

СТАНИСЛАВА БАРАЋ

Институт за књижевност и уметност

stanibarac@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8480-1117>

Middlebrow култура и женска еманципација у романескном опусу Љубице П. Радоичић

У овом раду поступно се сагледава еволуција романескног опуса Љубице П. Радоичић (1914–1991), који чине романи *Крв се буги* (1932), *Дана Рачић* (1938) и *Једносрајне куће* (1954). Ослањајући се на једина три претходна истраживања везана за живот и романи ауторке, једно биографско и два жанровско-рецепцијска, те на теоријске закључке Јелене Милинковић о роману као привилегованом жанру за обликовање женске субјективности у међуратној епохи, рад најпре указује на еманципаторски потенцијал али и атипичну позицију сваког од наведених романа у оквиру актуелне романескне продукције у тренутку објављивања. Рад то чини с обзиром на атипичност главне јунакиње, као и атипичност еманципаторског дискурса, те атипичност приповедног стила у односу на доминантно схватање дихотомије између високе и популарне књижевности. Циљ рада је и да одреди позицију сваког од романа у односу на поджанрове који су инспирисали ауторку: љубавни, сентиментални, женски образовни роман, фељтонистички авантуристички и породични натуралистички роман. У коначном, циљ рада је да одговори на питање да ли, постављени у интернационални и трансационални контекст, ови романи ипак припадају одређеном типу књижевности, и у том смислу отвара расправу о постојању *middlebrow* књижевности и културе у југословенском контексту.

Кључне речи: еманципација жена, девојачка култура, Љубица П. Радоичић (1914–1991), постајање романописатељком, концепт *осредње* културе

Women's Emancipation and Middlebrow Culture in the Ljubica P. Radoičić's Novelistic Oeuvre

This paper's starting point is to examine the evolution of the novelistic oeuvre of Ljubica P. Radoičić (1914–1991), which consists of the novels *The Blood Wakes Up* (1932), *Dana Račić* (1938) and *One-Storey Houses* (1954). Relying on the previous research related to the life and work of the author, and Jelena Milinković's theoretical explanations of interwar women's (popular) novels, the paper initially indicates the atypical position of each of the mentioned novels within the current novel production at the time of publication. The paper does this primarily concerning the atypical features of the main character, the uncommon emancipatory (pseudo-feminist) discourse, and, the peculiarity of narrative style built between the spheres of highbrow and popular literature. The paper aims to determine the position of each novel concerning the subgenres that inspired the author: romance, female Bildungsroman, serial adventure novel, and 19th-century naturalistic (family) novel. Based on the given analysis, the concluding thesis of the paper suggests that the most comprehensive methodological approach to the given novelistic oeuvre is possible to find in the frame and analytical concepts of middlebrow literature and middlebrow culture. The three novels' narrative devices, style, and characterization appear less atypical and more meaningful in this methodological and transnational frame.

Keywords: women's emancipation, girls' culture, Ljubica P. Radoičić (1914–1991), romance, becoming the novelist

1. ЕМАНЦИПАЦИЈА ЖЕНА И MIDDLEBROW КЊИЖЕВНОСТ

Еманципација жена у овом раду се схвата и одређује као друштвени процес у којем значајну улогу, поред јавног политичког и културног рада женских организација, игра мање видљиви процес субјективизације жена као припадница друштвених и државних заједница, односно процес изградње модерне женске субјективности, а који се пак великим делом одвија путем писања и читања гиноцентричних тј. женских романа (романа писаних од стране жена за претежно циљану женску читалачку публику). Укупни контекст женске прозе, и уже, романописања, у којем се Љ. Радоичић јавља, важан је овде управо због њених романа, којима би потенцијално неконтекстуално чи-

тање и тумачење могло да оспори еманципаторску али и сваку другу вредност. Поред контекста српске односно југословенске женске прозе, већ сами романи упућују на европски и англоамерички књижевни компаративни оквир њихове анализе, а то је на самом крају писања студије о овом опусу водило ка тражењу и проналажењу додатног теоријског оквира за његово разумевање.

Управо тај оквир, тј. концепт *middlebrow* књижевности и културе, указао се и као најпродуктивнији за уочавање значаја и значења романа Љубице П. Радоичић. Он се, у југословенској књижевној и културној историографији, указује и као недостајући оквир за објашњење везе између женских романа одређеног типа и еманципације жена у одређеном, и то пре свега, међуратном и непосредном поратном периоду. Наиме, као што ће анализа генезе и рецепције датих романа потврдити и на овом примеру, један тип женских романа, који су за текућу академску (мушку) књижевну критику остајали крајње незанимљиви, пажње невредни или пак вредни презира, за саме своје ауторке као и читатељке и читатеље, представљали су интимно-јавне просторе замишљања и разматрања друштвене еманципације жена. Како нису били јасно феминистички профилисани, они су остајали и изван пуне пажње накнадних феминистичких историографских истраживања женског књижевног југословенског наслеђа. Све време, ови су романи пак били интензивно делатни у читалачкој рецепцији публике која о томе није остављала трага, као што то и није задатак публике која књиге чита из задовољства, или су се о томе почели у новије време појављивати трагови (не)ауторизованих читалачких сећања на неформалним читалачким интернет-форумима.

Романи попут ових које је писала Љубица П. Радоичић, остајали су, дакле, с једне стране, најпре изгубљени између критичарског поимања високе и ниске културе, а, с друге стране, у академским проучавањима једно време изгубљени и за феминистичка академска истраживања, будући да су се налазили између доминантног поимања феминистичког и нефеминистичког (или антифеминистичког). Новија проучавања *middlebrow* књижевности, која великим делом представљају управо истраживања женских романа, методолошки убедљиво отварају оба међупростора у којима су и читави романескни опуси доскоро били истраживачки дословно заглављени. Зато анализа самог романескног опуса Љубице П. Радоичић има и повратно дејство на разумевање процеса еманципације, као и на концепт и теорију *middlebrow* књижевности и културе: она их потврђује и у одређеним нијансама проширује, у сваком смислу додајући пози-

тивне конотације двосмисленом епитету „осредњег“. Као што је добро приметила Феј Хемил (Faue Hammill), термин „осредње“, како би био „ефикасна критичка категорија за разматрање међуратне књижевности“, треба да буде „изнова конституисан као продуктивна, афирмативна полазна тачка за писце који се нису уклопили ни у високи модернизам ни у популарну културу“ (Hammill 2007, 6)¹. То посебно важи за женску „осредњу“ књижевност, и то када се као повлашћена категорија анализе свему дода и категорија еманципације жена.

2. (АУТО)БИОГРАФСКА РЕКОНСТРУКЦИЈА

Захваљујући истраживању Ђорђа Перића, који се посветио расветљавању услова настанка првог романа Љубице П. Радоичић, *Крв се буди* (1932), и из тих разлога успео да ступи у лични контакт са ауторком осамдесетих година 20. века, објављена је знатно касније, 2021. године, њена биографија. Она је резултат ранијег *несћруктурисаног интервјуа*, а објављена је под насловом „Биографија списатељке Љубице П. Радоичић“ (Perić 2021, 85–86) у виду прилога самој Перићевој студији „Шеснаестогодишња београдска романсијерка Љубица П. Радоичић“ (Perić 2021). Елементи биографије Љ. Радоичић распоређени су заправо дуж целе студије, а део њих се може, уз сву херменеутичку опрезност, извести и из ауторкиног последњег романа *Једносрајне куће* (1954). Тако су обезбеђени основни услови за поузданија тумачења целог једног романескног опуса и његове улоге у југословенској култури, а која су пре Перићеве студије била умногоме отежана.

Поред тога, за феминистички оријентисана истраживања како опуса ове ауторке, тако и разноврсног процеса *јосћајања ауторком* на јужнословенском простору (в. Svirčev 2022), од посебног су значаја атрибути у наслову рада које Перић бира да истакне: он скреће пажњу на изузетну *млагосћ* Љ. Радоичић у тренутку постајања ауторком, затим њену *везаносћ за праг* Београд, и сам њен пол односно *род као констипутивни моменати* њеног књижевног, тачније романсијерског ауторства. Сва три елемента важна су за тумачење и друга два ауторкина романа. Они се у овој студији сагледавају у контексту истраживачки утемељеног закључка Јелене Милинковић о роману као привилегованом женском жанру у српској женској књижевности прве половине 20. века. Наиме, одређене поетичке иманентне могућности („инкорпорирања различитих формално-жанровских еле-

¹ Овај и све будуће наводе из литературе на енглеском језику превела С. Б.

мената и наративних техника“) учиниле су управо роман „погодним жанром за обликовање женског искуства и женске субјективности у међуратној књижевности“ (Milinković 2021, 459). Још прецизније,

роман је ауторкама дао простор да жанрове које су интензивно практиковале и који су важни за женско стваралаштво, као што су различите форме интимистичког, епистоларног и (ауто)биографског дискурса, трансформишу тако што ће они постати део веће целине (Milinković 2021, 459).

Сви наведени чиниоци укључени су на одређен и специфичан начин у обликовање три романа Љ. Радоичић.

