Kao i De Cespedesin lik Alessandra, tako i Ferrantin lik Leda jedino u pisanju pronalazi način da ispriča ono što nekom drugom ne može, i pisanje ovdje postaje privatni, intimni čin. U cijelom romanu Leda prepričava trenutke iz svog života i objašnjava tzv. "bezrazložan potez" koji je pokretač radnje. Leda je glavni lik i narator romana, ona je žena od četrdeset i osam godina, profesorica na fakultetu, porijeklom iz Napulja i majka dvije kćerke, Marte i Bjanke. Leda i njene odrasle kćerke ne žive zajedno jer su one preselile kod oca u Toronto, ali zbog toga ne osjeća bol, već olakšanje. Leda, lišena majčinskih obaveza, odlučuje da ode na more, te pronalazi smještaj na jonskoj obali, na kojoj je radnja romana smještena. Već na prvim stranicama Leda opisuje osobe na plaži gdje joj posebno privlači pažnju mlada majka s djetetom. Kroz opise te mlade majke Nine i njene kćerke Elene je isprepletana priča o Ledinoj majci, njenom djetinjstvu i njenoj djeci.

¹⁰⁵ Ivi., str. 59.

¹⁰⁶ Ferrante, Elena (2006), *La figlia oscura*. Brborić, Jelena (Prijevod), *Mračna kći* (2019), Booka, Beograd, str.6

Autorica rada "Teme majčinstva u ranim romanima Elene Ferrante" objašnjava ulogu ova dva ženska lika: "Leda kao pripovjedačica ima primat, dok Ninin život predstavlja motivaciju za njeno samopreispitivanje, za konačno suočavanje sa odlukom koju je mnogo ranije donijela, da na tri godine napusti svoje ćerke kako bi se emancipovala i izgradila akademsku karijeru"¹⁰⁷ Moguće je zapravo govoriti i o dva modela majčinstva, onog Ledinog koja ostvaruje sebe i ostavlja kćerke, i onog Nininog modela majčinstva u kojem jedini fokus treba da bude dijete zbog kojeg ostavlja sve svoje lične težnje i želje, te majčinstvo postaje njena jedina preokupacija.

Prikaz majčinstva u romanu teče kroz tri odnosa, Ledu i njenu majku, Ledu i njene dvije kćerke, i treći se uvodi kroz mladu majku Ninu i njenu kćerku Elenu. Dakle, Leda je i majka ali je i kćerka. Ledin odnos s njenom majkom dosta govori o njoj kao majci svojih kćerki jer se u romanu konstantno vraća na to kako je nju njena majka odgajala. Leda je u odrastanju težila da bude drugačija od svoje majke i svoj nerazriješni i ne prislan odnos s majkom, pokušavala je da eliminiše u svojim odnosima s kćerkama. Leda će izjaviti: "Koliko sam samo patila zbog nje, a i zbog sebe, koliki sam samo stid osjećala što sam izašla iz stomaka te nezadovoljne osobe." ¹⁰⁸

Leda će posmatrati cijelu porodicu s kojom je mlada majka došla i narušiti red onda kada ukrade njenoj kćerki omiljenu lutku. Ta krađa lutke postaje onaj bezrazložni potez o kojem je Leda pisala napočetku. Prema Isabelli Pinto, krađom lutke Leda će "destabilizirati patrijarhalne odnose u kojima su potisnuti ženski likovi."¹⁰⁹ Destabilizacija patrijarhata se vidi u tome što će se narušiti porodični odnosi Ninine porodice, te će Nina u Ledi vidjeti drugi model majčinstva, Nina će reći Ledi: "Kada te vidim na plaži, čini mi se da bih željela sve vrijeme da sjedim pod tvojim suncobranom i pričam s tobom."¹¹⁰ Nina, iako će poželjeti, neće, kao Leda, raskrstiti veze sa svojim životom, i nastaviti će da bude posvećena i požrtvovana majka. Leda će reći :

Nina, međutim, nije imala nijedan od vidova odbrane kojima sam se ja poslužila pre nego što sam raskrstila sa starim životom. Osim toga, svijet nije postao bolje mjesto, naprotiv, prema ženama je postao još gori. Ona je- i sama mi je to rekla- zbog nečega mnogo manjeg od onog što sam ja uradila prije mnogo godina rizikovala da je muž ubije.¹¹¹

¹⁰⁷ Bobičić, Nađa (2017), *Teme majčinstva u ranim romanima Elene Ferrante*, Genero, Br.21., str. 13.

¹⁰⁸ Ferrante, Elena (2019), *op.cit.* str. 22.

¹⁰⁹ Pinto, Isabella (2019), *Elena Ferrante: storie di affinità postumane*, Sister of the Revolution. Letture politiche di fantascienza, Br. 1-2., str. 74.

