

Субјект који пише и субјект који се конструише у српској женској поезији након 1970. године¹

У тексту ћу пратити како се историјски конструише женски песнички субјект (субјект који пише) и женско лирско ја (лирски субјект) у поезији. Поље поезије је иницијално конструисано као поље изражавања мушког субјекта. Поставља се питање како женски субјект улази у то поље и како песникиње конструишу лирско ја у поезији, те како се то конструисање историјски мења. Теза од које полазим јесте да се поезија песникиња готово увек појављује у доминантно мушким песничким формацијама. С обзиром на то показујем како се од 1970. године у српској поезији појављују песникиње и како оне конструишу или деконструишу лирско ја у стилским формацијама критичке/веристичке и експерименталне војвођанске песничке сцене, затим у 90-им када се појављују прве женске песничке формације, до савременог феномена хибридне песме.

Кључне речи: феминизам, лирско ја, субјект који пише, женска поезија

Феминистички, постформалистички, културалистички приступ поезији

Објект мог бављења у овом тексту биће српска женска поезија. Нећу јој приступити анализом појединачних опуса, већ ћу је посматрати као низ песничких формација које као подсистеми настају у одређеним историјским моментима унутар једног већег система који називамо српском поезијом. Објаснићу зашто су песничке формације доминантно мушке и како се песникиње унутар њих смештају као ауторке (субјекти који пишу) и како оне конструишу или деконструишу лирско ја (субјект унутар песме). Применићу приступ изведен из *постформалистичке, феминистичке културалне материјалистичке теорије поезије*, успостављене у теорији америчке експерименталне поезије.² Придев *постформалистички* у контексту америчке критике означава да је овај приступ настао након и на супрот доминацији англосаксонске формалистичке Нове критике, која је привилеговала иманентни приступ књижевном делу у поступку блиског читања (енгл. *close reading*, у преводима наилазимо и на следећа решења: *помно* и *пажљиво* читање). Нова критика је и у социјалистичкој српској критици поезије, па и касније, била најутицајнији интерпретативни модел, често у спречи са поставкама руског

формализма. За разлику од тог модела, приступ који ћу применити *феминистички* је по томе што у средиште интересовања поставља поезију ауторки, чини их видљивијим, јер су из националног канона искључене или су у њему маргинализоване. *Културалним материјалистичким* приступом се инсистира на томе да визуелна димензија језика, средства која омогућавају књижевну производњу, дистрибуцију, као и контекст објављивања имају специфичну семантичку вредност. У том смислу се синтагмом *политика песничке форме* истиче уверење да форме имају себи својствена друштвена значења, по чему се овај приступ разликује од доминантног приступа поезији утемељеном на анализи садржине.

Друштвена конструкција поља поезије

Полазим од чињенице да је поље целокупне уметничке праксе, а самим тим и поезије, унапред вишеструко конституисано за његове актере и актерке. Будући да су материјали (сам језик, стилске фигуре, песничке форме) које поезија као уметност користи *друштвени*, они су део друштвено и историјски детерминисаних система. Поезија као друштвена и културална пракса институционално је конституисана друштвеним структурама, а оне битно одређују њену производњу и начине дисеминације, те друштвене конвенције којима се производе значења.³ Значења се производе друштвено установљеним знацима, у праксама које изводе друштвени, па отуда и ородњени, класно одређени и културално позиционирани субјекти, који их и интерпретирају.⁴ Другим речима, култура је мрежа структура које организују праксе, којима се генеришу друштвена значења и одређују услови њиховог настанка и употребе. Мрежа структура која одређује производњу и дисеминацију поезије обухвата институције као што су часописи, издавачке куће, критика, песничке радионице, песничке заједнице/формације, песнички фестивали, награде, итд.

