

ЖАРКА СВИРЧЕВ
АВАНГАРДИСТКИЊЕ

■ ВИНАВЕРОВА БИБЛИОТЕКА ■

Оснивач и уредник
Гојко Тешић

Колекција
Авангардологија

Рецензенти
проф. др Бојана Стојановић Пантовић
др Бојан Јовић, научни саветник
др Станислава Бараћ, научна сарадница

На корици
Милена Павловић Барили
Венера с лампом, 1936. или 1938. година

ЖАРКА СВИРЧЕВ

АВАНГАРДИСТКИЊЕ

*Оїледи о срїској (женској)
аванїардној књижевносїи*

ФОНДАЦИЈА
СТАНИСЛАВ
Вимавец

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД

Ова књига је резултат рада на пројекту *Улога српске периодике у формирању књижевних, културних и националних образаца* (178024), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

© Фондација СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР 2018
ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

САДРЖАЈ

1.	УВОД: СУСПРЕТ СА ЖЕНСКОМ АВАНГАРДНОМ КЊИЖЕВНОШЋУ	7
2.	„ШИВЕНЕ ПЕСМЕ БЕЗ РЕЧИ“: ОД ТРАДИЦИЈЕ ДО АВАНГАРДНЕ ИНОВАЦИЈЕ	35
	Еманципаторски дискурс <i>Српској народној</i> <i>веза и текстилне орнаментике</i>	35
	Поетика веза – парадигма нове уметности	44
	„Гине ткач, / и гине ткање, и влат. / Ал чудно непогиба мир, / златали зри, / где гинуло се и ткало.“	58
3.	СУЗЕ КЋЕРИ РАЗМЕТНЕ: ХОМОЕРОТИЗАМ У ПРОЗИ ЛЕПОСАВЕ МИЈУШКОВИЋ	75
	Зачетница једног „новог правца“	75
	Ка поетици прекорачивања Лепосаве Мијушковић	78
	Екскурс: Псеудоними као вид освајања ауторског идентитета (скица)	83
	„Утисци живота“ – побуна сапетог ероса	88
	„Близу смрти“ – екстаза и катарза тела	101
	Аутобиографска ишчашења	108
	Авангардни искораци у прози Лепосаве Мијушковић	110

4.	ЖЕНСКО АУТОРСТВО У МОДЕРНИСТИЧКОЈ/ АВАНГАРДНОЈ ПЕРИОДИЦИ ДВАДЕСЕТИХ ГОДИНА.....	117
	Од „слободне жене“ до „егоисте“	117
	Феминистичко читање модернистичке/авангардне периодике.....	123
	Екстатични плес Јеле Спиридоновић Савић.....	127
	Magia naturalis Анице Савић Ребац	150
5.	ДЕВОЈАЧКИ РОМАН МИЛИЦЕ ЈАНКОВИЋ, ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ И ОЛГЕ ГРБИЋ	173
	Портрети уметница у младости	173
	Екскурс: скица за поетику девојачког романа	176
	Од буђења до светлости – борба етоса и ероса.....	179
	„На гробљу старих романа“	191
	Од буђења до таме – (не)феминистички готик.....	196
6.	АВАНГАРДА У ФЕМИНИСТИЧКОЈ ПЕРИОДИЦИ	211
	Промена књижевне парадигме у женској периодици након Првог светског рата	211
	Критички говор Милице Костић Селем.....	219
	Авангардни фрагменти у <i>Женском њокрејџу</i>	231
7.	П-АНТОЛОГИЈСКА МИЛИЦА ЈАНКОВИЋ.....	253
8.	ЗАВРШНА РЕЧ.....	273
9.	ЛИТЕРАТУРА	283
	Регистар имена.....	301
	Белешка о ауторици	307

УВОД: СУСРЕТ СА ЖЕНСКОМ АВАНГАРДНОМ КЊИЖЕВНОШЋУ

„Мрзим обожавање средишта, и
страх ме је од робовања њему.
И зато желим да дође неки
страшан преврат...”

Исидора Секулић

Дуго већ замишљах хрестоматију (да не кажем одвећ претенциозно антологију) текстова српских/југословенских авангардисткиња. Хрестоматију бих насловила *Аванјардни шлинјерај*, а отворио би је текст Данице Бандић¹ „Разговор са музом“. Иницијална позиција коју бих доделила тексту „Разговор са музом“ сугерише његов манифестни карактер. Иако се овај текст у многоме сустиче са поетиком, естетиком и идеологијом авангардних манифеста, он то није. Па, ипак, реч јесте о програмском тексту, програмском тексту

1 Даница Бандић (1871–1950), учитељица по професионалној вокацији, била је приповедачица и драмска списатељица. У познијој стваралачкој фази посвећује се дечијој књижевности. Њену шаливу игру у једном чину *Еманципована* наградила је Матица српска, а драме су јој извођене у Српском народном позоришту у Новом Саду. Била је активна сарадница *Женској свейи*, *Босанске виле*, *Бранковој кола*, *Лешојиса Мајице српске*, *Голуба*, *Књижевној севера*. Биографија и библиографија Данице Бандић доступне су у бази *Књиженство*, вид. <http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/sr-lat/authors/danica-bandic-telecki>.

генерације списатељица које су те 1913. године, када је „Разговор са музом“ објављен, енергично и одлучно напале институцију уметности, односно доминантну представу о уметности, ону која их лишава субјекатских позиција.

„Разговор са музом“ је објављен у публикацији *Срџкиња* коју је приредила група књижевница са намером да се афирмише, промовише и (ауто)канонизује женско ауторство² у српској култури. Са једне стране, речено Бурдијевим појмовником, *Срџкиња* пружа мноштво драгоцених сведочанстава о *хабиџусу* српских књижевница почетком 20. столећа, те о њиховим различитим стратегијама уписивања и функционисања у *књижевном пољу*, као и о непоседовању *кайиџала* (подједнако и економског и друштвеног и симболичког) који би им омогућио да мењају правила игре у затеченом књижевном пољу. Са друге стране, дискурси који обликују *Срџкињу* су контрадикторни и амбивалентни, па у једном свом сегменту ова публикација садржи критичко сагледавање и преиспитивање постојећих норми које структурирају књижевно поље, односно вид организованог отпора и изналажење алтернативних видова деловања осмишљених са женске епистемолошке и искусствене позиције, било да је реч о жанровским иновацијама које је изнедрила потреба за промовисањем женског ауторства³, моделу репрезентације специфичном за женску

2 Под ауторством се подразумева „функција-аутора“ Мишела Фукоа: „функција аутора је повезана са правним и институционалним системом који обухвата, одређује, артикулише универзум дискурса: она није једнаког облика, на исти начин, у свим делима, епохама, формама цивилизације: она није дефинисана кроз спонтано приписивање једног дискурса његовом ствараоцу, већ низом сложених и специфичних операција; она једноставно и чисто не упућује на неку стварну индивидуу, она може бити место више ега у исто време, више позиција субјекта које више различитих класа појединаца могу заузети“. Mišel Fuko, „Šta je autor?“, s francuskog prevela Eleonora Prohić, *Polja*, br. 473, 2012, стр. 108.

3 Пре свега имам у виду жанр женског портрета који је концептуализовала Станислава Бараћ. Вид. Станислава Бараћ, *Феминистичка*

књижевност⁴ или о идеји „женске културне заједнице“⁵. „Разговор са музом“ се указује као повлашћени рефлексивни моменат у том процесу, доносећи новину у артикулацији женске стваралачке самосвести. Чак бих рекла да овај текст можемо посматрати и као књижевноисторијски преседан у српској култури.

Исповедно казивање Данице Бандић, анегдотично уобличено укрштањем фиктивног и фактографског, цитатно комуницира не само са транслитерарном грађом која профилише биографију и стваралаштво Милице Стојадиновић Српкиње (којој је *Српкиња* посвећена), већ у своје окружје призива родну идеологију креативности оличену у фигури музе. „Разговор са музом“ можемо читати као феминистичку реполитизацију естетске сфере коју интересује анализа „родних материјала у апарату поезиса“, односно „институција које окружују поезију (покровитељство, објављивање, рецепција, трендови канонизације, клике, песничке каријере) [...] и културних конвенција и институционализованих топоса у поезији која има родну димензију“, а један део апарата поезиса је и „однос између родно одређене музе и песника“⁶. Рејчел Блау Дуплези (Rachel Blau DuPlessis) инсистира на ситуационом, а не архетипском приступу у читању фигуре музе, запажајући

контрајавној: жанр женској њорјурејта у српској њериодици 1920–1941, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015.