¹¹⁰ Ferrante, Elena (2019), *op.cit.*, str. 114.

¹¹¹ Ivi, str. 137.

Kada Nina sazna da je Leda sve vrijeme imala lutku kod sebe, Nina će je oteti i otići. Roman završava tako što će Leda pakujući kofere primiti poziv od svojih kćerki, gdje će na pitanje o njenom stanju, odgovoriti: “*Mrtva sam, ali sam dobro.*”¹¹² Autorica Serkowska kraj interpretira kao mogućnost novog i vedrog odnosa s njenim kćerkama¹¹³, i svršetak romana se zaista može interpretirati tako ukoliko se zaključi da je Ledin odmor bio put ka iskupljenju i zacijeljenju starih rana.

Značajno je još govoriti o opisima majčinstva i trudnoće. Ferrante, kroz lik Lede često opisuje trudnoću, promjene koje tijelo doživljava tokom trudnoće i odrastanja i muke rađanja. “*Grudi bujaju*”¹¹⁴, “*usmine se nadimaju*”¹¹⁵, “*tijelo pulsira novim životom*”¹¹⁶, potom stomak koji je odbojan “*poput larve kakvog odvratnog insekta u tvojim venama*”¹¹⁷, trudnički stomak i pupak “*ispupčen poput kakvog oka*”¹¹⁸ su samo neki opisi kojima se Ferrante služi da bi prikazala kompleksnost ženskog stanja i probleme s kojima se susreću žene u majčinstvu. Stiliana Milkova uvodi i riječ “odvratnost”¹¹⁹ koji je dio Ferrantinog narativa, jer “*odvratnost, u djelima Ferrante, postaje instrument za žensku introspekciju i otpor normativnim paradigmatama majčinstva i kćerki.*”¹²⁰, dodavši da odvratnost, “*otvara prostor za prekršaj i oslobođenje kako bi ženski identitet postao neuhvatljiv i mogao se pregovarati preko "praga odvratnosti"*”.¹²¹ Dakle, Ferrante kroz upotrebu, u terminu Milkove, “odvratnih” elemenata i situacija, istražuje i problematizira konvencionalne predstave o ženstvenosti, izazivajući čitatelje da preispitaju i reinterpreteraju te norme. “Odvratnost” tako podriva ustaljene obrasce i omogućava ženama da izraze svoje autentično iskustvo i traže novi smisao i slobodu izvan ograničavajućih društvenih paradigmi.

¹¹² Ivi, str. 138.

¹¹³ Serkowska, Hana (2018), *Madre-figlia: un binomio complesso*, Studia Romanica Posnaniensia Vol. 45, Br.3, str. 66.

¹¹⁴ Ivi, str. 32.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ivi, str. 33.

¹¹⁸ Ivi, str. 25.

¹¹⁹ U originalnoj, engleskoj verziji, riječ se pojavljuje kao “disgust.”

¹²⁰ Milkova, Stiliana (2013), *Mothers, Daughters, Dolls: On Disgust in Elena Ferrante's La figlia oscura*, Italian culture, Vol.31. Br. 2, str. 92.

¹²¹ Ibid.

5.2. Odnos majka- kćerka

“Dok je porodica dugo bila važna tema u ženskim romanima, posljednih desetljeća došlo je do pomaka fokusa na značenje majčinstva i na to kako patrijarhalna moć utječe na majke i kćeri unutar obitelji.”¹²²

U umjetnosti i književnosti prošlog stoljeća, veza između majki i kćerki je bila srž autobiografskog izraza i glavna tema ženskog pisma. Drugi val feminizma šezdesetih i sedamdesetih godina je promijenio način gledanja na majčinstvo, mobilizirao je žene u polju nezavisnosti od muškaraca, seksualnosti, njihovog identiteta i zaposljenja, ali ujedno i revitalizirao temu odnosa između majki i kćerki. Odnos majka-kćerka je prisutan i u romanu De Cespedes i u romanu Ferrante. Kod De Cespedes *“kći plaća cijenu svojih prekršaja, ali također doživljava pokušaj ispravljanja majčinskog doživljaja i samopožrtvovanja.”*¹²³, dok kod Ferrante: *“promatranje onoga što se na prvi pogled čini idilom između majke i kćeri kulminira nagonsko nasilnim impulsom izazvanim sjećanjem na vlastito majčinstvo, čiji je saldo daleko od pozitivnog.”*¹²⁴ Pisanje o odnosu majke i kćerki ukazuje i na to da su kćerke nositelji majčinskih vrijednosti, da će postati ono što su njihove majke bile, takav odnos je jasno vidljiv kod De Cespedes, dok Ferrante izražava sumnju u tradicionalne ideje i očekivanja vezana uz uloge majki i kćerki te propituje norme i normativne obrasce ponašanja koji su povezani s njima. Čak i Ferrante u svom romanu ima taj element “kopije” majke koje kćerke preuzmu.

