


НОВА
РЕАЛНОСТ
ИЗ
СОПСТВЕНЕ
СОБЕ

КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО
МИЛИЦЕ ЈАНКОВИЋ

УРЕДНИЦЕ
БИЉАНА ДОЈЧИНОВИЋ
ЈЕЛЕНА МИЛИНКОВИЋ
МИЛЕНА РОДИЋ



НОВА РЕАЛНОСТ ИЗ СОПСТВЕНЕ СОБЕ

Књижевно стваралаштво
Милице Јанковић

УРЕДНИЦЕ

ПРОФ. ДР БИЉАНА ДОЈЧИНОВИЋ

МА ЈЕЛЕНА МИЛИНКОВИЋ

МА МИЛЕНА РОДИЋ

РЕЦЕНЗЕНТКИЊЕ

ПРОФ. ДР АНГЕЛА РИХТЕР

ДР ВЕСНА МАТОВИЋ



НАРОДНА БИБЛИОТЕКА
ВУК КАРАЏИЋ

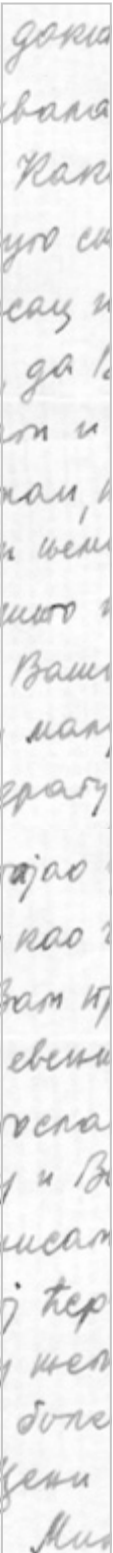
НАРОДНА БИБЛИОТЕКА „ВУК КАРАЏИЋ“, ВЕЛИКО ГРАДИШТЕ



УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА „СВЕТОЗАР МАРКОВИЋ“,
БЕОГРАД

Тематски зборник радова *Нова реалност из сопствене собе* настао је на основу реферата изложених на округлом столу „Књижевно стваралаштво Милице Јанковић“, одржаног 13. септембра 2014. године у Народној библиотеци „Вук Караџић“ у Великом Градишту. Скуп је одржан у организацији Народне библиотеке „Вук Караџић“ из Великог Градишта, у сарадњи са пројектом Министарства просвете, науке и технолошког развоја *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године* и Универзитетском библиотеком „Светозар Марковић“, уз финансијску подршку Министарства културе и информисања Републике Србије. Зборник је и део пројекта бр. 178029 *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*

Корице и мотив уз наслове: Писмо Милице Јанковић Душану Радићу о изгубљеном роману *Ана*, 1935. Власништво: Народна библиотека „Др Душан Радић“, Врњачка Бања, Завичајно одељење. Писмо се као илустративни материјал у овом зборнику користи уз дозволу библиотеке.



НОВА РЕАЛНОСТ ИЗ СОПСТВЕНЕ СОБЕ
Књижевно стваралаштво Милице Јанковић

Уреднице

Проф. др Биљана Дојчиновић

МА Јелена Милинковић

МА Милена Родић

Издавач

Народна библиотека „Вук Караџић“

Кнеза Лазара 6

12220 Велико Градиште

Универзитетска Библиотека „Светозар Марковић“

Булевар краља Александра 71

11000 Београд

За издавача

МА Милена Родић

Проф. др Александар Јерков

Лектура

Александра Секулић

Редакција текстова на енглеском језику

МА Дамјана Петронијевић

Техничко уређивање

дизајн и прелом

др Наташа Теофиловић

Штампа

Print Team d.o.o.

Београд – Земун

Тираж

500

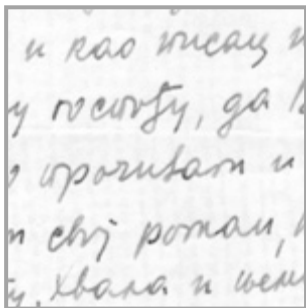
ISBN: 978-86-84827-12-0

Београд, Велико Градиште, 2015.

САДРЖАЈ

<i>Нова реалност из сопствене собе</i>	i
Магдалена Кох	
Шта је Милица Јанковић унела у српску прозу?	1
Велиша Јоксимовић	
Стваралачка историја и приповедачки поступак Милице Јанковић	15
Владимир Ђурић	
<i>Исповести</i> Милице Јанковић као пример аутофикционалног писма.....	33
Малиша Станојевић	
Две књиге Милице Јанковић: <i>Исповести</i> и <i>Међу зидовима</i>	51
Јелена Милинковић	
Да ли је популарно прогресивно?	67
Слободанка Пековић	
Жена као биће у ланцу.....	89
Станислава Бараћ	
Загонетка главног лика: позиционирање јунакиња у романима <i>Плава госпођа</i> и <i>Мутна и крвава</i> Милице Јанковић	101
Јована Реба	
Роман Милице Јанковић: <i>Мутна и крвава</i>	119
Наташа Марковић	
Слушкињино тело: отеловљење друштвене структуре у роману <i>Мутна и крвава</i> Милице Јанковић	135