- 4 Вид. Јелена Милинковић, „Књиженство: база података као нови жанр“, *Књижевност и мултикултуралност*, уреднице Александра Вранеш и Љилана Марковић, Филолошки факултет, Београд, 2013, стр. 39–52.
- 5 Вид. Биљана Дојчиновић, „‘Живимо ли ми само у садашњости?’ О покушају стварања женске културне заједнице у раду Јелице Беловић Бернаджиковске“, *Књиженство*, бр. 1, 2011, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=16>.
- 6 Rejčel Blau Duplezi, „Razmatranje modernističke muškosti: kako se Paund izborio sa muzom“, prevela s engleskog Nataša Karanfilović, *Polja*, br. 461, 2010, стр. 52.

да „свака фигура музе употребљена у некој песми или активна у животу црпи виталност из специфичних родних односа које подржавају, изнова конфигуришу и активирају у неком историјском тренутку појединци који желе да остваре властиту креативну агенсност (agency)“⁷.

Поднасловом „једно ћеретање“, преузимајући стереотипне представе везане за женски говор, Даница Бандић успоставља иронички регистар којим ће маркирати преовлађујућу представу о женском стваралачком идентитету у наставку текста. Депатетизујући разговор са музом, оловљавајући је *Madame*, суптилно алудирајући на естетске констелације свог времена, лишавајући га патоса и ореола узвишености, ауторка се обраћа музи са молбом да јој подари *златно перо* којим ће украсити једну страну споменице у част српске жене и у спомен Милице песникиње. Муза се мршти и „иронично смеши“ на ауторкине молбе, што провоцира појачавање молбеног и псеудоплачевног тона. Музин смех је вишесмислен, истовремено упућен и нараторкиној жељи да поседује *златно перо* које означава стваралачку креативност, као и *споменици* у част српској жени јер су жене биле изузете из жанровског система чији су адресати традиционално били мушкарци чији се друштвени углед и моћ кроз њих легитимисао. „Где је то моје златно перо? Не могу никако, да га нађем. Ето, ова кутија пуна је старих пера, све остаци узалудних борба за вашу наклоност.“⁸

Нараторка евоцира своје пређашње литерарне покушаје чији тематско-мотивски склоп и темперамент означава, пародијски осенчено, романтичарским атрибутима, али и речником Скерлићевог националног утилитаризма,

7 *Истио*, стр. 54.

8 Даница Бандић, „Разговор са музом“, *Српкиња: њезин живој и рад, њезин културни развијак и њезина народна умјећност до данас*, Добротворна задруга Српкиња у Иригу, Штампарија Пијуковић и друг, Сарајево, 1913, стр. 84.

актуелног у том тренутку – искреност осећаја, трагизам, горка резигнација, родољубље (убијање неверника), писање сузама и крвљу живота, карикирајући и његово виђење „зазиданости“ списатељица у сопствено ја. Свесна недостатности свог *искреченої, зарђалої и йоцрнелої* пера јер јој га није даровала муза, у кулминацији своје стваралачке кризе нараторка апострофира Милицу коју је муза пољубила и „постаде Милица – песникиња“. Међутим, нараторка наглашава да су музини дари „кобни дари“, додајући, не без (ауто)ироније, „нарочито за њежну, женску душу.“ Оцртавајући контраст у Миличином стваралачком и животном путу, нараторка закључује да је романтичарска песникиња, напослетку, остала „мртва душа“ због музиног дара, те да осећа тугу због њеног „разореног живота“. Не желећи Миличину животну судбину, нараторка узвикује: „Не – не треба ми ваше златно перо! Збогом, Madame! Све ми се чини, да се нећемо скоро видети“⁹.

Међутим, нараторкино/ауторкино одбијање да и даље трага за *злајним йером* које дарује муза није напуштање стваралаштва, већ специфичног стваралачког концепта. На овом месту може се парафразирати питање Сандре Гилберт и Сузан Губар, није ли *злајно йеро* метафора за penis, односно патријархални симболички поредак? Даница Бандић је недвосмислено упутила на стваралачки контекст Милице Стојадиновић-Српкиње. Јован Скерлић, са ким, можебити, Бандић полемише, је Миличину несрећну судбину тумачио вишим силама (живот ју је обмануо), идући дотле да и њу саму дисквалификује и оптужи за несрећу, поентирајући да „из љубави за поезију, она је промашила цео свој живот, и била жртва књига и једног вишег сна живота“¹⁰. Бандић полемички комуницира са оваквим

9 *Исїю.*

10 Јован Скерлић, „Милица Стојадиновић-Српкиња, једна слика“, *Писци и књије I*, Просвета, Београд, 1956, стр. 209.

свођењима и мистификацијама. Миличину трагику није условила љубав према поезији, већ је била жртва друштва у којем се кретала, она, „пријатељица муза песника“ (Ј. Скерлић), страдала је управо од стране те исте музе, односно патроната који она персонификује. Ауторкин/нараторкин разговор са музом протест је против традиције у којој је женска креативност или негирана или колонизирана од стране патријархалног патроната за сопствене потребе.

„Разговор са музом“ је револуционарни гест женске самосвести која напушта наметнути јој (обезглашени) стваралачки контекст, норме и вредносне обрасце, односно промовисање стваралачког модела који неће бити диригован и детерминисан од стране мушких ауторитета оваплоћених у симболичким фигурама тираније над женским креативним идентитетом каква је и муза. Текст представља побуну против традиције која је списатељице стигматизовала као луде, традиције која их је реторички уздизала до статуса националних симбола (виле), која је њихова стваралачка прегнућа стављала у службу сопствених политичких и идеолошких циљева под паролом чуварке националне традиције, оне традиције и културе која није вредновала њихов рад, која их је приморавала да се прилагођавају или повлаче са јавне сцене, односно заћуте.

Исте године када је објављен „Разговор са музом“ Исидора Секулић је објавила *Сайушнике* из којих је преузет епиграф овог текста. Реч је о параболочно-есејистичкој цртици *Круи*, „једној од најбољих у српској књижевности 20. века“, која, такође речима Бојане Стојановић Пантовић, „оваплоћује експресионистичку *йобуну* против тираније *средиишиа*“ коју одређује превласт логоса на различитим нивоима – „од логике мушко-женских полова, преко друштвених до космичко-метафизичких односа“¹¹.

11 Бојана Стојановић Пантовић, „Експресионистички покрет и проблем родног кодиранија“, *Philologia Mediana*, god. 8, br. 8, 2016, стр. 36–37.

Ауторка закључује да „Исидора Секулић очекује преврат, рушење, уклањање центра и фаворизовање језика маргине или периферије, којим се артикулише различитост и Другост“¹². Стојановић Пантовић је показала да је тематска, жанровска, стилско-језичка и семантичка структура *Сайуићника* била „радикална новина у српској књижевности доба модерне, поготово што је њихов аутор била жена, у том тренутку сасвим анонимна“¹³. Издвајајући експресионистичке топосе у *Сайуићницима*, ауторка нарочиту пажњу посвећује родној димензији збирке (еротика и одређење властитог женског субјекта, те топос антагонизама полова), смештајући Исидорин стил у контекст постструктуралистичког концепта „женског писма“ (*l'écriture féminine*).¹⁴

Може деловати парадоксално да у тренутку када Јелица Беловић Бернаджиковска пише у *Сркињи* да „ми немамо књижевница“, дакле, када су жене тек освајале ауторство у српској култури, пробијајући се са мање или више успеха до њених институција под бременом стереотипних представа којима је квалификовано њихово стваралаштво, амбивалентне према сопственој маргиналној позицији, Исидора Секулић раскида са „глупом традицијом вртоглавице око средишта“ и *Сайуићницима* уводи радикалну новину у српску књижевност. Авангардне тенденције у српској књижевности су се и помањале на ободу књижевног поља, оне јесу језик маргине и периферије – генерације младих писаца,

12 *Истио*, стр. 37.

13 Бојана Стојановић-Пантовић, „Исидорин гамбит“, *Летњопис Мајнице српске*, књ. 459, св. 3, 1997, стр. 342.