Govoreći o svom mužu, Leda će reći: *“Njihov otac je jurio po svijetu, prilike su se nizale jedna za drugom. Nije imao vremena ni da dobro osmotri šta je preslikano iz njegovog tijela, kako je ispala reprodukcija. Jedva da ih je viđao, ali je govorio s iskrenom nježnošću: iste su ti.”*¹²⁵ U romanu “La figlia oscura” Ferrante predstavlja Ledu kao majku koja odbacuje onu tradicionalnu ulogu i model majčinstva koji se vukao u prošlosti, dotaknuvši starije generacije žena. Žensko pismo čak i unutar iste tematike, mutira svoje narativne strategije s obzirom na društvene promjene. Odnos majke i kćerke nije jednako niti predstavljen, niti ispričan u romanima De Cespedes i Ferrante.

¹²² Weedon, Chris (2002), *Power and Powerlessness: Mothers and Daughters in Postwar German and Austrian literature*, u *Writing Mothers and Daughters*, Berghahn Books, New York, str. 215.

¹²³ Serkowska, Hana (2018), *op.cit.*, str. 62.

¹²⁴ Ivi., str. 65.

¹²⁵ Ferrante, Elena (2019), *op.cit.*, str. 33.

U romanu Ferrante, glavni lik Leda ima disfunkcionalan odnos sa svojom majkom, te potom ona ima problematičan odnos sa svoje dvije kćerke. Leda je bježala od modela svoje majke, a Bjanka i Marta bježe od toga da budu kao Leda te se “*krug ženskih likova kojima je figura majke teret nastavlja i u sljedećoj generaciji*”¹²⁶. Mariana Orsi odnos majka-kćerka u romanu “*La figlia oscura*” objašnjava kroz pojmove rasterećenja i ponovnog rađanja :” *Odnos majke i kćeri opisuje se kao simbiozna veza koja ne prestaje rođenjem; to je svojevrsno produženje trudnoće, stanje koje “opterećuje”, tišti; tek kad ih se riješi osjeća se „rasterećeno”*”¹²⁷. Leda tek svojim odlaskom od kćerki osjeća slobodu i period bez njih postaje Ledin način da otkrije sebe i shvati ulogu koju ima u životima svoje djece odnosno: “*Leda percipira svoj čin napuštanja kao konačan raskid sa ženskom tradicijom njene porodice, nesrećnih, neemancipovanih žena zarobljenih patrijarhalnim matricama onih koje nisu uspele da odu.*”¹²⁸ Odmor na koji Leda odlazi evocira u njoj uspomene koje je sakrivala, kroz sjećanja ona shvata razloge svog odlaska od kćerki ali krađom lutke na jedan način Ferrante kao da sugerira da Leda ne može da pobjegne od majčinstva, i da iako daleko od svojih kćerki, ona i dalje ima majčinski instikt koji projicira u lutku jer su joj kćerke daleko. Otkrivajući i tamnu stranu majčinstva, onu o kojoj se rjeđe govori, Leda odlučuje da napiše sve o čemu misli jer kako se i čita na samom početku romana : “*Drugima je najteže ispričati ono što i sami ne razumijemo.*”¹²⁹

Ako se uzme u obzir što Marianne Hirsch još 1981. godine primjećuje u radovima ženskih autora: “*Priče spisateljica o vezi majke i kćerke najartikuliraniji su i najdetaljniji izrazi njene intimnosti i udaljenosti, strasti i nasilja koje možemo pronaći; oni su najličniji i ujedno najuniverzalniji.*”¹³⁰; onda postaje jasno da priče kao takve jedino pronalaze svoj značaj kao napisane, u privatnoj funkciji, što Leda i radi. Priče koje Elena Ferrante iznosi kroz lik Lede su lične, na individualnoj razini, ali istovremeno imaju univerzalnu dimenziju koja može da dotakne i poveže sve one druge majke ali i kćerke. Ferrantini opisi pozivaju da se zaroni u vlastita iskustva i da se prepozna važnost ali i kompleksnost tog odnosa.

¹²⁶ Bobičić, Nađa (2017), *op.cit.*, str. 15.

¹²⁷ Orsi, Marianna (2016), “*Due partite*” di Cristina Comencini, “*La figlia oscura*” di Elena Ferrante e la demitizzazione della maternità, Intervalla, Vol.1., str. 102.

¹²⁸ Jovanović, Irena (2017), *Motiv lutke u delima Elene Ferrante*, Genero, Vol. 27, Br.1., str. 24.

¹²⁹ Ferrante, Elena (2019), *op.cit.*, str. 6.