Како бележи Ђ. Перић, добијајући податке од саме ауторке, Љубица П. Радоичић (Шешељ) рођена је 1914. године у Нишу, где се породица након бомбардовања Београда затекла у избеглиштву. Њен отац Петар био је власник штампарије „Орао“. У Београду је Љ. Радоичић завршила основну школу, Трећу женску гимназију (1925–1934) и историјску групу Филозофског факултета, и то у периоду од 1934. до 1938. године. На овом месту треба приметити да Љ. Радоичић припада оној генерацији студената и посебно студенткиња Београдског универзитета која ће се управо у том времену политизовати у револуционарном и феминистичком смеру (Vulović 1988, Grubački 2020); међутим, она се није идеолошки усмерила на тај начин, и није припадала датом, у том тренутку већинском, делу студентске генерације, остајући, по последњем роману додатно судећи, у оквирима вредности негованих у примарној породици (роман и носи посвету „Мами и тати с љубављу и захвалношћу посвећује ово дело Љуба“) (Radoičić 1954, *peraginirano*).

Са примарном породицом ауторка је живела и након завршетка факултета, током окупације, све до ослобођења Београда и завршетка Другог светског рата. У последњем роману ауторка је, треба одмах споменути, релативизовала значење и значај ослобођења. Затим је била запослена у Народној библиотеци Србије, од 1945. до 1950, када се, због удаје за „поморског службеника Ивана Шешеља одселила у Тиват“, где је све до 1959. радила као професорка историје у основној школи (Perić 2021, 85). Бројне дијалогске секвенце о смислу светских и локалних историјских догађаја у последњем роману, који је завршаван управо у том периоду, очигледно су подстакнуте и свакодневним бављењем школским програмом за овај предмет. Своје је занимање ауторка међутим морала да напусти јер се, по поновном пресељењу у Београд, „запослила као библиотекар у Институту за бо-

танику Природноматематичког факултета у Београду (1959–1974)“. У свом граду ће са сестром Надеждом проживети и преостале пензионерске дане (Perić 2021, 85).

Поставља се питање да ли би до спознаје списатељске вокације и романеског усмерења Љ. Радоичић уопште дошло да није било сплета вишеструких личних, породичних и друштвених околности. Како кроз своје истраживање и разговор са самом Љ. Радоичић открива Ђ. Перић, заинтригиран њеним (пре)раним годинама за писање првог романа, ова се будућа ауторка још „као девојче од дванаест година“ услед здравствене компликације нашла у ситуацији да је морала да лежи пуне две године (Perić 2021, 73) или чак и дуже од тога. Немогуће је не приметити да је добре услове опоравка омогућила ситуираност њених родитеља, тј. чврста класна позиционираност, укотвљеност у вишој средњој класи међуратног Београда. Дати услови омогућили су и једну врсту *неформалној (само)образовања* у тих неколико година:

Било је то у периоду од 1926. до 1928. године. Пуне две године брижни родитељи, а нарочито мати Даница стрпљиво су је неговали. У болести, она је време кратила читањем књига, нарочито романа које су јој прибављали и доносили родитељи, највише отац. Додатно је свакога дана на њеној постељи било и дневних и недељних листова, нарочито 'Политика', 'Правда' и 'Време' у којима у у подлистку или фелтону објављиване многе преведене приче и романи у наставцима од разних писаца. Читање јој је испрва била разонода да би већ негде од 1928. године почела и сама да се бави романескном проблематиком. (Perić 2021, 73)

Када је завршила писање романа *Крв се буги* и оцу изразила жељу да га „он објави у њиховој штампарији“, Петар Радоичић и јесте ангажовао „угледног књижевника Божу Ковачевића да он као професор и педагог прегледа рукопис романа и процени је ли чему. За тај посао рецензента и писца предговора обећао му је да ће му ту услугу вратити бесплатном противуслугом.“ (Perić 2021, 73–74). Исте године му је, наиме, штампао збирку поезије *Разјовор*. Поред тога, ангажовао је и једног од неколико најистакнутијеијих југословенских илустратора и карикатуриста у том тренутку, Пјера Крижанића, који је израдио корице за роман (Perić 2021, 74).

Најлакше би, на основу датих података, било исхитрено закључити да је као размажена кћи добростојећих родитеља Љ. Радоичић

започела па и остварила своју романсијерску каријеру, тј. испунила себи каприц да и сама напише роман сличан онима које је у принудној доколици читала. Да је тако, она, међутим, не би имала потребу да пише и у будућности нити би њени будући романи стицали своје пасиониране читатеље. Исто тако, потребно је нагласити да у исто то време јесу стасавале, или пак увелико своје романе писале, ауторке чија позиција и романескна продукција јесте била и те како класно условљена. Није било могућно, као и Љ. Радоичић, да у дугом времену, и уз мирне године редовног и на крају универзитетског образовања, пише своје романе и Милка Жицина (1902–1984), самообразована служавка и радница, која ће читалачку публику освојити 1934. године романом *Кајин љуш*. Није у привилегованој позицији Радоичићеве, али ни у радикално депривилегованој позицији Жигине, била Милица Јанковић (1881–1939), која је такође од младих година писала гиноцентричне романе, издржавајући се као средњошколска професорка односно професионална књижевница, притом умногоме ометана болешћу. У години када Љ. Радоичић објављује први, М. Јанковић објављује свој четврти роман, *Мушна и крвава* (1932). Ови тек илустративно наведени романи репрезентују уједно и неколико токова женске романескне продукције међуратног периода, који се на различите начине могу класификовати, а за ову прилику грубо поделити на ескапистичку, пролетерску и грађанску женску прозу, посебно када се у обзир узме лик и тип главне јунакиње у њима. Оно што им је, међутим, уз све битне разлике, заједничко јесте учествовање у процесима друштвене еманципације жена у датом периоду.

3. *КРВ СЕ БУДИ* (1932): ОД ЧИТАТЕЉКЕ ДО РОМАНОПИСАТЕЉКЕ

Слободно се може тврдити да роман *Крв се буди* као књижевни текст представља привилегован истраживачки оквир за учовање и анализу прелазне позиције од читатељке до ауторке. Другим речима, дати роман пружа прилику да се „завири“ у доживљаје младих читатељки различитих романа, односно, с тим у вези је и једна од теза ове студије: да се управо кроз чин својеврсног преписивања туђих текстова односно писања овог романа, пасионирана читатељка љубавних и авантуристичких романа формирала као романописатељица. Како је роман изворно објављен тако да самом тексту романа претходи текст предговора, у којем се открива да је роман написала шесанестогодишња девојчица, а критичар и писац Б. Ковачевић га сврстава

у жанр сентименталног романа,² и читалачки доживљај програмиран је тако да примећује и прати како се у роману доследно преклапају две равни: вантекстуална и текстуална. Роман који је написала београдска шеснаестогодишњакиња почиње као прича о једној шеснаестогодишњакињи, и радња романа се завршава тренутком јунакињиног сазревања (спремности за удају), сигнализирајући да јој је у том тренутку осамнаест година, као што књига *Крв се буди* и јесте изашла из штампе када је Љ. Радоичић била већ напунила осамнаест година. На почетку, дакле, стиче се читалачки утисак да је његова главна јунакиња девојчица Нада Петровић.

Поступно, међутим, роман се развија тако што се све више усмерава ка другом јунаку, на кога се заправо односи сам наслов романа, и чија се „крв буди“: реч је о Рејмону д' Балмоару, припаднику Француске Легије части који ратује против Арапа у Алжиру, али се редовно враћа и у Париз где својом појавом и цокејским вештинама скреће пажњу аристократских кругова метрополе. На почетку романа Балмоар је приказан као необично леп младић од двадесет и осам година, склон лаком стицању пријатељстава са младим људима у Паризу, посебно са јунакињиним братом Ђорђем и пријатељем Владимиром, који у том граду студирају али и живе интензиван друштвени живот престоничких високих кругова. По закону жанра љубавног романа,³ Балмоар ће се на први поглед и заувек заљубити у главну јунакињу, у коју се, такође по законима жанра, заљубљују и други ликови. При самом крају романа, међутим, јунак д' Балмоар ће се вратити у Алжир за којим је све време чезнуо: „Ја сам само сенка. Душа ми је тамо са њом, и срце, али крв хоће, гражи, захтева легију [...]“ (Radoičić 2001, 184).

² У том је тренутку Ковачевић под овом одредницом подразумевао жанр који се утемељује у 18. веку, и чији су творци, како то коауторски у *Речнику књижевних термина* објашњавају Ј. Деретић и С. Кољевић, „С. Ричардсон, О. Голдсмит и Л. Стерн, а главни представници: Русо, Гете и њихови многобројни следбеници“. Несумњиво је, с обзиром на сам роман *Крв се буди*, подразумевао и оно што ће ови аутори сажети у дефиницији да „*сенциментални роман* тежи да открије унутрашњи емоционални живот човека те представља претечу модерног психолошког романа. Приказивањем живота обичних и једноставних људи из средњег staleжа или простог народа, као и другим особинама (наглашена осећајност, епистоларна форма, морализаторски тон) *сенциментални роман* је одговарао укусу грађанских читалаца 18. и 19. в., који су проливали сузе над дирљивом судбином његових јунака и, још чешће, јунакиња“ (1992, 759–760).