14 Ауторка је става да су „*Сайуићници* могли бити тек увод у обимнија, разуђенија фикционална дела надлазеће модернистичко-авангардне поетике, али је у самој ауторки дошло до потискивања првенствено женске позиције писма зарад подређивања оном средишту круга који оличава мушки принцип“, додајући да је „еротични, интуитивни, семиотички асоцијативни стил увек просијавао у њеној богатој есејистици“. *Истио*, стр. 346, 349.

писаца на културној периферији који су трагали за новим изражајним могућностима и стваралачким моделима који би били у дослуху са новим сензибилитетом и доживљајем света концем прве деценија 20. века¹⁵.

Периферија је у сваком смислу била и књижевност коју су писале жене, а женска стваралачка самосвест и ауторепрезентација формирале су се у сложеној дијалектици центра и периферије и у отпору према идејама *средњиша*. С обзиром на то да су тек изграђивале сопствену традицију у српској култури и стицале сопствено поетичко искуство, њихово стваралаштво је било простор експеримента и кушања нових поетичких модела или преобликовања постојећих за потребе артикулације сопственог гласа, и искуства за које нису могле да нађу ослонац у доминатној поетичкој парадигми обликованог маскулинистичким дискурсом.¹⁶

Не заступам тезу да је авангарда иманентна женском стваралаштву јер би то значило, са једне стране, пренебрегавање великог дела женског стваралаштва током прве деценије 20. века које је обликовано традиционалним, чак и анахроним, поетичким реквизитаријумом, а, са друге стране, сам појам авангарде би се књижевнотеоријски и књижевноисторијски испразнио и изместио на терен трансисторијских, необавезујуће дескриптивних категорија, што ми није намера. Међутим, женско стваралаштво јесте

15 Тако, на пример, *двадесетогодишњи* Станислав Винавер почиње 1911. у *Пијемонти* и *Пројесу* да објављује своје пародијске текстове, а 1913. *Приче које су изјубиле равнојезу*; Владислав Петковић долази из *културног миљеа* неприхватљивог за „главног регулатора епохе“, *Српски књижевни гласник*; Димитрије Митриновић објављује програмске текстове у *сарајевској Босанској вили*.

16 О томе је темељно и инструктивно писала Магдалена Кох. Вид. Магдалена Кох, *...Када сазремо као култура: стваралаштво српских сјисаишељица на иочейку XX века: канон – жанр – род*, Службени гласник, Београд, 2012.

било повезивано са новим уметничким, авангардним тенденцијама и то у једном програмско-манифестном тексту, тексту написаном на српском језику, објављеном 1920. године у листу *Пројрес* који је у том тренутку окупио најзначајније авангардне ауторе (Ранко Младеновић, Станислав Винавер, Милош Црњански, Бошко Токин, Станислав Караков, Драгиша Васић), који су у том листу објавили утемељујуће текстове српске авангарде. Реч је о програмском тексту Тодора Манојловића „Жена и нова поезија“.

Пошто претпостављам да је овај текст данас мало познат читалачкој публици с обзиром на то да није прештампаван у доцнијим Манојловићевим књигама, нити је уврштен у иједну хрестоматију, односно антологију авангардних текстова (критика, полемика), пустићу сам текст да на овом месту мало више говори. Текст је написан у дијалошкој форми, а разговор воде жена која у рукопису има књигу и њен пријатељ. Након што је пријатељ изразио занимање за њен рукопис, жена му одговара да није сигурна да жели да га објави јер је у недоумици има ли уопште смисла њено стварање, те да настоји да разреши један огранак женског питања, „многоструко заплетен са највишим духовним проблемима“, као што је уметничко стварање. Настојећи да разреши тај проблем, она је и сама дошла до „општег места и громопуцаатељног аргумента“ да је женска књижевност сумњиве вредности, инфериорна у односу на стваралаштво мушкараца.¹⁷

Списатељица констатује да су најбоље и највеће песникиње, попут Сапфо, „увек искочиле из нормалног колосека женске егзистенције“, а да су „добре“, „праве и здраве женскиње“ углавном лоше списатељице. Ауторка то тумачи недостатком тежње за „објективизацијом сопствене субјективности“ код жена, што је предуслов сваке поезије. Док је жена везана за свакодневно искуство, своју непосредну реалност, „пријемчива“, „сабрана у себи“, мушкарац је вођен

17 Тодор Манојловић, „Жена и нова поезија“, *Пројрес*, 26. 5. 1920, стр. 2.

„чудесном жудњом за бескрајем“, он „задовољство тражи у својим вратоломним, трансценденталним полетима“¹⁸. Имајући то у виду, списатељица констатује да је мушки дух способнији за стварање, а „жене које су хтеле да постану песникиње и уметнице морале су да се уздигну изнад становишта свог пола односно да вештачки или насилно уђу у мушку осећајност или идеологију, без којих се музе канда не дају освојити“¹⁹.

Њен пријатељ, међутим, износи промишљену и темељну контрааргументацију. Наиме, његова основна мисао је да су „надвременске истине“, које је она изложила у прилог стваралачких (не)способности жена и мушкараца, резултат историјске еволуције. „Мушко“ и „женско“ како их је она представила „за случај да су за данас тачне, нису увек биле“²⁰. „Мушка идеологија“, која је данас „хисторијски баласт“, „празноверице минулог доба“ са којим ново осећање живота нема додира и заједништва, нису само препрека за испољавање женама, већ и њима, мушкарцима, новим мушкарцима, како он истиче. С обзиром на то, аргуменује он даље, да се не може стварати из неке готове доктрине, већ „из сопственог, непосредног личног осећања и да онај који жели да ствара има да се, једним особеним подвигом духа, урони у онај најдубљи слој свог ја, који, нетакнут и неизопачен конвенционализмима друштва и историје, представља једину праву, метафизичку реалност нашег бића и јединини прави извор уметничке или песничке инспирације“²¹, жена није мање способна за такав подвиг од мушкарца. Пријатељ додатно аргуменује да су пређашње научне парадигме обликовали мушкарци због историјских околности које су ограничавале женско деловање.

18 Тодор Манојловић, „Жена и нова поезија“, *Пројрес*, 27.5.1920, стр. 2.

19 *Истио*.

20 *Истио*.

21 *Истио*.

Данас, пред новим моћима духа „које нису прошле кроз никакву хисторијску еволуцију, кроз никакво свесно и методско гајење“, а реч је о моћи „интуиције која нас доводи до филозофског сазнања и моћи визије и емоције која је извор уметности и поезије“²², мушкарац и жена стоје са једнаким могућностима и правима.

На ове пријатељеве аргументе, списатељица одговара да „ово звучи помало футуристички“²³. Одобравајући ово мишљење, пријатељ истиче да су и Данте и Гете били „футуристи“ јер су писали „како љубав инспирише“ и „како изнутра чују“, те да они, футуристи, бране уметност и поезију од академичара и литерата, упућујући пријатљици питање-позив: „Зар вас такво бунтовништво и таква новина плаше? Они су уперени противу нечега што је вама, женскињама, од вајкада било туђе и противно и чега ће те се још лакше одрећи него ми мушкарци. Препорођај опште поезије је услов за рођење једне нарочите, чисте, женске поезије“²⁴.

У жениној аргументацији у прилог сумњи у сопствене стваралачке могућности и смисленост бављења уметношћу лако можемо препознати механизме интернализовања патријархалне институције уметничког стварања, као и сугестивно исказивање „стрепње од ауторства“²⁵.

22 Тодор Манојловић, „Жена и нова поезија“, *Пројрес*, 28.5.1920, стр. 2.

23 *Истио*.

24 *Истио*.

25 Полазећи од Блумове идеје „страха од утицаја“, који може бити релевантан за писце, жене, према мишљењу Сандре Гилберт и Сузан Губар, пате од „страха од ауторства“. Списатељице су лишене ослонаца који би могле да нађу у својим претходницама јер припадају женској супкултури чија историја и традиција нису конституисане, те су за њих неухватљиве. Списатељице су испуњене страхом од публике која је васпитавана на мушким вредностима. Улазећи у књижевност оне се, у ствари, суочавају са начинима на које су оне саме прочитане, а не са начинима на које њихови књижевни преци разумеју свет. Вид. Sandra Gilbert i Susan Gubar, „Zaraza u rečenici: žena pisac i strepnja od autorstva“, prevela Radmila Nastić, *ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu*, br. 9/10, 1997, стр. 160–164.

