

Tjeskoba ženskog autorstva u auto-teorijskim tekstovima Kate Zambreno

Uvod: autoteorija o autorstvu

Američka autorica Kate Zambreno posvećuje *Heroines*,¹ svoju knjigu o problemu ženskog autorstva objavljenju 2012. godine, “svim djevojkama koje se još uvijek čine, kao u doba Virginije Woolf, tako strahovito depresivnima” (2012: [7]). Zambreno ovdje gotovo doslovno ponavlja formulu koju je Woolf u pismu Goldsworthyju Lowesu Dickinsonu objasnila svoju motivaciju za pisanje *Vlastite sobe*: “Htjela sam ohrabriti mlade žene – čine se strahovito depresivnima” (Bradshaw i Clarke 2015: xviii).

Heroines je studija posvećena dugoj povijesti zanemarivanja, potiskivanja i omalovažavanja ženskih autorica i njihovih tekstova. S tim ciljem Zambreno povezuje Zeldu Fitzgerald i Vivienne Eliot, tzv. lude supruge velikana modernizma F. Scotta Fitzgeralda i T. S. Eliota, te modernističke spisateljice poput Jean Rhys i Sylvije Plath sa suvremenim američkim autoricama koje pišu “o privatnom u javnosti” (Zambreno 2012: 291). U posljednju kategoriju Zambreno smješta i samu sebe, pa stoga *Heroines* nisu konvencionalna znanstvena studija, već je posrijedi hibridan tekst koji spaja feminističku književnu kritiku s autobiografijom, velikim dijelom nastao na temelju autoričina bloga “Frances Farmer Is My Sister”. Blog primarno posvećen problemu ženskog autorstva u modernizmu Zambreno je pokrenula na samom kraju 2009. godine, a prije *Heroines* već je objavila dva kratka romana, *O Fallen Angel* (2009) i *Green Girl* (2011). U vrijeme rada na *Heroines* Zambreno je, dakle, mlada spisateljica i prekarna akademska radnica, vječna gostujuća predavačica i vanjska suradnica bez stalnog prebivališta (*ibid.*: 14).²

¹ Hrvatski prijevod bio bi “Junakinje” ili “Heroine”.

² Premda je danas njezin književni ugled mnogo veći i akademski položaj sigurniji, taj je status vanjske suradnice zadržala do danas. Predaje kreativno pisanje na Sveučilištu Columbia i Sveučilištu Sarah

Sve su to razlozi zbog kojih se *Heroines* može kategorizirati kao auto-teorijski tekst (Fournier 2021: 15). Autoteorija je recentni pokret ili trend u književnoj i kulturnoj teoriji te esejistici i publicistici koji pokušava spojiti autobiografsko pisanje s teorijskom refleksijom. U ključnom pregledu toga vrlo aktualnog i živog žanra, odnosno modusa ili diskursa Lauren Fournier autoteoriju povezuje s već poznatim oblicima pisanja poput performativne filozofije, konceptualne kritike, osobne kritike, autoetnografije i sl. (*ibid.*: 2). Zajedničko im je inzistiranje na bitnoj povezanosti “umjetnosti i života, teorije i prakse, rada i sepstva, istraživanja i motivacije”, a taj interes autoteorija dijeli i s feminističkom umjetnošću i kritikom te se s njima uvelike preklapa (*ibid.*: 3). Premda se izvori i povijest autoteorije mogu slijediti daleko u prošlost, najsmislenije ih je povezati s tradicijom uključivanja osobne perspektive u teorijski rad koja je obilježila drugi val feminizma, *queer* teoriju, dekolonijalnu teoriju, etnografiju, kulturalne studije, post-strukturalističku teoriju i filozofiju i sl. Uz autorice poput bell hooks, Audre Lorde, Glorije Anzaldúe i Chris Kraus stalna su referencija i kasniji radovi Rolanda Barthesa poput *Fragmenata ljubavnog diskursa*, *Užitka u tekstu* i *Svijetle komore*, koja je osobito utjecala na samu Zambreno. Barthesov fragmentarni stil također je bitan za rad Maggie Nelson, autorice čija je knjiga *The Argonauts* iz 2015. u velikoj mjeri i pokrenula suvremenu raspravu o autoteoriji (*ibid.*: 7–8).

Specifičnost je autoteorije u tome što kao “utjelovljena teorija” (*ibid.*: 15) povezuje osobnu perspektivu pisaca i spisateljica većinom iz marginaliziranih društvenih skupina koji uz pomoć poststrukturalističke književne, kulturne, feminističke, *queer* i dekolonijalne teorije raspravljaju o problemima koji izravno utječu na njihovu materijalnu egzistenciju te na taj način pokušavaju intervenirati u akademski i društveni *status quo*. Iako su posrijedi visoko samosvjesni i auto-refleksivni tekstovi koji redovito tematiziraju konstruiranost i artificijelnost autor-skog i pripovjedačkog *ja*, autoteorija se – kao i ostale spisateljske prakse koje sadrže autobiografske elemente, poput autofikcije – ubrzo našla na meti kritika za narcizam, antiintelektualizam i nekritičnost, i to osobito kada dolazi iz pera ženskih autorica te nebijelih autora i autorica (*ibid.*: 6). Na takve kritike odgovara McKenzie Wark u članku “Critical (Auto) Theory”, prozivajući kritičare koji autoteoriju proglašavaju narcisoidnom, egocentričnom, individualističkom i komercijalnom za licemjerstvo jer “sve svode na jedan golem simptom od kojeg su same sebe proglasili čarobno izuzetima” (2023: 5). Za Wark “najzanimljivije auto-teorijsko pisanje čini jednu od dviju stvari ili, još bolje, obje: pokazuje kako se stvaraju sepstva i stvara mjesto za onu vrstu sepstva koja inače jedva dobiva priliku postojati” (*ibid.*: 5).

Lawrence u New Yorku. Nakon *O Fallen Angel* i *Green Girl* objavila je još jedan roman, *Drifts* (2020). Ostale knjige najlakše se mogu opisati kao kombinacija teorije i autobiografije: nakon *Heroines* objavila je *Book of Mutter* (2017), *Appendix Project* (2017), *Screen Tests* (2019), *To Write as if Already Dead* (2021) i *The Light Room* (2023).

Kao autoteorijski tekst koji se bavi mnogima od upravo navedenih problema, *Heroines* su dragocjen doprinos feminističkoj književnoj kritici na čije se koncepte Zambreno poziva kako bi upozorila na materijalne i nematerijalne poteškoće koje i danas sprječavaju “mladu djevojku da stvarno bude autorica” (2012: 244). Zambreno tako zapreke ženskom autorstvu koje je Woolf detektirala u Velikoj Britaniji početkom 20. stoljeća povezuje s predrasudama koje u suvremenim zapadnim društvima i danas onemogućuju perspektivnim autoricama da u potpunosti ostvare svoje spisateljske ambicije. Premda je svjesna izmijenjenoga društveno-povijesnog konteksta, na taj način uspostavlja određeni kontinuitet između Woolfina i vlastitog pristupa pitanju ženskoga književnog autorstva: “Shvaćam, dok ovo pišem, da je mlada žena još uvijek tako strahovito depresivna. To samo ima novi naziv. Daju joj se novi lijekovi i šalje je se dalje. Ali zašto je još uvijek tako zakočena?” (*ibid.*: 242). “Ipak, kako bi zbirka eseja koja priziva buduće potencijalne književne genijalke mogla poslužiti kao melem ili zavoj ili zrcalo mladim ženama Woolfina doba?”, pita se nadalje Zambreno o *Vlastitoj sobi*, i sama u potrazi za odgovorom na pitanje o utjecaju nemogućnosti pisanja na mentalno zdravlje (*ibid.*: 241).

Depresija se u *Heroines* isprepleće s pojmom tjeskobe, odnosno anksioznosti, na koji se Zambreno također poziva na dvojak način, i u medicinskom i u kulturnom smislu. I samoj joj je u jednom trenutku liječnik dijagnosticirao “anksioznost” (*ibid.*: 57–58), a njezina talentirana studentica uzima terapiju za anksiozni poremećaj te je bila nakratko hospitalizirana zbog mentalnog sloma. Upravo nakon razgovora s tom studenticom Zambreno uviđa da je “mlada žena još uvijek tako strahovito depresivna” (*ibid.*: 242), a nešto poslije pretpostavlja da “još uvijek pati od Gilbertine i Gubarine ‘tjeskobe autorstva’” (*ibid.*: 244).

Zambreno u tom smislu i sebe i svoju studenticu vidi kao predstavnice novijih generacija mladih žena koje žele pisati, ali ne znaju mogu li i trebaju li, a njihovu zajedničku anksioznost kao konkretnu posljedicu društvenih prepreka koje im osujećuju žudnju da postanu “vlastite junakinje” (*ibid.*: 297). Depresija i anksioznost pritom su prikazane kao bolesti koje se liječe, no njihov uzrok Zambreno, kao i Woolf te Elaine Showalter, Sandra Gilbert i Susan Gubar prije nje, traži u širem kulturnom, kao i društvenom, političkom i ekonomskom kontekstu. Slijedeći argumente koji proizlaze iz *Vlastite sobe*, Zambreno ističe važnost ženske književne tradicije za samopouzdanje mladih žena koje žele pisati (*ibid.*: 241; 244).

Povijest proučavanja problema tjeskobe ženskog autorstva

Potruga za književnim prethodnicama opće je mjesto feminističke književne kritike te je još Woolf u *Vlastitoj sobi*, prikazujući oskudnu povijest spisateljica u britanskoj književnosti, naglasila da je krajem 18. stoljeća “žena srednje klase počela [...] pisati”, što smatra povijesnom promjenom “značajnijom od križarskih

ratova ili ratova ruža” (2003: 68). Od toga da se književnošću bavi “osamljena plemkinja zatvorena u ladanjskoj kući” poput Anne Finch ili Margaret Cavendish mnogo je važnija činjenica da su “žene općenito [...] počele pisati” (*ibid.*). Za Woolf je važna upravo ženska tradicija jer spisateljice “prošlost osmišljava[ju] kroz svoje majke” (*ibid.*: 78), bez kojih “ne bi uopće mogle pisati” (*ibid.*).

Da je “ženska tradicija”, makar “kratka i rastrkana” (Woolf 2003: 78), presudna za ohrabrivanje žena koje žele pisati, tvrdi i Elaine Showalter koja se posebno bavi tim konceptom (1999). Prema Showalter, cjelovita povijest ženske književnosti, koja ne bi uključivala samo “velike” spisateljice, već i “minorne”, neophodna je za “jasno razumijevanje kontinuiteta u ženskom pisanju” (1999: 7). Budući da je ženska tradicija “puna rupa i praznina”, tvrdi Showalter, “svaka generacija spisateljica našla se, u određenom smislu, bez povijesti, prisiljena iznova otkrivati prošlost” (*ibid.*: 11).

Kako tumači Showalter, za devetnaestostoljetne spisateljice “ženskost je bila poziv sama po sebi” (*ibid.*: 21). Rad je za žene značio “rad za druge”, te su one žene koje su se htjele okušati u nekom drugom poslu osim onoga “ženskog”, a osobito u umjetničkom pozivu, smatrane “sebičnima, neženstvenima i nekršćanskima” (*ibid.*: 22). Izvor tog problema feministička politologinja Carole Pateman pronalazi u činjenici da prosvjetiteljski “bratski” društveni ugovori nisu uključivali žene jer su sastavljeni u uvjerenju da one “po prirodi” trebaju služiti muškarcima te da je “njihovo pravo mjesto u privatnoj, kućnoj sferi” (1998: 114). Javni svijet, ili građansko društvo, tako pripada isključivo muškarcima i promatra se odvojeno od privatne sfere, a “kućni život uzima se kao nevažan za društvenu i političku teoriju ili poslove muškaraca” (*ibid.*: 115; 117).³

Stoga su se, prema Showalter, viktorijanske spisateljice našle u nemogućem položaju: iako ih je pokretala želja za pisanjem, nisu htjele da ih se proglasi “neženstvenima” (1999: 21). S tim su proturječjem pokušavale izaći na kraj “upornim umanjivanjem sebe kao žena, što se ponekad iskazivalo poniznošću, ponekad stidljivim zahtjevom za ohrabrenjem, a ponekad čistom mržnjom prema sebi” (*ibid.*). Ne iznenađuje, dakle, da je “trening viktorijanskih djevojaka u potiskivanju, prikrivanju i samocenzuri” (*ibid.*: 25) rezultirao, u najmanju ruku, anksioznošću.