¹³⁰ Hirsch, Marianna (1981), *Mothers and Daughters*, Signs, Vol. 7, Br. 1, str. 204.

5.3. Simbolika lutke

Već na početnim stranicama romana, Leda pored fizičkog izleda mlade majke i njene kćerke iznosi i njihovu igru s lutkom pod imenom Nani. Lutka u toj igri između majke i kćerke postaje njihova poveznica, nit koja ih spaja, te kao da predstavljaju, prema riječima Orsi, “*amblem spokojnog majčinstva*”¹³¹. Poseban odnos koji su majka i kćerka prikazivale je jasan i u opisu koji iznosi Leda kada ih je prvi put vidjela: “*Razgovarale su spokojno, kao da na čitavom svijetu postoje samo njih dvije.*”¹³² S druge strane, djevojčica Elena se prema lutki odnosila kao prema svom djetetu, Leda i opisuje da je Elena nosila lutku “*onako kako se nosi beba*”¹³³, te kako su je u igri “*privijale na grudi kao da joj daju da sisa ili su je hranili kašicama od pijeska*”.¹³⁴ Zbog tog odnosa kćerke i lutke, ali i majke i kćerke, Orsi lutku interpretira “*predmetom majčinske ljubavi za oboje, postaje simbol, materijalni prikaz simbiotske veze majke i kćerke.*”¹³⁵ Čak će i sama protagonistkinja reći da je lutka bila “*čuvar Ninine i Elenine ljubavi, njihove veze i onog što su osjećale jedna prema drugoj. Bila je blistav svjedok jednog vedrog majčinstva.*”¹³⁶

Nakon krađe lutke, Leda će postaviti pitanje: “*Šta za jednu djevojčicu predstavlja njena lutka?*”¹³⁷ i prisjetiti će se svoje lutke Mine iz djetinjstva. S pričom o svojoj lutki, Leda će se osvrnuti i na to kako je uvijek izigravala lutku svojim kćerkama, dopuštajući im da se igraju s njom. Lutka postaje okidač za vraćanje u prošlost, u djetinjstvo, ali ujedno se i identificira s onom primarnom ulogom lutkom - da se igraju s njom. U prenesenom značenju, Leda je bila poslušna lutka svoje djece. Orsi navodi da tako majka predstavlja “*ženu koja se poništava u ulozi majke, koja gubi ljudskost, poput neživog predmeta.*”¹³⁸ Autorica također navodi da razlog krađe možda može biti “*da prekine simbiotičku i opresivnu vezu.*”¹³⁹

Leda će posmatrajući lutku primijetiti da je lutka ispunjena nečim zbog čega joj iz rupice u ustima izlazi crna tekućina. Zaključila je da je zapravo djevojčica u igri ubacila nešto u lutku.

¹³¹ Orsi, Marianna (2016), *op.cit.*, str. 104.

¹³² Ferrante, Elena (2019), *op.cit.*, str. 14.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ivi, str. 15.

¹³⁵ Ivi, str. 104.

¹³⁶ Ivi, str. 59.

¹³⁷ Ivi, str. 42.

¹³⁸ Orsi, Mariana (2016), *op.cit.*, str. 105.

¹³⁹ Ibid.

Crne kapi koje izlaze iz lutke su kod Lede probudila sjećanja na povraćanje tokom trudnoće. “*Nani iz koje cure crna tečnost podsjeća na mene kada sam ostala u drugom stanju po drugi put.*”¹⁴⁰ Leda je pretresala lutku kako bi je “*natjerala da izbaci i bebu koju je Elena ubacila u nju.*”¹⁴¹, tako će Leda kao u ulozi doktora, “operisati” lutku i izvući iz lutke obalskog crva. Ovo ubijanje “bebe” iz lutke Kaya Nilay vidi kao “*trenutak anagnorisisa*”¹⁴² kojeg Leda doživljava i gdje “*dobiva uvid u vlastitu situaciju metaforičkim ubojstvom vlastite majke i vlastitog majčinstva.*”¹⁴³ Dakle, operativni zahvat prema autorici “*Lost Dolls, Lost Souls in Elena Ferrante’s La figlia oscura*” predstavlja trenutak spoznaje ili prosvjetljenja. Izbacivanje bebe iz stomaka lutke se dešava na kraju romana nakon čega će ubrzo Leda odlučiti vratiti lutku Eleninoj majci.