³ За ову тему најбоље видети дефиницију у оквиру одреднице *роман у Хрватској енциклопедији*: *roman*, у: <https://enciklopedija.hr/clanak/53278>

Колонијално угњетивање у овом роману ни у назнакама није доведено у питање, већ се, напротив, кроз лик овог јунака приказује као подразумевано право империјалне силе. То је свакако последица преузимања доминантног подразумеваног дискурса са којим се Љ. Радоичић сретала у својој лектури и у дневној штампи. Треба напоменути, међутим, да су управо у томе периоду по овом питању све више продирали контрадискурси, па је, између осталог, исте године када и *Крв се буги*, у едицији Нолит у Београду објављен роман *Сама* (1932; орг. *Daughter of Earth*, 1929) америчке књижевнице Агнес Смедли (Agnes Smedley), и сам врста аутобиографског женског *Bildungsromana*, а који доводи у питање империјалне колонијалне политике.

Када је пак прецизније реч о самом лику Балмоара, реч је о „јунку“ који се, како роман одмиче то све више, у читалачком доживљају обликује и као јунакињина тинејџерска „чедна фантазија“ (Ковачевић 2001, 6), али и као пројекција слободе. Тема чији је носилац јунакиња – девојачко одрастање и сазревање – што је дистинктивна тема жанра женског *Bildungsromana*⁴ односно девојачког романа,⁵ недопуњена је романтичном темом фантазије о идеалном мушкарцу односно о самој слободи. Овај јунак тек делимично постаје самосталан ентитет, па тако и читава линија романескног наратива чији је он носилац, и то управо онолико колико је потребно да би се роман читао као авантуристички. Ипак, на нивоу значењске целине, текст остаје у оквирима жанра девојачког романа. Рејмон д' Балмоар, дакле, заправо је ауторкина пројекција могућности другачијег живота од онаквог

⁴ Појам жанра женског *Bildungsromana* овде се користи у оном значењу и развојном схватању које му кроз своју поступну дијахронијску анализу придаје Нина Сирковић у студији „Женски гласови у роману: развој јунакиње *Bildungsromana*“ (в. Sirković 2011). Кључно је притом уочавање да постоје разлике између приказивања развоја и сазревања јунака и јунакиње у образовном роману (и блиским поджанровима, роману о уметнику, нпр.). Док жанровске конвенције мушке верзије подразумевају пре свега савладавање препрека и коначно уклапање јунака у свет, дотле у женској верзији доминира јунакињино спознавање спољашњих ограничења за жену у патријархалном свету, што може – али не мора – да произведе и трагичан крај романа. Односно, „јунаков пут је обично вањски, док је женски пут већином унутрашње искуство“ (Sirković 2011).

⁵ Девојачки роман као појам који се великим делом поклапа са појмом женског образовног романа користи се у анализи одговарајућих романа на српскохрватском говорном подручју, како би указао на специфичну традицију која се у том оквиру може пратити од првог романа датог поджанра али и назива (*Девојачки роман* Драге Гавриловић из 1889) до романа *Шћанска невесџа* Илдико Ловаш из 2007. године (поднасловљеног са *девојачки роман*); (видети: Свирчев 2015, 155–156).

какав је друштвено програмиран за Наду Петровић, или било коју девојку више грађанске класе.

У жанру *Bildungsa* роман остаје захваљући ауторкином опредељењу да „јунака“ д' Балмора „остави“ у неком далеком свету, заправо свету фелтонистичке фикције, а да јунакињу Наду Петровић на последњим страницама прикаже као ону која, истина, пати за Балмоаром односно слободом, али ће се, по свим наративним сугестијама, удати за оног који припада свету практичних (мало)грађанских избора – породичног пријатеља Владимира, који је представљен као стабилан мушкарац из јунакињине друштвене класе.

Место збивања, као и носиоци радње и теме, у овом су роману, дакле, двоструки: то су, с једне стране, савремени Београд тј. његова бајковита околина, и, са друге стране, Париз, и његова колонијална „околина“ – Алжир. Приповедање поступно уводи читаоце у први а касније и у други хронотоп романа, исто их тако поступно повезујући са главним и споредним ликовима. Романескно приповедање од самог почетка обузима и прикива читалачку пажњу тако да се без остатка урања у дати наративни свет и заборавља на све остало, па и на нетом прочитану опаску ауторитета да је реч о „пријатној љубавној повести“ (Ковачевић 2001, 6) или пак да из њега „не бије искуство живота“ (Ковачевић 2001, 7). Циљ ауторке било је читалачко задовољство, и то очигледно као резултат жеље да другима приушти оно и онакво задовољство какво је и она имала читањем романа у наставцима. Искуство читања шездесет наставака у колико је објављиван роман *Шеик* (о којем ће у даљем тексту бити речи) били су прворазредни узор за писање романа кроз које ће ауторка научити како да распореди делове приче тако да би „ухватила“ и затим будном држала читалачку пажњу.

Тумачећи раније роман *Крв се буги* издвојила сам као индикативно да је Дора Пилковић у свом приказу у часопису *Женски џо-креи* „у опису овога раног дела изузетно младе ауторке практично дала одређење које ће у феминистичку критику као теоријски освешћен термин ући педесет година касније. Критичарка је роман Радоичићеве на изванредан начин уврстила у жанр ‘романа о буђењу’ који ће Сузан Росовски дефинисати 1979. године (в. Rosowski 1979)“ (Вагац 2015: 298). У функцији илустрације, цитирала сам тада и део анализе Д. Пилковић: „Сентиментална љубав између Наде Петровић и Рејмонда де Балмоара дата је на шеснаестогодишњи начин, мило и неисказано чедно. Сам Рејмон де Балмоар – по наслову рекло би се да је он главно лице романа, међутим то би се много пре могло рећи

за Наду Петровић: цела књига је уствари историја њеног буђења у живот“ (*Женски њокреџ*, 1932 (7, 8): 117–118, према Вагаћ 2015, 298).

Истакла сам тада да роман *Крв се буги* заправо не одговара доследно жанру који дефинише Росовска (v. Sirković 2011),⁶ и на том трагу би заправо могла да започне једна нова анализа читавог (под) жанровског система у чијем је средишту женски *Bildungsroman*. С друге пак стране, овај приказ јесте једна од тачака на основу којих се може и на основу које је, уз остале критике и приказе, Ј. Милинковић у студији „Феминистичка књижевна критика у *Женском њокреџу*“ (Milinković 2021) реконструисала укупну књижевнокритичку политику часописа *Женски њокреџ*, као што је то учинила и Ана Коларић у петом поглављу своје књиге *Периодика у феминистичкој учионици* (Kolarić 2021). Тај широки критички контекст важан је због тога да бисмо, како о романима Љ. Радоичић није написано много приказа, могли макар да претпоставимо каква је била њихова рецепције међу једним делом женске читалачке публике – оне феминистички оријентисане и образоване. Оновремена и новија академска (феминистичка) тумачења (Бараћ, Милинковић, Тропин, Гароња Радованац) занемарила су, међутим, оне аспекте романа које је у свом истраживању уочио и истакао Ђ. Перић. Тек уз познавање и датих генетичкокритичких аспеката, добија се кључ за потпуно тумачење овог романа, али и романескног опуса Љ. Радоичић као целине.

Као могући основни извор инспирације за роман *Крв се буги* Ђ. Перић, наиме, детектује роман *Шеик* (*The Sheik*, 1919) „познате британске списатељке Едит Хјул (Edith Haul Maude, 1880 –1947)“ (Perić 2021, 77). Тај роман излазио је у наставцима у дневном листу *Време* од 31. 10. 1926. до 5. 1. 1927. године (Ђорђевић 2023, 114). Упоредним је читањем два дела Перић убедљиво предочио како је Љ. Радоичић преузимала и у свом роману транспоновала карактеролошке, садржајне, структурне, топонимске па чак и лексичке елементе романа *Шеик* (Perić 2021, 77–79). Ипак, ауторка је „користила само главну конструкцију романа енглеске списатељке Едит Хјул, стварајући над њеним главним ликовима своје“ (Perić 2021, 82), односно оригинал-

⁶ Како сажима Н. Сирковић, Росовски „уводи термин *роман о буђењу* као пандан мушком *Bildungsromanu*, Међутим, осим сличности (развојни пут, друштвене препреке, сазријевање), она истиче и разлике: док је мушки јунак тјеран вањским околностима ка самоостварењу кроз интеграцију, јунакиња романа о буђењу унутрашњима поривима долази до спознаје и схваћања да је живот жене тежак или често немогућ. Сузан Росовски тај развој назива ‘спознаја граница’ (*an awakening to limitations*)“ (Sirković 2011).

ност у нарацији и психологизацији младе београдске ауторке у настајању јасно је уочљива.

Сама Љ. Радоичић оставила је чак у одређеном моменту приповедања – и то управо оном када јунакиња и њен брат возом започињу своје дуго путовање из Београда у Париз – сигнал читаоцима да ће од тог „тренутка“ читати нешто што је искључиво производ самог њеног читалачког искуства. Наиме, док воз јури „крз прозрачну ноћ“, „Ђорђе у горњем кревету узме да прелистава дневни лист а Нада отвори прву страну књиге [Приче из *Хиљагу и јегне ноћи*] и поче да чита: 'На далеком истоку у дивном дворцу, усред кипариса и палма, окружен цвећем, птицама и робовима, живео је давно, врло давно, један леп принц по имену Ахмед'" (Radoičić 2001, 40). На овај је начин, за оне који су то препознавали, ауторка са читаоцима успоставила својеврсни жанровски пакт,⁷ и то не само у смислу пакта који подразумева да ће они даље читати и један авантуристички роман, већ и роман састављен од туђих прича и текстова.