Ključna je to tema feminističke književne kritike, a najdetaljnije je obrađena u opsežnoj studiji Sandre M. Gilbert i Susan Gubar *The Madwoman in the Attic* (2000), posvećenoj upravo problemu tzv. tjeskobe autorstva kod devetnaestostoljetnih spisateljica. Prema Gilbert i Gubar, u zapadnim se patrijarhalnim društvima, za razliku od sposobnosti rađanja koja je pripadala ženama, kreativni dar ili

³ Dihotomija privatnog i javnog ključna je za klasnu i rodnu podjelu rada u kapitalističkoj ekonomiji. Teoretičarke socijalne reprodukcije Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya i Nancy Fraser izvor rodne opresije u kapitalističkim društvima primarno vide u podjeli na reproduktivni i produktivni rad, odnosno u “razdvajanju proizvodnje ljudi od proizvodnje profita, dodjeljivanju prvog posla ženama i podređivanju tog posla drugome” (2019: 20–21).

umjetnički talent smatrao isključivo muškom kvalitetom ili, riječima britanskog pjesnika Gerarda Manleyja Hopkinsa, znakom koji “posebno odvaja muškarce od žena”, te se “očinstvo” nad tekstem redovito metaforički povezivalo s “očinstvom Boga nad svijetom” (2000: 3–4). Gilbert i Gubar inzistiraju na ponešto doslovnoj vezi tih dvaju očinstava: “U patrijarhalnoj zapadnoj kulturi, dakle, autor teksta jest otac, praotac, predak, estetički patrijarh čije je pero sredstvo stvaralačke moći poput njegova penisa” (*ibid.*: 6). Kao i Showalter, i te dvije autorice napominju da se takva “kreativna energija” kod žene mogla tumačiti jedino kao “anomalija”, a sama spisateljica ponovno kao “čudovišna” i “neženstvena” (*ibid.*: 10). To je “ne-sumnjivo spriječilo mnoge žene da ikada ‘iskušaju pero’ [...] i izazvalo golemu tjeskobu u generacijama onih žena koje su bile dovoljno ‘drske’ da se odvaže na takav pokušaj” (*ibid.*: 7).

Kako bi objasnile “tjeskobu autorstva” prisutnu kod spisateljica, Gilbert i Gubar kreću od pojma “tjeskobe utjecaja” što ga skovao Harold Bloom (*ibid.*: 46). Autorice pišu da je Bloomov model književne povijesti “muški i nužno patrijarhalan” (*ibid.*: 47) jer se temelji na umjetnikovu “strahu da nije vlastiti stvoritelj te da djela njegovih prethodnika, koja postoje prije i onkraj njega, preuzimaju suštinsku prednost nad njegovim vlastitim tekstovima” (*ibid.*: 46). Spisateljice, s druge strane, ne osjećaju isti taj strah, no moraju se suočiti s “patrijarhalnim autoritetom” svojih muških prethodnika, ali i s njihovim ograničenim definicijama ženskosti koja je “reducirana na ekstremne stereotipe (anđeo, čudovište)”: “S jedne strane, dakle, spisateljčini muški prethodnici simboliziraju autoritet; s druge strane, usprkos svom autoritetu ne uspijevaju odrediti načine na koje ona doživljava svoj identitet spisateljice” (*ibid.*: 48).

U tom smislu, tjeskobu autorstva koju osjeća pjesnik pjesnikinja doživljava “kao još primarniju ‘tjeskobu autorstva’ – radikalni strah da ne može stvarati, da će je čin pisanja izolirati ili uništiti zato što nikada ne može postati ‘prethodnik’” (*ibid.*: 49). Također, njezina glavna borba “nije protiv načina na koji njezin (muški) prethodnik čita svijet, nego protiv načina na koji čita *nju*” (*ibid.*). Nju ne onesposobljuje svijest o književnim prethodnicima, upravo suprotno, otkriće njihova postojanja samo je ohrabruje: “Često, štoviše, može započeti takvu borbu samo aktivnom potragom za prethodnicom koja, daleko od toga da predstavlja silu koju treba osporiti ili ubiti, dokazuje vlastitim primjerom da je pobuna protiv patrijarhalnoga književnog autoriteta moguća” (*ibid.*).

Gilbert i Gubar tako uvjerljivo pokazuju da je potencijalnim spisateljicama u 19. stoljeću, “kao većini žena kondicioniranih patrijarhatom”, upravo činjenica njihova roda bila “bolna prepreka ili čak iscrpljujući nedostatak” (*ibid.*: 50). Istodobno su bile “zatočene u kuhinjama i zatvorene u svetištima strofa” (*ibid.*: 84). S jedne ih je strane sputavao njihov društveni položaj, a s druge inhibirao manjak književnih prethodnica te njihova uloga muza i junakinja u književnosti muških pisaca. Žene ne mogu biti pjesnikinje, napominju Gilbert i Gubar citirajući Normana O. Browna, jer one same, poput Petrarcine Laure, jesu *pjesništvo* (*ibid.*: 13).

Showalter te Gilbert i Gubar na taj način uvjerljivo pokazuju zašto su brojne spisateljice u 18. i 19. stoljeću oklijevale i odbijale prihvatiti status profesionalnih književnica, pisale pod muškim pseudonimima, odbacivale ozbiljnost svog posla te ga i same predstavljale kao razonodu, pisale književnost za koju su mislile da će se dopasti muškoj publici te umanjivale svoje literarne uspjehe i zasluge. Književnice se smatralo “taštima, željnim publiciteta i nametljivima”, piše Showalter, jer se od žena očekivalo da budu submisivne i požrtvovne (1999: 20). Pred svakom je potencijalnom spisateljicom, dakle, stajala borba sa ženskom rodnom ulogom, s kojom je pregovarala više ili manje uspješno, balansirajući između pristanka i poslušnosti s jedne strane te bijesa, ljutnje i otpora s druge.

Mnoge od navedenih teza feminističkih književnih kritičarki iz 1970-ih mogu se pronaći već u Woolfinoj *Vlastitoj sobi*. Woolf također govori o materijalnim i nematerijalnim preprekama koje pogađaju sve one koji žele pisati, muškarce kao i žene: tu je siromaštvo, zatim posljedična nedostupnost obrazovanja te “dobro poznata ravnodušnost svijeta” prema književnosti i umjetnosti (2003: 54). Međutim, nastavlja Woolf, “te su teškoće [...] za žene bile mnogo strašnije” stoga što su kao kćeri ili supruge u potpunosti ovisile o svojim roditeljima ili muževima i uglavnom nisu imale “svoju sobu, a da ne govorimo mirnu, tihu sobu” ni slobodu kretanja i putovanja (*ibid.*: 55). Nematerijalne teškoće, naglašava Woolf, za žene su bile “još gore”. Svijet je bio ravnodušan prema piscima poput Keatsa ili Flauberta, ali ih je puštao da pišu, tvrdi Woolf, dok je prema spisateljicama otvoreno iskazivao neprijateljstvo, prezir ili porugu (*ibid.*).

Woolf konstruira poznatu figuru Judith Shakespeare, izmišljene Shakespeareove sestre, kako bi ustvrdila “da je svaka žena rođena s velikim darom u šesnaestom stoljeću sigurno poludjela, ustrijelila se ili okončala svoje dane u nekoj osamljenoj kućici na kraju sela, napola vještica a napola čarobnica, kao predmet poruge i zazora cijelog sela” (*ibid.*: 52). Nakon prvih plemkinja koje su se okušale u pisanju, za Woolf je posebno važna Aphra Behn koja je bila među prvim ženama što su se uzdržavale pisanjem (*ibid.*: 66). Premda je taj rad bio naporan i “gori od smrti”, poentira Woolf, “[n]ovac čini dostojanstvenim ono što je neozbiljno ako se ne plaća” (*ibid.*: 68).

Woolf u tom smislu inzistira na važnosti vlastite sobe i prihoda od petsto funta godišnje koji bi potencijalne spisateljice oslobodili od toga da rade “neželjen posao” i da ga obavljaju “ropski, ulizujući se i laskajući” (*ibid.*: 41). Pripovjedačica *Vlastite sobe* imala je privilegij naslijediti nakon smrti svoje tetke upravo takvu godišnju rentu, zbog čega su “otrov straha i gorčine koji su se u to doba uvukli u [nju]” polako počeli nestajati (*ibid.*). Stalan prihod donio je i “promjenu u ličnosti”, a na kraju je “nadošlo najveće oslobođenje – sloboda da se stvari misle same po sebi” (*ibid.*: 41–42).

Međutim, “ta sloboda tek je početak; soba je vaša vlastita, no još je posve prazna”, napisat će Woolf nekoliko godina poslije u predavanju *Profesije za žene*, održanom 1931. godine (2010: 230). Ispunjenje materijalnih uvjeta za pisanje ne

podrazumijeva i nestanak navedenih nematerijalnih teškoća, odnosno “fantoma i prepreka” (*ibid.*). Woolf tako u tom eseju evocira kako je morala izvršiti simboličko ubojstvo jednoga takvog fantoma, Anđela kuće, poznatoga ženstvenog ideala iz istoimene poeme Conventryja Patmorea, kako bi uopće mogla slobodno pisati. Anđeo joj je šaptao na uho i sugerirao da mora biti sućutna, dopadljiva i krajnje nesebična, laskati i obmanjivati, služiti se “svim vještinama i lukavstvima našeg spola”, iznad svega biti čista i nikada ne ostaviti dojam da misli svojom glavom (*ibid.*: 225–226).

“Ubojstvo Anđela kuće bilo je dio zanimanja spisateljice”, nastavlja Woolf, no “[k]udikamo je teže ubiti fantoma negoli stvarnost” i Anđeo se uvijek nalazi u blizini, osobito kada žena želi pisati o “ljudskim odnosima, ćudoređu, spolu” (*ibid.*: 226–227). Čak i ako je uvjerena da je uspjela ubiti Anđela, spisateljica će kad-tad naići na prepreku koju Woolf smatra nepremostivom. Ta je prepreka pisanje “o tijelu, o strastima, o čemu joj kao ženi ne priliči govoriti”, odnosno “kazivanje istine o vlastitim iskustvima u vlastitome tijelu” (*ibid.*: 229). Woolf priznaje da taj problem sama nikada nije uspjela do kraja riješiti i da će “proći silno mnogo vremena [...] prije nego što će žena moći sjesti napisati knjigu a da ne mora nailaziti na fantoma kojeg mora usmrtiti, na stijenu o koju će ga smrskati” (*ibid.*).

Muze, likovi, sirova građa

Kako je početkom 1930-ih ustanovila Woolf, potpuno slobodno pisati o tijelu i strastima ženama je nemoguće zbog “nevjerojatne konvencionalnosti drugog spola”, tj. muškaraca: “Muškarci će, razum joj je govorio, biti zgranuti. Svijest o tome što će muškarci reći o ženi koja govori istinu o svojim strastima prenula ju je iz stanja umjetničke nesvjesnosti” (*ibid.*). Muškarci, zaključuje Woolf, sebi licemjerno dopuštaju ono što kod žena osuđuju s “krajnjom žestinom” (*ibid.*).

Da će morati proći još mnogo vremena dok spisateljica ne bude mogla slobodno pisati o “vlastitim iskustvima u vlastitome tijelu”, potvrđuje i feministička teoretičarka Lauren Elkin, koja u svojoj knjizi *Art Monsters* iz 2023. naslovnu sintagmu “umjetničkog čudovišta” primjereno povezuje s Woolfinim esejom “Profesije za žene”. “Umjetničko čudovište” kao pojam Elkin zapravo posuđuje iz romana *Dept. of Speculation* Jenny Offill u kojem pripovjedačica postaje majka, te stoga više ne može biti “umjetničko čudovište”, osoba potpuno i jedino posvećena svom umjetničkom radu (2014: 8).⁴ Taj status podrazumijeva i odbacivanje svega onoga što ometa umjetnost, a osobito “prizemnih stvari” poput “kućanskih poslo-

⁴ “Plan mi je bio da se nikad ne udam. Umjesto toga htjela sam biti umjetničko čudovište. Žene gotovo nikada ne postanu umjetnička čudovišta jer se umjetnička čudovišta bave jedino umjetnošću, nikada prizemnim stvarima. Nabokov čak nije sklapao vlastiti kišobran. Vera je lizala marke umjesto njega” (Offill 2014: 8).

va, djece, administracije” (Elkin 2023: 6). Budući da poslove vezane uz brigu o drugima u zapadnim društvima najčešće obavljaju žene, ne čudi da su “umjetnička čudovišta” i dalje uglavnom muškarci (*ibid.*: 6). Prema Elkin, Woolf je u sceni ubojstva Anđela kuće opisala prvi korak pobunjene spisateljice na putu prema oslobođenju utjelovljenom u figuri “umjetničkog čudovišta”, no njezina studija svjedoči da razni naučeni društveni obziri i javna osuda čak i danas sprječavaju umjetnicu da se u potpunosti izrazi (*ibid.*: 8).

Heroines Kate Zambreno obiluju upravo takvim primjerima muškaraca koji na različite načine sprječavaju žene u njihovoj namjeri da se bave književnošću i umjetnošću, osobito ako žele pisati o tijelu i seksualnosti, ali se istovremeno inspiriraju njihovim životima iz kojih obilno crpe građu za vlastita djela. Zambreno u svom fragmentarnom tekstu vješto povezuje i isprepleće priče različitih neostvarenih i ostvarenih spisateljica koje su svoju želju da pišu platile tjelesnim i mentalnim zdravljem, a često doslovno životom, uspoređujući ih sa životnim i karijernim putevima njihovih muževa, koji su najčešće ostvarili uspjeh i stekli ugled kojem su one težile.