Razlog zbog kojeg Leda zaista krade lutku ostaje nejasan. Ferrante u romanu ne otkriva eksplicitno zašto je njena protagonistkinja posegnula za lutkom djevojčice. Ukradena lutka se može interpretirati i kao ponovno otkrivanje onog potisnutog majčinstva, onog majčinstva koje je za Ledu, udaljenu od svojih kćerki, bilo nedostižno. Svoju idealnu vezu između majke i kćerke, u ovom slučaju Lede i djeteta, protagonistkinja projicira kroz lutku. Leda će, zamišljajući u svojoj glavi kako se Nina i Elena igraju s lutkom, reći: “*Ono što nam je najpotrebnije upravo je nježnost, makar i neiskrena.*”¹⁴⁴ Tu iskrenost i nježnost koja je prirodna između majke i djeteta, ona izražava kroz lutku i kroz ono što radi za lutku. Leda će, vidjevši da je lutka gola, kupiti u prodavnici odjeću za nju. Nadalje, za validnost navedene interpretacije je jako značajan i dijalog između Lede i Đovanija, čuvara njenog apartmana na moru. Đovani će vidjevši lutku pitati je li njena, a na to će ona reći: “*Zove se Mina, ona je moja amajlija*”.¹⁴⁵ Mina, njena lutka iz djetinjstva, postaje sada ukradena lutka. Prateći model iz djetinjstva u kojem se brinula o svojoj lutki, Leda kao odrasla, nastavlja da se igra s tom lutkom, prenoseći na nju teret svoje vlastite neispunjene majčinske uloge i pokušava popuniti prazninu koja je zjapila u njenom životu.

¹⁴⁰ FERRANTE, Elena (2019), *op.cit.*, str. 121.

¹⁴¹ Ivi, str. 122.

¹⁴² KAYA, Nilay (2019), *Lost Dolls, Lost Souls in Elena Ferrante’s La figlia oscura*, Annali di Ca’ Foscari. Serie orientale, Vol. 55, Br.1, str. 649.

¹⁴³ Ivi, str. 648.

¹⁴⁴ FERRANTE, Elena (2019), *op.cit.*, str. 108.

¹⁴⁵ Ivi, str. 109.

Zaključak

U ovom radu se žensko pismo prikazalo kao pojava u književnosti koja artikulira važnost i autentičnost žena kao aktivnih sudionica u procesima kulturne kreacije i reinterpretacije, pojava koja ženske autorice čini važnim subjektima u ispisivanju kulturnih vrijednosti. Izlazak ženskog pisma iz okvira tradicionalnih književnih studija i njegov prelazak i u područje rodne i kulturne analize, pri čemu se posebno naglašava njegova važnost unutar feminističkih istraživanja, govori o slojevitoj prirodi ženskog pisma koja omogućava različita tumačenja iz različitih teorijskih i perspektivnih okvira.

U radu se zauzela feministička perspektiva upravo zbog povezanosti nastanka izraza “žensko pismo” i sve jačih i glasnijih feministički autorica i aktivistica. Citirajući dosadašnja teoretska rješenja ženskog pisma, moguće je izdvojiti niz tematskih područja koja mogu biti percipirana kao centralni elementi ženskog pisma. Među tim temama ističu se majčinstvo i kompleksnost odnosa između majke i kćerke, kao i žudnja, primjećuje se i sinteza duha i tijela, gdje tijelo postaje ne samo predmetom istraživanja, već i pokretačem, žensko pismo naglašava i specifična ženska tjelesna iskustva (seksualnost, trudnoća, majčinstvo), porodične odnose te teme intelektualnog i duhovnog razvoja žena. Italijansko žensko pismo ostaje pri tim istim temama što se i u analiziranim romanima dalo primijetiti.

Deledda u romanu “La madre” posebno obraća pažnju na temu žudnje i zabranjene ljubavi. Paolova zabranjena ljubav prema Agnese postaje okidač za majčino preispitivanje o tome šta crkva nalaže i kako se povinuti njenim normama. Deledda figuru majke predstavlja kao žrtvu koja umire zarad spasenja sinovljeve duše, ali i ugleda. Iako Deleddina biografija ne implicira njenu direktnu angažovanost u feminističkoj problematici, to ne predstavlja inhibiciju za proučavanje njenih romana i inkorporiranje njene književne produkcije unutar konteksta ženskog pisma.

De Cespedes kroz lik Alessandre govori o odnosu majke i kćerke i o izazovima žene i o njihovom položaju za vrijeme Drugog svjetskog rata, fašizma, i onog što je nastupilo kasnije. Manjak žena u institucijama, u slučaju ovog romana, doprinosi i manjem razumijevanju obrazaca ženskog ponašanja. De Cespedes ostavlja čitateljima da presude Alessandrin čin čije razloge ona objašnjava otkrivajući svoje djetinjstvo i odrastanje.

Djetinjstvo se i u romanu *De Cespedes* i u romanu *Deledde* otkriva kao neizbrisivi faktor ličnosti, djetinjstvo se očituje kao katalizator za razumijevanje psiholoških i emocionalnih aspekata likova. Prepričavanje djetinjstva postaje i sredstvo za dešifriranje ljudskih postupaka, otkrivajući slojevitost njihovih identiteta i nužnost sagledavanja konteksta koji je oblikovao njihove sudbine.