Феминистичка критика истиче родни аспект констиусања поља поезије. Наиме, буржоаска култура је оштро раздвојила приватну и јавну сферу. Јавна сфера политичке и економске моћи дефинисана је као мушка и из ње су жене биле прогане. Приватна сфера, насупрот јавној, била је дефинисана као женска, домаћа, сфера. У јавној сфери мушкост је конструисана као не-емотивна и рационална, док је у приватној сфери женскост одређена ирационалношћу и емоционалношћу. Као посебна мушка сфера, која дозвољава трансгресију протокола обликовања мушкости у јавној сфери, настаје поље

уметности, у којој маскулинитет може себе изводити као емоционалну и ирационалну инстанцу. У овом пољу оперативан је појам *генија*, који је као одлика приписан маскулинитету. Уметник-геније је важан тип буржоаског аутономног субјекта. Уколико је песник, он има потребу да се језиком поезије уметнички изрази и на тај начин створи уметничку вредност коју ће други људи препознати и верификовати. Идеологија уметности је у служби буржоаских митологија које говоре о аутономној индивидуи способној да сама себе ствара, која је извор значења и творац смисла. Будући да је мушкост у култури позиционирана као универзална и родно неутрална, феминистичка критика показује да је *песник* увек *ородњен*, јер се поље *културалне производње* (у нашем примеру реч је о производњи поезије) поистовећивало са маскулинитетом. И поред тога, фантазију о креативном јаству, које жуди за привилегијом имагинарне слободе остварене писањем/сликањем у приватном простору собе, атељеа, деле и уметнице/песникиње, мада се она пре свега сматра својственом уметницима/песницима.⁵ С обзиром на то, у пољу поезије се успоставила бинарна опозиција у којој *мушкарац/песник* заузима позицију актера, насупрот *жени-музи*, извору инспирације – она надахњује али не ствара – и/или *жени-објекту*, алегоријској или митолошкој фигури, која је производ рада песникове имагинације.

Језик поезије као друштвене праксе производ је друштвеног система у којем су оперативни родни режими, којима смо ми произведени као ородњени субјекти. Поље поезије је једно од моћних места у којима се производе нормативне дефиниције родности, те су конвенционалне идеје о полу и роду и са њима повезане праксе помно надзиране. То значи да су песник и песникиња, као субјекти који пишу, произведени на различите начине. Будући да је у патријархалном друштву мушкост привилегована и хегемона, мушки списатељски субјект, субјект који пише, има и овде повлашћени положај. Док је, видели смо, мушкост постављена као родно неутрална и универзална, женскост је произведена као родно специфична и партикуларна. Идеологије маскулинитета историјски се у пољу песничке продукције манифестују на различите начине и производе различите репрезентације и наративе.⁶ Будући да је поље поезије структурирано као поље у којем песник може слободно да изражава емоције, оно је било у функцији емоционалног приказивања унутрашњег живота. Другим речима, песницима је дозвољено да развијају „женствене“ квалитете и буду осетљиви, емоционални и интроспективни.⁷ Насупрот мушког списатељског субјекта који се озбиљно и професионално бавио поезијом, женски списатељски субјект се писањем могао бавити

само аматерски. *Поетеса* је производила претерано сентименталне, а то је значило лоше, стихове и занатски се невешто бавила тривијалним темама. Бити жена значило је позицију која искључује обдареност стваралачким генијем. Другим речима: она не може бити Песник. Детрадиционализација до које долази у модерном добу нарушава стабилност родног режима, те жене полако улазе у јавну сферу. Детрадиционализација је резултирала кризом маскулинитета, на коју реагују песници модернисти настојећи да поље поезије поново маскулинизују. Они су одбацили осећајност поезије романтизма и викторијанског доба, доживљавајући је као феминизацију поезије, а заједно са њом одбацили су и фигуру песника-мекушца. Песници високог модернизма и авангарде заговарали су мачизам, интелектуалност и експерименталност у поезији.