Premda je njezin fokus na razdoblju modernizma, Zambreno spominje i ponešto starije autore poput Flauberta, pri čemu se bavi njegovim odnosom s Louise Colet, spisateljicom s kojom je bio u ljubavnoj vezi. Zambreno pokazuje da je Flaubert iz Coletine biografije, pisama koja mu je slala i pojedinosti njihove ljubavne afere crpio građu za svoje književne tekstove, posebice za *Gospođu Bovary* (2012: 86). Citira Flaubertovo pismo Colet u kojem joj piše: “Strast ne čini stihove; i što je osobnije, to je slabije” (*ibid.*: 87). Zambreno u tome prepoznaje kasnije teze T. S. Eliota iz njegova esaja “Tradicijska i individualni talent”: “Pjesništvo nije davanje maha emocijama, nego bijeg od emocija; ono nije izraz osobnosti, nego bijeg od osobnosti” (Zambreno 2012: 87; Eliot 1999: 15).

Zambreno smatra da su stavovi te dvojice autora o pisanju “složena obrana” njihove vlastite životne prakse, odnosno Flaubertova odnosa prema Colet i Eliotova prema prvoj supruzi Vivienne, čija književna djela povijest književnosti umanjuje da bi naglasila važnost njihove primarne funkcije muza velikim piscima (*ibid.*: 87). Međutim, iako tvrde da je “umjetnost najbolja kada je depersonalizirana”, ti muškarci u isto vrijeme “fetišiziraju i vampiriziraju ono neumjereno (u vlastitim tekstovima), dok nju discipliniraju i kažnjavaju u zbilji” (*ibid.*). Premda su ideje i inspiraciju za vlastite tekstove dijelom dobivali iz onoga što su im Louise i Vivienne ispričivale o sebi i svojim životima, Flaubert je Coletino pisanje ocijenio previše “osobnim” i “emocionalnim” (*ibid.*), a Eliot je prestao tiskati suprugine satirične društvene portrete pisane pod pseudonimom Fanny Marlow u svom književnom časopisu *The Criterion* nakon što se razotkrio pravi identitet “tračalice iz Bloomsburyja”: “Nakon kontroverze jesenski broj *Criterion*a nije se pojavio, a zatim je godinu dana poslije ponovno pokrenut kao *New Criterion*, bez Viv kao suradnice. Izbačena, izopćena” (*ibid.*: 99).

Na tom je tragu posebno upečatljiv slučaj Zelde Fitzgerald, supruge klasika američkog modernizma Francisa Scotta Fitzgeralda te plesačice, slikarice i autorice kratkih priča i romana *Save Me This Waltz*, koju povijest u prvom redu pamti kao shizofrenu suprugu literarnoga genija (*ibid.*: 9). Zambreno njezinu tragičnu sudbinu čita kao egzemplarnu za autorice kojima nije bilo dopušteno ostvariti svoj potencijal jer su bile udane za umjetnike čiji je rad bio prioritet i unutar i izvan braka. Zambreno objašnjava da dio uzroka Zeldine bolesti treba tražiti u zabrani da piše: “Zelda nije uspjela kao spisateljica jer su joj isprali mozak kako bi povjerovala da je bolesna i da njezina umjetnost proizlazi iz njezine bolesti, a ne njezine briljantnosti, u toj mjeri da se doista razboljela. Tijekom njezina liječenja i rata s mužem oko prava da prisvoji samu sebe kao vlastiti materijal sustavno su je lomili i dehumanizirali, oduzeli su joj alat i, što je najvažnije, hrabrost” (*ibid.*: 214).

Također, Zambreno uvjerljivo pokazuje da se slučaj Zelde Fitzgerald “može čitati kao upozorenje o muzi koja se koristi seбом, svojim slomom, kao vlastitom građom” (*ibid.*: 215). Dok sama nije počela pisati, bilo je prihvatljivo da bude poznata kao Fitzgeraldova supruga, “muza suradnica”, “komplementarna inteligencija” bez vlastitog identiteta koji bi bio odvojen od njega (*ibid.*). Zambreno prepričava kako je Fitzgerald “apsolutno poludio” kada je saznao da je Zelda njegovu uredniku poslala rukopis svoga romana te da je nakon toga “ozbiljno pokrenuo ubrzanu kampanju za ušutkavanje Zelde i blokiranje njezinih književnih pokušaja” u kojoj su sudjelovali njegov urednik i njezini liječnici (*ibid.*: 216). Fitzgerald je tada, naime, radio na rukopisu romana *Blaga je noć* i smatrao da mu pripada pravo prvenstva na svu građu o psihijatriji koju je obilno crpio iz Zeldina iskustva, njezina dnevnika i pisama.⁵ Povijest nije bila naklonjena Zeldi, ali Zambreno i ne pokušava svoje čitateljstvo toliko uvjeriti u njezin genij koliko pokazati da se taj potencijalni talent nije ni mogao razviti uz supruga pisca i u patrijarhalnom društvu koje je bilo sklono svako odstupanje od dominantnih rod-nih uloga dijagnosticirati kao “ludilo”, odnosno mentalnu bolest (*ibid.*: 216–219).

Prema Zambreno, dakle, životi supruga i ljubavnica imaju funkciju “sirove građe” na koju njihovi muževi imaju kompletna autorska prava (*ibid.*: 219). “Lude supruge” modernizma tako još uvijek nisu punopravne autorice, već ponajprije vrše funkciju muza na usluzi svojim muževima ili pak “vještica” i “luđakinja” koje osujećuju njihove karijere i uništavaju njihove živote. U pravilu su svedene na likove, eksplicitno ili implicitno, u djelima svojih muževa ili ljubavnika, a u najboljem ih se slučaju pamti kao “minorne” modernističke autorice (*ibid.*: 139;

⁵ “‘Ako napišeš dramu, to ne smije biti drama o psihijatriji, i ne smije biti smještena na Rivijeri, i ne smije biti smještena u Švicarsku; i kakva god ideja bila, morat će se prvo meni dati na uvid.’ Završava riječima: ‘Ja sam profesionalni romanopisac i ja te uzdržavam. Sve je to moja građa. Ništa od toga nije tvoja građa’” (Zambreno 2012: 218).

228). U knjizi se poput refrena ponavlja teza da ih njihovi muževi pretvaraju u likove u svojim djelima, dok one same žele biti autorice, a Zambreno tu žudnju prepoznaje u odvažnosti koja je i danas potrebna mladim ženama da pokušaju biti autorice, odnosno junakinje vlastitih, a ne više tuđih djela (*ibid.*: 297).

Autorice i ludilo

Jedan od načina na koje se u patrijarhatu žene obeshrabruje da pišu jest povezivanje njihove želje za pisanjem s bolešću, tako što će se potencijalnu spisateljicu pokušati uvjeriti, kao u noveli *Žute tapete* Charlotte Perkins Gilman, da je uzrok njezinoj nervози, anksioznosti ili depresiji upravo pisanje, a ne rigidne rodne uloge koje joj onemogućuju osobni i umjetnički razvoj (Perkins Gilman 2013). Žensko se pisanje izjednačuje s bolešću, no brojne su kulturno definirane karakteristike ženstvenosti, poput emocionalnosti i iracionalnosti, već povezane s bolešću, dok se izražavanje “negativnih” emocija poput bijesa i ljutnje kod žena češće etiketira kao patološko (Ahmed 2014: 3).

Zambreno u tom kontekstu podsjeća na izjavu liječnika Silasa Weira Mitchella, poznatog po svojoj terapiji mirovanjem (*rest cure*), kojom je neuspješno liječio samu Perkins Gilman, da “[m]uškarac koji ne poznaje bolesnu ženu ne poznaje ženu” (2012: 56). Također navodi Flaubertov komentar da se književnost njegova doba “utapa u ženskoj menstruaciji” (*ibid.*: 73) i Eliotov stav da “ne vjeruje femininome u književnosti”, koji ona tumači kao “strah od femininog u pisanju – od histeričnog, emocionalnog, nasilnog” (*ibid.*: 36). Taj je strah blizak strahu od “ženskog bijesa i suza” i u životu i u književnom tekstu (*ibid.*), odnosno strahu od ženskog izražavanja nezadovoljstva vlastitim položajem neprihvatljivim emocijama koje tim muškarcima samo povratno potvrđuju da nisu sposobne za racionalan razgovor i odgovornost koju nose umjetničko zvanje i društveni položaj koji priželjkuju.

Doktor Weir Mitchell, piše Zambreno, vjerovao je da žena mora živjeti “što je moguće više kućanskim životom” ako želi biti sretna i ne biti “nervozna”, a osobito da “nikada ne smije taknuti pero, kist ili olovku” (*ibid.*: 74). Taj je savjet dao Perkins Gilman, koja je svoje iskustvo liječenja koje je gotovo okončalo njezinu spisateljsku karijeru opisala u *Žutim tapetama*, a brojni su njegovi sljedbenici diljem zapadnog svijeta liječili potencijalne spisateljice kao “histeričarke” (*ibid.*: 74–75). Jedan od njih savjetovao je Leonardu Woolfu, suprugu Virginije Woolf, da je u periodu u kojem se oporavljala od mentalnog sloma drži “na strogoj dijeti” na kojoj je smjela pisati samo jedan sat dnevno (*ibid.*: 74). Vivienne Eliot i Zelda Fitzgerald također su podvrgavane raznim metodama liječenja, odnosno, prema Zambreno, “disciplini i nadzoru i književnih teorija koje su zagovarali njihovi muževi i psihijatrije (ne samo kako bi se žene trebale ponašati već i kako bi se književnost trebala ponašati)” (*ibid.*: 287). Njezina je poanta jasna: predra-

sude prema ženama kao inferiornim bićima i prema ženstvenosti općenito kao drugorazrednoj varijanti ljudskosti izravno su povezane s predrasudama prema umjetničkoj ekspresiji žena te s podcjenjivanjem, zanemarivanjem ili uništavanjem njihovih umjetničkih djela.

Kao što je Woolf navela materijalne i nematerijalne prepreke pisanju s kojima se suočavaju i muški pisci, Zambreno također ne skriva da iskazivanje snažnih emocija nije uvijek nailazilo na odobravanje ni kad su posrijedi tekstovi muških autora. Primjer koji u tom kontekstu više puta ističe Fitzgeraldov je esej "The Crack-Up", izvorno objavljen 1936. godine. Zambreno podsjeća da njegovi kolege, poput Hemingwaya i Dos Passosa, nisu "pravim pisanjem" smatrali tekst u kojem se u prvom licu iznose osjećaji neuspjeha i nedostatnosti (*ibid.*: 239). Usprkos kritikama, i za razliku od Zelde, Fitzgeraldu je bilo dopušteno pisati o vlastitoj patnji, a danas se njegovi eseji smatraju klasicima žanra (*ibid.*). "Iako su mu eseji stvarno bili ponešto ženstveni, toliko neumjereni i emotivni", nastavlja Zambreno, on svejedno zamišlja svoj slom kao stvar "razočaranja u sve vrijednosti" te ga tako podiže na "impersonalnu, univerzalnu, filozofsku" razinu (*ibid.*: 240). Zeldin pak slom nije "duhovan, jer ona nije velik muškarac ili muškarac s potencijalom, njezina je kriza osobna, tričava" (*ibid.*: 241).

Zambreninu tvrdnju da su muški modernisti "mogli kultivirati tu estetiku ludila, a da ih se i dalje smatra zdravima" (*ibid.*: 131) potvrđuje istraživanje Rite Felski o interesu modernističkih umjetnika za estetiku ženstvenosti koja u konačnici nije uključivala žene (1995). Konceptija muškog umjetnika kao "ženstvene figure" prisutna je u povijesti književnosti još od razdoblja romantizma u kojem se "slavio ideal transgresivne muškosti, dok su se istovremeno muškom umjetniku pripisivale kvalitete osjetljivosti, intuicije i emocionalne empatije koje se inače smatraju ženskim područjem" (Felski 1995: 94). Slične tendencije "prisvajanja ženstvenosti", posebice u smislu potencijalnog otpora sadržanog u konceptiji "ženstvene izvještačenosti", Felski zamjećuje i u modernizmu, no upozorava da one "nisu nužno u skladu s ciljevima feminizma", već su "zasnovane na radikalnom odricanju i razdvajanju od 'prirodnog' tijela žene" (*ibid.*: 92). Ukratko, umjetnik je "ženstven", ali nikako nije žena. Odbijajući "vrijednosti povezane s ideologijom buržoaske muškosti", umjetnik preuzima i očuđuje "ženstvene osobine" (*ibid.*: 101) i tako, "paradoksalno, pojačava svoju udaljenost od žena i superiornost nad njima", jer one zbog svoje "prirode" nisu sposobne za takvu "slobodno plutajuću semiotičku mobilnost i estetičku sofisticiranost" (*ibid.*: 106).