Њен пријатељ убедљиво критикује, а критичка оштрина додатно се бруши јер је казује мушкарац, дискурс универзалности који се поистовећује са мушким модусом обликованим на бази бинарне логике која структурира полност у западној култури. Женско и мушко су за *новој мушкарица, футуристичу* друштвена конструкција, историјски условљене парадигме, а нова текстуална пракса, подстакнута бергсонизмом, настаје ван свих спутавајућих оргада бинарне логике и њених друштвених учинака. Тодор Манојловић је, попут феминисткиња седамдесетих и осамдесетих година, текст лишио полних обележја, те *мушко* и *женско*, патријархално архетипиране, видео као концептуалне метафоре стваралачких приступа култури и уметности. *Чисти, женска поезија* искрсава као „оптимална пројекција“ којој теже нови, футуристички аутори, а која је већ иманентна стваралаштву жена. Та утопистичка визија ће меандрирати у текстуалним праксама појединих авангардних аутора, чему ће бити посвећена пажња у огледима који следе у овој књизи. Но, јасно је било Манојловићу да ће мушкарцима бити много теже него женама. Отуда и не треба да нас изненади што је манифест „рођења једне нарочите, чисте, женске поезије“ остао заборављен на страницама *Пројреса*.

Жене се, по свему судећи, и јесу побуниле пре мушкараца, односно протоавангардне тенденције у српској књижевности уочи Првог светског рата манифестовале су се понајпре у стваралаштву жена: Кристина Стевановић је показала да је Даница Марковић у краткој причи „Крст“ из 1902. године успоставила експресионистички прозни модел, а деценију касније Исидора Секулић је објавила прву експресионистичку прозну збирку;²⁶ додајмо овоме да се Лепосава Мијушковић у својим приповеткама објављеним у *Српском*

26 Вид. Кристина Стевановић, *Освајање модерној: крајика љроза Расџка Пејтровића и жанровско раслојавање српске авангарде*, Академска књига, Нови Сад, 2011.

књижевном *јласнику* средином прве деценије прошлог века такође приближила експресионистичком прозном моделу, а Аница Савић Ребац се пре свих песника определила за версолошки експеримент, односно слободан стих.

Дакле, текст „Разговор са музом“ отворио би у мом *Аванјардном шилијерају* низ радикалних текстова (у поетичком и идеолошком смислу) ауторки које су стварале од средине прве деценије до тридесетих година 20. века. Како нас уче историје књижевности, то је период авангарде у европској и у српској култури. Међутим, те исте историје књижевности нас такође подучавају да је авангарда *јрича о мушком*. Иако је данас појам и концепт авангарде предмет преиспитивања и преосмишљавања из различитих перспектива, мој наум није да концептуално преобликујем појам авангарде. Полазим од наратива о авангарди којим меандрирају идеје побуне, оспоравања, новине, довођење у питање увраженог друштвеног, идеолошког, уметничког поретка било чистом деструкцијом, било путем утопистичких визија, затим уметнички покрети (футуризам, експресионизам, дадаизам, надреализам итд.), те поступци које је, примера ради, Александар Флакер исцрпно пописао и анализирао у својим, данас класичним, студијама. Истраживачка пажња ће се у појединим огледима, наравно, више усмерити ка конкретним особеностима авангардне поетике.

Међутим, наратив који се доводи у питање читањем стваралаштва ауторки, попут Јеле Спиридоновић Савић или Јулке Хлапец Ђорђевић, јесте искључиво маскулистичка парадигма авангардне уметности. Ове ауторке, као и друге ауторке којима су посвећени огледи у овој књизи, присвајале су, прилагођавале, преговарале са авангардним тенденцијама, бивајући и антиципаторке и иноваторке и експериментаторке. Стога бих у својој хрестоматији и дала предност „Разговору са музом“ у односу на, рецимо, „Круг“ Исидоре Секулић јер су авангардне тенденције у

њиховом делу неодвојиве (у појединим случајевима чак и проистичу) од женске стваралачке позиције која је у тексту Данице Бандић пркосно истакнута.

Предмет мог интересовања, сажето казано, јесу мно-голике *авангардне интерференције* у стваралаштву списатељица у назначеном временском периоду. Појам интерференција, који дугујемо физици, нарочито ми се учинио погодним за теоријску експликацију истраживачких амбиција – *међуделовање* два или више таласа једнаке дужине који *истовремено* пролазе кроз *исти простор*. Дакле, не тежим да исцртам женску традицијску линију која би имала сопствени поетички и временски ход, другачији у односу на доминантан ток, односно авангарду коју су стварали писци. Заинтересована сам, такође, за међуделовање, дакле, не само за рецептивну позицију ауторки, већ и за позицију адресанта. Напоследку, резултат интерференције може бити слабљење, појачавање или поништавање услед узајамног деловања таласа. Ауторке које су стварале у дослуху са авангардним поетикама чиниле су то са сопственим стваралачким поривима, желеће да изграде сопствену, женску верзију „оптималне пројекције“, односно превредновале су постојеће друштвене и културне институције. То је тачка сусрета, сагледамо ли је из перспективе типолошке сродности, али и тачка раздвајања авангардних аутора и ауторки.

Ратни дискурс и ратна траума су препознати као чиниоци од прворазредног значаја за формирање европске модернистичке и авангардне свести и сензибилитета, групне динамике и реторике, те поетичких топоса. У контексту српске књижевности о томе је писао Бојан Јовић, полазећи од става да „рат није само дао општи оквир књижевно-метничког развоја, као нпр. у случају појединачних поетика и естетика, односно праваца, већ је дословно произвео низ претпоставки које су непосредно довеле до настанка

српске авангарде²⁷. Јовић је анализирао ратне учинке на психолошком плану (искуство борбе, разарања и смрти), културном плану (*Крфски забавник*, школовање у иностранству, претежно у Француској) и социјалном плану (везе и контакти међу ауторима успостављени током рата и школовања делатна након повратка у земљу)²⁸. Поред утицаја на формирање групне динамике, Јовић је указао и на утицај Првог светског рата на естетске идеје и особине дела, на пример, жанровске иновације (кратки лирски роман) и поетичка исходишта (древни слојеви колективне свести, митско и архетипско), тематски корпус (ратно искуство), доживљај света и доминантан емоционални регистар (разочарање)²⁹.

Резултати гинеокритичких и феминистичких истраживања воде ка закључку, који је изложила Станислава Бараћ, да је

маргинализација ауторки тј. маргинализација женског искуства, била једна од утемељујућих чинова (појединих) европских *књижевних* авангарди. Превредновање свих вредности и раскид са овешталим традицијама, који се у авангардистичкој пракси јесу одвијали и на нивоу уметничког дела/текста и у самом (књижевном) животу, нису до краја били реализовани када је у питању једна традиција – патријархална³⁰.

Отуда је и наше разумевање авангарде затомљено доминантним дискурсом о авангарди који су стварали сами

27 Бојан Јовић, „Први светски рат као формативни принцип групне динамике и поетике првог таласа српске авангарде“, *Први светски рат и српска књижевност*; Два века од Вукове Мале просјонародне славеносрпске ђјеснарице, Међународни славистички центар, Београд, 2015, стр. 255.

28 *Истио*, стр. 255–256.

29 *Истио*, стр. 258–259.

30 Stanislava Barać, „Žena peva posle rata – da li je pažljivo slušaju?“, *En Garde 20/21*, urednik Branislav Dimitrijević, Heinrich Böll Stiftung, Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, 2016, стр. 59.

писци у својим манифестима, сећањима, мемоарима, а који су преузели критичари и историчари након Другог светског рата. Мапирање фалоцентричне логике дискурса историје (српске) књижевности први је корак у „феминистичкој интервенцији у канон“ (Гризелда Полок).

Имајући у виду доминантан наратив о формативним оквирима авангарде и њиховим поетичким импликацијама, питање које се отвара, а његов реторички карактер пренебрегавам у циљу развијања дискусије, јесте да ли је рат био формативно искуство, платформа са које су жене оспорава-ле затечене уметничке, друштвене и културолошке норме након Првог светског рата на начин на који су мушкарци? Јасно је да не може бити позитивног одговора имамо ли у виду историјску асиметрију, односно друштвене услове који су мушкарцима и женама пружали различите могућности искуства (модерности), те су и уметничке праксе родно диференциране јер су плод друштвено структурираних родних режима, односно политика репрезентације. Ово питање потврђује став Гризелде Полок (Griselda Pollock) да феминистичка интервенција у канон, у нашем случају преобликовање књижевноисторијске парадигме, подразумева много више од укључивања ауторки у постојеће категорије и методе. Она изискује нову концептуализацију онога што проучавамо и начина на који то радимо³¹.