Ако погледамо поље поезије у историјској перспективи, песникиње су у њему могле заузети три субјектатске позиције. Прва је већ поменута *позиција поетесе*, која се дуго сматрала, „типичном“ и једино могућом женском списатељском позицијом. Друга позиција се артикулише у периоду модернизма, када захваљујући борби феминисткиња све више жена улази у јавну сферу. Песникиње тада желе да својом књижевном производњом као ауторке заузму *родно неутралну (мушку) списатељску позицију*. Када су писале као да су говориле да не желе бити жене већ *песници*: ствараоци универзалне уметничке вредности. Ову позицију је, на пример, између два светска рата у српској поезији заузимала Јела Спиридоновић Савић. Песникиње посежу за универзалним темама, избегавају сентименталност и, постижући занатско савршенство, боре се да задобију списатељски ауторитет, који им се најчешће у песничкој култури невољно и ретко признавао. Многе ауторке изграђују особену, трећу, *позицију андрогинности*, коју је у англосаксонској књижевној култури најјасније артикулисала Вирџинија Вулф.

Песникиње у песничким формацијама у српској песничкој култури након 1970. године

Основна теза мог проучавања женске поезије у српској култури јесте да су песникиње готово увек биле део одређене шире песничке формације којом су доминирали песници. У тим мушким песничким културама оне су најчешће биле у мањини и заузимале су углавном, мада не увек, маргиналне позиције. У анализи у овом одељку усредсредићу се на период од седамдесетих година 20. столећа, јер се од тада

број активних песникиња у српској песничкој култури стално повећава у односу на претходне деценије.

Песникиње су од седамдесетих година деловале у две међусобно супростављене песничке формације, у 1) *урбаној поезији доминантног тока*, уже се може говорити о београдској сцени коју су дискурси критике поставили као хегемону; или у 2) *војвођанској експерименталној поезији*, која је у дискурсима српске критике све донедавно заузимала маргиналан положај.

Урбана поезија доминантног тока одликовала се кохерентном нарацијом и конструкцијом кохерентног интроспективног лирског субјекта (*лирског ја*). Када истичем наративност као важан аспект ове поезије, мислим на то да су песници и песникиње радили са *означенима* језика у склопу парадигме која језик посматра као у основи прозирни медиј комуникације. Песници и песникиње су обликовали лирски субјект као интроспективно лирско ја које се креће замишљеним приватним и јавним просторима у чијој се жижној тачки налазио однос према самом себи или другима (породица, пријатељи...). Две песничке идеологије су биле на делу. У једној су песници и песникиње центрирали лирски квалитет као основу и суштину поезије као уметности речи, истичући интроспективне моменте. С друге стране, истовремено је на делу била снажна депоетизација песничког језика (употреба речи и синтагми које су се у том периоду доживљавале као непоетске). Песникиње су се у овој песничкој формацији бориле да задобију статус универзалног списатељског субјекта, који трансцендира ограничења пола и рода. У својој песничкој продукцији одбациле су сентименталност и осећајност као одлике невеште „женске“ поезије. Као пример навешћу одломак из песме „Ћутање је злато“ Љиљане Ђурђић:

„Немам кућу имам ватру
Под челом застрашујући
 мирис пилетине
На степеницама подземног пролаза
 тера ме на плач...“⁸

Интроспекција лирског субјекта дата је на несентиментални начин. У епифанијском тренутку здружују се свакодневно и свето, банално и имагинарно, како би се поетским језиком изразио непрозирни смисао живота и тескоба свакодневице.

Насупрот овој песничкој формацији, војвођански песнички експеримент се артикулише као ненаративна поезија или текстуалност у којој не постоји кохерентно лирско ја/лирски субјект. Намера песника и песникиња је била да покажу стваралачку моћ језика, односно начин на који језик генерише значења. У средишту пажње били су *означитељи* језика, а то је значило да се језику приступа као материјалном, непрозирном медију. Лирско је одбачено, а многи песници и песникиње се баве указивањем на институционалне оквире поезије, уметности, културе и свакодневице. Као пример послужиће одломак из чувеног текста Јудите Шалго под насловом „Речник“:

„Ја идем кући

Ја (лична заменица првог лица једнине, номинатив): Јудита, рођена Манхајм, адаптирана Шалго, удата Мирковић. (Датум и место рођења, пол, имена родитеља види у изводу из матичне књиге рођених....“⁹

Ауторка истражује значењски потенцијал личне заменице „ја“, која семантички смисао добија у конкретној реченици или конкретној говорној ситуацији. Различита презимена која ауторка наводи, а везана су за њен нестабилни женски и јеврејски идентитет, показују, између осталог, како државне институције администрацијом и именовањем одређују идентитет појединца.