Felski detaljnije opisuje tu "dvostruku strategiju projekcije i negiranja" u okviru koje se prvo žena "poistovjećuje s primitivnim, neukrotivim silama prirode" (*ibid.*: 110). U isto vrijeme žena je, dakle, viđena "samo kao tijelo, simbolizirajući neobuzdan višak nesvjesne i nedisciplinirane subjektivnosti", te kao "estetizirana", pri čemu se "prijetnja prirodnog poništava tako što se pretvara u umjetnost" (*ibid.*). Same žene pak "izvještačenost utjelovljuju naivno [...] bez sposobnosti da je podignu na razinu filozofske refleksije" (*ibid.*), te stoga "ostaju

zatočene unutar ograničenja tjelesnosti i prirodnoga seksualnog identiteta” koje je modernistički umjetnik u stanju “samosvjesno nadići” (*ibid.*: 112).

Da je emocionalna, iracionalna i ekscesivna ženstvenost dopuštena kao estetska i tekstualna taktika, Zambreno pokazuje na primjerima konstrukcije likova Emme Bovary, Nicole Diver u Fitzgeraldovu romanu *Blaga je noć*, Nadje u istoimenom Bretonovu romanu ili pak nadrealističkoga automatskog pisanja. Prema Zambreno, pisci poput Flauberta, Fitzgeralda, Eliota i Bretona svoje su “modele”, uglavnom mlade djevojke čije se nezadovoljstvo i otpor, neprilagođenost, društvenim položajem i rodnom ulogom manifestiralo ili tumačilo kao mentalna bolest, “isisali do kosti”, pretvorili u objekte i žrtvovali za književni tekst, za svoju umjetnost (2012: 85).

Ipak, “u svojim materijalnim životima ti muškarci nisu bili objekti, već autori, subjekti” (*ibid.*: 85). One pak nisu. Stoga Zambreno tvrdi da se “znakovi velikog Umijeća u muškarca mogu tumačiti kao alarmantni u ponašanju žene” (*ibid.*: 209), jer on je “Veliki Pjesnik”, a ona samo “bolesna žena”, te je stoga svaki njegov čin obilježen “genijem”, a njezin “bolešću” (*ibid.*: 208). Koliko je to uvjerenje duboko ukorijenjeno u književnoj povijesti i kritici, odlično se vidi na primjeru zbirke Fitzgeraldovih eseja naslovljene *The Crack-Up* koju je Edmund Wilson uredio nakon autorove smrti. Zambreno primjećuje da je nekoliko Zeldinih tekstova ušlo u zbirku pod njegovim imenom: “Ako je djelo jako dobro, pretpostavlja se da ga je on napisao. Ako nije vrhunac briljantnosti, onda je barem imao utjecaja na dijelove koji su dobri” (*ibid.*: 223–224). Razotkriva se, dakle, da će se isti tekst pozitivnije ili barem velikodušnije ocijeniti ako se vjeruje da je autor Fitzgerald (odnosno muškarac, veliki pisac), a ne Zelda (odnosno “luda” žena).

Taj i slični slučajevi uvelike opravdavaju sumnjičavost feminističke književne kritike prema “objektivnosti” znanosti o književnosti i strogo formalističkim pristupima nezainteresiranima za kompleksne odnose autorstva i roda. Premda se na prvi pogled čini da je Zambreno suviše zaokupljena iščitavanjem biografija autorica kojima se bavi, za njezinu je argumentaciju ključno pokazati odakle su njihovi muževi crpili građu za svoje ženske likove, kao i sadržaj, pa čak i neke formalne postupke u svojim djelima, a to nije izvedivo ako fokus istraživanja ostaje na samom tekstu.

Stoga je nužno podsjetiti da je feministička književna kritika dala važan doprinos raspravama o pitanju autorstva tako što je uporno ukazivala na činjenicu da proklamirana poststrukturalistička “smrt autora” nije ukinula društvene predrasude o ženama u književnosti. Uz nužnost inzistiranja na specifičnosti književnih tekstova svejedno treba imati na umu da se o kategoriji autorstva “ne može razmišljati mimo njezinih povijesno promjenjivih pravnih, tehnoloških i inih sociokulturnih odrednica” (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 79–80). Premda se treba čuvati povratka na “biografska tumačenja” pozitivističkog pristupa književnosti (*ibid.*: 80), “[r]asplinuće pak autorskih nadležnosti u nadmoćnu impersonalnu

djelatnost jezika, pisma i diskurzivnih praksi” u razdoblju poststrukturalizma moglo je izgledati kao ponovno “ušutkivanje” spisateljica upravo u trenutku u kojem je feministička književna kritika otkrivala, tumačila i prevrednovala njihova djela (*ibid.*: 81).

Tjeskoba suvremenoga ženskog autorstva

Premda suvremena književnost obiluje primjerima žena koje imaju uspješnu spisateljsku karijeru, Zambreno je posebno stalo materijalne i nematerijalne prepreke koje su prije stotinu godina sprječavale žene da pišu povezati s poteškoćama na koje nailaze današnje spisateljice. Ključno je stoga pitanje što to mladu ženu koči u njezinoj želji da piše. Ako djevojka sebe može vidjeti samo “kao lik u knjigama koje su joj dane, a ti su likovi često patologizirani”, pita se Zambreno, “može li imati smjelosti sanjati da bude autorica” (2012: 244–245).

Nadovezujući se izravno na feminističke prethodnice, Zambreno sugerira da je “mlada djevojka još uvijek pogođena Gilbertinim i Gubarinim ‘strahom od autorstva’” i pritom naglašava važnost “ideje tradicije” (*ibid.*: 244). S jedne strane, to je modernistička tradicija koja se sada razotkriva kao maskulina, pri čemu “duhovi modernizma opsjedaju našu sadašnjost putem knjiga koje nam se na silu guraju u grlo”, odnosno lektira i književni kanon zbog kojih su potencijalne spisateljice “internalizirale te otrovne predrasude o tome što i kako [bi] trebale pisati, kako [bi] se trebale prezentirati” (*ibid.*). S druge strane, riječ je o već analiziranom problemu nevidljivosti ženske književne tradicije koja je i dalje nedovoljno prisutna u lektiri i kanonu, ili u najmanju ruku o manjku znanja o toj tradiciji koji također može obeshrabriti mladu autoricu.

Vlastiti proces otkrivanja te ženske književne tradicije Zambreno, baš poput mnogih drugih mladih žena, smatra formativnim iskustvom koje ju je motiviralo da pokrene projekt istraživanja svojih književnih prethodnica, ali i da sama počne pisati književne tekstove: “Ne osjećam tjeskobu utjecaja s ovim spisateljicama koje volim, ne, ne, umjesto toga osjećam EKSTAZU utjecaja” (*ibid.*: 268). Tom izjavom još jednom potvrđuje Gilbertinu i Gubarinu tezu da autorice osjećaju “tjeskobu autorstva”, ali da ih, za razliku od muških pisaca koje progoni “tjeskoba utjecaja”, svijest o prethodnicama potiče da se, usprkos drugim preprekama, odvaži pisati.

Danas bi se malotko usudio reći ono što je 1837. pjesnik Robert Southey napisao u pismu Charlotte Brontë, naime da “ženi književnost nije životni poziv niti može biti” (Gilbert i Gubar 2000: 8). Međutim, niz je drugih načina na koje se može izravno ili neizravno diskvalificirati književnost koju pišu žene. Kako Zambreno upozorava, objavljeno djelo ženske autorice odmah se etiketira kao “ženska književnost”, “književnost za mlade” ili “chick lit”, što bi značilo da nije

“visoka” književnost (2012: 245).⁶ Tom se popisu mogu dodati i drugi kriteriji kojima se redovito diskvalificiraju književni tekstovi autorica: knjiga je prepopularna, odnosno predobro se prodaje, previše je osobna i emocionalna, premalo se bavi političkim ili ekonomskim pitanjima, autobiografija je, memoari ili autofikcija. Promatrajući načine na koje se književna kritika i javno mnijenje odnose prema radu njezinih prethodnica ili suvremenica, prema Zambreno, mlada autorica internalizira uvjerenje da njezin unutarnji svijet nije “dovoljno bogat” te “da njezino prvo lice nije dovoljno kompleksno ili fikcionalizirano ili univerzalno za književnost” (*ibid.*: 242–243).

Sve su to, prema Zambreno, razlozi zašto je mlada djevojka još uvijek “strahovito depresivna”, štoviše, zašto joj se redovito dijagnosticiraju mentalne poteškoće i bolesti poput depresije, anksioznosti ili pak bipolarnog i graničnog poremećaja ličnosti. Zambreno se prisjeća kako je i njoj samoj dijagnosticiran bipolarni poremećaj kada je imala dvadeset i jednu godinu. Otišla je kod prve psihologinje koja ju je pristala primiti te iskreno odgovorila na pitanja o konzumaciji alkohola i droge te broju seksualnih partnera, te joj je nakon prve sesije dijagnosticiran bipolarni poremećaj (*ibid.*: 247). Pišući o tome u *Heroines*, sada svoje stanje tumači kao “egzistencijalni slom”, dijelom uzrokovan “nadrealnom sigurnošću da sam lik, a ne spisateljica” (*ibid.*: 246–247).

Pozivajući se na studiju *The Female Malady* Elaine Showalter, detaljnu analizu povezanosti između raznolikih načina na koje su se žene u 19. i 20. stoljeću odupirale idealnoj ženskosti i “ludila”, odnosno mentalnih bolesti koje su im stoga redovito dijagnosticirane (1985), i Zambreno zanima koncepcija “ženske bolesti” u patrijarhatu. Kao i Showalter, Zambreno primjećuje da se ta bolest često manifestira sličnim simptomima, a nazivi joj se mijenjaju s vremenom, pa tako “juče-rašnja histeričarka postaje shizofreničarka modernog doba” (*ibid.*: 83). Pokazuje se da bi “ženi kojoj bi u razdoblju od 1920. do 1950. bila dijagnosticirana shizofrenija u 1980-ima puno vjerojatnije bio dijagnosticiran bipolarni ili granični poremećaj ličnosti zbog novih potklasifikacija u DSM-III” (*ibid.*: 113).

Takav teorijski tretman mentalnog zdravlja blizak je suvremenim idejama o depresiji kao “javnom osjećaju” i “političkoj” bolesti (Ahmed 2014; Cvetkovich 2012; Fisher 2009; 2012). Kulturna politika emocija, čija je najvažnija predstavnica Sara Ahmed, dovodi u pitanje zapadnjačko razdvajanje razuma i osjećaja, pri čemu se emocije smatraju inferiornima racionalnom mišljenju te povezuju sa ženama i rasno obilježenim osobama (2014: 3). Zapadnjačka politika emocija također uspostavlja njihovu hijerarhiju tako što niže rangira “negativne” emocije poput

⁶ Recentni primjer takve prakse izjava je engleskog pisca Willa Selfa da su romani irske spisateljice Sally Rooney “priglupе, vrlo jednostavne stvari bez ikakve književne ambicije” koje bi “prije deset ili dvadeset godina bile svrstane u književnost za mlade” (Media Mole 2019). Do tog je zaključka došao nakon što je, kako kaže, pročitao “nekoliko stranica” njezine knjige, a tome dodaje da je on sam u posljednjih sedam godina objavio 1500 stranica “ozbiljne proze”.

tuge, bijesa i ljutnje, a zajedno s njima i pojedince koji nisu u stanju kontrolirati svoje emocije (*ibid.*: 3–4). Međutim, Ahmed tzv. negativne emocije tumači kao “kreativne” (*ibid.*: 176), a na tom tragu Ann Cvetkovich proučava depresiju kao “kulturni i društveni fenomen”, a ne samo kao medicinsku bolest koja se mora liječiti (2012: 1). Za nju je depresija “politička”, odnosno “obična”, “dio svakodnevnog života”, te se bavi načinima na koje se politička transformacija i akcija mogu razviti iz loših, “negativnih” osjećaja, a ne samo iz “pozitivnih” (*ibid.*: 2–3).

Sama Zambreno u članku *Melancholy and the Infinite Sadness* iz 2013. ponovno razmatra distinkciju između pozitivnih i negativnih osjećaja, kao i njihovo svrstavanje u binarne opreke, te s tim povezano uvjerenje da sreća ili zadovoljstvo nužno podrazumijeva odsutnost svih negativnih osjećaja. “Ono što drugi – obitelj i šefovi, u televizijskim reklamama – vide kao depresiju”, tvrdi Zambreno u tom tekstu, “može ustvari biti upotreba vlastitog tijela kao poprišta odbijanja da se sudjeluje i u potpunosti funkcionira u kapitalizmu, (hetero)normativnom društvenom ponašanju ili orođenom radu: trajni prostor u kojem se vlastito *ja* kao politički i suvereni subjekt kultivira isključivanjem” (2013b).