Жарка Свирчев	
Авангардни девојачки роман: <i>Пре среће</i> Милице Јанковић и <i>Ћакон Богородичине цркве</i> Исидоре Секулић	151
Биљана Дојчиновић	
Исповест сужња: Милица Јанковић и Динг Линг	175
Тијана Тропин	
Милица Јанковић и књижевност за децу.....	197
Вукоман Страњанчевић	
<i>Мутна и крвава</i> : покушај визуелног читања	217
Малиша Станојевић	
Посвећеност сликарству Милице Јанковић	221
Гордана Ћоковић и Драгана Грујић	
Милица Јанковић (1881–1939): селективна библиографија.....	229
<i>Илустрације</i>	253
<i>Биографије ауторки и аутора</i>	261
<i>Именски регистар</i>	269



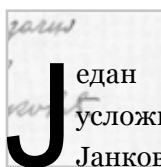
ЗАГОНЕТКА ГЛАВНОГ ЛИКА: ПОЗИЦИОНИРАЊЕ ЈУНАКИЊА У РОМАНИМА *ПЛАВА ГОСПОЂА И МУТНА И КРВАВА МИЛИЦЕ ЈАНКОВИЋ*¹

Апстракт: У раду се кроз анализу наративних иновација у два романа Милице Јанковић, *Пре среће* (1924) и *Мутна и крвава* (1932), указује на два књижевна поља из којих такви приповедачки поступци произилазе: (европска) авангардна књижевност и (српска) женска књижевна традиција. Поигравање идејом главног лика у ова два романа сагледава се, наиме, као 1) вид авангардистичког огољавања поступка, присутног и у ранијој прози Милице Јанковић, али и као 2) поступак у обликовању женског *Bildungsromana* у тренутку његове нужне еволуције унутар традиције српске женске књижевности. Као додатни теоријски ослонац у објашњењу датих појава послужили су концепти прерасподеле ликова и наративног простора у роману. Циљ овога рада је да кроз описану перспективу предочи узајамну условљеност еволуције поетичке, родне и класне (само)свести у прози Милице Јанковић, односно да укаже на место ове прозе у еволутивним токовима српске авангардне и женске књижевности.

Кључне речи: Милица Јанковић, главни лик, лик и наративни простор, огољавање поступака, авангарда, женски *Bildungsroman*, *Плава госпођа* (1924), *Мутна и крвава* (1932)

¹ Текст је настао као резултат рада у оквиру пројекта *Улога српске периодике у формирању књижевних, културних и националних образаца (1780-24)* које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

I



Један од углова из којих се може осветлити усложњавање наративног поступка у прози Милице Јанковић, односно усложњавање – старомодно речено – слике света чијем приказивању су ти поступци служили јесте разматрање начина на који ова ауторка позиционира јунакиње у своја два романа, *Плава госпођа* (1924) и *Мутна и крвава* (1932), поигравајући се тако самом идејом главног лика. Преко овог наратолошког заокрета може се пратити еволуција и саусловљеност поетичке, родне и класне самосвести у прози Милице Јанковић.

У уводној приповеци збирке *Смрт и живот* (1922) која носи назив „Загонетка“, нараторка у првом лицу, уједно и јунакиња приповетке, „изговара“ неколико реченица које се из накнадне перспективе могу сматрати и аутопоетичким исказом Милице Јанковић. Нараторка, наиме, мушком лику кога је упознала на летовању, а у чијој појави чита неку загонетку (лик који ће на крају приповетке извршити самоубиство), саветује да би требало да пише о свом животу. За ову тему од подједнаке је важности сам „савет“, као и читав пасус у којем се тај савет/аутопоетички исказ налази. Он гласи:

Његово је одсуство истицало. С осмехом је говорио да га је жао Дубровника, да су му ови дани овде били заиста лепо. Још једном смо се разговарали срдечно искрено. Говорила сам му да опише свој живот и свој бол, макар само за себе. Наваљивала сам да то учини, а он је одговарао да врло тешко пише и да неће умети да се изрази довољно.

– Не мари ако немате песничку фразу; ређајте факта и своје мисли. Ја сам убеђена да ће бити интересантно. (Јанковић 1922: 22)

Нараторкин савет о томе како треба писати, препознаје се делимично као опис стилско-наративног поступка па и тематског одабира у прози Милице Јанковић, макар до 1922. године. Она заиста понекад не брине о конзистентности и лепоти стила, чак ни о књижевно-језичком стандарду, што управо потврђује наведени цитат. Али, чак и кад су стилски небрижљиво грађене, и када наликују на недотерано ређање догађаја и мисли, или на „описивање свог живота и свог бола“, приповетке и романи Милице Јанковић по правилу су „интересантни“, то јест, представљају текстове који доследно држе будном читалачку пажњу. Ипак, иако ће се описани поступци препознавати у прози ове ауторке све до краја њеног живота, недуго пошто је овако „саветовала“, у свом другом роману а првом који није писан у првом лицу – роману *Плава госпођа* (1924), Милица Јанковић користи другачију и сложенију технику приповедања. Она и даље не брине толико о „песничкој фрази“, о самом стилу, али у причању приче више не ређа само „факта“ и нараторске рефлексije, нити описује сопствени живот (истина, оновремени критичари, попут Милана Богдановића и Паулине Лебл-Албале, приметиће да је њена проза управо тада слабија).

Поигравање функцијом главног лика, које упадљиво обележава наративну конструкцију романа *Плава госпођа*, само је један од резултата процеса усложњавања стваралачког поступка Милице Јанковић. Претпостављамо да исти поступак у каснијем роману *Мутна и крвава* (1932) такође није произилазио из унапред и прецизно смишљене композиције или структуре дела, већ управо из првобитног начела „ређања факата и мисли“, с тим што су „факта“ која је Јанковићева желела да представи, оно што у другом роману назива „пређом живота“, изискивали све сложенију форму.