Од осамдесетих, а посебно током деведесетих година 20. stoleћа настаје поезија окренута прошлости која у средиште интересовања поставља материјале везане за националну традицију, наглашавајући локалност. Песници и песникиње се у поезији баве митским националним фигурама и локалитетима. На делу је архаизација песничког језика као и посезање за архаичним песничким формама. Ова поезија је у функцији (ре)конструкције српског националног идентитета као постјугословенског и постсоцијалистичког. Песникиње у њој истичу *женско лирско ја* у симболичним фигурацијама као инстанцу важну за биолошки и симболички опстанак нације.

Поменуте три песничке формације могуће је приказати бинарном опозицијом *урбано-рурално*. Београдска и војвођанска сцена седамдесетих обележене су урбаношћу, док ретро и антимодернистичке трендове деведесетих одликује културални рад који се усредсређује на конструкцију руралних амбијената и пратеће симболике.

Након 2000. долази до поновног окретања песничким моделима који своје генеалогичке утемељују у модерној и авангардној поезији. *Нова постсоцијалистичка* и

транзицијска наративност артикулише се конструкцијом новог кохерентног лирског субјекта чији урбани друштвени контекст постаје глобална потрошачка и медијска култура. У овој формацији на почетку су највидљивије песникиње, попут Радмиле Лазић, Ане Ристовић и Марије Кнежевић.

Захваљујући раду феминистичких књижевних критичарки од деведесетих година, појам *женске књижевности* је актуелизован и редефинисан, чему су највише допринеле критичарке и књижевнице везане за Центар за женске студије и часопис *ProFemina*. Међу најагилнијим књижевним критичаркама прозе које су заступале женско писмо/женску књижевности биле су Биљана Дојчиновић, Владислава Гордић-Петковић, Светлана Слапшак, Јасмина Лукић и Татјана Росић, док се поезијом бавила Дубравка Ђурић. Женска књижевност у новом позитивном смислу означава *уметнички вредну књижевност коју пишу жене*. Поменути термин је постао значајан у промишљању песничке сцене, али и у артикулисању појединачних опуса песникиња. Као пример навешћу одломак из песме „Слободан зидар“ Ане Ристовић:

„Моји су дани приватног масонства
До у ситне сате пишем
Пљоснатом, зидарском оловком
Коју радници заборавише на суседном трему...“¹⁰

Ауторка се у песми аутореференцијално бави позицијом песникиње која изводи ауторски рад аналоган тешком физичком раду радника.

Овај период карактеристичан је и по томе што се јављају прве доминантно или искључиво женске песничке формације. Једна од најважнијих је Ажинова школа поезије и теорије у којој су деловале, између осталих, Наталија Марковић, Ксенија Симић, Снежана Жабић, Даница Павловић, Јелена Савић, Љиљана Јовановић, Снежана Роксандић Каран, Тамара Шушкић и Ана Сеферовић. Песникиње ове школе су биле део београдске феминистичке сцене деведесетих. У првој фази рада њихова поезија описана синтагмом *дивља женскост* улазила је у интертекстулни дијалог са транснационално утицајним формацијама америчке бит поезије и Блек Маунтин колеџа, као и са поезијом српских песникиња претходних генерација, попут Нине Живанчевић, Иване Миланков и Јелене Ленголд. Као пример поезије дивље женскости послужиће песма „Сан о сну“ Наталије Марковић

„Заспала сам на крошњи Гинсберговог колена,
коцке су мењале места на уснама,
језик је дисао са дна пранајама“¹¹

Као и у случају наведене песме Ане Ристовић, и ова песма се аутореференцијално бави ауторском позицијом песникиње, али на сасвим другачији начин. Наталија Марковић показује како ауторке врше апропријацију урбане транснационалне мушке песничке традиције и стављају је у службу фемининих, па и феминистичких циљева. А то нас доводи до питања о односу феминизма и поезије у деведесетим годинама 20. столећа.