Стога, следећи методолошке натукнице Г. Полок, које укрштају феминистички и марксистички приступ, што је једно и од мојих методолошких тежишта, ваља се усмерити на историјске форме уметничке производње жена, односно потребно је уметност посматрати не само као друштвену производњу, него и њене производне потенцијале, односно значења која активно производи јер је уметност конститутивна за идеологију, а не њени пуки одраз – она је једна од

31 Griselda Pollock, *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London and New York, 1988, стр. 9.

друштвених пракси путем којих се погледи на свет и идентитети конституишу, репродукују, па чак и редеофинишу³². Наводим две претпоставке „феминистичке интервенције“ у историју уметности Гризелде Полок које представљају и моје полазиште у промишљању и интерпретацији српске авангардне књижевности коју су стварале жене:

Разумевање дејства специфичних уметничких пракси, њихових значења и друштвених учинака, захтева двоструки приступ. Уметничку праксу је потребно тумачити као део друштвених борби које се без престанка одвијају између класа, раса и родова, и као повезану са другим местима приказивања. Зато је потребно анализирати шта свака специфична пракса чини, која значења производи, како и за кога³³;

Феминистичка анализа подрива једну предрасуду патријархалне моћи укидајући митове о универзалном или општем значењу. Сексуалност, модернизам или модерност не могу да функционишу као дате категорије којима додајемо жене. Тиме се један парцијални и мушки поглед поистовећује са нормом, потврђујући да су жене оно друго помоћно. Полне разлике су организовале сексуалност, модернизам и модерност, али су истовремено и утицале на њихово стварање. Да би се схватила женска специфичност треба историјски анализирати нарочиту конфигурацију те разлике³⁴.

Дакле, питање које треба поставити није да ли је рат формативан за списатељице на *исти* начин као и за писце, већ које је искуство формативно за жене током и након Првог светског рата, формативно и ослобађајуће на начин

32 *Исти*, стр. 43.

33 *Исти*, стр. 10.

34 *Исти*, стр. 77–78. Есеј из ког је преузет овај навод, „Modernity and the Spaces of Femininity“, преведен је на српски језик и навод је дат у преводу Ванде Перовић и Александра Ајзинберга. Вид. Grizelda Polok, „Modernost i prostori ženskosti“, текст доступан на <http://www.zenskkestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/225-modernost-i-prostori-zenskosti>.

на који јесте рат за писце. Одговор на ово питање је феминизам. Друштвени потреси и промене крајем Првог светског рата обликовали су нову парадигму женског ауторства. Године након Првог светског рата обележене су не само процватом женског ауторства, већ и успостављањем мреже микроинституција деловања и сарадничке заједнице (серијске публикације, едиције, уредништва, рецензије и критика итд). Социјалне и психолошке засаде промена женског стваралачког идентитета пружило је искуство Првог светског рата које је интензивирало сазревање свести о женским правима и допринело храбријем и осмишљенијем наступу женског покрета на овим просторима.

У феминистичкој контрајавности³⁵, која се формирала у новооснованој Краљевини СХС, одлучно је изнет захтев за осветљавањем затомљених простора женског искуства, дискутовањем и преобликовањем традиционалног концепта женских улога. Новооткривена женска субјективност захтевала је нове моделе репрезентације који су се огледали у идеологемама феминистичког дискурса. Непосредно ратно искуство и поратно искуство феминистичког ангажмана и активизма стваралачки је био изузетно подстицајан за ауторке, пружајући им подршку на различитим плановима, а радикализам појединих од њих корени се управо у њему. Радикализам на плану отварања тема, односно идеолошких импликација које су подразумевале код појединих ауторки се сустиже са експериментом и иновацијом на формалном плану. Списатељице су „поетику оспоравања“ градиле ослањајући се на еманципаторске и феминистичке идеологеме свог времена, превасходно идеологему *нове жене*.

Станислава Бараћ је показала да је изградња друштвеног идентитета *нове жене* била главни али и најудаљенији

35 Појам феминистичка контрајавност увела је Станислава Бараћ. Вид. Станислава Бараћ, *Феминистичка контрајавност: жанр женској њориреи у српској њериодици 1920-1941*, нав. дело.

циљ српске феминистичке контрајавности између два рата³⁶. Иако је идеологема *нове жене* поникла у британској и немачкој штампи крајем 19. века, њен прототип у југословенској феминистичкој контрајавности представља студија Александре Колонтај *Нови морал и радничка класа* (1919) чији је превод, под насловом *Нова жена*, објављен 1922. у Краљевини СХС. Дистинктивне црте *нове жене* које издаваја Колонтај – уме да савлада осећања, поставља све веће захтеве свом мужу, не трпи деспотизам, економски је самостална, рад и стваралаштво јој постају значајни животни садржаји, прихвата нови сексуални морал – теоријски је модел према којем се управљао феминистички дискурс у Краљевини СХС³⁷.

Феминистичка платформа је, дакле, за ауторке била формативна на начин на који је рат мотивисао увођење појединих тематско-мотивских јединица, формалних поступака и жанровских иновација. Суоднос феминистичких идеологема и активизма и стваралаштва списатељица ће се детаљно анализирати у појединачним огледима. Наравно, анализа стваралаштва и ангажмана појединих ауторки подразумева свест да феминистичка контрајавност у Краљевини СХС није била хомогена, те да су је обликовали различити, почесто и супротстављени дискурси радикалног грађанског, умереног грађанског и социјалистичког/комунистичког феминизма, који ће обележити и поетичку диференцијацију међу авангардистицама.

Искуство српских (авангардних) списатељица двадесетих година сродно је искуству европских списатељица истог времена. Кетрин Малин (Katherine Mullin) је предложила да је у контексту англоамеричког модернизма формативно искуство такође родно обележено, односно одређено – ако је модернистички сензибилитет доминирао

36 Станислава Бараћ, *нав. дело*, стр. 97.

37 *Исто*, стр. 103.

и био обликован Великим ратом, онда је алтернативно женско искуство био сифражизам у Великој Британији и у Сједињеним Америчким Државама феминистички ангажман^{<?>}. Писање немачих експресионисткиња је, такође, снажно обележено феминистичким идејама и друштвеним ангажманом^{<?>}. Поетика италијанског футуризма је преобликована са феминистичких позиција у текстовима Мине Лој (Mina Loy).^{<?>} Разматрајући позицију жена у оквиру француског надреализма, анализирајући мизогини дискурс његових аутора, Сузан Рубин Сулејман (Susan Rubin Suleiman) закључује да надреалистички нису напосто могле претпоставити субјекатску позицију и преузимати представе које је развила мушка имагинација, те су у циљу иновације морале да изумеју сопствене субјекатске позиције и развију сопствене имагинативне представе; ауторка истиче да је значајан број уметница и списатељица које су успеле да створе сопствену верзију и визију надреалистичке праксе, не имитирајући своје мушке колеге.^{<?>}

Разматрајући радове Жана Вајсгербеа, Александра Флакера и Петера Биргера о авангарди, Бојан Јовић је изразио сумњу да се на основу постојеће истраживачке методологије може доћи до слике адекватног предметног поља. Јер, најпре, не показује се у довољној мери сложеност односа унутар авангарди нити динамика између појединачних

38 Вид. Katherine Mullin, „Modernisms and feminisms“, *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, E. Rooney (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2008, стр. 136–152.

39 Bojana Stojanović Pantović, „Ekspresionistički pokret i problem rodnog kodiranja“, *Philologia Mediana*, god. 8, br. 8, 2016, стр. 32.

40 Вид. Dubravka Đurić, „Mina Loy, feminizam i avangarda“, *Poezija teorija rod: moderne i postmoderne američke pesnikinje*, Orion art, Beograd, 2009, стр. 189–225.

41 Susan Rubin Suleiman, „A Double Margin: Reflections on Women Writers and the Avant-Garde in France“, *Yale French Studies*, No. 75 (The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature), 1988, стр. 164.