У два поменута романа Јанковићева уноси дакле, једну нараторску новину у погледу (пре)расподеле ликова. Већ на почетку уверавајући читаоца да је главна јунакиња она која је и насловна јунакиња (Зора у првом роману), односно она која се тако у структури најпре постави (Емилија Папрат у другом роману), ови романи га до краја доводе у недоумицу да ли главних јунакиња има две, или чак и више – што би могао бити случај са ликовима служавки у роману *Мутна и крвава*. Пред читаоца се поставља још

важније питање: да ли је главна јунакиња романа заправо она која сведочи о животу прве јунакиње и која причу о њој може да пренесе даље (Олга односно Бранислава Костић), дакле она јунакиња која је носилац приповедног знања?

У случају првог романа тај алтернативни главни лик је пријатељица „плаве госпође“ Зоре, Олга, ка чијој судбини се приповедање у другом делу романа благо усмерава да би се у трећем потпуно на њу концентрисало. Индикативно је да Јанковићева двоструко кодира главну јунакињу уводећи као другу од њих ону која је носилац знања и потенцијални преносилац приче о првој. На тај начин ауторка проблематизује само приповедно знање и тако врши својеврсно *огољавање поступка*. На први поглед, она то чини поетички мање освешћено у односу на актуелну авангардистичку праксу. Односно, могло би се закључити да је оно што је у „класичним“ текстовима (европске/српске/југословенске) авангарде деловало (и) на њиховом експлицитном плану, у два романа Милице Јанковић потиснуто у њихов имплицитни слој. Хронолошким читањем текстова Милице Јанковић, по оном редоследу којим су била објављивана, примећује се, међутим, да авангардне тенденције у прози Јанковићеве нису тек усвојено, такорећи пасивно прихваћено литерарно искуство, већ да, с једне стране, произилазе из животног (кон)текста и да, с друге стране, јесу присутне и као експлицитне структуре њених раних текстова (али и касније збирке/књиге *Међу зидовима*).

Овакво тумачење утемељено је у поставкама које је Жарка Свирчев изнела и извела у студији „Експресионизам Милице Јанковић“, као и онима у студији Јелене Милинковић,² које прва ауторка усваја. Ослањајући се теоријски на књигу *Морфологија експресионистичке прозе* (2003) Бојане Стојановић-Пантовић, Жарка Свирчев је прецизно дефинисала експресионистичке топосе у прози Милице Јанковић, пре свега у збиркама (приповедака, цртица) *Незнани јунаци* (1919), *Чекање* (1920) и *Међу зидовима* (1932). Ова истраживачица скренула је пажњу на то да две ране

2 Јелена Милинковић: „Рат као тема у српској периодици и књижевности почетком 20. века – *Жена, Српски књижевни гласник* и ратна проза Милице Јанковић и Исидоре Секулић“, у: *Књиженство*, 2013.

збирке приповедака и по самој (ратној) тематици и антиратном ставу припадају контексту експресионистичке ратне прозе, битно га обogaћујући женском перспективом (видети и: Милинковић 2013), као и да је експресионистичка поетика реализована и на формалном плану и стилском плану, тј. „искуство ратне стварности артикулисано је паратаксичким стилем, кратким, исцепканим и елиптичним реченицама које творе изражајну прегнантност“ (Свирчев 2014: 129). Поред монтажног поступка (у цртици „Пљусак“), визуелизације боје и топоса болнице, халуцинантних стања и гротескних слика тела, Жарка Свирчев указује, коначно, и на огољавање илузије приповедања односно ауторефлексију наративног поступка на почетку приповетке „Отац“ (Свирчев 2014: 130).³ Већ ту се, дакле, реализују књижевни поступци који одговарају поступку који смо уочили у дубинској структури романа *Плава госпођа* и *Мутна и крвава*.⁴

Што је од додатне важности за овај рад, Жарка Свирчев је у поменутом тексту отишла много даље, постављајући тезу о постојању српске женске авангардне књижевности и позивајући на осветљавање њене поетике, односно на реконцептуализацију поетичке мапе српске авангарде у целини. У том светлу, проза Милице Јанковић, односно два конкретна романа о којима је реч, показују како се једном усвојено и остварено искуство радикални(ји)х уметничких пракси, поетички „памти“ и текстуално „чува“ кроз личну уметничку еволуцију односно кроз неизбежне промене поетичких доминанти на ширем плану. Тако би се могло тврдити да је од првих послератних дела *Пре среће*, *Незнани јунаци* и *Чекање* до првог обимног романа (*Мутна и крвава*) проза Милице Јанковић прешла сличан пут као и проза Милоша Црњанског у распону од *Прича о мушком* (1920) и *Дневника о Чарнојевићу* (1921) до *Сеоба* (1929). Преиспитивање жанра, преиспитивање

3 Врста ауторефлексије наративног поступка и огољавања илузије приповедања присутна је и касније, на пример, у приповеци „Плави доброћудни вали“ (1929), остварена кроз њене поднасловне: I Прича без сижера, II Прича о господину који је рекао да неће да путује, па је путовао III Прича о господину који много воли своја сребрна дугмета (Јанковић 1929: 3, 7).

4 Овом разматрању требало би, заправо, додати и први роман Јанковићеве – *Пре среће* (1918).

(културне, књижевне) традиције, фрагментарност израза и/или слични моменти авангардног/експресионистичког надахнућа који чине упадљиву новину и квалитет њихових првих послератних дела, после једне деценије биће потиснути у мање видљиве структуре наратива, док се тај исти наратив на површинском плану „вратио“ старијим и стабилнијим моделима приповедања.