Roman Elene Ferrante temu majčinstva i odnos majka-kćerka predstavlja kroz gledište majke koja se svojih majčinskih obaveza lišava tako što napušta kćerke. Želja za ostvarenjem, karijerom i ličnim ciljevima Ferrantinoj protagonistkinji postaje prioret te tako i postaje simbol izlaska iz konvencionalnih uloga majki. Još uvijek neriješen misterij oko identiteta koji stoji iza imena Elena Ferrante otežava izučavanje ženskog pisma u njegovom totalitetu, ali upravo zbog predstavljanja ženskog iskustva u romanima, Ferrante postaje dio tog pisma.

Ovaj rad ne nameće mišljenje da svako djelo ženskog autora analogno ulazi u polje ženskog pisma, ali ono što se sugerira ovim radom je da se žensko pismo može prepoznati prema njegovim tematskim cijelinama. S obzirom na to da se primat u izučavanju ovog koncepta dao feminističkoj teoriji, žensko pismo je predstavljeno kao i ishod koji je nastao borbom za ženska prava i emancipaciju. Ono što žensko pismo zastupa je upravo žensko iskustvo koje je i zbog socijalnih i spolnih determinanti drugačije od muškog iskustva. U radu nije promatrana distinkcija između muškog i ženskog iskustva, niti na koji način muški autori prikazuju temu majčinstva, trudnoće, poroda, tijela, žudnje, porodičnih odnosa. A time nije ni analizirana mogućnost postojanja "muškog pisma".

Ako je istina da pisati o nečemu, znači učiniti ga bitnim, onda ovaj rad treba da posluži kao čin dodatnog govora o ženskom pismu i svemu onom što ono povlači za sobom, a to su ženski autori, žensko iskustvo, žensko autorstvo, ženske borbe i ženska prava, osnažujući tako inkluzivniju teoriju književnost.

LITERATURA

1. BOBIČIĆ, Nađa (2017), *Teme majčinstva u ranim romanima Elene Ferrante*, *Genero*, Br. 21., str. 1-18. DOI: 10.5937/Genero1721001B
2. BRUGNOLO, Stefano (2007), *Perché tira tanto vento nei romanzi di Grazia Deledda*, u *Grazia Deledda e la solitudine del segreto (2007)*, Atti del Convegno nazionale di studi, Sassari, Isre edizioni, Nuoro.
3. CAESAR H. Ann (2000), *The Novel 1945-1965*, u *History of Women's Writing in Italy*, ur. Letizia Panizza i Sharon Wood, Cambridge University Press, London.
4. CAOCCI, Dilio (2019), *Free to choose: Female characters in the stories of Grazia Deledda*, *DZIENNIKARSTWO I MEDIA*, Vol. 0., Br. 11, Women's Representations, Uniwersytetu Wrocławskiego, str. 7-15. DOI: <https://doi.org/10.19195/2082-8322.11.1>
5. CARNERO, Roberto, IANNACCONE Giuseppe (2023), *Letteratura attiva 3*, Treccani Giunti, Firenze.
6. CIXOUS, Helen (1976), *The Laugh of the Medusa*, The University of Chicago Press, Chicago, Vol. 1, Br. 4, str. 875-893.
7. COBURN, Melissa (2013), *Race and Narrative in Italian Women's Writing Since Unification*, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey.
8. CORTELAZZO, A. Michele, TUZZI, Arjuna (2017), *Sulle tracce di Elena Ferrante: questioni di metodo e primi risultati*, Testi, corpora, confronti interlinguistici: approcci qualitativi e quantitativi" Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, str.11-25. DOI: 10.13137/978-88-8303-913-3/18478
9. DE CESPEDES, Alba (1953), *Dalla parte di lei*. Wessel, R. i Rojnić A. (Prijevod), *Na njenoj strani* (1961), Zora, Zagreb.
10. DE CRESCENZIO, Lucia (2018), *La ricerca letteraria di Alba de Céspedes negli anni Quaranta*, Adi editore, Roma.
11. DE GIOVANNI, Neria (2008), *A tavola con Grazia. Cibo e cucina nell'opera di Grazia Deledda*, Il Leone Verde, Torino.
12. DELEDDA, Grazia (2021), *La madre*, Liberamente, Ravenna.
13. DI DOMENICO, Marilina (2020), *DALLA PARTE DI LEI: PARADIGMI SCOMPOSTI*, *Sinestesie IX*, Br.30. str. 2-26.