Zambreno, dakle, uzroke vlastite anksioznosti, kao i anksioznosti svojih kolegica, pronalazi u društvenim razlozima poput rodni normi te književnih i kulturnih vrijednosti zbog kojih njihovo pisanje o osobnom iskustvu neće biti vrednovano kao književnost ili barem ne kao dobra i važna književnost. Spisateljice se stoga vrlo lako mogu naći u začaranom krugu tjeskobe autorstva: jednom kad spisateljčina društveno uzrokovana tjeskoba postane temom njezinih tekstova, ili čak utječe na njihovu formu, velika je vjerojatnost da će ih kritika negativno ocijeniti, što će pak dodatno pogoršati tjeskobu: “Što ako sam depresivka maskirana u nekog tko vodi bilješke? Je li ovo tekst autorice ili luđakinje?” (2012: 75).

Kao što je pokazala analiza primjera Francisa Scotta i Zelde Fitzgerald, iako pisac i spisateljica mogu pisati o vrlo sličnim temama na slične načine, njezina se “otuđenost nikada ne doživljava kao egzistencijalna, već je se disciplinira zbog neumjerenosti” (*ibid.*: 261): “TJESKoba: Kada je ona osjeća, patološka je. Kod njega je egzistencijalna” (*ibid.*: 260). Odgovor na pitanje zašto takvi stavovi nisu rijetkost i u suvremenoj književnoj kritici Zambreno pronalazi u još uvijek aktualnoj modernističkoj, novokritičkoj književnoteorijskoj tradiciji, a posebice u eseju T. S. Eliota o Hamletu u kojem uvodi utjecajnu koncepciju “objektivnog korelativa” (Zambreno 2012: 36; Eliot 1999: 72).

Prema Eliotu, Hamlet je kao lik “obuzet emocijom koju je nemoguće izraziti jer je pretjerana u odnosu na prikazano činjenično stanje” (Eliot 1999: 73). Virginia Woolf slijedi tu ideju kada u *Vlastitoj sobi* iznosi kritiku romana *Jane Eyre* Charlotte Brontë zbog “greške u izvedbi”, jer je autorica dopustila da “bijes” i “osobna patnja” zbog ograničenoga društvenog položaja žena budu uočljivi u Janeinu pripovijedanju (2003: 75). Woolf tako pisanje kao “način samoizražavanja” suprotstavlja “pisanju kao umjetnosti” (*ibid.*: 81) na tragu Eliotova uvjerenja da u književnosti nema mjesta prikazivanju pretjeranih emocija (Zambreno

2012: 36). Međutim, nastavlja Zambreno, Hamletov se očaj, “premda pretjeran”, ipak inače interpretira kao “egzistencijalan” (*ibid.*: 37). Za razliku od njega Ofelija je ta “koja plače i jauče i utapa se u centimetru vode” (*ibid.*). O Ofelijinu objektivnom korelativu nema ni rasprave.

U *Vlastitoj sobi* Woolf jasno daje do znanja da spisateljski “nagon za autobiografijom”, odnosno književnost kao “način samoizražavanja” smatra manje vrijednim od “pisanja kao umjetnosti” (2003: 81). Međutim, suvremene feminističke književne teoretičarke kritične su prema uvjerenju da pisanju na temelju vlastitog iskustva nedostaje “fikcionalizirajuća alkemija” koja čarobno pretvara izvanknjiževnu građu u umjetnost jer se ti argumenti najčešće upotrebljavaju da bi se obezvrijedili tekstovi ženskih autorica (Zambreno 2012: 243). Zambreno je kritična prema popularnom stavu “da je neka vrsta varanja crpiti iz VLASTITOG života, čak i ako je to sa zapanjujućim uvidom u ljudsko stanje, ili što je još više zabranjeno, u složeno i ambivalentno feminino stanje” (*ibid.*: 235). Također navodi da njezini studenti i studentice kreativnog pisanja smatraju da takvo pisanje nije “pravo” pisanje jer nije “prošlo alkemiju nužnu da ga pretvori u književnost” (*ibid.*: 266).

Da su takve optužbe većinom usmjerene na autorice ili autore iz marginaliziranih društvenih skupina, uvjerljivo je uprizorila Chris Kraus u svom hibridnom romanu *I Love Dick* iz 1997. godine. Kraus izazovno tvrdi da i muški pisci redovito crpe ideje za tekstove iz svojih ili tuđih životnih priča, no onda “fikcionaliziraju sporednu postavu likova mijenjajući imena i nebitna obilježja njihovih identiteta” kako ne bi ispali “neukusni” (2006: 72). Kraus uviđa da je “‘ozbiljan’ suvremeni muški hetero roman prozirna [...] Priča o Meni, nezasitno proždrljiva poput čitavog patrijarhata”, u kojoj “junak/antijunak eksplicitno *jest* sam autor”, a svi drugi “reducirani su na ‘likove’” (*ibid.*: 72).⁷ Kada autorice, s druge strane, rade isto ili pak pokušavaju razotkriti “tu lažnu zamisao nazivanjem stvari pravim imenima”, redovito ih se proglašava “kučkama, kleveticama, pornografinjama i amaterkama” (*ibid.*: 72).

Kraus ustanovljava da je ženama i u životu i u umjetnosti uskraćen pristup javnoj sferi, odnosno domeni neosobnog (*ibid.*: 197), s čime zatim povezuje dominantno književnoteorijsko i književnokritičko uvjerenje da “umjetnost nadilazi ono osobno” koje “odlično služi patrijarhatu” (*ibid.*: 230). Ako spisateljice

⁷ “Primjer: umjetnica Sophie Calle pojavljuje se u knjizi *Levijatan* Paula Austera u ulozi piščeve djevojke [...] ali u *Levijatanu* ona je bijedno biće oslobođeno komplikacija poput ambicije ili karijere” (Kraus 2006: 72).

Nešto slično primjećuje i spisateljica i kulturna kritičarka Melissa Febos kada tvrdi da “strejt muški pisci pišu o istim stvarima – samo preko njih postavljaju zaplet o bejzbolu ili ih proglašavaju fikcijom” (2002: 23). Febos u svojoj knjizi *Body Work. The Radical Power of Personal Narrative* iz 2022. kritizira “seksistički mehanizam” kojim književna teorija i kritika umanjuju vrijednost pisanja o intimi i emocijama te iznad svega cijeni “Vrlo Važan Roman” (2022: 7).

nemaju pristup javnoj sferi, mogu pisati samo o privatnom i u privatnom kontekstu, a privatnom pak nema mjesta u umjetnosti, posebno kada dolazi iz ženskog pera. Njezin je zaključak porazan: za žene u umjetnosti nema mjesta. “Tko smije govoriti i zašto”, oštro zaključuje Kraus, “jedino je pitanje” (*ibid.*: 191).

Spisateljica Siri Hustvedt u eseju *No Competition* slično razmišlja kada primjećuje da se autorica nalazi “u dvostrukoj opasnosti” (2016: 90). Odabere li pisati izmišljene priče, takve će “lake stvari njezin ženski identitet pretvoriti u još lakše”, a odluči li se za autobiografske tekstove o kućnom životu i brizi o djeci, “o dosadnim susretima s drugim roditeljima u jaslicama ili vrtiću, o čangrizavim iritacijama i gorko izgubljenoj neovisnosti”, zacijelo će biti osuđena na zaborav ili “geto” tzv. ženskog pisanja (*ibid.*: 90).⁸

Također, spisateljice će prije, za razliku od pisaca, biti vrednovane ne samo na temelju svog roda već i kao osobe. Ocjenjivat će se njihovi životi, njihova iskustva, njihove osobnosti, a ne u prvom redu njihova djela. Taj problem zauzima središnje mjesto u eseju Rachel Cusk naslovljenom upravo *Can a Woman Who Is an Artist Ever Just Be an Artist?* u kojem spisateljica indirektno priziva ubojstvo Anđela kuće: “Ali od svake se umjetnice zahtijeva objašnjenje je li se, ili kako, riješila svoje ženstvenosti i njezinih ograničenja, svoje ženske biološke sudbine; gdje je – da tako kažemo – zakopala tijelo” (Cusk 2019). Jedan mogući, osnažujući odgovor na Cuskino pitanje daje Lauren Elkin u svojoj knjizi o “nepokornim tijelima u feminističkoj umjetnosti”: “Nema potrebe zakopati tijelo: ono je u središtu naše prakse” (Elkin 2023: 20).

Utjelovljeno pisanje

U eseju *Apoplexia, Toxic Shock, and Toilet Bowl: Some Notes on Why I Write* objavljenom 2013. godine Zambreno se obračunava s piscem Jonathanom Franzenom stoga što je u svom članku o Edith Wharton u *The New Yorkeru* negativno ocijenio spisateljičin vanjski izgled i karakter. Zambreno upečatljivo opisuje svoj bijes: “Nisam bila u stanju napisati suvisao esej, ne znam ni što je ovo, esej, umjesto toga htjela sam stajati ispred njegove kuće na Upper West Sideu i protestirati, bacati izmet ili vrištati” (2013a: 4). Njezin izljev bijesa izgleda potpuno neprimjereno u kontekstu “objektivnoga” akademskog diskursa, što, dakako,

⁸ Hustvedt se u tom eseju bavi *Mojom borbom* Karla Ovea Knausgård za koju kaže da sada imamo preko 3500 stranica dug dokaz da je cijelo vrijeme bilo dovoljno da muškarac napiše “privatnu”, “kućansku” knjigu kako bi te teme postale ozbiljne i respektabilne. Hustvedt se pita kako bi kritika dočekala Knausgårdove autobiografske romane da ih je napisala žena. Napisani, prema Hustvedt, tehnikom donekle usporedivom s “automatskim pisanjem”, fokusirani na privatnu sferu i osjećaje, s pripovjedačem koji se brine o djeci i kućanstvu, Knausgårdovi romani ne smatraju se “moralno kompromitiranima”, nego većinom “herojskima” (2016: 85–86).

ne znači da književni znanstvenici i znanstvenice nikada ne reagiraju emotivno na književne tekstove kojima se bave ili na nepravedne ocjene predmeta svog istraživanja. Međutim, Zambreno u svojim autoteorijskim tekstovima, upravo stoga što nije dužna slijediti uzuse akademskog pisanja, otvoreno govori o vlastitim snažnim emocionalnim reakcijama i na same književne tekstove i na teoriju i kritiku koja ih komentira. Usto, njezine su emocionalne reakcije često praćene jakim tjelesnim simptomima koje detaljno opisuje – obilnim i bolnim menstruacijama, dijarejom, ukliještenim živcem. Zambreno odbija zakopati svoje tijelo; ona ga doista stavlja u središte svoje spisateljske prakse.

U zadnje se vrijeme i u akademskom kontekstu, posebice u okviru feminističke teorije čitanja koju predvodi Rita Felski, počela ozbiljnije dovoditi u pitanje navodna objektivnost znanosti o književnosti, osobito njezina artificijelna cijepljenost od svake emocionalnosti pri analizi umjetničkih djela. Tako, primjerice, Felski u knjizi *Granice kritike* preispituje prevladavajući fokus književne teorije na kritičko čitanje te ističe da je teorijski jezik koji služi opisivanju i opravdavanju emocionalnih reakcija na književne tekstove “začudjujuće nerazvijen” (2019: 21). Felski tvrdi da premalo pažnje posvećujemo načinima na koje ti predmeti “iznuđuju naše simpatije, podilaze našim emocijama i hrane naše opsesije” (*ibid.*: 291) te se pita: “Zašto [...] mucamo i oklijevamo kada govorimo o svojim ljubavima” (*ibid.*: 35)?

Kao što Felski objašnjava u svojoj ranijoj knjizi *Namjene književnosti*, “razjasniti potencijalne prednosti” izlaganja književnim tekstovima, “umjesto zadržavanja na njegovim opasnostima, znači izložiti se optužbama za naivnost, fanatizam ili metafizičko razmišljanje” (2008: 3). U književnoj znanosti taj strah od naivnosti – od emocionalnog naspram racionalnog, spontanog naspram refleksivnog i frivolnog naspram ozbiljnog – dugo se u potpunosti preklapao s oprekom između femininog i maskulinog (Culler 1991: 51). Stoga ne čudi da su upravo feministička teorija i autoteorijski tekstovi marginaliziranih autora i autorica ponudili prve smjernice za razmatranje odnosa između teksta, tijela i emocija te pokušali bijes i ljubav iskazati riječima.

Iako Zambrenine studije proizlaze iz feminističke teorije i nesumnjivo se mogu smjestiti u okvire feminističke književne kritike, ipak kao autoteorijski tekstovi značajno odstupaju od konvencionalnoga akademskog pisanja. Usto, Zambreno kao svoje uzore navodi autore i autorice povezane s književnim pokretom “New Narrative”, poput Kathy Acker, Mary Gaitskill, Davida Wojnarowicza, Chris Kraus i Eileen Myles, koji su pisali o tijelu i “svojim tijelima”, ne samo o idejama i o seksu nego i o emocijama, “emocijama za i kroz i nadilazeći sve te stvari, stranice i stranice ljepljivih, intenzivnih, iskrivljenih emocija” (2012: 251).