II

Уколико се вратимо самом проблему позиционирања јунакиња, ради његовог потпунијег сагледавања, треба подсетити да је у књижевности 19. века, међу романима који су свакако морали бити лектира Милице Јанковић, попут Балзаковог *Чича Гориоа* или чак Флоберове *Госпође Бовари*, долазило до описаних обрта у позиционирању главног лика.⁵ У новије време, указивање на овакве наративне ситуацију појавило се у студији Алекса Волоха. У уводу књиге у којој се бави односом главног лика, оног који се у англоамеричкој књижевној теорији и терминологији назива *протагонистом*, и других, спореднијих ликова, тачније проблемом наративног „простора“ који из тога произилази (*The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*), Волох примећује да има наратива који су подељени између два па и три средишња лика (Woloch 2003: 14). Волохова анализа је свеобухватнија и сложенија од онога што за ову прилику потребно из ње извући, а то је чињеница да Волох новим теоријским апаратом (*character-space, character-system*) појашњава, између осталог, и то, како и зашто је могуће да, на пример, лик Ежена де Растињака постепено, идући од почетка до краја романа *Чича Горио*, преузима и заузима простор протагонисте на штету „првобитног“, насловног јунака.

Управо би се преко појмова просторне експанзије ликова, система ликова и њихових односа у простору романа могло осветлити истискивање првобитне протагонисткиње романа *Плава госпођа* у корист лика Олге која, буквално „територијално“,

5 *Плава госпођа* Милице Јанковић могла би се заправо и читати као двадесетовековна, женска и српска верзија овог Флоберовог романа.

преузима позицију коју је ауторка односно наратор/ка на почетку доделила Зорином лику. Односно, иста појмовна и методолошка матрица била би од помоћи да се разјасни сложена ситуација са прерасподелом ликова и наративног простора у роману *Мутна и крвава*. Посебно се она чини корисном у објашњењу изразитог умножавања „споредних“ ликова служавки у средишњем делу романа, јер управо чињеница *обимности* и *позиције/централности наративног простора* који оне заузимају чини да читалац (и) ове ликове доживи као својеврсну колективну главну јунакињу. То не смета да читаоци истовремено главном јунакињом доживљавају и лик њихове „газдачице“, глумице Емилије Папрат или лик глумичине пријатељице, Браниславе Костић, која *зна* све приче/судбине испричане у роману.

Волохова теорија се не задржава само на формалној анализи, већ објашњава и зашто је прерасподела ликова и простора таква каква јесте (при чему за своју анализу бира реалистички роман, његову естетику и поетику, и то конкретне ауторе: Дикенса, Остинову и Балзака). У случају „просторних“ односа између ликова Гориоа и Де Растињака разлози прерасподеле су *економски*, јер систем ликова одсликава економске односе моћи у друштву/роману, па се тако тврди да је Горио и за друштво и за роман значајан само док има довољно новца. Волохова објашњења прерасподеле простора и ликова се заснивају добрим делом на Марксовим тезама и схватањима Лисјена Голдмана, па нису увек довољна да би објаснила сличан приповедачки поступак у романима Милице Јанковић. Тачније, она јесу од велике помоћи за анализу роману *Мутна и крвава*, у коме класни и друштвено-економски чиниоци играју кључну улогу то јест, представљају једну од основних тема романа, али не и у анализи *Плаве госпође*.

Док је мало пре овим појмовним апаратом скицирано како споредни ликови служавки *Мутна и крвава* освајају, макар привремено, позицију протагонисте, исто тако би се на њиховом трагу могло објаснити и *зашто* их ауторка у ту позицију ставља. Њихово присуство и важност у животу донекле аутобиографског лика болеснице, Емилије Папрат, није само слика специфичне ситуације у којој болесна особа потпуно зависи од послуге, већ и

слика актуелног друштвеног стања у којем служавке, иако крајње маргинализована и дискриминисана социјална категорија, постају незаобилазна друштвена чињеница. Али и много више од тога, јер по својој лиминалној позицији, у којој се њихов радни простор поклапа са приватним простором њихових класних тлачитеља, служавке могу да стекну и одређену друштвену моћ. Овај аспект положаја служавки, у свом најрадикалнијем виду, приказан је у другом делу романа у поглављу „Јозефина“ а потпуно развијен у готово засебну романескну причу у трећем делу романа, у којем пак, и други ликови „претендују“ на простор протагонисте.

Насупрот овом случају, Волохова теорија немоћна је да објасни *зашто* у *Плавој госпођи* „посматрачица“ Олга осваја позицију протагонисткиње истискујући, такорећи у фото-финишу, јунакињу која је дотле уживала читаочеву неподељену пажњу, а исто тако и мушки лик (супружника) који је такође у једном наративном моменту почео да заузима неочекивано велики наративни простор.

III

Тај се поступак, међутим, може објаснити појмовима из феминистичке (нараторолошке) теорије. Наиме, роман *Плава госпођа* могао би се посматрати и као карика у еволуцији женског *Bildungsromana* односно *девојачког романа*, како у опусу Милице Јанковић, тако и у српској књижевности или чак и шире. Како Жарка Свирчев сматра, и претходни роман Јанковићеве, *Пре среће* (1918), представља не само карику, већ заузима „позицију међаша у традицијској линији *девојачког романа* у српској књижевности“ (видети рад у овом зборнику).