Феминизам и српска поезија након 1990. године

Већ сам нагласила да је појам „женска поезија“ од средине деведесетих све више у употреби, како у научним, тако и у популарним дискурсима о књижевности. Он је ушао у оптицај захваљујући снажном продору глобалних феминистичких научних парадигми у српски културни простор. Феминистичка књижевна критика у Србији настала је у оквиру феминистичког покрета и феминистичког активизма који су подстакли развој феминистичке књижевне критике и женске књижевности, посебно поезије. Појам женске књижевности уведен је у институционалним оквирима у Центру за женске студије и комуникацију, а затим и у низу активистичких, феминистичких и женских часописа попут *Феминистичких свесака*, *Женских студија* и *ПроФемине*. Употребила сам три придева којима означавам статус и функцију поменутих часописа. Активистички, тј. феминистички у ширем смислу, јесу они часописи чија је функција била генерисање феминистичког покрета. Феминистички у ужем смислу су часописи који омогућавају заснивање феминистичке књижевне критике и опште теорије, док су женски они који настоје да подрже књижевно стваралаштво жена, без обзира на то да ли се оне сматрају феминисткињама или не.¹² У поменутих процесима обликовања феминистичког покрета и феминистичке културе, важно место је имала преводилачка активност, посредством које су феминистичке књижевне теорије, али и феминистичка поезија, постајале доступне на српском језику. Оне су стварале контекст за генерисање локалних пракси по узору на транснационалне феминистичке књижевне теорије, критику и поезију.¹³

Феминистичка књижевна критика у Србији се усредредила на проучавање прозе. Она је прихватила хијерархију жанрова, по којој поезија остаје по страни интереса књижевне а самим тим и феминистичке критике. Логични и очекивани парадокс је у томе што, мада је поезија имала значајну функцију, посебно у иницијалној фази феминистичког активизма у *поезији подизања свести*, та пракса је оцењена као уметнички без икакве вредности, те је остала изван интересовања феминистичке књижевне критике.¹⁴ Исто се може рећи и за ЛГБТ поезију.

Већ сам писала о томе да је српска феминистичка сцена специфична по томе што је привукла велики број песникиња. Будући да је поезија уопште, а посебно урбана поезија, била на маргини националног књижевног канона, али и на маргинама феминистичке активистичке и научне сцене, феминизам је био идеално освојено место песничке слободе. Пришавши феминистичком покрету, један број песникиња је обликовао или преобликовао своју поезију у непосредном феминистичком окружењу, истичући женско ауторство и разрађујући самосвене женске и/или феминистичке ауторске позиције. На сцени су се најпре појавиле феминистичке активисткиње, чији је рад произашао непосредно из активизма. Другу позицију су развиле уреднице и сараднице *ПроФемине* заговарајући феминистички активизам у пољу поезије. То је у пракси значило подстицање што већег броја ауторки да се баве поезијом и да објављују. *ПроФемина* је омогућила готово истовремени настанак два типа феминистичке песничке производње. Први је *феминистичка наративна поезија* која је повезана са доминантним током урбане београдске поезије у песмама Радмиле Лазић, али и Милене Марковић и Драгане Младеновић. Други је *феминистичка транзицијска експериментална поезија* коју су писале Ажинове ауторке. Обе праксе ће имати утицаја на поезију ауторки које себе нису дефинисале као феминисткиње, али којима је концепт *женске поезије* својим перформативним дејством пружио контекст који је подстакао њихову књижевну продукцију. Али и тада су многе ауторке своје феминистичке идентификације стављале у заграде будући да је доминантна песничка култура у темељу антифеминистичка. Многе су себе дефинисале насупрот феминизму, што је постала доминантна тенденција након 2010, када феминистичке организације полако нестају са сцене. Па ипак, све поменуте ауторске позиције песникиња не би биле могуће без *феминистичких интервенција у пољу књижевности*:¹⁵ без појма женска књижевност који је учинио да ауторке у канону буду видљивије и подстакао већи број жена да се баве поезијом, омогућивши им да у том пољу стекну уметнички ауторитет.