Ђ. Перић није пропустио да примети и међутицај између књижевности и филма који је у то време био снажан, а везан је и за настајак романа *Крв се буги*. Наиме, (непотписани) превод романа *Шеик у Времену* подстакнут је чињеницом да је у септембру 1926. године преминуо Рудолф Валентино, који се прославио управо улогом Ахмеда у филму снимљеном по роману *Шеик* (истоимени филм из 1921), као и његовом наставку *Шеиков син* (1926), направљеном по другом роману исте ауторке. То и јесте био повод да *Време* почне са објављивањем романа, а све дневне новине биле су преплављене чланцима о овој холивудској звезди (в. Ђорђевић 2023), једном од првих интернационалних секс-симбола, као и његовим фотографијама, па и постером са Валентиновим ликом, који је донео лист *Правда* (Perić 2021, 81). Судаћи по физичком опису Рејмона д' Болмора у роману, вероватно је да је Љ. Радоичић у својој соби држала и дати постер. „Све то преко дневних листова“, примећује Перић, „пратила је и наша млада списатељка Љубица. Екранизацију *Шеика* са Р. Валентином у насловној улози можда није могла видети пошто је била везана за постељу, али је упознала роман енглеске књижевнице Е. Хјул те исте године“ (Perić 2021, 81).

Пажљиво читајући *Полиџику*, *Правду* и *Време* из периода тих неколико година боловања и пасионираног читања девојчице Љ. Радо-

⁷ О жанровском тј. генолошком пакту, а посебно у вези са делима српских књижевница, видети у: Коћ 2012, 127–143.

ичић, Перић је уочио да је она заправо тада „упознала и помно пратила и тзв. *леионарску шемајшику*“ (82, курзив С. Б.), феномен који је у тадашњој штампи и јавности био шири од жанровско-тематске проблематике једног броја авантуристичких романа. За ову је тему пак важно и једно и друго, и ауторкино ослањање на тадашње популарне романе (од којих као други по важности Перић издваја роман који је излазио у наставцима у листу *Правда: Бо Жесџ* Кристофера Персифала Рена) (в. Perić, 2021, 82–83) и установљена чињеница да је помно читала и друге, некњижевне чланке дневних листова (вести, интервјуе, репортаже), тј. да је очигледно у најранијем адолесцентском периоду сама бирала да и њих чита, а из којих су, како Перић прецизно и документовано показује, поједини моменти нашли своје место у роману *Крв се буди*.

Тек оба аспекта читалачког искуства Љ. Радоичић откривају је као свестрану и неуморну читатељку, као ону која се од просечне реципијенткиње може преобразити у оригиналну ауторку. Сматрам зато да у позитивистичким истраживањима односно наизглед споредним чињеницама које Перић открива, лежи могући одговор на питање о томе да ли је само фактор доколице и добрих услова, које је као кћи добростојећих родитеља имала, утицао на њено усмерење ка писању. Остаје и отворено питање да ли би у другачијим условима на њено писање пресудније утицао неки други жанр, него што су то били преводни романи које је у другој половини двадесетих година читала. Што је још важније, када се дати романописатељски пут сагледа у контексту са паралелним појавама самоуких књижевница, каква је у југословенском оквиру била М. Жицина, и другим самообразованим ауторкама различитих друштвених статуса, указује се и потврђује чињеница да су само *чињање* доступних текстова и снажна *пошреба за писањем* о сопственом (читалачком или животном) искуству, представљали – без обзира на класне разлике – обједињујућу праксу еманципације младих девојака и жена у међуратној епохи.

Роман *Крв се буди*, дакле, жанровски јесте снажно обележен читалачким искуством младе ауторке, кад већ оног животног није имала довољно. У првом смислу, то зато и јесте авантуристички – сентиментални – љубавни – фељтонски роман, који почива на „прождирању“ других романа истих жанрова, и у том погледу – роман читатељке. Роман читатељке – за ову прилику, и у радном облику, а у вези са поменутом еманципаторском праксом – дефинисала бих као роман који настаје захваљујући снажним утисцима који код девојака изазива интензивно читање разноврсних романа у интелектуално

и емоционално формативном периоду, а које резултира сопственим ауторским покушајем, при чему се имплицитно или експлицитно остављају референце о прочитаној лектури у самом тексту тако насталог романа.

У другом смислу, ако нема другог животног искуства које би роман „хранило“, млада читатељка-ауторка свакако у тим годинама машта о прижељкиваним искуствима, и она неминовно (некад и преко туђих текстова) исповеда сопствене жеље, те у том смислу роман припада исповедном и аутобиографском жанру.

Како је светлост дана угледао пре свега сплетом (не)срећних околности, роман *Крв се буги* се може схватити и као први рукопис, списатељско вежбање, који у већини других ауторских случајева не буде виђен и не доспе до јавности. Зато он представља привилегован увид у ауторско формирање ове приповедачице, али и у књижевне професионалне развоје уопште. После појаве оваквог (пре)раног романа (пре)младе ауторке, на сцени светске књижевности две деценије потом појавила се *осамнаестогодишња романсијерка* чији је први роман одмах по објављивању постао апсолутни *bestseller* у Француској и у свету: реч је о роману *Добар ган, шуйо* (1954) Франсоаз Саган (Françoise Sagan).

4. ДАНА РАЧИЋ (1938): ОД МАЛОГРАЂАНСКОГ МОРЛА ДО ЖЕНСКЕ ЕМАНЦИПАЦИЈЕ

Као још увек млада књижевница, са двадесет и четири године, Љ. Радоичић објавила је 1938. године свој други роман. Овога пута у наративном смислу није било колебања, те роман, упркос развијености фабуле и великом броју ликова, почива на једном главном лику, по којем и добија наслов: *Дана Рачић*. У контексту свог ранијег истраживања приметила сам да дати роман припада кругу *романа о новој жени*, али да се од већине тако дефинисаних издваја и по стилу као и „по томе што је идеологема нове жене у њему на први поглед невидљива, смештена у имплицитна значења романа“ (Вараћ 2015, 289).⁸ У покушају крајње сажетог описа, истакла сам тада да „ауторка у свом другом роману реалистички оцртава сложу једне породичне историје, једног микролокалитета (приморско место Лок надомак Дубровника) и породичних, пријатељских/љубавних и класних односа у њему, али и слику Новог света, Америке. У тој разуђеној

⁸ О идеологеми нове жене додатно видети у: Martha H. Patterson, 2008.

и богатој романескној слици средишње место заузима портрет на-словне јунакиње, Дана Рачић, чији се живот у сижеу романа прати од њеног девојаштва до необичне удаје после које убрзо остаје удо-вица и самохрана 'мајка' супругове кћери из првог брака. [...] идео-логема нове жене није 'сконцентрисана' у лику главне јунакиње, већ су њени аспекти 'размештени' кроз више женских ликова у роману" (Вагаћ 2015, 289).

Дана Рачић се у односу на *Крв се буди* видно помера од романа читатељке, тј. од искључивог утицаја лектире, ка роману љубавне тематике који се не може лако сврстати у одређени жанр и који, по-ред очигледне интеграције књижевних и часописних садржаја и ма-трица, обилује оригиналним запажањима о животу и међуљудским односима. Како се управо те, 1938, часопис *Женски њокрећ* угасио, објавивиши тада један једини и свој последњи број, чини се да није више било ни правог простора за адекватну феминистичку рецел-пију и критику овог романа. Феминисткиња Јулка Хлапец Ђорђевић, истина, у то се време у *Лейојису Мајице српске* позабавила про-блематиком „женског романа“ у Француској (Нларес Ђорђевић 1938, 269–281), и пожалила „на омаловажавање на које наилазе код фран-цуских критичара Францускиње, писци романа“, како ће то срочи-ти Никола Продановић, искористивши управо чланак Јулке Хлапец Ђорђевић да би, полемишући са њим, у једном од наредних бројева истог часописа, и сам омаловажио тек објављени роман Љ. Радои-чић (Prodanović 1938, 454).

За Продановића је пре свега важно да је роман „ванредно непо-вољно примљен у нашој критици“ (Prodanović 1938, 454), и из перс-пективе захтева реализма 19. века истиче да се „одмах у почетку ро-мана види да такве девојке, каква је главна јунакиња, Дана Рачић, нема нигде на свету“ (Prodanović 1938, 454). Такве оцене и прозилазе када се одређени роман чита и тумачи у оквирима поетике и корпу-са којима заправо не припада. Да је роман читао у континуитету са првим романом ауторке или у контексту са дотадашњом романеск-ном продукцијом књижевница али и укупног женског ауторства у Краљевини Југославији, Продановић би можда уочио и нешто од зна-чења и смисла овога романа. Тада би бар добио прилику да помисли да оно што се са позиција академске маскулине критике чини као мана („Па и сва остала лица романа, и женска и мушка, личе на *фи-гуре исечене из модних журнала* и те фигуре се, бајаги крећу, говоре, делају и осећају“), (Prodanović 1938, 454; курзив С. Б.), не мора нужно да буде израз књижевног неумећа.