Корисном се за ову прилику чини студија Нине Сирковић „Женски гласови у роману: развој јунакиње *Bildungsromana*“ која сажето и прегледно приказује историју и теорију (појма) женског *Bildungsromana* (ограничену при том, на англоамеричку књижевну и теоријску продукцију). Важно је за ову прилику њено позивање на ауторе који су уочили битну разлику између

klasičnog muškog *Bildungsromana* u kojem junak 'raste' i odgovarajućeg romana sa junakinjom u kojem ona neminovno

‘pada’. Muški junak bira mjesto u društvu za koje misli da će mu najbolje odgovarati, a junakinja je u startu izopćena iz društva, pa kritičari smatraju da je *razvojni roman* (*Entwicklungsroman*) bolji termin, jer se junakinja više fizički razvija, dok je njen psihološki razvoj zapostavljen. To je tradicionalna priča o kompromisu i gubitku iluzija, kronika o mladoj ženi koja postaje svjesna da joj život pruža ograničene mogućnosti, a u neprijateljskom društvu oko sebe nema ni pomoći, ni potpore (Sirković 2011).

Због ове суштинске разлике између мушког и женског *Bildungsromana*, Сузан Росовски је увела нов термин, *роман о буђењу* за означавање овог другог. Полазећи од њихових

sličnosti (razvojni put, društvene prepreke, sazrijevanje), ona ističe i glavne razlike: dok je muški junak tjeran vanjskim okolnostima ka samoostvarenju kroz integraciju, junakinja romana o buđenju unutrašnjim porivima dolazi do samospoznaje i shvaćanja da je život žene težak ili često nemoguć. Suzan Rosowski taj razvoj naziva ‘spoznaja granica’ (an awakening to limitations) (Исто).

Кључна промена у развоју јунакиње овог (под)жанра јесте та да се од помирљиве јунакиње деветнаестовековних романа, чије се сазревање завршава удајом, у романима 20. века она преображава у бунтовну јунакињу која не прихвата задати патријархални оквир. Тачније, преображај почиње већ у двосмислености неких деветнаестовековних романа. Сандра Гилберт и Сузан Губар парадигмом женског *Bildungsroman*-а сматрају роман *Џејн Ејп* (1847) Шарлот Бронте, и већ тај роман двосмислено приказује „завршетак“ женског саморазвоја.

Esther Labovitz tvrdi da *Jane Eyre* завршава помало збунјујуће, јер је Charlotte Brontë на умјетан начин покушала riješiti kontradikcije – путем помirenja u vidu sretnog завршетка i izmirenja s tadašnjom *ženstvenom* ideologijom. Тако се јунакинjin заhtjev за potpunim развојем губи i гуši u ambivalentnom завршетку (Исто).

Слична ситуација присутна је и у првом српском женском *Bildungsroman*-у, *Девојачком роману* Драге Гавриловић (1889), у којем завршетак такође делује вештачки: изненадна срећна удаја еманциповане јунакиње и њено лако одустајање од свог позива нису

у складу са претходним трактатима о еманципацији које је јунакиња износила кроз дијалоге са другим ликовима нити са ценом коју је морала да плати да би уписала и завршила учитељски факултет, као и да би се учитељским послом бавила. Женски образовни/развојни/девојачки романи прве половине 20. века битно померају идеју еманципације и с тим у складу мењају и поетику (не)срећног завршетка романа.

Узимајући све речено у обзир, чини се да одговор на питање ко је главна јунакиња романа *Плава госпођа* лежи у одговору на питање: *чији* је ово развојни или образовни роман,⁶ то јест, чија самосвест се кроз њега буди и сазрева (ма колико то значило спознају ограничења)?

Роман *Плава госпођа* подељен је на три дела. Први део је најобимнији и почиње као епистоларни роман: преноси преписку између Зоре и Олге. После графичког издвајања наставља се приповедањем у трећем лицу, што је форма у којој ће роман бити до краја исприповедан. Зора, „плава госпођа“, главна је јунакиња првог и другог дела романа. Други и трећи део заједно обимни су колико сам први. Други део је, дакле, краћи од првог, а трећи најкраћи. У другом делу читалац Зору и даље доживљава као главну јунакињу романа, а лик Олге се тек ненаметљиво ушуњао у *црвену собу* плаве госпође.⁷ Трећи део романа је прича о Олги и она је његова главна јунакиња, с тим да се ту ипак кроз текст Зориног писма Олги довршава Зорина прича. Радња трећег дела романа одвија се шест година после главних догађаја у роману. За то време одвио се и читав један неиспричани женски *Bildungsroman*: „Дугачке и мучне и пуне догађаја су биле те године. И Олга се променила“ (Јанковић 1924: 149). И у тој тачки приповедање се наставља: кроз дијалог брата и сестре и сећање на туђу животну епизоду кроз коју је, како се испоставља, Олга сазрела и стицала појам о љубави, животу и моралу. То сазревање се међутим, може окончати једино ако се јунакиња еманципује и у односу на плаву госпођу кроз чије

6 Реч роман поприма овде и своје деветнаестовековно значење: (при)повест.

7 Овде се алудира на тумачење Сандре Гилберт и Сузан Губар о значењу соба у које су затворене јунакиње романа *Цејн Ејр*.

је искуство сазрела: „Пре неколико дана писала је Зори. И као да⁸ је прекори савест, и каода јој јави свест да сад пријатељицу мање воли него пре“ (Јанковић 1924: 166).