аутора/покрета⁴². Такође, Јовић примећује да персонална сарадња на различитим пројектима (часописи, позориште, филм) која „представља највиши степен авангардне активности и одражава њену вишедимензионалну природу се у потпуности одиграва изван наведених формалних оквира“⁴³. Напоследку, традиционални/једнодимензионални приступ авангарди занемарује темељне стваралачке принципе авангарде (хибридност, интермедијалност и мултимедијалност), те је у методолошком смислу неадекватан⁴⁴.

Будућност авангардних студија Бојан Јовић види неодвојиво од примене компаратистичке методе у проучавању европских авангарди. Реалије попут књижевног уметничког покрета не треба да буду занемарене, пише аутор, „али се при томе морају успостављати и везе које нису видљиве из уобичајеног – чини се у доброј мери, механицистичког – приступа феномену“⁴⁵. Аутору се наметнула метафора *мреже* која је „више од сликовног еквивалента потенцијалног виђења појаве“, она је суштинско обележје европске авангарде. Компаратистички приступ би, такође, премостио још један недостатак авангардних студија јер „недостатак увида у улогу и допринос „минорних“ авангарди и авангардиста општем авангардном напору, даље, даје непотпуну и неодговарајућу слику феномена. На крају, изучавање локалних феномена не може довести до разумевања предметног поља без увида у међународну умреженост на различитим нивоима“⁴⁶. Могу само да додам да ни изучавање локалних феномена не може довести до адекватног разумевања предметног поља уколико се лишимо увида у

42 Бојан Јовић, „Авангарда и компаратистика“, *Појмовник ујоредне књижевности*, уредници Бојан Јовић и Тихомир Брајковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 191.

43 *Истио*.

44 *Истио*.

45 *Истио*, стр. 192.

46 *Истио*, стр. 194.

улогу и допринос „минорних“ авангарди што женска авангарда још увек јесте у нашој књижевноисторијској свести (ако је уопште и има).

Мрежа као хеуристичка алатка призива у окружје наслов моје хрестоматије који је омаж аутору који је на самим изворима авангарде наслутио специфичност женског стваралачког искуства. Наиме, „Психолошки роман у седам шлингераја“ поднаслов је Винаверове пародије *Ђакона Бојородичине цркве* Исидоре Секулић, *Библиоџекар Друшћива Светиој Живка*, објављене у *Панџолоџији новије српске џеленџирике* 1920. године, уврштене у „Треће доба“. Ородњавање које је Винавер спровео у својој пародији, њено смештање у женски стваралачки оквир и искуство, укрштање рода и наративних и жанровских образаца, управо је становиште са којег полазим у истраживању стваралаштва Јелице Беловић, Лепосаве Мијушковић, Исидоре Секулић, Милице Јанковић, Анице Савић Ребац, Јеле Спиридоновић Савић, Олге Грбић, Наде Јовановић, Милице Костић Селем и Јулке Хлапец. Шлингерај се тако указује као моћна стваралачка метафора женског креативаног простора и искуства, доживљаја, перцепције и обликовања света, алтернативног стваралачког тока који се афирмише у циљу подривања официјелног (књижевног, друштвеног, културног) система. Посебност овој метафори даје и њена интерферентност – реч је о концепту са којим су авангардисти интертекстуално кумуницирали, о чему ће бити више речи у студији посвећеној везиљској уметности.

Читање Винаверове *Панџолоџије новије српске џеленџирике*, односно пародија текстова списатељица (Исидоре Секулић, Милице Јанковић и Данице Марковић) осведочава да је у тренутку када се авангарда манифестовала постојала свест о учешћу жена у тим процесима. Иако су се каснији књижевноисторијски наративи о српској авангардној књижевности ослањали на исказе самих авангардних аутора (манифести, програмски и критички текстови, есеји

и сећања), присуство жена у тим текстовима, иако скромно и чини се тек успутно регистровано, пренебрегавано је. Међутим, савременим истраживачима то јесу индикатори да су жене биле део авангардне мреже, те да су на различите начине учествовале у авангардној производњи.

Један од најзначајнијих авангардних пројеката двадесетих година, Библиотеку „Албатрос“, коју су уређивали Винавер и Тодор Манојловић, омогућила је жена – „Митра Стефановић, власница Свесловенске, имала је пуно поверење у мене, и није се мешала у наш избор дела“⁴⁷, писао је Винавер, сећајући се „Албатросових“ почетака. Један од чланова Групе уметника, формиране у Београду 1919. године, која је означавала „један нов стих у нашој књижевности, нову прозу, сасвим нове интенције, различите од предратних“⁴⁸, била је и Даница Марковић. Иванка Иванић, која је друговала са Растком Петровићем у Паризу, наступила је у загребачкој *Кришници* у оквиру „Литерарне заједнице Alpha“. Анушка Мицић је преводила за *Зенић*. Сећајући се 1919. године, Црњански издваја две ауторке „ванредних у свом одушевљењу за књижевност, ванредних уопште“, Марију Пандуревић са којом се много препирао о слободном стиху и Анђелију Лазаревић коју је једва наговорио да објављује, списатељице које „су имале драгоцених

47 Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујав лик са фреске“, *Одбрана ђеснићива, Дела Станислава Винавера*, књига 4, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 311. Поводом објављивања *Бурлеске јосјодина Перуна боја трона* Винавер бележи да га је, након побуне словослагача у штампарији, стајало напора да убеди Митру Стефановић да је Растков роман генијалан и да по сваку цену треба да се објави. „Митра ми је честито и одрешито рекла: Ако збиља сматрате, Станиславе, да је Растко таква појава, а његов спис такав доживљај – па да му дамо дупло! И тако је Растко добио три хиљаде динара, које су му, у то његово најскромније време скомрачења, па и оскудице, биле више но неопходне“. *Истио*, стр. 319.

48 Милош Црњански, „Послератна књижевност. Литерарна сећања“, *Есеји*, Нолит, Београд, 1983, стр. 82.

примедаба о могућностима књижевног Београда⁴⁹. Црњански такође наводи да се непосредно након рата у Београду о послератној књижевности могло говорити једино око стола у Москви који је окупио Групу уметника и „код гђице Р. Тодоровић, вереници пок. Бојића, и у кући гђе Кристе Ђорђевић“⁵⁰, једне од оснивачица „Цвијете Зузорић“, удружења које је организовало и продајне изложбе надреалистичким ауторима. „Цвијета Зузорић“ је и организатор бала *Хиљаду и друја ноћ* (16. фебруар 1923) који представља сам врхунац колективне авангардне делатности⁵¹. У осмишљавању и изради декора за овај догађај учествовала је и Бета Вукановић, а балерине Народног позоришта су такође дале свој допринос овом спектаклу.

И ових неколико навода, штурих, али подстицајних, илуструју укљученост жена у различите сегменте авангардне праксе, било да су пружале финансијску и логистичку помоћ, било да су стварале. Свакако да су потребна темељнија и свестранија истраживања београдског књижевног живота двадесетих година и авангардистичких манифестација како би се реконструисала и осветлила улога и допринос жена (авангардним) уметничким токовима. Међутим, један вид реконструкције сарадничке мреже може се остварити управо следећи путању коју су оцртали сами авангардисти, везујући најзначајније авангардне манифестације за (поједине) часописе.⁵² Интервенционистичку улогу студија перидике у односу на доминантне књижевноисторијске наративе, значајну и за истраживање авангардне књижевности, подцртала је Ана Коларић, запажајући да

49 *Истио*, стр. 79.

50 *Истио*, стр. 83.

51 Више о томе вид. Бојан Јовић, „Заумна Шехерезада: о београдским и париским (авангардним) баловима између два рата“, *Музикологија*, бр. 14, 2013, стр. 93–115.

52 Томе је посвећена студија „Женско ауторство у модернистичким/авангардним часописима двадесетих година“ у овој књизи.

Проучавање периодике има потенцијал да доведе у питање ту представу о хомогености једне културе или једног периода (рецимо, модернизма). [...] историја (књижевне) периодике могла би се видети као својеврсни коректив историје националне књижевности: уместо да привилегује искључиво једну традицију и један (како естетски тако и етички) поглед на свет, историја периодике осветљава оне често заборављене или скрајнуте сукобе и расправе – било између аутора (писаца и критичара), било између књижевно-уметничких трендова и тенденција – унутар поља културе, односно књижевности⁵³.