Роман *Дана Рачић* између осталог је настављао расправу о еманципацији жена која се у феминистичким часописима Краљевине, али и модним илустрованим магазинима какав је *Жена и свети* (1925–1941), водила, и то управо и кроз описе и слике женских фигура и личности. Јелена Милинковић је у том смислу чак извршила поделу међуратних женских љубавних романа на два корпуса, у први сврставајући оне љубавне романе „који имплементирају прогресивне феминистичко-еманципаторске идеје“, а у другу оне „који подржавају патријархални друштвени концепт“ (Milinković 2022, 456). Она у први корпус смешта романе Исидоре Секулић, Милице Јанковић, Марице Вујковић, Јулке Хлапец Ђорђевић и – саме Љубице Радоичић, а у други романе Милице Јаковљевић Мир-Јам. Поред јасне разлике коју установљује између два корпуса („за прву групу романа не бисмо могли рећи да се спецификују као жанровски љубавни роман, друга група баштини све његове одлике: схематизам, клишетираност, конзервативизам, срећан крај“) (Milinković 2022, 456), Ј. Милинковић у вези са том разликом истиче запажање које је од посебног значаја за тему ове студије, а то је да „погрешно би било тврдити да елементи популарног љубавног романа не постоје у првој групи текстова, односно да је реч о два посве одвојена сегмента књижевног поља“ (Milinković 2022, 456).

Наиме, закључци Ј. Милинковић сугеришу да између два корпуса постоји, назовимо га тако, двосмерни процес преузимања: па као што романи прве групе „који су у већој или мањој мери прожети феминистичко-еманципаторским идејама, начелима и темама, користе жанровске елементе популарног љубавног романа, било да их имплементирају у свој текст, било у циљу полемике са њима и њиховог превредновања, било да их иронишу“, исто тако и „популарни љубавни роман ‘кокетира’ са елементима феминизма“ (Milinković 2022, 456).

Роман *Дана Рачић*, како ће се до краја показати, као и укупни романсијерски опус Љ. Радоичић, припада заправо том простору процеса размене, тј. књижевном пољу у којем се два поља укрштају. У овом роману, који се, с једне стране, не може олако окарактерисати категоријама схематизма, клишетираности, и конзервативизма, са друге стране, нема ни недвосмисленог феминистичког програма какав лако препознајемо, на пример, у роману *Једно дописивање* (1932) Ј. Хлапец Ђорђевић. Ипак, роман *Дана Рачић* је сав усмерен на то, у чему и успева, да изгради лик јаке, независне јунакиње којој удаја није основни животни циљ. У њему нема експлицитне социјалне ангажованости као код М. Жицине, али роман садржи и тај аспект.

Јунакиња је карактерисана као припадница добро ситуиране више грађанске класе, осетљива за класну неправду и сиромаштво људи у окружењу, а притом и сама потцењивана од оних који се сматрају аристократијом. Преиспитивања праведности класних капиталистичких односа заправо су упадљива у роману, и уграђена су и у портрет јунакиње, али читалачку пажњу много више везује чињеница да јунакиња води један потпуно самосталан и инокосан живот, који, на крају, води атипичној удаји и добијању детета.

Јунакињу обелажева још нешто у датом контексту атипично: љубав према мору и према конкретном месту на (Јадранском) мору: месташцу Лок. Кроз цео роман на различите начине исказује се, с једне стране, осећај слободе коју живот уз отворену пучину доноси јунакињи, а, са друге, њена везаност за само тло (њено рибарско сеоце, далматинске обале и читаве југословенске домовине). Како се и из претходног и потоњег романа може утврдити, Љ. Радоичић транспоновала је у овај мотив и један аутобиографски моменат: сопствену везаност за свој град, Београд.

Приповедање убедљиво показује како је упркос окренутости ближњима и бризи за људе око себе, Дани Рачић море понекад сасвим довољно, као што је и она сама себи довољна. То је био један од начина да се изгради, више иманетно, једна варијанта лика нове жене, она код које претеже црта самодовољности. С друге стране, у таквом односу према свом парчету земље, препознаје се мотив из романа који је у исто време писан са друге стране океана, а у чије поднебље Љ. Радоичић и измешта велики део радње романа. Наиме, однос Дане Рачић према свом Локу (чије је земљиште поступно, захваљујући братовљевој финансијској помоћи из САД, она сама у потпуности откупила) у великој мери подсећа на један други однос: однос који јунакиња романа Маргарет Мичел (Margaret Mitchell) *Прохујало са вихором* (1936) има према свом имању Тара. До овог запажања долазимо захваљујући студији Тијане Тропин која је анализирао последњи роман Љ. Радоичић, *Једносрајне куће* (1954), и повезала га, уз атипичност јунакиње, и по неким другим аспектима, са бестселером америчке ауторке, који ће у преводу на српски, како Т. Тропин примећује, први пут бити објављен 1952. у истој издавачкој кући у којој се појављују *Једносрајне куће* (Тропин 2016).

Питање да ли је и колико роман *Прохујало са вихором* био познат Љ. Радоичић док је писала *Дану Рачић* остаје отворено. На овом нивоу познавања романескне и часописне грађе, као и поређењем романа, могла би се једино поставити хипотеза да је за амерички ро-

ман Љ. Радоичић знала само посредно, али да га је зато вероватно читала после објављивања *Дане Рачић* (као што је и филм *Прохујало са вихором* могла погледати након 1939), будући да се тек у *Једносљ-рајним кућама* обликује главна јунакиња каква се по већини аспеката може упоредити са Скарлет О' Харом. За ову тему подједнако је важно то што су савремени проучаваоци *middlebrow* књижевности роман *Прохујало са вихором* одредили као њен најистакнутији пример и модел, односно „архетипски међународни *middlebrow* бестселер“ (Holmes 2017, 18).

У сваком случају, иако је *Дана Рачић* једини роман у којем Љ. Радоичић не апострофира јунакињину односно своју лектуру, основано је претпоставити да је ауторка своју инспирацију црпела из књижевности са америчком тематиком, као и из саме америчке књижевности. Путовање јунакиње у САД, и њено дуго задржавање у тој земљи ослобођених жена, довољно дуго (шест година) да стекне различита љубавна и друштвена искуства и потпуно сазре, послужило је ауторки – као и у роману *Крв се буди* – да изнова проживи своја читалачка искуства, претварајући их у лектуру за друге читаоце, да „борави“ у за њу недостижним просторима и да са одређене алиби дистанце прикаже и промовише женску еманципацију. Ауторка ће то учинити кроз изградњу неколико ликова радикално еманципованих америчких девојака и жена.

Изразити позитивни пример еманциповане девојке Љ. Радоичић пружила је својим читатељкама и читаоцима у лику Американке Ен, повезавши га са једним од упадљивих журналистичких еманципаторских и модернизацијских наратива међуратне епохе: аутомобилизмом. Дошавши у САД из Лока, и Дубровника, где такве девојке није могла да сретне, Дана Рачић у америчкој кући свога брата у фикцијском месту Елдон надомак Сан Франциска упознаје, између осталих, Ен. Реч је о лику девојке која упадљиво слободно и лако успоставља комуникацију са другим ликовима романа, и добро игра тенис, што је још један карактеристични еманципаторски журналистички „мотив“, и што је вештина којој ће брзо научити и Дану Рачић, а уз све то, дакле, изразито спретно вози аутомобил. Однос овог женског лика према аутомобилизму приказан је чак на хиперболисано еманципаторски начин.

Ауторка међутим неће пропустити прилику да такав женски лик срећно „уда“, како би, у складу са нерадикалношћу свога дискурса, ублажила и ограничила еманципаторске ефекте романескних сцена везаних за њу. У роману, Ен се удаје за брата главне јунакиње, Ни-

колу, који се у Елдону – успињући се, захваљујући својој вредноћи, од друштвеног дна ка његовом врху, од обичног најамног рудара до власника рудника – обогатио довољно да стекне право на такву женидбу. Бирајући да обликује наратив тако да се у истом дану и Данина сестра Илка удаје за Американца, пословног партнера и најбољег пријатеља свога брата, подједнако богатог, Љ. Радоичић је упадљиво и свесно реализовала неке од клишеа љубавних петпарачких романа, задовољавајући у тим деловима како сопствену тако и читалачку фантазију о могућностима бољег, и то лагодног и врло богатог, живота. Ови су сегменти, међутим, позиционирани у шири ток развоја радње романа, и структурно и семантички обрађени тако да не умањују ни његова имплицитна феминистичка значења, нити критику (америчког) капитализма.

Аспект критике капиталистичких односа дат је у роману на повлашћен начин кроз лик Марина, некадашњег мештанина Лока, којег после много година невиђања Дана Рачић затиче управо у руднику свога брата: Марин се, као и њен брат, отиснуо у Америку трбухом за крухом, али се његов „амерички сан“ завршио тамо где је и почео, на најтежим и најпотцењенијим (рударским) пословима.