Значајно је за ову анализу да Сандра Гилберт и Сузан Губар тумаче како сви женски ликови око лика главне јунакиње у роману *Џејн Ејр* у ствари симболизују њу саму. Било да су „пјене двојнице или представнице обилјежја људске душе“, „све one представљају степенице које Дџејн треба прескочити у свом одрастанју“ (Sirković 2011). У том је смислу најважнији пар супротности, који оличава

um i tijelo, koji su dani kroz likove Helen Burns и Berthe Mason. Helen представља анђела у кући а Bertha врага у тијелу. Јане је у психичкој дилеми између ова два поларитета а Charolte Brontë ту дилему рјешава уништавајући дословно и метафорички ове двије супротне личности и тако отвара пут за развој јунакиње главне свијести и стapanje uma са тијелом. Обје жене умиру остављајући Јане простор за слободан развој (Исто).

Јасно је да и у роману *Плава госпођа* лик Зоре представља степеницу коју Олга треба да прескочи у сопственом сазревању. Сложеност наративне ситуације огледа се, међутим, у чињеници да Зора није споредан лик који оличава тек ђавола у телу, већ насловна јунакиња чије брачно неверство (љубавна афера са младим сликаром на летовању) представља еманципаторски искорак у односу на патријархалне норме (рана удаја, брак без љубави/из дужности, женска верност). Еманципаторски, тј. еволутивни искорак саме Јанковићеве у односу на сопствену прозу (роман *Пре среће*) и традицију женског образовног романа лежи, пак, у томе што је тежиште саморазвојне приче јунакиње Зоре из девојачког, *добрачног* периода пребацила у, назовимо га тако, *брачни хронотоп*. У томе је, по нашем мишљењу, најважнија сличност између овог романа (дела романа) и романа *Буђење* (1899) Кејт Шопен, по коме је Сузан Росковски женски образовни роман и назвала романом о буђењу. Важна разлика између ових романа је, с друге стране, поетика завршетка – Милица Јанковић ублажава трагичност прве главне јунакиње двоструким завршетком, односно увођењем нове главне јунакиње која ће такву судбину, сугерише

⁸ У роману *Плава госпођа* могу се наћи и друге правописне грешке попут ове где се израз „као да...“ пише заједно.

се, избећи, док Кејт Шопен роман завршава самоубиством протагонисткиње.⁹

Милица Јанковић, дакле, не уништава дословно, попут Бронтеове и Шопен, јунакињу каква је Зора, али је уклања као главни лик у тренутку када на сцену постави питање Олгиног саморазвоја.

Трећи део, а тиме и роман као целина, завршава се наговештајем Олгине удаје, како жанр *девојачког романа* и налаже. У јунакињи се јавља жеља за удајом, осећа да се „у њој разбудила жена“ (Јанковић 1924: 170), и управо тада сети се школског колеге који ју је обасипао посебном а ненаметљивом пажњом, и размишља:

Мора бити да је он њу волео. А можда је и сад воли? Баш то мора видети. Никад није доцкан бити паметан. И она се осмехну подругљиво и сети се како јој брат ниједном није рекао да је млада. Не, сад сам сасвим зрела – помисли она и опет се подругљиво осмехну.... (Исто: 169).

С обзиром на завршетак романа *Плава госпођа*, рекло би се да је Олга његова главна јунакиња, односно да је то њен *Bildungsroman*, у који је други женски образовни роман морао бити учитан и интегрисан како би са пуном и новом свешћу о браку и сама „зрело“ ступила у тај *живот-брак*.¹⁰ Ова јунакиња „инсајдерски“ зна какав брак из дужности може бити (дужност, женско неверство, мужевљево праштање, душевни пакао). Али само једна деценија старосне разлике између јунакиња и време (ратно време – тачније, Први светски рат који је тематизован у трећем делу) које је у међувремену прохујало, чини да се брак из дужности Олги не намеће као њеној старијој пријатељици Зори.

У претходном женском образовном роману, у роману *Пре среће*, Јанковићева је реализовала традиционалнију структуру девојачког романа: јунакиња одлаже брак, али на крају ипак остварује животну „срећу“ у тој грађанској институцији, у том *животу-дужности*, закључујући „да је живот дужност и да је моја

⁹ Видети: Кејт Шопен, *Буђење*, превела Гордана Кораћ. Београд: Службени гласник 2011.

¹⁰ Ауторка јасно сугерише да је у Олгино искуство интегрисан и „развојни роман“ њеног брата, истичући карактеристични гест, *подругљиви осмех* који је од њега преузела.

највећа и најлепша дужност: да волим“ (Јанковић 1918: 162), што је и реченица којом се роман завршава.¹¹ Само одлагање брака спада у традиционалне ставке девојачког романа, и присутно је већ у првом девојачком роману српске књижевности, по коме жанр и називамо. Традиционалнија структура подразумева, као што је поменуто, да у роману није детаљно приказано само искуство брака, посебно не оно негативно. Још једном бисмо зато поставили питање како и зашто долази до еволуције у прози Милице Јанковић и у српској књижевности у том смислу? Као што примећује Јована Реба позивајући се на М. Кох:

Као што наглашава Магдалена Кох, термин *типична женска емотивност* односио се само на чињеницу да жена ствара у складу са важећим стереотипима и самим тим не еволуира из објекта у субјект репрезентације. То је у континуитету био смер уметничке путање Милице Јанковић – стварање ‘прозе за госпођице’, која утиче на емотивно биће читаоца/читатељке, али га не узбуђује, не потреса и не наводи на промену перцепције женског Другог. На томе би се прича о књижевници и завршила да у њен живот није ушла болест и заувек га трансформисала (Реба 2012: 289).