Ton njezinih eseja također se razlikuje od neutralnosti većine akademskog diskursa, ali i od ironije prisutne u Woolfinoj *Vlastitoj sobi*: krajnje je iskren i intenzivno strastven, ali, prije svega, opipljivo bijesan. U eseju *Toilet Bowl* tako piše: “Kad se naljutim, trzam se, šikljam i preokrećem se. To je kao nasilje nada

mnom. Postoji nešto tako – racionalno – u određenim vrstama eseja. Dopušteno vam je upotrebljavati ‘ja’, najaviti ispitivački subjekt – ali ne i pisati o tijelu, kako se tijelo osjećalo dok je čekalo da očajnički reagira na neki događaj ili tekst” (2013a: 13). Njezini su eseji fragmentarni i repetitivni, a budući da jednim dijelom vuku podrijetlo s njezina bloga, često sliče automatskom pisanju. Kako sama objašnjava, oni izviru iz “golemog osjećaja”, a taj je “osjećaj često bio ljutnja, kojoj je konačno dopušteno da se oslobodi u tim visceralnim tiradama” (2012: 280).

Zambreno već u *Heroines* svoj blog opisuje kao “zahodsku školjku, ispo-vjedaonicu, poljsku bolnicu” (2012: 286), a godinu dana poslije novi esej doslovno naslovljava “Apopleksija, toksični šok i zahodska školjka”, jasno dajući do znanja da “želi pisati s poprišta tijela” (2013a: 13). To se može tumačiti kao pokušaj da piše u tradiciji ženskog pisma (odnosno *l’écriture féminine*), stavljajući u središte vlastito tijelo kao izvor nelinearnog, eksperimentalnog pisanja protiv i izvan zapadnjačke falogocentrične kulture (Cixous 1997).

U tom smislu, svoj blog opisuje kao “vrstu zahodske školjke”, gdje može “povraćati ili srati riječi”, nešto što djevojke ne bi smjele raditi (2013a: 5–6). Piše “umjesto da udara i vrišti”, piše “umjesto da umre” (*ibid.*: 8). Njezin popis žena koje rabe svoja tijela kao jezik opsežan je: na primjer radnice u tvornici u Maleziji navodno opsjednute demonima, “histerične” navijačice u sjevernom dijelu države New York, vještice iz Salema, Freudove pacijentice, spisateljice poput Zelde Fitzgerald i Vivienne Eliot, nasilne junakinje poput Antoinette Cosway i Erike Kohut, djevojke s graničnim poremećajem ličnosti itd. (*ibid.*: 13). Sve te žene koje su proglašene “ludima” jer “ili izvode obezvrijeđenu žensku ulogu ili potpuno ili djelomično odbijaju stereotip vlastite spolne uloge” (Felman 1993: 21) naziva svojim “sestrama” i povezuje ih u “zajednicu” (Zambreno 2013a: 12; 9).

Slijedom toga, Zambreno svoje pisanje vidi kao pokušaj davanja jezika vlastitom nasilju i svim djevojkama “koje vrše nasilje nad sobom jer žive u društvu koje kriminalizira svaki pokušaj eksternalizacije njihova gnjeva, njihova bijesa, njihove duboke tuge” (*ibid.*: 10). Na taj način bijes je u središtu njezine poetike, te je stoga, dakako, kritična prema stavu Virginije Woolf da ljutnja, kao i sve negativne emocije, ne bi trebala imati mjesta u književnosti: “Što reći o tom inzistiranju [...] u *Vlastitoj sobi* da ‘crveno svjetlo’ ljutnje zapravo blokira jasan i prijemčiv um te stoga osujećuje dobro pisanje” (2012: 64)? Zambreno sugerira da je Woolf “očito internalizirala tadašnju ideologiju mentalnih bolesti” unatoč svojoj “osobnoj” kritici liječnika Silasa Weira Mitchella u romanu *Gospođa Dalloway* (*ibid.*), kao i da je prihvatila Eliotov koncept objektivnog korelativa (*ibid.*: 65).

Prema Francisu Mulhernu, u tome leži središnji paradoks *Vlastite sobe*. Woolf suprotstavlja pisanje kao umjetnost i pisanje kao samoizražavanje, ali njezin vlastiti esej proizlazi iz njezine ljutnje zbog društvenog položaja autorica, iako je ta ljutnja uglavnom pažljivo kontrolirana ili pretvorena u ironiju (2000: 33). Woolf jako pazi da ne izgleda ljutito, kako je upozorila Adrienne Rich, “prisiljava se da

bude mirna” jer je “itekako svjesna [...] da je prisluškuju muškarci” (1972: 20). Moglo bi se reći da je željela izbjeći etiketu emotivne ili ljutite žene jer bi je takva projekcija emocija na njezino tijelo, terminima Sare Ahmed, isključila “iz domene mišljenja i racionalnosti” (2014: 170).

Međutim, kao žena i feministkinja, već je isključena iz racionalnog. Prema Ahmed, “[f]eministkinje koje progovaraju protiv utvrđenih ‘istina’ često su konstruirane kao emotivne, kao one koje ne zadovoljavaju same standarde razuma i nepristranosti” (*ibid.*: 170). Na taj način “feminizam postaje ekstenzija već patološke ‘emocionalnosti’ ženstvenosti” (*ibid.*). Ahmed predlaže da “reakcija na odbacivanje feministkinja kao emotivnih ne bi trebala biti tvrdnja da je feminizam racionalan, a ne emocionalan”. Umjesto toga treba osporiti “shvaćanje emocija kao suprotnih mišljenju”, kao i “pretpostavku da je ‘racionalna misao’ neemotivna” (*ibid.*). Ona emocije shvaća kao “utjelovljenu misao” i želi “da razmišljamo o oblicima politike koji nastoje osporiti društvene norme” (*ibid.*). Uz čuđenje i nadu ljutnja je ključna emocija za feminizam. Ahmed ljutnju smatra “kreativnom” (*ibid.*: 176) te u utjecajnim figurama koje naziva “feminist killjoy” i “angry black woman” pronalazi “određenu vrstu političkog potencijala i energije” (*ibid.*: 224).

Na tom tragu, Zambreno ustrajno ponavlja zašto je njezina ljutnja razumna, “čak suočena s drugima koji se tom ljutnjom koriste kao dokazom lošeg rasuđivanja” (Ahmed 2014: 177). Njezin je cilj uspostaviti drukčiju estetiku u kojoj će biti mjesta za emocionalno i osobno pisanje, za pisanje o tijelu i tijelom, te je prikladno naziva “abjektivnim korelativom”, za razliku od Eliotova “objektivnog” (2013a: 2).⁹

Različiti modaliteti pisanja o tjeskobi autorstva

Zambreno svoje pisanje “o tome što znači biti neumjerena i toksična” smatra pisanjem “protiv kulture”, jer još uvijek “živimo u kulturi koja kažnjava i pokušava disciplinirati neurednu ženu i njezino tijelo te u književnoj kulturi koja kažnjava i disciplinira ono što je otvoreno autobiografsko (jer je previše ženstveno, previše djevojačko, previše emotivno)” (2012: 251–252). Iako teorije autobiografije, a sada i autoteorije, inzistiraju na tome da autobiografski diskurs ne podrazumijeva privilegiran pristup sepstvu, već je diskurzivna praksa kao i svaka druga (Gill 2006: 4; Gilmore 2001: 24), Zambreno uvjerljivo pokazuje da se osobno, intimno i autobiografsko pisanje autora čita drukčije od onog autorica.

⁹ Ovdje je poanta, dakako, u igri riječima objektivni i abjektivni, no izbor termina “abjektivni” može se povezati s načinom na koji taj pojam upotrebljava Julia Kristeva u knjizi *Moći užasa. Ogledi o zazornosti* (1989). U hrvatskom je izdanju “abjektan” preveden kao “zazoran”, a Kristeva ga smješta između subjekta i objekta, kao ono što izaziva gađenje (poput prljavštine, smeća, leša i sl.) te uznemiruje društveni razum (Kristeva 1989).

Kao potvrdu te tvrdnje navodi incident iz vlastite književne karijere kada je Jimmy Chen s književnog bloga HTMLGIANT prozvao nju i njezine kolegice “menstrualnim blogericama” jer je njihovo pisanje previše ispovjedno, emocionalno nabijeno i iracionalno ili pak narcisoidno (2012: 287–288). Istovremeno je “previše” i nedovoljno jer se takvi tekstovi “ne smatraju pisanjem”, a osobito ne književnošću, zato što su navodno samo “iskurili” iz tijela svojih autorica, odnosno “iskrvarili na papir” (*ibid.*). Zambreno na Chenove prozivke odgovara u završnici *Heroines* ispisujući svojevrсни manifest, poziv na pisanje, apel autoricama koje eksperimentiraju s pisanjem o privatnom u javnom prostoru, osobito na internetu, da prisvoje “negativne” etikete koje im se pripisuju, kao što su “menstrualne blogerice”, “škrabanje”, “amaterke”, “diletantice”, “minorne”, “autsajderice”, “nelegitimne”, a kojima je svima svrha “isključiti djevojku koja piše” (*ibid.*: 296). Za Zambreno to je politička odluka jer javna izvedba sepstva nije samo način borbe protiv odbacivanja i brisanja, već i prosvjed protiv prevladavajućih definicija književnosti i književne znanosti.

Međutim, čak se i sama Zambreno pita nema li “nečeg bolesnog u svem tom ispovijedanju” (*ibid.*: 288). “Kultura” potiče osjećaj gađenja prema “dnevničkom i ispovjednom u našoj književnoj znanosti” koji potencijalne spisateljice “internaliziraju”, što rezultira anksioznošću, mržnjom prema sebi i sumnjom u smisao i kvalitetu vlastitog pisanja (*ibid.*: 289). Ta je sumnja i s njom povezana tjeskoba Zambrenina trajna preokupacija, kojoj se na različite načine vraća u svim svojim autoteorijskim tekstovima.

Dok je ton *Heroines* i osobito eseja *Toilet Bowl* osoban, bijesan i povremeno frenetičan, recentnije Zambrenine knjige, premda i dalje angažirane i strastvene, napisane su osjetno mirnijim, pa i sporijim tonom. Njezinu studiju naslovljenu *Book of Mutter*, o pisanju, fotografiji i žalovanju za majkom na tragu Barthesove *Svijetle komore*, može se čitati kao prijelazni tekst u smislu promjene tona. U idućoj knjizi, naslovljenoj *Appendix Project*, svojevrsnom dodatku *Book of Mutter*, Zambreno opisuje dugogodišnji proces rada na toj zahtjevnoj studiji i razrađuje “viškove” povezane s njom. *Book of Mutter* izvorno je trebala biti mnogo duža i formalno kompleksnija knjiga, napisana u formi isprepletenih monologa, odnosno još jedan “histerični tekst” sličniji *Heroines* (2019: 95). Međutim, urednica iz izdavačke kuće koja na kraju nije objavila knjigu tražila je od autorice da izbaci sve što je “previše repetitivno, previše ‘sladunjavo’ i previše ‘melodramatično’”, što Zambreno tumači kao “prehisterično” (*ibid.*: 95). “Premda sam se tada opirala”, piše Zambreno, “u konačnici sam uklonila dio ponavljanja te je tekst na kraju postao manje nejasan, manje privatni teatar, i kontroliraniji” (*ibid.*: 96).

Njezine čitateljice brzo su registrirale te promjene u pisanju i činile su se “razočarane”, poput studentice koja joj je prišla nakon jednoga javnog predavanja i komentirala kako je Zambreno “u starijim tekstovima bila ljutita, a u novima se nije činila takvom” (*ibid.*: 97). Poslije ju je to pitanje ipak uznemirilo: “U neku ruku, pitam se jesam li izmaknula dio ljutnje iz *Book of Mutter*, zajedno s povi-

šenim tonovima i mrmljanjima, u želji da ne budem uvijek takav iritans. Shvatila sam koliko je u starijim tekstovima bila utjecajna koncepcija tihog vriska ili krika, no sada sam bila iscrpljena, zainteresirana za druge tišine i prostore” (*ibid.*: 97–98). Zambreno taj esej završava prihvaćanjem promjene tona u svojim recentnijim tekstovima jer “želi mnogostrukost”, odnosno želi “pisati u različitim modalitetima, bez obzira na to radi li se o melankoliji, iscrpljenosti, iritaciji, ljutnji ili radosti, ali ne zato što se to očekuje od [nje]” (*ibid.*: 99). Ipak, esej završava tvrdnjom da je “još uvijek iznad svega privlači pisanje koje je na neki način iritans” (*ibid.*).

U usporedbi sa strastvenim, bijesnim i urgentnim tonom *Heroines*, njezina novija autoteorijska knjiga *To Write as if Already Dead*, objavljena 2021, ostavlja dojam usporenosti i umora. Zambreno ju je pisala dok je tijekom pandemije bolesti COVID-19 bila trudna s drugim djetetom, a u njoj, između ostalog, tematizira prijateljstvo i pisanje u ekstremnim uvjetima, ispreplećući vlastitu priču s pomnim čitanjem romana *Prijatelju koji mi nije spasio život* francuskog pisca Hervéa Guiberta iz 1990. godine.