Ипак, и поред свих других постављених питања, и у овом роману је питање удаје односно брака одиграло улогу покретача заплетта и замајца радње, као што је обележило и његов расплет. Љубица Радоичић своју јунакињу гради и поставља тако да она сама собом, својим моралним особинама и алтруистичким поступањем, постаје својеврсна друштвена сила која ће нарушити односе моћи у устаљеној хијерархији заједнице. Најпре у Локу а потом и у Елдону. На тај начин *Дана Рачић* јесте и роман о женској (пре)моћи, тачније роман који такву фикцију нуди (књижевној) јавности као могућност будућих друштвених односа.

Како је, дакле, атипичношћу јунакиње Љ. Радоичић усложнила текућу расправу о браку и женској еманципацији? Наиме, после искрене узајамне љубави коју је као деветнаестогодишња девојка доживела у родном месту са ликом Дејана, Дана Рачић – будући да се њен изабраник под притиском породице жени девојком класно адекватнијег, аристократског порекла, а мајка јој умире – напослетку попушта пред самонаметнутим обавезама (доскорашња брига о мјаци, брига о сирочадима сиромашне породице Рувих) и одлази са сестром Илком на неодређено време код брата у Америку. Тамо ће такође доживети велику и искрену узајамну љубав, из које је било немогуће да се изроди и брак – Данин изабраник, а што је од ње дуго крио, има

сина о којем мора да брине и први брак који званично није окончан. Таквим заплетима ауторка бира за своју јунакињу ситуације у којима љубав јесте могућа, али не и сам традиционални брачни однос. Укупна структура односа међу ликовима омогућава Љ. Радоичић да прикаже јунакињу која уме да се препусти љубави и страсти, и изборима које други не одобравају, али и која осећа потребу да се потпуно стави у службу других, тј. да се такорећи свесно стави у улогу жртве. Опет, та жртва доследно се приказује као јунакињин самовољни па и хировити – и у том смислу еманциповани – избор.

Када, наиме, после дугог боравка у САД зов родног тла надјача све остало, јунакиња се враћа у Лок. Тамо ће затећи своју прву љубав, Дејана, као удовца са петогодишњом ћерком, који и сам, тешко болестан, чека сигурну смрт. Јунакиња односно ауторка чини у том контексту један од најатипичнијих избора у српској женској књижевности, те се Дана пред саму Дејанову смрт удаје за њега, како би постала законита мајка његовој кћери, спасила је од утицаја декадентне аристократске породице, а задобила ћерку и самој себи – али без свега оног што би то иначе захтевало: конвенционалног брака, трудноће, ризика рађања и мука раног мајчинства, као и нове, по правилу такође поробљујуће, породичне констелације. Са таквим животним изборима односно еманципаторским идејама оставља Љ. Радоичић читатељке и читаоце на крају свог другог романа.

5. ЈЕДНОСПРАТНЕ КУЋЕ (1954): СУКОБ РОДНЕ И КЛАСНЕ ЕМАНЦИПАЦИЈЕ

Роман *Једноспратне куће* део је недовршене трилогије, од које су објављене прве две књиге (*I, Алче*, 1954, и *II, Филиј*, 2001; 2019), и свакако најамбициозније замишљено дело Љ. Радоичић. Оно је амбициозно и по временском опсегу радње, и то не само због његовог трајања (од почетка тридесетих до средине педесетих година 20. века), већ и због чињенице да обрађује осетљиви период окупације и послератне друштвене транзиције. Најсажетије, роман би се жанровски додатно могао одредити као љубавни роман који користи оквир натуралистичког породичног романа⁹ и у значајној мери садржи елементе друштвене хронике. Још прецизније у потоњем смислу, ро-

⁹ О натурализму и особинама натуралистичког романа које описују и поступке примењене у *Једноспратним кућама* најсажетије се може прочитати у: *naturalism*, <https://www.britannica.com/topic/naturalism-art>

ман се може дефинисати као „форсајтовска сага о грађанској класи и старом Београду“ (Garonja Radovanac 2023, 303), односно, с обзиром на обухват, цикличност и „енциклопедистички модел“ и као „роман-река“ (Garonja Radovanac 2023, 304).

Упадљиво и често реферишући на класична дела светске књижевности, као и на прозна па и усмена остварења српске књижевности, пре свега као на лектуру главне јунакиње (в. Radoičić 2019, 75–76), овај роман се смешта и у поджанр који сам за потребе ове студије назвала романом читатељке.

У својој анализи заборављених дела српске књижевности, Т. Тропин роман *Једносйрашине куће* иницијално сврстава у љубавни роман, али толико прецизно запажајући, дефинишући и нијансирајући све остале његове (жанровске) карактеристике, да заправо отвара расправу о сложеној природи овог атипичног дела. Она то чини управо и с обзиром на атипичност главне јунакиње:

Јунакиња се од своје више средње класе издваја пре свега отвореношћу и искреношћу, али одудара од типичне јунакиње љубавних романа (а свакако од девојака Мир-Јам) по томе што не оличава скромну и поштenu особу. Напротив, њена еманципованост огледа се пре свега у одбацивању општеприхваћеног морала, одбијању појединих друштвених конвенција, у еротској освешћености, у слободном бирању партнера и оца своје деце. Њена својеглавошћу и саможивост истичу се као виталистички идеал. (Tropin 2016)

Оне се испољавају кроз низ хировитних избора: јунакиња Александра Михајловић, која на почетку романа одбија да се уда у годинама у којима се по неписаним правилима (мало)грађанског морала од ње то већ увелико очекује (двадест и пет година), а потом се убрзо удаје али насупрот жељи породице, за мушкарца старијег шеснаест година, што се у роману представља као превелика – у еугеничком смислу – разлика, да би, из истих еугеничких разлога, предупредила претпостављано нездравом потомству (чији би узрок била мужевљева „старост“) изабрала и дословно узела другог мушкарца (младог пастира из села својих рођака) за тајног оца свог првог детета. У том аспекту, из истраживачке перспективе Славице Гароње Радованац, ова јунакиња „има нешто од архетипа женске троструке матријархалне богиње“, дакле, митске фигуре која „бира мушкарце са којима ће зачети (Алче), што јој међутим не смета да касније настави живот у оквиру и начину живота класе у којој је одрасла (брак са знатно ста-

ријим Димитријем и рођење још двоје деце које ће у том регуларном грађанском браку добити)" (Garonja Radovanac 2023, 306), а што јунакињу чак смешта у „дубљи архислој женског еротског принципа, који своје задовољење остварује по правилима гинекократског брака (више очева деце од једне мајке)" (Garonja Radovanac 2023, 306).

Тијана Тропин је, с друге стране, скренула пажњу на амбивалентну природу еманципаторског лика али и укупног дискурса у роману, будући да јунакиња, уз претходно набројане особености, „не тежи стицању финасијске самосталности (иако образована, нема одабране професије), нити јој је стало до истински равноправног односа са мушкарцима, или било какве озбиљније промене у њеном удобном друштвеном положају" (Tropin 2016). Управо у датим запажањима Т. Тропин налази се методолошки основ за тумачење јунакиње и романа *Једносiраiйне куће* у односу на претходне романе Љ. Радоичић. Колико радикалнија у еротским изборима, и у том смислу еманципованија, јунакиња је по одбијању стварне независности конзервативнија од јунакиња претходна два романа исте ауторке. На то утиче чињеница да ауторка овога пута – у смислу романескног света – жели да претходни устаљени друштвени односи буду сачувани, и то управо они односи који онемогућавају еманципацију припадницама већинских депривилегованих класа. У друштвеној реалности Југославије у тим се годинама одиграла управо таква еманципаторска транзиција, она која је водила систематској еманципацији до рата депривилегованих слојева жена.

У једној од првих књижевних критика романа у *Лешоуису Маишце срiске*, Миодраг Кујунџић је својом крајње неповољном оценом такорећи покушао да заустави даљу рецепцију романа и практично „забранио" писање романа овога типа (узвикујући на крају: „Само да је што мање оваквих!" (Kujundžić 1955, 630). Међутим, читаоци не поступају по налозима званичне критике и *Једносiраiйне куће* су, кроз дуги низ година, имале стабилну публику која се формирала кроз пријатељско препоручивање овог романа и његово интензивно тумачење унутар једне спонатне интерпретативне заједнице која се тако обликовала (Tropin 2016, Karavidić 2020). Занимљиво је, међутим, да је у ономе што је Кујунџић износио као негативне квалификације садржан заправо добар опис романа, као и део описа онога што се кроз једно другачије тумачење открива као његова вредност.

Наиме, да Љ. Радоичић није у овом роману конструисала и написала све баш тако како је написала, питање је ко би у том тренутку на доступан и пријемчив начин посведочио о реакционарности

једне класе и амбивалентној етичкој позицији читавог једног београдског грађанског круга, чија се „унутрашња криза пажљиво слика 'изнутра'" (Garonja Radovanac 2023, 303). Исто тако, да роман није написан, ни књижевни критичар не би имао основу на којој је формулисао овако прегнантну поенту:

У затвореном кругу свог сталешког самопоуздања, супериорно самоуверени у општењу са сваким ко није њиховог друштвеног ранга, поданички одани породичним корифејима, у међусобним односима никад потпуно отвореног срца, одвећ горди да би могли да буду корумпирани, недовољно одважни да се супротставе корупцији, са носталгијом и са зебњом ти људи прате нестајање једносратница, симбола њихове вредности и постојаности, гледају како се 'Београд брзо претвара у чудовиште великог града.' (Kujundžić 1955, 629)

Таква класа – а Кујунџић преко описа романа на овом месту описује њено духовно стање у међуратном периоду – нужно је непријатељ масовне и максималистички конципиране друштвене еманципације.