Након 2010. може се говорити о ренесанси поезије у српској култури. Поред поменутих млађих песникиња које делују на савременој сцени, треба поменути Мају Солар, Ему Стефановску, Јасмину Топић, Ивану Максић и Јелицу Кисо. Њихова песничка пракса се одликује хибридним спајањем лирског и наративног, те можемо говорити о *хибридној песми*. Песникиње често присвајају различите *женске стратегије писања*, истичући женственост конструисаних лирских јунакиња/лирског ја или користећи стилове писања који припадају различитим генеалогјама и списатељским идеологијама, у распону од наративних до експерименталних. Феминистичке идеје и стратегије понекад су експлицитно изражене, а чешће се имплицитно подразумевају. Другим речима, већина песникиња данас типично *постфеминистички* истиче женственост, али и снагу аутономне, снажне женскости у поезији као једном од културалних система репрезентације. Оне стварају кохерентно јаство, али још чешће од њега одустају мешајући различите песничке форме и идеологије.

Закључак

Инсистирајући на томе да је поље поезије друштвено конструисано и да производи актере и актерке као субјекте писања, истакла сам родну асиметрију овог поља. Објаснила сам субјекатске позиције које су историјски дате песникињама у том пољу, од позиције невеште поетесе, преко развијања андрогиних позиција до писања из позиције универзалног неородњеног песничког субјекта. Устврдила сам да су песникиње у српској песничкој култури све до почетка деведесетих партиципирале у доминантно мушким песничким формацијама. Феминистичка историја поезије показује како су се ауторке бориле да задобију универзалистичку, родно необележену списатељску позицију. Од деведесетих у оквиру феминистичког покрета настају прве ексклузивно женске песничке формације. То се дешава захваљујући феминизму и интерпретативном оквиру који пружа појам женске поезије, редефинисан радом феминистичке књижевне критике. Песникиње свесно улазе у игру извођења рода унутар песничког дискурса. На делу су следеће списатељске стратегије: 1) *феминине*, које истичу женскост у традиционалном смислу, али сада као позитиван квалитет, 2) *феминистичке*, које доводе у питање традиционалну женскост, разоткривајући мизогинију друштва и/или конструишући утопијске наративе о новој ослобођеној феминистичкој самосвесној женскости, 3) универзалистичке које заговарају уверење да је чин писања није ородњен

и 4) *лgbт стратегије* којима се у списатељској пракси као систему репрезентације изводи политика алтернативних сексуалних идентитета. Након 2010, када нестаје велики број феминистичких организација, у новој генерацији приметан је велики број песникиња. Већина њих типично постфеминистички у свом раду спаја на први поглед контрадикторне конструкције женскости, од традиционалних потчињених, до феминистичких снажних фигура. Са тим је повезана и глобално доминантна парадигма хибридне песме, у којој се спајају лирско и експериментално, наративно и ненаративно.

¹ Текст је писан у оквиру пројекта Књиженство: теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915., бр. 178029, који финансира Министарство просвете, науке и техничког развоја Републике Србије.

² Dubravka Đurić, *Poezija teorija rod*, (Beograd: OrionArt 2009), 320–331.

³ Dubravka Đurić, „Grizelda Polok i feministička istorija umetnosti“, у Nikola Dedić, Rade Pantić i Sanela Nikolić (ur), *Savremene marksističke teorije umetnosti* (Beograd: Orion Art i FMK, 2015), 545–546.

⁴ Griselda Pollock, *Looking Back to the Future: Essays on Art, Life and Feath*, Introduction and Commentary Penny Florence (Australia: G+B Arts, 2001), 29.

⁵ Griselda Pollock, *Looking Back to the Future: Essays on Art, Life and Feath*, Introduction and Commentary Penny Florence (Australia: G+B Arts, 2001), 79.