Otkad je postala majka, Zambreno ima još manje vremena i prostora za pisanje. Navodi da već tri godine radi na studiji o Guibertu (2021: 18) te da joj “radni stol stoji uglavnom nekorišten u dječjoj sobi [...] zatrpan hrpama papira i bilježnica” (*ibid.*: 19), dok ona “umjesto toga radi na kauču” (*ibid.*: 20). Nezaobilazna materijalna činjenica majčinstva i trudnoće neporecivo utječe na njezino tijelo, identitet i pisanje: “Ja se mijenja, to je neugodno rastezanje, posebno za spisateljicu, nikada više ne biti sama, a opet tako puna obilja. No moj mi se život također sada čini privatnijim – ne želim objavljivati nered svog kućanstva [...]. To je moj nered” (*ibid.*: 73).¹⁰

Majčinstvo je svakako utjecalo na ton njezinih djela, no ono nije jedini razlog zašto Zambreno – donedavno zaštitnica svih ljutih i anksioznih mladih djevojaka koje žele pisati – više ne zvuči kao u *Heroines*. Promjena tona, međutim, također ne znači da se oslobodila tjeskobe autorstva. Dapače, čini se da je svijest o riziku koji sa sobom nosi autorstvo kakvo je zagovarala u *Heroines* samo sve veća. Potpuno otvoreno, iskreno i ranjivo pisanje o sebi i svojim bližnjima postupno zamjenjuje želja da se zaštiti vlastita privatnost te osobito privatnost djece.

Knjige, međutim, ostaju primarno autoteorijske s izraženim udjelom autobiografskih elemenata, no sada je posrijedi drukčiji pristup odnosu privatnog i javnog. Dok je u *Heroines* eksplicitno zagovarala potpuno ogoljivanje privatnog u javnosti, sada naglašava kako više nije sigurna je li i dalje spisateljica jednom kada je knjiga dovršena i objavljena te da žudi za “povratkom u prostor gdje se pisanje čini privatnim” (*ibid.*: 22). Pisanje o privatnom u javnom prostoru, koje se u

¹⁰ Pitanjem odnosa (*queer*) majčinstva i pisanja detaljno se bavi već spominjana autoteorijska knjiga Maggie Nelson *The Argonauts* iz 2015. godine.

Heroines ohrabrialo i slavilo, u *To Write as if Already Dead* dodatno komplicira njezino dugogodišnje iskustvo pisanja, objavljivanja i promoviranja knjiga u kontekstu komercijalnoga američkog izdavaštva i pod povećalom seksističke javnosti.

Zambreno se sada ograđuje i od onog što retrospektivno vidi kao određenu naivnost prisutnu u ranijim knjigama, posebice u *Heroines* i dvama ranim romanima, *O Fallen Angel* i *Green Girl*. Kada opisuje svoju korespondenciju sa spisateljicom i blogericom koju naziva Alex Suzuki, Zambreno svoje tadašnje zapise naziva “djetinjastima”: “Mislim o tim postovima i o knjizi koja je uslijedila s određenim sramom, iako se i divim tomu koliko sam tada bila intenzivna i iskrena. [...] Prije sam mislila da pisanje treba doći brzinom misli, no u zadnje vrijeme više čeznem za sporošću” (*ibid.*: 26). Ključan faktor u tom zaokretu svakako je akademski i tržišni uspjeh studije *Heroines* koja je danas neizostavna literatura u području suvremene feminističke književne kritike. Kao u primjeru s djevojkom koju je razočaralo što njezine knjige više ne zvuče bijesno, Zambreno su počela opterećivati očekivanja publike da vodi borbu u njezino ime, kao i njezina javna persona “ljutite” ženske autorice: “Više nisam osoba koja je napisala tu knjigu, bilo koju od tih knjiga, i nisam sigurna da mogu govoriti u njezino ime iako se to od mene očekuje” (*ibid.*: 26–27). Zambreno ide tako daleko da kaže kako se sada često više i ne identificira kao ženska autorica (*ibid.*: 28).

Premda na tom mjestu ne objašnjava eksplicitno kako je i zašto do toga došlo nakon njezine strastvene obrane ženskog autorstva, iz *To Write as if Already Dead* mogu se iščitati njezine modificirane teze i o književnom autorstvu načelno i o “ženskom” autorstvu. Pišući o svojoj bloggerskoj zajednici aktivnoj oko 2010. godine, Zambreno ponovno naglašava isprepletenost privatnog i javnog. Tadašnji blogovi još su omogućivali neetabliranim spisateljicama da stvore vlastitu zajednicu, intenzivno pišući i međusobno komentirajući tekstove, bilo pod pravim imenima bilo pod pseudonimima, izmjenjujući se u ulogama spisateljica i čitateljica te utjelovljujući “suprotstavljene žudnje [...] – istovremenu žudnju da nestanemo i da budemo (pre)poznate” (*ibid.*: 25).

Dok je radila na *Heroines*, Zambreno je bila dio bloggerske zajednice kao književna i akademska autsajderica. Sada se situacija preokrenula: zajednica se rasula, a Zambreno je izgradila i spisateljsku i akademsku karijeru, premda ni jedna ni druga nisu izvor stabilnoga financijskog prihoda. Danas ima mnogo više čitateljica, no s njima ne komunicira jednako blisko kao nekada s kolegicama u komentarima na blogovima. Također, pisanje joj je posao, pomoću kojeg sada prehranjuje obitelj, što je navodi da se pita je li egoistična zato što već radi na novoj studiji: “[Z]ašto moram zauzimati prostor kada mi je upravo izašla knjiga” (*ibid.*: 34). Biti autor ili autorica, nastavlja Zambreno, znači “žrtvovati zdrav razum, san, vlastitu dobrobit, zdravlje, da bi umjesto toga prebivali u životu koji je gotovo stalna paranoja, oscilirajući između užasa pred nevidljivošću i mučnine pred vidljivošću” (*ibid.*: 36).

Zambreno ne zaboravlja ni nezavidan ekonomski status suvremenih pisaca i spisateljica, osobito ako su kao ona istovremeno i prekarni akademski radnici te u potpunosti ovise o kapitalističkoj “ekonomiji honorarnih poslova” (*ibid.*) ili pak o primanjima partnera ili partnerice, kako je bilo dok je pisala *Heroines*. Već nesigurna financijska situacija posebno se zaoštrila za vrijeme pandemije, kada se plaćeni književni nastupi nisu mogli održavati. I sama je itekako svjesna paradoksalnog položaja u kojem se našla: profitirala je od “institucija kapitalizma i bijele supremacije”, ali “nikada dovoljno kako [bi] imala bilo kakvu stabilnost, kako [bi] mogla imati vremena da [prestane] konstantno raditi, i to za nedovoljnu plaću” (*ibid.*: 80). Takav nesiguran, potplaćen spisateljski rad zahtijeva i napornu “stalnu samopromociju” (*ibid.*: 40) koju izdavači redovito zahtijevaju od svojih autora i autorica.¹¹ Zambreno tako opisuje kako je turneju za svoj drugi roman morala u potpunosti financirati sama novcem koji nije imala, što joj je dodatno narušilo zdravlje (*ibid.*: 38). Tada je pristajala na svaki intervju i javni nastup, “kao što se također očekivalo, sve u ime *eksponiranja*, što je značilo napisati toliko odgovora za intervjue koji zajedno sadrže energiju i broj riječi još jedne knjige” (*ibid.*).

O tjeskobi koju je osjećala nakon izlaska svoga prvog romana na sličan način piše britanska spisateljica Olivia Sudjic u dužem eseju naslovljenom upravo *Exposure*. Sudjic za svoju tjeskobu i sumnju u vlastiti rad primarno krivi “suvremeno doba stalne izloženosti”, odnosno eksponiranja (2018: 20). Taj zahtjev za samoeksponiranjem nije ograničen samo na društvene mreže, već ga uvelike usvajaju i izdavačke kuće koje od svojih autora i autorica traže da stalno izvode svoj spisateljski identitet u javnosti. Prema Sudjic, “[š]to je manje novca u izdavaštvu, to je sve dalja koncepcija privatnosti a veći pritisak za samoeksponiranjem” (*ibid.*). Sudjic smatra da se žene češće “eksploatira i zastrašuje” na platformama koje se predstavljaju kao “oslobađajuće”: “Ali zbog istih onih alata koji omogućuju slobodu izražavanja, otvorenost i povezanost sada se u isto vrijeme možemo osjećati proganjano, izolirano i uplašeno” (*ibid.*: 41–42). Stoga je nasuprot konstantnom nadzoru kapitalističkih internetskih kompanija nužno boriti se za “pravo na privatnost, pravo na to da nas se ostavi na miru, pravo na to da nestanemo” (*ibid.*: 42).

Nešto slično primjećuju i druge mlade autorice kao što su Jia Tolentino i Tavi Gevinson u svojim esejima o konstrukciji sepstva na internetu. Tolentino poput Zambreno suprotstavlja internet ranih 2000-ih, koji je poticao istraživanje, zaigranost i eksperiment, suvremenom internetu orijentiranom ponajprije na izvedbu identiteta i konstantnu samoprezentaciju i samopromociju na društvenim mrežama (2020). Gevinson se također pita tko bi uopće bila bez Instagrama, društvene mreže kojom se prvo sama koristila za izgradnju javne persone, a zatim je taj artificijelni

¹¹ Jedna od izdavačevih ideja za promociju njezina drugog romana bila je niz nastupa u Sephorinim trgovinama diljem SAD-a.

identitet postao proizvod koji su htjele kupiti brojne kompanije (2019). Premda je taj pritisak za samoeksponiranjem posebno usmjeren prema mladim ženama aktivnim na društvenim mrežama, nitko ga zapravo nije pošteđen, pa tako ni autori i autorice koji više nisu aktivni na internetu – poput same Zambreno.

Zaključak: ostati iritans

Sve su to razlozi kojima se može objasniti promjena načina pisanja u njezinim novijim knjigama, no tjeskoba je i dalje njihovo stalno mjesto. Sada je potpiruju i dodatne pojave, među kojima je ključan duboko problematičan način na koji kapitalističko izdavaštvo eksploatira pisanje o privatnom u javnosti, koje je Zambreno dosad gorljivo zastupala. Raslojavanje identiteta ionako prisutno u jazu između autoričine privatne i javne ličnosti sada je još kompleksnije zbog proizvodnje dodatnog, internetskog *ja*.

Ti se problemi suvremenog autorstva izravno tematiziraju u *To Write as if Already Dead*, što je jasno i iz pomalo zagonetnog naslova knjige. Jednim dijelom to je knjiga o pisanju pod neopozivim “dedlajnom”: ako je za samu Zambreno taj rok očekivanje poroda, za Hervéa Guiberta, o čijim tekstovima piše u drugom dijelu knjige, on je smrt od side. Smrt, međutim, u Zambreninu knjigu ulazi ranije, dok još analizira svoje internetsko prijateljstvo s drugim autoricama. Jedna od njih, Alex Suzuki, žaleći se na “osjetljiva ega ljudi u književnom svijetu”, piše joj da je rješenje tog problema ili držati sve na “strogo profesionalnoj distanci” ili “se praviti (poput Duras) da si već mrtav autor” (2021: 42). Kada je Zambreno moli više informacija o tom Durasinu citatu, Alex se ne može sjetiti točnog izvora, ali ideja nastavlja odzvanjati tekstem: “Možda pisci trebaju pisati kao da su već mrtvi” (*ibid.*).

U kontekstu pisanja kao da je autorica već mrtva prvo se navode Barthes i Foucault, obojica u ulozi Guibertovih mentora. Zambreno pomalo lakonski sažima njihove utjecajne teorije autorstva krilaticom “Barthes želi ubiti autora, Foucault želi da autor poprimi izgled mrtvog čovjeka” (*ibid.*: 7).¹² Premda njezina ideja “smrti autorice” ne proizlazi izravno iz njihovih koncepcija autorstva, Zambreno se oslanja na Foucaultov termin “autorske funkcije” o kojem je redovito raspravljala sa svojim kolegicama koje su poput nje teško izlazile na kraj s jazom između “svojih osobnih i javnih sepstava”, iako su istovremeno snažno zagovarale

¹² Kao što je dobro poznato, “smrt autora” podrazumijeva premještanje fokusa s autorove biografije i intencije na sam tekst koji Barthes zamišlja kao “tkivo citata izvedenih iz neizmjernog broja središta kulture” čije se “žarište” sada nalazi u čitatelju (1999: 199; 201). Foucaulta pak zanima kulturna, društvena, pravna i ekonomska strana autorstva te uvodi koncepciju “autorske funkcije” kao kulturne konstrukcije i diskurzivnog učinka koji upravlja proizvodnjom, cirkulacijom i interpretacijom tekstova (2015).

beskompromisno pisanje o privatnom u javnom prostoru (*ibid.*: 25). Njezina kolegica Alex to posebno upečatljivo podcrtava kada se u njihovoj prepisci pita “ne svodi li se sam čin postajanja autoricom na kreiranje javne persone odvojene od našeg osobnog ja” (*ibid.*: 26), no odmah upućuje na paradoks simultane artificijelnosti književnog teksta i, s druge strane, književnosti kao prostora “gdje se mogu izreći najistinitije stvari” (*ibid.*).