Уколико је ово једна од вредности романа као друштвене хронике и својеврсног социолошког извора, утолико је једно друго запажање истог критичара нехотице указало на његове књижевне вредности. Кујунџић, наиме, добро примећује неуједначеност стилских и наративних квалитета романескних делова. Ипак, није у стању да примети да за вредност овог (љубавног) романа то није битно, односно, да управо у тим *чудним* спојевима лежи квалитет романа писаног за читалачко уживање. Он истиче да се у њему укрштају „често на врло чудан начин – фактографија (извори су јој, судећи по начину казивања, можда у извесној мери аутобиографски) и најобичнија романтичарска фантастика, баналност и оригиналност, литерарна веродостојност и бизарност“, односно, у смислу врсте ауторства, „једностран хроничар добре меморије, непоуздан социолог и – сладуњав романисијер“ (Kujundžić 1955, 629). Док са једне стране, дакле, сва Кујунџићева запажања воде ка заључку да је „промашај овог романа потпун“ (Kujundžić 1955, 630), дотле се са, друге стране, наставља тихи рецепцијски живот *Једносратних кућа*.

Роман, у својеврсној „продуженој“ верзији женског *Bildungsromana*, приказује живот јунакиње почев од њене двадест пете године, дакле, у животном добу у којем се радња овог романескног жанра обично завршава, пратећи њене интензивне тридесете године, и заврша-

вајући се у тренутку када се јунакиња нађе у, рекло би се, једној и даље недовољној зрелости тј. изабраној незрелости раних четрдесетих. У том се периоду одигравају такви историјски догађаји а јунакиња стиче таква животна и љубавна искуства која је, као што је то уочила и образложила Т. Тропин, чине најближом лику Скарлет О'Харе. Међутим, ова истраживачица уочава важну разлику између два лика, и она је присутна управо на плану сазревања: док је „сујетна и лакомислена Скарлет принуђена да сазри и преузме породичне послове како би сачувала имање и породицу на окупу“, дотле „у Александрином животу нема усека који је у њему нужно начинио Други светски рат, нити се у роману може наћи неки експлицитно носталгични исказ или наговештај пропасти друштва које се описује“ (Тропин 2016). При томе треба запазити да је процес и нужност сазревања блиска оном Скарлет О'Харе Љ. Радоичић интегрисала у лик јунакиње свог претходног романа, Дане Рачић.

С друге стране, поменути „усек“ у животу јунакиње приказан је заправо кроз *минус ѿосѿуѿак* – тј. управо кроз одбијање ауторке да реалистичније прикаже спољашње знаке поражености више (београдске) грађанске класе, те кроз бројне дијалоге у којима јунакиња покушава да очува ратом поражене вредности – релативизујући у дијалозима са својим опонентима значење и вредност антифашизма као и побољшања положаја пролетаријата.

Управо у томе што се и у опису послератних и послереволюционарних збивања (*II, Филиј*) радња романа одиграва у истом амбијенту у којем се одиграва радња првог дела *Једносѿрајѿних кућа* тј. међуратног београдског периода (*I, Алче*), Т. Тропин проналази „кључ“ за тумачење овог романа, односно његове „истинске функције“ и разлог његове „трајне привлачности“. Ослањајући се на истраживања рецепције романа (чији се трагови и данас могу наћи на интернет форумима), на сопствени читалачки доживљај, али и на теоријску елаборацију Џенис Редвеј (Jeanice Readway) у студији *Reading the Romance* (1984), Тропин закључује да је основа успеха и вредности *Једносѿрајѿних кућа* у томе што испуњавају читалачку фантазију (за удобним животом).

„Ако читав роман сагледавамо као испуњење жеље, недостаци у његовој композицији одједном стичу смисао“ – што је уједно и одговор на давну критику М. Кујунѿића – као што стичу смисао и „сви они развучени описи пространих, увек добро загрејаних и богато намештених соба, опсесивно набрајање стоног прибора и скупог посуђа, подробно описивање хаљина јунакиње или посластичарница у

које она залази“ (Tropin 2016). Тијана Тропин на истом трагу луцидно запажа да су описи материјалне удобности у роману приказани на исти, подједнако еротизован начин, као и описи здравог мушког тела. Можемо међутим тврдити да су у роману *Једносiраiшне куће* подједнако задовољство, тј. „уживање у испуњењу затајених и неостваривих жеља“ (Tropin 2016) могли пронаћи и читаоци колико и читатељке. Односно, и то је оно што је у разумевању романа неопходно додати, у његовом је читању истоврсно уживање могла наћи и читалачка публика из редова припадника и потомака историјски поражене (више грађанске) класе, која је путем рецепције романа градила и одржавала културу сећања на сопствене праксе и вредности, као и читалачка публика из редова некадашњих потлачених класа, која је заправо за истим привилегијама жудела.

6. „ОСРЕДЊА“ КЊИЖЕВНОСТ И РОМАНИ ЉУБИЦЕ П. РАДОИЧИЋ

Када се претходни истраживачки и интерпретативни резултати везани за романескни опус Љ. Радоичић сагледају кроз призму његове еволуције, и поставе у контекст истраживачких резултата о женској књижевности и љубавном роману у српској књижевности међуратне епохе, намеће се закључак да у тако постављеној интерпретацији, поред коришћених појмова (женски *Bildungsroman*, љубавни роман, популарна књижевност итд.) недостаје још нешто. Сматрам, као што је на почетку најављено, да се тај отворени интерпретативни простор може попунити посезањем за концептом „осредње“ културе односно књижевности (*middlebrow literature*). Будући да је као интерпретативни појам настао у контексту проучавања британске и америчке књижевности, и тек онедавно почео да се „тестира“ на другим књижевностима (Holmes 2017), тако је и за ову прилику потребно изрећи неколико напомена. Појам је настао у вези са контекстом богате (англоамеричке) књижевне продукције, у којој је жанровска књижевност изузетно развијена и разуђена, те је и читалачка публика диференцирана у односу на њу, подједнако као и уредничка политика издавачких кућа, па треба имати у виду да се такав појам преноси на књижевну продукцију једног много мањег и мање диференцираног читалачког тржишта. Управо зато, важна је преводна књижевност у вези са којом и по узору на коју настају дела ове врсте у југословенском контексту, као што је то случај са романима Љ. Радоичић.

Уз то, сам термин се зато и међу истраживачима са других језичких подручја чини теже преводивим, па се често оставља изворни

облик на енглеском језику (Holmes 2017, 1). На српском језику, пак, најприближније решење било би „осредња“ култура и „осредња“ књижевност, уз увођење наводника, како би се и на тај начин нагласило да појам нема негативну вредносну конотацију.

Анализа романа Љ. Радоичић у том би смислу указала на потребу да, поред студије Ц. Редвеј о читању љубавног романа, у обзир убудуће (не само у анализи њених романа) треба узети и закључке из друге темељне студије исте ауторке. Наиме, у монографији *A Feeling for Books: Book-of-the-Month Club, Literary Taste and Middle-Class Desire* (1997) Џенис Редвеј је уз слојевиту анализу феномена „осредње“ културе, дала и једну од њених могућих сажетих одређења истичући да се та култура самодефинише пре свега „насупротив академским начинима виђења [књига]“ (Readway 1997, 10). Отуда би долазило и објашњење зашто књижевни критичари привржени таквим позицијама нису могли да препознају ниједну од вредности романа Љ. Радоичић. Редвеј се супротставља уобичајеном мишљењу да „осредња“ култура само *имитира* вредности високе културе, и сматра да је она „уствари, једна врста контрапраксе [постављена насупрот] укусима и склоностима високе културе, који су најупорније легитимисани и неговани у академским одељењима за енглески језик и књижевност“ (Readway 1997, 10).

Док је Редвеј скренула пажњу на, слободно можемо рећи, снобовски однос према овом виду књижевности, дотле је Нина Милер (Nina Miller) указала на улогу саме „осредње“ културе у изградњи „модерног сопства“. Ова ауторка у томе смислу посебно издваја периодичарске облике популарног модернизма, мислећи притом на жанрове као што су стрипови, новинске колумне, кратке приче, и сами илустровани магазини о урбаном животу. Управо ти су облици, ти жанрови периодике и жанрови у периодици, током двадесетих година 20. века представљали „најистакнутији простор“ за расправу о томе шта је модерно сопство, „сопство које је настало (и на много начина још увек настаје) бивајући дефинисано иронијом, урбанашћу и хумором“ (Miller 1999, 88). Претходно цитирани критичар је зато заиста добро приметио да ликови у роману *Дана Рачић* личе на фигуре исечене из модних журнала, али то не имплицира, као што је закључио, да се зато они „бајаги крећу“ тј. да су мотивацијски лоше изведени, већ да су део једне романескне целине која и сама припада широј целини – читавој једној култури и књижевности путем које се обликује (популарна) модерност. У овом случају, модерно женско сопство.