⁶ Rachle Blau DuPlessis, *Purple Passages: Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley, and the Ends of Patriarchal Poetry*, (Iowa: University of Iowa Press, 2012), 9.

⁷ Dubravka Đurić, *Poezija teorija rod*, (Beograd: OrionArt 2009), 132.

⁸ Љиљана Ђурђић. *Шведска гимнастика* (Београд: Књижевна омладина Србије, 1977), 13.

⁹ Judita Šalgo, *64minuta naglas* (Novi Sad: Matica srpska, 1980), 14.

¹⁰ Ана Ристовић, *P.S.* (Краљево: Повеља Народна библиотека „Стефан Првовенчани, 2009), 68.

¹¹ Natalija Marković, *Membrana ogledala* (Novi Sad: Prva knjiga Matice srpske, 1999), 9.

¹² Подела је провизорна и сигурно је да ће неке будуће интерпертаторке понудити другачије интерпертације и класификације поменутих часописа.

¹³ О српским феминистичким и женским часописима, њиховом активизму, преиспитивању канона, политици превођења и критичарској и теоријској пракси писала сам у тексту „Feministički i ženski časopisi u postjugoslovenskim kulturama“, *ProFemina leto/jesen 2011*, специјални број „Jugoslovenski feminizmi, uredili Jelena Petrović i Damir Arsenijević“, стр. 268–273.

¹⁴ Видети текст Хелен М. Денис, „Адријен Рич: подизање свести као поетски метод“, превод Ана Горобински, *Овдје*. Бр. 355–360, Подгорица, 1998, стр. 37–46.

¹⁵ Griselda Pollock, *Looking Back to the Future: Essays on Art, Life and Feath*, Introduction and Commentary Penny Florence (Australia: G+B Arts, 2001), 53.

Литература

Денис, Хелен М., „Адријен Рич: подизање свести као поетски метод“, превод Ана Горобински, *Овдје*. Бр. 355-360, Подгорица, 1998, стр. 37–46

DuPlessis, Rachel Blau. 2012. *Purple Passages: Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley, and the Ends of Patriarchal Poetry*, Iowa: University of Iowa Press.

Љиљана Ђурђић. 1977. *Шведска гимнастика*, Београд: Књижевна омладина Србије.

Ђурић, Dubravka. 2009. *Teorija poezija rod: Moderne i postmoderne američke pesnikinje*, Београд: OrionArt.

Ђурић, Dubravka. 2011. „Feministički i ženski časopisi u postjugoslovenskim kulturama“, у: *ProFemina*, leto/jesen 2011, специјални број „Југословенски феминизми, уредили Jelena Petrović i Damir Arsenijević, стр. 263–282.

Ђурић, Dubravka. 2015. „Grizelda Polok i feministička istorija umetnosti“, у Nikola Dedić, Rade Pantić i Sanela Nikolić (ur), *Savremene marksističke teorije umetnosti*, Београд: Orion Art i FMK, 542–556.

Marković, Natalija. (1999). *Membrana ogledala*, Novi Sad: Prva knjiga Matice srpske.

Pollock, Griselda. 2001. *Looking Back to the Future: Essays on Art, Life and Feath*, Introduction and Commentary Penny Florence, Australia: G+B Arts.

Ристовић, Ана. *P.S.* 2009. Краљево: Повеља Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.

The Writing Subject and the Constructed Subject in the Poetry of Serbian Women Writers Published after 1970

This paper points to the ways in which female writing subject and female lyrical I are constructed in poetry. The field of poetry was initially constructed as a field of masculine self-expression. The question is how the female subject enters this field and constructs the lyrical I, and how this construction undergoes changes in history. The paper claims that women poets almost always appear within the male dominated poetry formations. Bearing this in mind, the paper points to the way in which women poets enter the field of Serbian poetry in the 1970s, and construct or deconstruct their lyrical I within the stylistic formations of veristic/critical poetry and Vojvodina's experimental poetry. In addition, the paper explores the formation of the first female poems during the 1990s, as well as contemporary hybrid poems.

Keywords: female poetry, feminism, lyrical I, writing subject.