Čitava je knjiga, dakle, pod znakom paradoksa koji se javlja nakon izlaska *Heroines*: Zambreno ovdje izražava duboku nelagodu zbog svoje autorske funkcije, odnosno spisateljske javne persone od koje njezine čitateljice imaju određena očekivanja koja ona više ne može i ne želi ispunjavati (*ibid.*: 43). Dok je u *Heroines* nepokolebljivo dijelila intimne detalje sa svojom publikom, sada želi zaštititi svoj privatni život. Međutim, to nikako ne znači da smatra da treba odustati od pisanja o privatnom, već je sada mnogo svjesnija osobne cijene, društvenih posljedica i ekonomskog rizika koji takvo pisanje nosi, osobito za žensku autoricu. Sada pak otvoreno priznaje da je mnogo opreznija oko toga što i kako dijeli s čitateljstvom te da ne može više do kraja ispovjediti “što misli i osjeća” jer se boji da bi mogla, prvo, ostati bez angažmana i honorara te, drugo, biti označena kao nesuradljiva i neprofesionalna (*ibid.*: 85).

“Pisati kao da je već mrtva” u ovom kontekstu za Zambreno znači pisati potpuno iskreno i otvoreno, bez straha da će njezini tekstovi povrijediti ili izdati ljude do kojih joj je stalo, ali i ugroziti njezinu vlastitu egzistenciju. U tom smislu, *To Write as if Already Dead* s jedne je strane neosporno odmak od neumjerenih emocija koje su oblikovale *Heroines*, no s druge strane žudnja da piše kao da je već mrtva, odnosno slobodno i bez posljedica, ponovno priziva ton ranije knjige, beskompromisan i hrabar. Moglo bi se čak reći da Zambreno tu mladenačku hrabrost ponovno pronalazi u Guibertovu romanu, gradeći ovog puta solidarnost ne sa zajednicom ženskih autorica, već s *queer* piscem koji boluje od side.

Guibertovim romanima i njegovim zadnjim fragmentarnim knjigama privlači je nešto slično onomu što je njezinu mladu čitateljicu privuklo *Heroines*, a to je “iskrenost” nakon koje ostaje spaljena zemlja (*ibid.*: 83). Guibert “traži ne samo istinu već da razotkrije izdaju, da se osveti”, “sitničav” je, “zloban”, njegov se roman čita kao “trač ili tirada” (*ibid.*). Prema Zambreno, ima nešto uzbudljivo u njezinoj “čistoj osvetoljubivosti”, “u odbacivanju pristojnosti, što je toliko drukčije od onoga kako se žene trebaju ponašati u javnosti” (*ibid.*: 84). On si može dopustiti da tako piše jer umire, “već je duh” (*ibid.*: 116). Takvo je pisanje, smatra Zambreno, usprkos svojoj konfesionalnosti zapravo “u suprotnosti s većinom suvremenih tekstova u prvom licu”, osobito u publicistici, “koji bi trebali biti nevjerovatno revni i moralni” (*ibid.*: 83). Za razliku od takvih “ispoliranih” knjiga Guibertov roman predstavlja “neuspjeh” jer je “zbrzan, strastven, očajnički, bijesan” (*ibid.*: 85). Kritike koje je dobio nakon izlaska romana – za trač, za izdaju, za individualizam – Zambreno čita kao negativnu reakciju “pristojne francuske buržoazije” protiv koje je knjiga bila i usmjerena (*ibid.*: 115). Guibert ne odustaje od namjere

da imenuje stvari, pišući o materijalnosti svog tijela, seksualnosti i subjektivitetu tijekom razvoja smrtonosne bolesti, “odbijajući sram, privatnost ili skromnost” (*ibid.*: 135), “odbijajući nestanak” u “apsolutnoj anonimnosti smrti” (*ibid.*: 131).

Premda nije teško razumjeti razloge zašto eksponiranje u javnosti samo potencira već prisutnu tjeskobu autorstva, baš kao što to čine kritike za narcizam i individualizam te komodifikaciju i monetizaciju javne autorske persone, susret s pandemijom, bolešću i smrću te političkom i akademskom (samo)cenzurom i rastućom fašizacijom društva služi kao upozorenje da se ne smije odustati od pisanja, od borbe za književnost i umjetnost, a za ženske autorice i *queer* autore ni od borbe za vlastiti glas. Guibert zapisuje do samog kraja, kako kaže Zambreno, pokušavajući “označiti ‘ja’ prije nego što se ugasi” (*ibid.*: 144). Baš kao i modernističke “lude supruge” prije njega, kao i sama Kate Zambreno, Guibert pokušava u književnosti stvoriti “prostor slobode” za sve koji žele iritirati tzv. dobar ukus i tzv. dobru književnost: “Gdje se u suvremenoj književnosti nalazi uloga za iritanse, za sitničave, za tračerice, za mrzitelje” (*ibid.*: 84)?

Uza sve razlike između *Heroines* i *To Write as if Already Dead* ta žudnja za uznemiravanjem književnih i kulturnih normi potpuno iskrenim pisanjem o tijelu i emocijama u javnom prostoru ostaje konstanta Zambrenina rada. Dok *Heroines* završavaju zamišljanjem zajednice spisateljica koje postaju svoje vlastite junakinje, studija o Guibertu okončava se imaginarnim susretom s tim *queer* piscem i fantazijom o slobodnom vremenu potrebnom da se knjiga napiše u miru. I jedna i druga knjiga, na kraju, zamišljaju prijateljstvo, zajedništvo i solidarnost kako u društvu tako i u tekstu i s tekстом.

LITERATURA

- Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion (Second Edition)*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Arruzza, Cinzia, Tithi Bhattacharya i Nancy Fraser. 2019. *Feminizam za 99%. Manifest*. Zagreb: Centar za ženske studije.
- Barthes, Roland. 1999. Smrt autora. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*: 197–201. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bradshaw, David i Stuart N. Clarke. 2015. Introduction. U: Virginia Woolf. *A Room of One's Own*: XII–XXIX. Malden, MA – Oxford: Wiley Blackwell.
- Cixous, Hélène. 1997. The Laugh of the Medusa. U: *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*: 347–362. Ur. Robyn R. Warhol i Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Culler, Jonathan. 1991. *O dekonstrukciji. Teorija i kritika poslije strukturalizma*. Zagreb: Globus.
- Cusk, Rachel. 2019. Can a Woman Who Is an Artist Ever Just Be an Artist?. *The New York Times* 7. studenog. <https://www.nytimes.com/2019/11/07/magazine/women-art-celia-paul-cecily-brown.html>. Pristupljeno 1. listopada 2025.

- Cvetkovich, Ann. 2012. *Depression: A Public Feeling*. Durham – London: Duke University Press.
- Čale Feldman, Lada i Ana Tomljenović. 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam International.
- Eliot, T. S. 1999. *Tradicija, vrijednosti i književna kritika*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Elkin, Lauren. 2023. *Art Monsters. Unruly Bodies in Feminist Art*. London: Chatto & Windus.
- Febos, Melissa. 2022. *Body Work. The Radical Power of Personal Narrative*. New York: Catapult.
- Felman, Shoshana. 1993. *What Does A Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.
- Felski, Rita. 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge, MA – London: Harvard University Press.
- Felski, Rita. 2003. *Literature after Feminism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Felski, Rita. 2008. *The Uses of Literature*. Malden, MA – Oxford: Blackwell Publishing.
- Felski, Rita. 2019. *Granice kritike*. Zagreb: Meandarmedia.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*. Winchester: Zero Books.
- Fisher, Mark. 2012. Why Mental Health Is a Political Issue. *The Guardian* 16. srpnja. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/jul/16/mental-health-political-issue>. Pristupljeno 1. listopada 2025.
- Foucault, Michel. 2015. *Što je autor?*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge, MA – London: The MIT Press.
- Gevinson, Tavi. 2019. Who Would I Be Without Instagram? An Investigation. *The Cut* 16. rujna. <https://www.thecut.com/2019/09/who-would-tavi-gevinson-be-without-instagram.html>. Pristupljeno 1. listopada 2025.
- Gilbert, Sandra M. i Susan Gubar. 2000. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (Second Edition)*. New Haven – London: Yale University Press.
- Gill, Jo (ur.). 2006. *Modern Confessional Writing. New Critical Essays*. New York – London: Routledge.
- Gilmore, Leigh. 2001. *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Guibert, Hervé. 1997. *Prijatelju koji mi nije spasio život*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Hustvedt, Siri. 2016. *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*. London: Sceptre.
- Kraus, Chris. 2006. *I Love Dick*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Kristeva, Julia. 1989. *Moći užasa. Ogledi o zazornosti*. Zagreb: Naprijed.
- Media Mole. 2019. Will Self Knocks “Simple” Sally Rooney – in Interview Plugging His Promotional Macarons. *The New Statesman* 11. veljače. <https://www.newstatesman.com/politics/2019/02/will-self-knocks-simple-sally-rooney-interview-plugging-his-promotional>. Pristupljeno 1. listopada 2025.
- Mulhern, Francis. 2000. *Culture/Metaculture*. London – New York: Routledge.
- Nelson, Maggie. 2015. *The Argonauts*. Minneapolis: Graywolf Press.
- Offill, Jenny. 2014. *Dept. of Speculation*. London: Granta.
- Pateman, Carole. 1998. *Ženski nered. Demokracija, feminizam i politička teorija*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Perkins Gilman, Charlotte. 2013. *Žute tapete*. Zlatar: Partenon.
- Rich, Adrienne. 1972. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English* 34, 1: 18–30.

- Showalter, Elaine. 1999. *A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing (Second Edition)*. London: Virago.
- Sudjic, Olivia. 2018. *Exposure*. London: Peninsula Press.
- Tolentino, Jia. 2020. The I in the Internet. *CCCB Lab* 19. veljače. <https://lab.cccb.org/en/the-i-in-the-internet>. Pristupljeno 1. listopada 2025.
- Wark, McKenzie. 2023. Critical (Auto) Theory. *e-flux Journal* 140: 1–9. <https://www.e-flux.com/journal/140/572300/critical-auto-theory>. Pristupljeno 1. listopada 2025.
- Woolf, Virginia. 2003. *Vlastita soba*. Zagreb: Centar za ženske studije.
- Woolf, Virginia. 2010. Profesije za žene. U: *Gospodin Bennett i gospođa Brown*: 224–250. Zagreb: Centar za ženske studije.
- Zambreno, Kate. 2012. *Heroines*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Zambreno, Kate. 2013a. *Apoplexia, Toxic Shock, and Toilet Bowl: Some Notes on Why I Write*. New York: Guillotine.
- Zambreno, Kate. 2013b. Melancholy and the Infinite Sadness. *The New Inquiry* 28. veljače. <https://thenewinquiry.com/melancholy-and-the-infinite-sadness>. Pristupljeno 1. listopada 2025.
- Zambreno, Kate. 2017. *Book of Mutter*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Zambreno, Kate. 2019. *Appendix Project*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Zambreno, Kate. 2021. *To Write as if Already Dead*. New York: Columbia University Press.

SUMMARY

THE ANXIETY OF WOMEN'S AUTHORSHIP IN KATE ZAMBRENO'S ATOTHEORETICAL TEXTS

Kate Zambreno's 2012 study *Heroines* is an autotheoretical text which combines feminist literary criticism with autobiographical elements in order to highlight both historical and contemporary obstacles to women's authorship, as well as their connection to anxiety and depression experienced by women authors. In *Heroines*, Zambreno uncovers the long history of neglect and rejection of women's writing, be it by modernist authors such as Zelda Fitzgerald and Vivienne Eliot or by the contemporary writers combining the private voice with the public nature of writing. She thus establishes continuity with Elaine Showalter's ideas on the "female literary tradition", Sandra Gilbert and Susan Gubar's concept of anxiety of authorship, and Virginia Woolf's reflections on the material and immaterial difficulties that continue to prevent young women from writing. Opposing a critical tradition that suppresses emotion – particularly women's anger – as irrational, Zambreno develops a poetics that seeks to express these emotions and affirm anger and corporeality as feminist strategies of resistance and creative force.

The article also considers Zambreno's more recent autotheoretical works, in which she leaves behind the frenetic tone of *Heroines* but maintains anxiety of au-

thorship as her central theme, now further shaped by questions of motherhood, economic precarity, and the pressures of capitalist publishing that exploits the public (self-)exposure of women writers. Although she has become more cautious in revealing her intimacy and more aware of the risks of public visibility, her writing continues to function as an irritant that challenges literary, cultural, and social norms, while seeking a space of artistic freedom through radical openness and honesty, and creating a space of solidarity and community. The analysis examines both formal and thematic aspects of Zambreno's autotheoretical texts as well as poses broader questions about how literary criticism, by privileging the rational while suppressing the emotional and personal, continues to neglect the writing of women and other marginalized groups, thereby sustaining the patriarchal value system.

Keywords: Kate Zambreno, women's authorship, anxiety, autotheory, emotion, body