За потпуно разумевање романа Љ. Радоичић најважнија су можда ипак истраживања Николе Хамбл (Nicola Humble), која је у својој књизи о женственом „осредњем“ роману успела да сажме бројне жанровске одлике ове врсте романа, условљене његовом специфичном позицијом у затеченој друштвеној и уметничкој хијерархији. То би, дакле, био онај роман који се „простире дуж границе између *шреши* љубавног романа или трилера, с једне стране, и филозофски и формално изазовног романа, с друге стране: нудећи читаоцима приповедно узбуђење без осећаја кривике и интелектуалну стимулацију без непотребног напора“ (Humble 2001, 11). Хамбл сматра да је ова врста књижевности заправо „паразитска форма“ која зависи од постојања како високе тако и ниске књижевности, „преправљајући њихове структуре и опонашајући њихове увиде, док у исто време брижљиво држи своје скуте подаље од контаминације ниског, а весело се руга високоинтелектуалним претензијама“ (Humble 2001, 11).

Управо је на овај начин, када се конкретна књижевна критика преведе на језик теорије, и М. Кујунџић описао роман *Једносiраiи-не куће*, али је датим литерарним поступцима придавао изразито негативну конотацију. Као и други представници академске критике, он није ни наслућивао могућност критичарског приступа који ће бити окренут читалачком одговору (*reader response criticism*), нити било каквог другачијег приступа за који је, по свему судећи, неопходна макар минимална склоност феминистичкој епистемологији. Рецепцијско задовољство и испуњење приликом читања романа Љ. Радоичић остварује се највећим делом управо у радости препознавања делимично примењених а опет довољно изневерених клишеа тривијалне књижевности, и исто тако самозадатим па изневереним обрасцима дубинске психологизације и научно засноване друштвене анализе класичних дела.

Романескни опус Љ. Радоичић, како се из анализе појединачних романа види, почива, дакле, управо на оним друштвеним премисама које су кроз накнадна тумачења „осредње“ књижевности уочене, и садржи оне поетичке карактеристике које су за ову врсту књижевности, великим делом женске, пажљиво и нијансирано изведене у досадашњој секундарној литератури. Када се постави на међународну књижевну сцену свог времена, романескни опус Љ. Радоичић постаје заправо мање атипичан него што се то у ужем контексту чини. Тада се и сва значења и све вредности овог романескног опуса лакше запажају и утемељеније тумаче. Односно, потврђује се теза да су

романи (женске) „осредње“ књижевности, захваљујући својој повезаности са другим облицима популарне културе те проширењу јавног поља за одговарајуће расправе, одиграли важну улогу у еманципацији жена и изградњи модерне женске субјективности, посебно у периоду између два светска рата.

Литература

- Barać, Stanislava. 2015. *Feministička kontrajavnost. Žanr ženskog portreta u srpskoj periodici 1920–1941*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Deretić, Jovan i Svetozar Koljević. 1992. „Sentimentalni roman“. U *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, Institut za književnost i umetnost.
- Garonja Radovanac, Slavica. 2023. *Od crvenokose boginje do slepih pevačica. Tragom matrijarhata na Balkanu i „ženskog načela“ u srpskoj narodnoj pesmi*. Novi Sad: Prometej.
- Grubački, Isidora. 2020. “Communism, Left Feminism, and Generations in the 1930s: The Case of Yugoslavia.” U *Gender, Generations, and Communism in Central and Eastern Europe and Beyond*, ed. Anna Artwińska, and Agnieszka Mrozik, 45–65. New York and London: Routledge Taylor and Francis Group.
- Hammill, Faye. 2007. *Women, Celebrity and Literary Culture Between the Wars*. University of Texas Press.
- Holmes, Diana. 2017. “Introduction: European Middlebrow”. *Belphegor: Littératures populaires et culture médiatique*, DOI: 10.4000/belphegor.942
- Humble, Nicola. 2001. *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*. Oxford: Oxford University Press.
- The Middlebrow Network. 2024. Pristupljeno 17. maja 2024. <https://middlebrownetwork.com/about/defining-the-middlebrow/>
- Karavidić, Bojana. 2020. *Foto esej: sentimentalno putovanje kroz knjigu*. Poslednja izmena 11. maj 2020. <https://korzoportal.com/foto-esej-sentimentalno-putovanje-kroz-knjigu/>
- Kolarić, Ana. 2021. *Periodika u feminističkoj učionici: Časopis „Ženski pokret“ (1920–1938) i studije književnosti*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Koh, Magdalena. 2012. *...kada sazremo kao kultura... Stvaralaštvo srpskih spisateljica na početku XX veka (kanon, žanr, rod)*. Beograd: Službeni glasnik.
- Miller, Nina. 1999. *Making Love Modern: The Intimate Public Worlds of New York's Literary Women*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Milinković, Jelena. 2021. „Feministička književna kritika u *Ženskom pokretu*“, U *Ženski okret (1920 –1938): zbornik radova*, ur. Jelena Milinković i Žarka Svirčev, 457–480. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

- Milinković, Jelena. 2022. „Ženski žanr: popularni ljubavni roman“, U *Marginalni i marginalizovani žanrovi*, ur. Bojan Jović i Tijana Tropin, 451–458. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- naturalism*, Literature / Novels & Short Stories / Britannica. Pristupljeno 9. 09. 2024. <https://www.britannica.com/topic/naturalism-art>
- Perić, Đorđe, D. 2021. „Šesnaestogodišnja beogradska romansirerka Ljubica P. Radoičić“. *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 100 (87): 71–87.
- Readway, Jeanice. 1984. *Reading the Romance*. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Sirković, Nina. 2011. „Ženski glasovi u romanu: razvoj junakinje *Bildungsromana*“. *Knjiženstvo: časopis za studije književnosti, roda i kulture* 1 (1): <http://www.knjiženstvo.rs/sr/casopisi/2011/zenska-književnost-i-kultura/zenski-glasovi-u-romanu-razvoj-junakinje-bildungsromana>
- Svirčev, Žarka. 2015. „Avangardni devojački roman: *Pre sreće* Milice Janković i *Đakon Bogorodičine crkve* Isidore Sekulić“, U *Nova realnost iz sopstvene sobe*, ur. Biljana Dojčinović, Jelena Milinković, Milena Rodić, 151–174. Beograd, Veliko Gradište: Univerzitetaska biblioteka „Svetozar Marković“, Narodna biblioteka „Vuk Karadžić“.
- Svirčev, Žarka. 2022. „Uvodna reč“, U *Postajanje autorkom*, ur. Žarka Svirčev, 7–10. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Novi Sad: Kulturni Centar Vojvodine „Miloš Crnjanski“.
- Tropin, Tijana. 2016. „O zaboravljenim knjigama: tri studije slučaja“. Poslednje preuzimanje 19. januar 2024. <https://komunalinks.com/home/2016/6/22/o-zaboravljenim-knjigama-tri-studije-slučaja> *roman*, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 10.9.2024. <https://enciklopedija.hr/clanak/53278>
- Vulović, Dobrica, ur. 1988. *Studentkinje beogradskog univerziteta u revolucionarnom pokretu*. Beograd: Centar za marksizam univerziteta u Beogradu; Novi Beograd: Istorijski arhiv Beograda.

Извори

- Đorđević, Bojan. 2023. *Letopis kulturnog života Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca 1926–1928*. Beograd: Institut za književnost i umetnost. Poslednje preuzimanje 26. januar 2024. <https://korzoportal.com/foto-esej-sentimentalno-putovanje-kroz-knjigu/>
- Prodanović, Nikola. 1938. „Ljubica P. Radoičić: Dana Račić, roman. Izdanje Srpske književne zadruge, Beograd, 1938“. *Letopis Matice srpske* 112 (6): 454–455.

- Kovačević, Božidar. 2001. „Umesto predgovora. Pismo g. Božidara Kovačevića“, U Ljubica Radoičić, *Krv se budi*, 5–8. Gornji Milanovac: Lio.
- Kujundžić, Miodrag, 1955. „Ljubica Radoičić Šešelj: Jednospratne kuće (izdanje Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1954)“, *Letopis Matice srpske* 131 (6), decembar: 629–630.
- Martha H. Patterson, prir. 2008. *The American New Woman Revisited: A Reader, 1894– 1930*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.
- Radoičić, Ljubica P. 2001. *Krv se budi*. Gornji Milanovac: Lio.
- Radoičić, Ljubica P. 1938. *Dana Račić*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Radoičić-Šešelj, Ljubica. 1954. *Jednospratne kuće, I Alče*. Novi Sad: Izdavačko preduzeće „Bratstvo-Jedinstvo“.
- Radoičić, Ljubica. 2019. *Jednospratne kuće. Knjiga prva*. Beograd: PortaLibris.
- Radoičić, Ljubica. 2019. *Jednospratne kuće. Knjiga druga*. Beograd: PortaLibris.
- Hlapec Đorđević, D-r Julka. 1938. „Žena kao pisac u savremenoj francuskoj književnosti“. *Letopis Matice srpske* 112 (4): 269–281.

Примљено / Received: 08. 07. 2024.

Прихваћено / Accepted: 04. 11. 2024.