Питање је само да ли књижевна трансформација почиње већ у роману *Плава госпођа* или је тек 1932. година права преломна тачка у стваралаштву Јанковићеве, како сматра Реба, а у којој су објављена дела *Међу зидовима*, *Путем* и *Мутна и крвава*: „Све до ове године, Милица Јанковић је представљала идеалан модел друштвено и родно коректне књижевнице“ (Реба 2012: 290). Ако роман *Плава госпођа* читамо као роман чија је главна јунакиња Олга – онда је друштвено некоректна, емотивно преузбуђујућа и сазнајно деконструктивистичка тема женског брачног неверства и лажности брака успешно пригушена стереотипном причом. Ако га читамо као развојни роман плаве госпође (у том случају би му

11 Прецизније, у роману је начињен и отклон од идеје да удаја јунакиње значи срећу. Пре него што дође до потпуног усклађивања брачних партнера, што је међутим, значило потпуно усклађивање јунакињиног живота животу и потребама њеног супруга, јунакиња-нараторка дневнички бележи и следеће: „Целога свог века сам призивала љубав и певала јој химну, а кад је она најзад дошла, и то љубав, не њена сенка, ни слика, ја сам онемела, ја сам се окаменила и изгубила оно што ми је најлепше било: личност своју“ (Јанковић 1918: 153).

највише одговарала жанровска одредница *роман о буђењу*) – онда је Јанковићева већ у њему искорачила из прихватљивих оквира.

IV

Уколико се поново вратимо обимнијем и наративно сложенијем роману *Мутна и крвава*, приметимо да породична прича сестара Костић на крају романа заклања повест Емилије Папрат за коју читалац на почетку поверује да је његова главна јунакиња. Две приче повезане су темом послуге и ликовима служавки које се, с обзиром на чињеницу да је највећи (други) део романа посвећен њима, као што је већ образложено, такође намећу читаоцима као средишње јунакиње романа. Јована Реба сматра да је Емилија Папрат главна јунакиња романа, иако у њему постоје три основне фабуле: о Емилији Папрат, затим она која представља хронологију породице Костић и она која је „духовни профил бића из сенке: женске послуге“ (Реба 2012: 294). Нека значењска и наративна тежишта су, међутим, тако постављена да се сваки од ових токова може тумачити као средишњи, тј. да се различите јунакиње могу протумачити главним ликом, а теоријски оквир А. Волоха подржава уверење да свако од ових тумачења јесте исправно и да се она узајамно не искључују: 1) Емилија Папрат главна је јунакиња романа ако га читамо *по навици*, детектујући као протагонисту ону/ оног за коју се најпре доминантно веже наша читалачка пажња. 2) Служавке су главни (колективни) лик – зато што су „просторно“ постављене у средиште романа, али и зато што први пут у српској књижевности долазе до свог гласа.¹² Бранимир Ћосић истакао је у једном од првих приказа овог романа да је тема послуге једна од „прохибованих тема грађанске литературе“ (Ћосић 1932: 7) и у том смислу, а додајући и друге разлоге, чини се да би се овај писац сложио да се оне могу сматрати колективном протагонисткињом: „Око болеснице су [...] и најзад, читава војска служавки, а то је већ други, по простору и значају, највећи део романа. [...] у причању тог промицања [смењивања различитих служавки], у тој заиста

¹² Тачније, као друштвена категорија служавке у овом роману нису дошле до правог гласа. То ће се догодити тек у/са романима Милке Жицине *Кајин пут* (1934) и *Девојка за све* (1940).

добро попуњеној галерији разних типова г-ца Милица Јанковић је у артистичком погледу одлична“ (Исто). 3) Сестре Костић, односно Бранислава Костић главни је лик романа као његова „оквирна“ фигура, и као приповедачица приче о Чики, која заузима читав трећи део романа, али и као она која би могла бити преносилац прича и о служавкама и о Емилији Папрат.

У погледу композиције и структуре романа његова рашчлањеност изгледа овако: први део романа (*Пређа живота*) је најкраћи (6 поглавља) и уводи на самом почетку ликове сестара Костић и злослутни лик Велке Милојкићке, да би затим развио причу о глумици Емилији Папрат; други део (*Послуга*) је најобимнији, састављен из највише поглавља (14), од којих су сва осим једног посвећена посебном лику служавке; трећи део је по обиму између прва два (10 поглавља) и већином представља историју породице Костић коју Емилији и Ирени казује Бранислава, али у последња два поглавља приповедање је и „враћање у садашњост“ у коме се наставља приповест у трећем лицу. Нимало случајно, лик девојке Ирени је носилац једног женског образовног романа унутар целине романа *Мутна и крвава*. Ирена је она која се осећа кривом за саобраћајну несрећу у којој на почетку романа страда Емилија Папрат, због чега и постаје везана за кревет, и због чега се служавке односно ликови служавки и појављују у њеном животу, односно у роману. Ирена је уједно и лик који би такође могао бити носилац укупног приповедног знања.

Већ самим рашчлањивањем и набрајањем потенцијалних главних ликова, али и споредних, постаје јасно да женски ликови апсолутно доминирају простором романа. Тако је и у његовом трећем делу који само насловом истиче мушког јунака (Чики), али у коме су носиоци заплета – женски ликови (Велка Милојкићка, Јозефина, сестре Костић), док се мушки јунак указује као пасивни објект интриге негативних женских ликова.

Нити прича испредају искључиво жене. Предајући их слушатељкама, оне их претварају у заверенице тајне о узроцима и последицама женског мишљења и деловања у фалогоцентричној структури (Реба 2012: 298).