14. FACCINI, Sara (2016), *Diverse Elena Ferrante, Italia fuori Italia: Diffusione, canonizzazione, ricezione transnazionale della letteratura italiana degli anni Duemila*, Narrativa, Vol. 38, str. 185-195. DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.891>
15. FERRANTE, Elena (2006), *La figlia oscura*. Brborić, Jelena (Prijevod), *Mračna kći* (2019), Booka, Beograd.
16. FERRANTE, Elena (2016), *Frantumaglia : a writer's journey*, Europa Editions, New York.
17. FERRER, R. Maria (2020), *Narrare per esistere: la (in)visibilità della maternità nella letteratura italiana contemporanea*, Romanica Silesiana, Br. 1, Vol. 17., str. 55-68. DOI: 10.31261/RS.2020.17.05
18. FOIS, Eleonora (2021), *Translating Anthropomorphic Metaphors: An Ecostylistic Contrastive Analysis of Grazia Deledda's The Mother*, International Journal of English Linguistics, Vol.12, Br. 1., str. 1-11. DOI:10.5539/ijel.v12n1p1
19. GALUCCI, C.Carole, NERENBERG, V. Ellen (2000). *Writing Beyond Fascism: Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Céspedes*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison.
20. IRIGARAY, Luce (1993), *Je, tu, nous : toward a culture of difference*, Routledge, New York.
21. JAKOBOVIĆ-FRIBEC, Slavica (2004), *Od ženskog pisma do rodno potpisane književnosti*, Zarez VI/123, str. 8-11.
22. JENSEN, S. Merete (2001), *Nature, langue, discours*, Presses universitaires de Lyon, Lyon.
23. KAYA, Nilay (2019), *Lost Dolls, Lost Souls in Elena Ferrante's La figlia oscura*, Annali di Ca' Foscari. Serie orientale, Vol. 55, Br. 1. DOI:10.30687/AnnOr/2385-3042/2019/01/022
24. KERSHAW, Angela, KIMYONGUR, Angela (2006), *Women in Europe Between the Wars: Politics, Culture and Society*, Ashgate Publishing Limited, Burlington.
25. KING, Martha (2004), *Grazia Deledda: A legendary life*, Troubador, Leicester.
26. KOVAČEVIĆ, Zorana (2012), *Čin pisanja kao izraz privatnog života u romanima Albe de Sespedes u. Naučni skup. "Nauka i savremeni univerzitet"*, Izdavački centar filozofskog fakulteta u Nišu, Niš, str. 440- 450.
27. KUVAČ-LEVAČIĆ, Kornelija, ALFIREVIĆ, Jelena (2017). „Žensko pismo” i katolički angažman Side Košutić na primjeru konstrukcije protagonistkinja u romanesknoj trilogiji *S naših njiva, 1944.*, Crkva u svijetu, Vol. 52, Br. 4, str. 570-591. <https://hrcak.srce.hr/192650>

28. LAWRENCE, D.H (2005), *Introductions and reviews*, Cambridge University Press, Cambridge.
29. MATKOVIĆ, Roberta, HABRLE, Tanja (2015), *Female Authors under the Mask of a Male Pseudonym - Some Approaches to Revealing Authors' Gender*, Vol. 1, Br.3, str. 68–75. DOI: <https://doi.org/10.26417/ejls.v3i1.p69-76>
30. MILKOVA, Stiliana (2013), *Mothers, Daughters, Dolls: On Disgustin Elena Ferrante's La figlia oscura*, Italian culture, Vol.31. Br. 2, str. 91–109. DOI:10.1179/0161462213Z.000000000017
31. MONTEFIORE, Jan (1987), *Feminism and Poetry: language, experience, identity in women's writing*, Pandora, London.
32. NIZZA, H.C. Cecilia (2017), *Qual'è il posto per la donna nella letteratura*, Pearson Italia, Torino.
33. ODŽA, Ivana (2020), *DRAGOJLA, IVANA, MANI – SUBVERZIJA KAO DIJALOG?*, Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu, Vol. 0. Br. 13., str. 93-110. DOI: <https://doi.org/10.38003/zrffs.13.6>
34. ORSI, Marianna (2016), *"Due partite" di Cristina Comencini, "La figlia oscura" di Elena Ferrante e la demitizzazione della maternità*, Intervalla, Vol.1., str. 95-110.
35. PINTO, Isabella (2019), *Elena Ferrante: storie di affinità postumane*, Sister of the Revolution. Letture politiche di fantascienza, Br. 1-2., str. 74-81.
36. RICCI, Vilma (2001), *Grazia Deledda: The Politics of Non-Involvement*, Doctoral Thesis, National Library of Canada, Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa. <https://hdl.handle.net/1807/15486>
37. RUSSELL, Rinaldina (1997), *The Feminist Encyclopedia of Italian Literature*, Greenwood Press, London.
38. ŠAFRANEK, Ingrid (1983), *Ženska književnost i žensko pismo*, Republika 11/12, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb.
39. SARKER, Sonita (2022), *Women Writing Race, Nation, and History*, Oxford University Press, Oxford.
40. SCHWARTZ, Selly (2020), *Very Queer Friends: Alba de Céspedes' Dalla parte di lei and Elena Ferrante' in La vita bugiarda degli adulti*, Altrelettere, Cattedra di Letteratura Italiana dell'Università di Zurigo, str. 1-23. DOI:10.5903/al_uzh-45