Оцртавајући нове тенденције у изучавању авангарде на овдашњој академској сцени са гинокритичких и феминистичких позиција, Станислава Бараћ је у прву групу издвојила управо феминистичке студије периодике. Друга два типа истраживања јесу поетичко-наратолошка и идеологематско-тематска.⁵⁴ Поетичко-наратолошко истраживање подразумевају проучавање књижевних поступака, поетичких и стилских особености у делима која су доскора сматрана нерелевантним и ограниченим на женску поткултуру јер су каснији истраживачи, у дослуху са авангардном неосетљивошћу за женска и феминистичка питања, пропустили да уоче да су послератне ауторке усвајале естетско и политичко искуство авангарде⁵⁵. Трећи тип истраживања се односи на тематске и идеолошке аспекте појединачних текстова. Бараћ истиче да „тамо где су у изражавању авангардистичког сензибилитета ауторке биле крајње експлицитне – на тематском плану – кроз књижевно обликовање идеологеме нове жене или антиратни дискурс, оновремени

53 Ana Kolarić, *Rod modernost, književnost u periodici s početka veka: Žena (1911–1914) i The Freewoman (1911–1912)*, odbranjena doktorska teza na Filološkom fakultetu u Beogradu, 2015, стр. 66.

54 Stanislava Barać, „Žena peva posle rata – da li je pažljivo slušaju?“, *нав. дело*, стр. 52.

55 *Истио*, стр. 55.

критичари и каснији проучаваоци такође нису уочили да у тим аспектима лежи њихова усклађеност са авангардистичком и модернистичком парадигмом⁵⁶. Огледи који следе обједињују истраживачке правце које је предочила и теоријски уоквирила Станислава Бараћ.

Дакле, тек новија истраживања почињу пажљиво да слушају жене које певају (пре и) после рата. Требало је безмало читав век да прође да би се њихово стваралачко искуство рецепцијски ослободило баласта патријархалне интерпретативне норме и њених књижевноисторијских микроинституција деловања. Требало је да прође безмало читав век да се оствари идеја Јелице Беловић Бернаджиковске о снажној женској интерпретативној заједници која смело, стратешки промишљено, методолошки иновативно и утемељно интервенише и разара доксичку слику књижевне прошлости. Имала сам ту привилегију да се у истраживању авангардне књижевности коју су стварале жене ослањам на изврсне студије истраживачица које проучавају српску женску књижевност – њихови књижевнотеоријски концепти, хеуристичка решења, књижевноисторијски захвати и увиди били су ми драгоцену подршку и подстицај у раду. Библиографија огледа обједињених у овој књизи, међу којима су посебно провокативне студије ауторки које су објављене у декади чијем измаку се приближавамо, иако затвара књигу, истовремено и отвара причу о једној другој чијој авангарди, *научној аванјарди*. Иако је то прича која, као и сама историја српске женске књижевности, почиње са библиографским пописом, надам се да се у огледима у којима комуницирам са ауторкама јасно и прецизно стиче увид у њихов изузетан значај за истраживања (женске) модернистичке и авангардне књижевности.

На концу увода, реч препуштам једној од авангардисткиња која би се засигурно нашла у мом *Аванјардном*

56 *Истио*, стр. 57.

инженеру. Не осећам потребу да навод који следи додатно коментаришем, верујући да ће својим програмским набојем, својом сугестивношћу и утопистичком димензијом оправдати његово навођење на крају разматрања чија је амбиција да уведе читаоце у стваралачки свет појединих авангардисткиња. Једина моја недоумица је да ли га је требало истаћи на само прочеље књиге, на страници резервисаној за посвете и епиграфе. Но, и на овом месту може да буде и посвета и епиграф:

„Ах! Како је дивно смети распустити косу, кружити рукама слободно и без спона, осећати тле под босим ногама, и викати, викати, викати: Слобода! Ах –

У твојим је очима страх. Ти се бојиш мене. Погледај. Ја играм нага, а Свемир ме милује. Ах, шта је твоје миловање спрам овога. Милијарде усана, милијарду прстију дирају моју пут. Раскрилићу прстима и полетећу горе к вршцима јела, к Облацима, к Муњама, к Сунцу.

Чујте, сестре моје, ја долазим. Ја долазим!“⁵⁷

57 Adela Milčinović, „Martirij“, *Nova Evropa*, бр. 1, 1922, стр. 22.

„ШИВЕНЕ ПЕСМЕ БЕЗ РЕЧИ“: ОД ТРАДИЦИЈЕ ДО АВАНГАРДНЕ ИНОВАЦИЈЕ¹

Еманципаторски дискурс
Српског народног веза и текстилне орнаментике
Јелице Беловић Бернаджиковске

Интензивнија истраживања обимног и слојевитог стваралаштва Јелице Беловић Бернаджиковске последњих година све сигурније и темељније реактуелизују ауторку изузетног интелектуалног профила, прегалаштва и иновативности.² Ауторкино дело, превасходно публикација *Српкиња* (1913)

1 Текст представља проширену и допуњену верзију рада који сам објавила у 7. броју *Књиженство*. Жарка Свирчев, „Протоавангардни програм Јелице Беловић Бернаджиковске“, *Књиженство: часопис за студије књижевности, рода и културе*, бр. 7, 2017, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=207>.

2 То нарочито потврђују истраживања стручњака различитих профила изложена на округлом столу посвећеном стваралаштву Јелице Беловић Бернаджиковске који је одржан на Филолошком факултету у Београду 26. новембра 2016. године у оквиру пројекта *Књиженство: теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године* којим руководи проф. Биљана Дојчиновић. Књига сажетак доступна је на http://www.knjizenstvo.rs/Jelica%20BB_e-book_ISPRAVKE2_FIN.pdf. (линк од 16. новембра 2016).

коју је уредила и за коју је написала бројне чланке, реактуелизовано је понајвише у феминистичким истраживачким круговима³. Чињеница да су за њен опус најзаинтересованији истраживачи из области феминистичких и родних студија не изненађује ако имамо у виду његову гиноцентричност, али и зазор према женској књижевној традицији који упорно опстојава у ширим истраживачким круговима. Феминистички дискурс јесте платформа која обликује разгранату мисао и интердисциплинарне истраживачке захвате и циљеве Јелице Беловић Бернаджиковске. Њено дело, међутим, представља арену у којој се преплићу, па и сучељавају бројни дискурси, било да их ауторка оспорава кроз афирмацију сопствених идеја, било да њима поткрепљује сопствена становишта.

Дело Јелице Беловић Бернаджиковске спада у ред стваралачких опуса који представљају огледало једне епохе, кроз њега се, прецизније казано, преламају сложени и противуречни процеси модернизације српског друштва и културе. Посебност њеног дела се огледа у ауторкином осећању позвања да активно учествује у обликовању тих процеса или да, са позиције (феминистичке) контрајавности, провоцира и оспорава мериторне ставове и норме. Додатну особеност, па и провокативност њеног дела и активизма, чини стратешки осмишљено присвајање позиције

3 Вид. Биљана Дојчиновић, „О женама и књижевности на почетку века“, *Женске студије*, бр. 11/12, 2000, 22–23, Магдалена Кох, *...када сазремо као култура: стваралаштво српских списатељица на почетку XX века: канон – жанр – род*, Службени гласник, Београд, 2012, Милица Ђуричић и Јелена Јосиповић, „Српкиња из 1913. године као извор за истраживање историје женске књижевности на српском језику“, у *Књиженство. Теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*, уреднице Биљана Дојчиновић, Александра Вранеш и Зорица Бечановић-Николић, Филолошки факултет, 2015, 407–422, Станислава Бараћ, *Феминистичка контрајавност: жанр женској историји у српској периодици 1920–1941*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015.

женског ауторства и његова афирмација са еманципаторских и феминистичких становишта⁴. Захваљујући тој стратегији, у њеном делу можемо да мапирамо конститутивне елементе (женске) модерности, односно да продубимо наше разумевање многоликости модерности и модернизма унутар српске културе почетком 20. века.