Три главна тока романа, као и други споредни, наизменично се раздвајају и уплићу идући од његовог почетка до краја. Сарадница часописа *Мисао*, Олга Косановић, замерала му је управо то:

Само бисмо волели да су делови у роману мање раздешени и да је све концизније. Доста појединости из дела о послузи могло би се изоставити, а да роман ништа не изгуби, напротив, да добије. Јер ипак, роман није грамофонска плоча, па да ухвати сваку реч, ни филм, па да ухвати сваку црту. Јачи је ефекат кад писац издвоји оно што је значајно, него *кад га читалац сам тражи* (Косановић 1933: 109, курсив С. Б.).

У време појављивања романа чињеница да нешто ремети уобичајену позицију читаоца изазивала је, дакле, и негодовање.

Бранимир Ћосић у приказу „Нов роман Милице Јанковић“, истиче „раздешеност“ романа, коју не види као недостатак али ни као квалитет:

Последњи роман г-це Милице Јанковић, ‘Мутна и крвава’ [...] састављен је од три више паралелна него једно другим условљена сижеа – па је та подељеност нашла израза и у самој техничкој обради романа који је подељен на три по величини неједнака дела. *Конци* који држе ова три дела прилично су слаби и сама књига не би изгубила да су делови остали и засебне целине (Ћосић 1932: 7).

Међутим, у „раздешености“ и наводној недовољној повезаности три целине романа препознаје се поступак фрагментаризације. Проблем оновремене критике био је у томе што од почетка није учила присуство авангардне поетике у раној прози Милице Јанковић, па је још мања шанса била да (потиснути) елементи те поетике буду препознати у овом познијем делу које је много више наликовало делима тада нарастајућег покрета социјалне литературе.

Читалачка поента овог романа управо је у увезивању поменутих конаца и, на тај начин, у спознаји о томе како се тка „пређа живота“. У постављању увећаних захтева читаоцу, после усвојеног и канонизованог искуства авангарде, критика би данас вероватно једногласно препознала квалитет романа *Мутна и крвава*. Техника приповедања у овом роману суверено је водила читаоца из једне приче у другу, али и битно динамизовала његову позицију, јер је читалац не само постављен пред решавање загонетке о томе ко је

главни лик романа, већ и активно увучен у његову кључну идеју – о „пређи живота“ и његовог вечног кретања и обнављања.

У роману *Плава госпођа* поигравање функцијом главног лика делом је последица утицаја авангардних књижевних пракси и сходно томе, израз нарастајуће приповедачке самосвести у прози Милице Јанковић, а делом израз развијене родне свести. У другом смислу одвија се двосмеран процес: роман изражава нову родну свест али и покушава да се задржи у оквиру родно прихватљивог дискурса. У роману *Мутна и крвава* несводивост, то јест, умножавање главних ликова израз је вишеструко усложњене слике света коју је Милица Јанковић настојала да пренесе, а која је поред повишене родне самосвести сада укључила и класну.

ЛИТЕРАТУРА:

Волох 2003: А. Woloch, *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton University Press.

Јанковић 1918: М. Јанковић, *Pre sreće*, Zagreb: Izdanje „Književnog juga“.

Јанковић 1922: М. Јанковић, *Смрт и живот*, Београд: Издавачка књижарница Напредак.

Јанковић 1929: М. Јанковић, *Плави доброћудни вали*, Београд: Штампарија „Туцовић“.

Јанковић 1932: М. Јанковић, *Мутна и крвава*, Београд: Службени гласник.

Косановић 1933: О. К. Радови Милице Јанковић у последњој години. Београд: *Мусао*, 1933, 313–314, 103–110.

Реба 2012: Ј. Реба, „Преображај прозе за госпођице – повест Милице Јанковић“, у: Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, Београд: Службени гласник, 289–312.

Милинковић 2013: Милинковић, Јелена. Рат као тема у српској периодици и књижевности почетком 20. века – *Жена*, *Српски књижевни гласник* и ратна проза Милице Јанковић и Исидоре Секулић. *Књиженство*, 2013. <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=89> 18. 10. 2014.

Ѕирковић 2011: Ѕирковић, Нина. *Ѕенски гласови у роману: развој јунакинје *Bildungsromana**. *Књиженство*, 2011. <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=12>. 20. 10. 2014.

Свирчев 2013: Свирчев, Жарка. Експресионизам Милице Јанковић. *Панчево: Свеске*, бр. 107–110.

Ћосић 1932: Бранимир Ћосић, *Нов роман Милице Јанковић*, Београд: *Правда*, 205, 7.

THE PROTAGONIST-RIDDLE: POSITIONING OF CHARACTERS IN MILICA JANKOVIĆ'S NOVELS *PLAVA GOSPOĐA* AND *MUTNA I KRVAVA*

Summary: This paper examines the narrative innovations introduced in Milica Janković's novels *Plava gospođa* (1924) and *Mutna i krvava* (1932), pointing at two literary spheres from which these narrative devices emerged: (European) avant-garde literature and (Serbian) women's literary tradition. Namely, playing with the idea of a protagonist in the novels is studied 1) as the avant-gardist "a device laid bare" on one hand, and 2) a device for shaping female *Bildungsroman* within the tradition of Serbian women's literature on the other hand. The additional theoretical frame for explaining Janković's narrative innovations was found in the concepts of character-space and character system. The paper explains mutual conditionality of the evolution of poetic, gender and class self-consciousness in Janković's fiction from the described perspective.

Key words: Milica Janković, protagonist, character-space, "a device laid bare", avant-garde, female *Bildungsroman*, *Plava gospođa* (1924), *Mutna i krvava* (1932).