41. SERGIACOMO, Lucilla (2015), *Femminilità e femminismo nelle scrittrici italiane del Novecento*, Narrativa, Br. 37, str. 119-151. DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.1005>
42. SERKOWSKA, Hana (2018), *Madre-figlia: un binomio complesso*, Studia Romanica Posnaniensia Vol. 45, Br.3, str. 59-72. DOI:10.14746/strop.2018.453.006
43. SHOWALTER, Elaine (1981), *Feminist Criticism in the Wilderness*, Critical Inquiry, Vol. 8, Br. 2, Writing and Sexual Difference, str. 179-205.
44. SLAPŠAK, Svetlana (2022), *Ženska književnost, žensko pismo, ženske studije*. NOVI IZRAZ, Br. 85/86, Časopis za književnu i umjetničku kritiku, P.E.N. Centar Bosne i Hercegovine, str. 75-85.
45. SPERA, Lucinda (2018), *Dalla parte di lei' in alcune recensioni del biennio 1949-'50*, Adi Editore, Rim.
46. STEEGMAN, G. Mary, Napomena prevoditelja, u DELEDDA, Grazia, *The Mother* (1923), Grasset and Dunlap, New York.
47. TORRIGLIA, Anna Maria (1996), *From Mother to Daughter: The Emergence of a Female Genealogy in Anna Banti's Artemisia and Alba de Céspedes's Dalla parte di lei*, Italica, Vol. 73, Br. 3, American Association of Teachers of Italian, str. 369-387. DOI: <https://doi.org/10.2307/479831>
48. URBANI, Brigette (2008), *Tra passato e presente. Scrittura femminile di Laura Pariani*, Narrativa, Femminile / Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000, Br. 30., str. 111. DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.1724>
49. VIRONE, Antonia (2019). *Un percorso di formazione in tre romanzi-chiave di Alba de Céspedes*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
50. WEEDON, Chris (2002), *Power and Powerlessness: Mothers and Daughters in Postwar German and Austrian literature*, Writing Mothers and Daughters, Berghahn Books, New York.
51. WINTERSGILL, M. Susannah (2016), *The Female Voice in Italian Narrative of the 1930s*, Doctoral thesis, UCL (University College London).
52. WOOD, Sharon (2007), *The Challenge of the Modern: Essays on Grazia Deledda*, Troubador, Leicester.
53. WULFF, Helena (2017), *Rhythms of Writing*, Bloomsbury Publishing Plc, London.

54. ZAGAGLIA, Elena (2019), *Tutta la letteratura è infanzia. Su Elena Ferrante*. Encyclopaideia – Journal of Phenomenology and Education. Vol.23, Br. 53, str. 106-113. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.1825-8670/9358>
55. ZLATAR, Andrea (2007), *Predfeminizam, feminizam i postfeminizam u hrvatskoj književnosti*, Zbornik radova 35. seminara Zagrebačke slavističke škole, Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, str. 131-136
56. KOVAČEVIĆ, Zorana (2019), *Slika žene u romanu Nessuno Torna Indietro Albe De Cespedes*. Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, Knjiga Vol. 44., Br.2, str. 33–144. DOI: doi: 10.19090/gff
57. CEMOTTI, Saveria (2010), *Intermittenze: le parole tra madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Филолог – часопис за језик, књижевност и културу, Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци, Br.10, str. 66-76
58. KOZMA, Jan (1997), *Grow Up! Grazia Deledda's Adult-Adolescent Males of Arrested Maturation*, Annali d'Italianistica, Vol. 15, Anthropology & Literature, str. 329-340.

Internet izvori:

1. Mari, Silvia (14.06.2021), „Non esiste una scrittura femminile, semmai un punto di vista femminile”, Dire.it. URL: <https://www.dire.it/14-06-2021/643897-dacia-maraini-non-esiste-una-scrittura-femminile-semmai-un-punto-di-vista-femminile/> (Posjećeno: 25. 04. 2023).
2. Nyborg, Erin (12.10.2016), „Elena Ferrante busted: Why women writers like to use a pen name“, Independent. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/elena-ferrante-charlotte-bronteneapolitan-crime-novels-bronte-sisters-a7356401.html> (Posjećeno: 08.05.2023.)