Моју истраживачку пажњу је привукла и заинтригирала студија *Српски народни вез и шексџилна орнаментика*, објављена у Новом Саду у Матици српској 1907. године, са напоменом да је књига „награђена из задужбине Јована Остојића и жене му Терезије“⁵. Студија *Српски народни вез и шексџилна орнаментика* у много чему се чини парадигматичном за стваралаштво Јелице Беловић Бернаджиковске. Она сабира осе њених интересовања (фолклористику, етнографију, антропологију, педагогију, историју уметности) под окриљем женског ауторства и у њој можемо да пратимо линије њених преокупација, било да их је у ранијим делима већ артикулисала или је у овој књизи тек приметила заседе будућих пројеката.⁶

Концептуално осмишљавање женског ауторства, односно освајање ауторских позиција у српској култури представља стожер *Српској народној вези*, па ова књига представља тим својим аспектом претходницу *Српкиње* из 1913. године. Поетика и политика женске стваралачке

4 Вид. Биљана Дојчиновић „‘Живимо ли ми само у садашњости?’“ О покушају стварања женске културне заједнице у раду Јелице Беловић Бернаджиковске“, *Књиженство* бр. 1 (2011), <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=16>.

5 Јелица Беловић Бернаджиковска, *Српски народни вез и шексџилна орнаментика, оригинална монографија на основу историјских докумената*, са 14 оригиналних слика, Матица српска, Нови Сад, 1907.

6 Јелица Беловић Бернаджиковска је била изузетно посвећена афирмацији и представљању женског књижевног стваралаштва. Публикација *Српкиња* (1913) није њен први пројекат те врсте. Године 1899. уредила је „женски број“ *Зоре* (бр. 12), представљајући генерацију српских реалисткиња.

културе меандрирају књигом у различитим видовима, те се њихово предочавање и истраживање, такође, може подузети са различитих позиција. Ауторкина амбиција је да везиљско *йисмо* укључи у главне токове српске културе. „Српска и хрватска жена исписала је обилне странице словенске културне историје „словима и словашима“, „бејтовима и вијестима“, писала је ситном „биљур иглом“ по префину своме платну“⁷ и те странице треба да постану интегрални део културноисторијске и традицијске (само) свести. Истраживање народног веза стога прераста у наратив који ступа у дијалог са доминантним дискурсима конституисања националног и културног идентитета почетком прошлог века.

Вез Јелици Беловић Бернаджиковски постаје плодотворно средство културне и политичке борбе. Етнографија је, уосталом, крајем 19. и почетком 20. века и била инструментализована за потребе изградње или снажења националних и културних образаца. Пишући о Колу српских сестара, Јелена Савић је указала на идеолошко позиционирање женског стваралаштва у активностима удружења:

Схватајући улогу и значај народне уметности у афирмацији нације, друштво је још на почетку свог постојања формирало Секцију за вез која је као главни задатак имала неговање традиционалне народне културе путем преношења, очувања, усавршавања и популаризовања народних рукотворина.⁸

Међутим, идеолошки профил Кола српских сестара, који је условио промоцију женског стваралаштва, односно његову прагматизацију, диспаратан је са женским ауторством како га представља Јелица Беловић Бернаджиковски.

7 *Исјо*, стр. 85.

8 Јелена Савић „Коло српских сестара - одговор елите на женско питање“, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 73, 2009, стр. 121.

Јер, корен подршке коју је Коло српских сестара добијало од државних институција лежи у његовој програмској усаглашености са званичном политиком:

...државна управа, свесна потенцијала женских покрета који су запљуснули Европу, имала је намеру да женска удружења у Србији придобије за своје циљеве, те нису протежирана она која су пропагирала нов положај и већа политичка права жена, већ су подржавана само она која су представљала добар инструмент владања, а која су или пропагирала традиционалну улогу жене као мајке, супруге и домаћице или предано радила на остваривању идеја и циљева државне политике, али у оквирима поменутих традиционалних улога жене.⁹

Намера Јелице Беловић Бернаджиковске била је да у свом истраживању изложи неконвенционалан и нетрадиционалан поглед на женске стваралачке могућности, поглед лишен родних стереотипа који су дисквалификовали жену – уметницу.¹⁰ Ауторкина концептуализација веза и мотивација за његову (ре)афирмацију чине се много ближем сифражетским пројектима јер је веза између веза и женскости нешто што је сифражетски покрет искористио у

9 *Истио*, стр. 130.

10 Јасмина Катински поводом *Српској народној вези* пише да је „проучавање народног веза имало [...] двоструко афирмативну сврху. С једне стране Јелица Беловић настоји да афирмише народну уметност и стваралаштво као естетски феномен, културно наслеђе и уметнички вредна дела словенског народа „да јаче истакне његову животну снагу и стваралачки дух народног генија“. С друге стране, у оквирима социјалног контекста, статуса жена и борбе за признање њиховог статуса у јавном животу, афирмација женског ручног рада, умећа и талента имала је за циљ да ову неправду исправи. У томе је важну улогу имала анонимна везиља, сплет колективног, традиционалног наслеђа и индивидуалног талента, еквивалент народном певачу или певачици у песничкој уметности“. Јасмина Катински, „Јелица Беловић Бернаджиковска о *духу народном*“, *Књиженство*, бр. 7, 2017, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=208>.

својој борби. На основу анализе бројних извезених застава и транспарената Розика Паркер (Rozsika Parker) је констатовала да је везиљска уметност послужила покрету за потребе промене идеје о жени и женскости. Далеко од тога да су сифражеткиње желеле да ослободе вез од конотација женскости, истиче Паркер, напротив, оне су желеле да вез евоцира женскост – али женскост представљену као извор снаге, а не женине слабости¹¹.

Када Јелица Беловић Бернаджиковска констатује, на пример,

Није лако ни школовану чељадету саставити из главе геометријски цртеж, а српска сељанка чини то управо савршено, и још мора да прилагоди цртеж дебљини жица на ткиву за вез! Колико је ту бистра разума, здраве маште, јаке воље, духовних домислица и минуцијозне пажње у конструкцији орнамената!¹²,

она директно засеца у доминантну представу о женскости и њеним атрибутима, тежећи да превазиђе њене учинке у процесу рецепције (модерног) женског ауторства. Стога везиљско стваралаштво контекстуализује у широку мрежу идентитетских политика, вешто украјајући наратив о женском ауторству у актуелну националну, културну, уметничку, педагошку и економску проблематику.

Ауторка је и сама свесна широке платформе са које отпочиње своје истраживање, сугеришући да „износећи ову радњу, мислим, да удовољавам не само родољубивој дужности, него и захтјевима модерног духа уопће“¹³. *Удовољавање родољубивој дужности* било је опште место феминистичког дискурса почетком 20. века, односно државне и националне политике „патриотске мобилизације жене“

11 Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, I.B. Tauris & Co Ltd, New York, 2010, стр. 197.

12 Јелица Беловић Бернаджиковска, *нав. дело*, стр. 76.

13 *Истио*, стр. 15.

или „националног феминизма“¹⁴. Реч је о облику учешћа у политичком, јавном, грађанском домену који је био резервисан за жене као потврда њихове важности на плану биолошке и културне репродукције нације – „крајњи циљ је да се посредством формулисања друштвене односно патриотске мушкости и женскости, успостави друштвени поредак припадника заједнице у функцији државних и националних интереса“¹⁵. Историчарка Ана Столић скреће пажњу да се поводом разматрања места питања еманципаторских тежњи жена у национално-патриотском дискурсу у 19. веку и почетком 20. века не одбацује *a priori* свака могућност за развијање феминистичких идеја и стратегија.¹⁶ Другим речима, оправдано је поставити питање да ли су жене користиле патриотизам за формулисање одређених стратегија ради остваривања користи на плану еманципације онако како су је оне виделе¹⁷. Еманципаторски дискурс *Српској народној вези* отвара могућност да се аргументује у прилог овој тези. Иако је један од његових стожера важност улоге жене у културној репродукцији нације, односно улога жене као чуварице националне традиције, поједини аспекти упућују на стратегије којима се превазилази дискурзивно *зайиварање* жена у епохи у којој студија настаје.

У кључним стратегијама репрезентације везиљске праксе, односно етнографског дискурса Јелице Беловић Бернаджковске, могу се препознати методолошке стратегије које су осамдесетих и деведесетих година прошлог века концептуализоване у оквиру (тада дисциплинарно конституисаног) подручја феминистичке етнографије. Приближавање женској реалности, настојање да се женски

14 Ана Столић, *Сесџре Српкиње: њојава њокреџа за еманџиџацију жена и феминизма у Краљевини Србији*, Evoluta, Београд, 2015, стр. 141.

15 *Исто*, стр. 65.

16 *Исто*, стр. 145.

17 *Исто*.

живот учини видљивим, а глас чујним, те разумевање женске перспективе основни су циљеви феминистичке етнографије¹⁸ којима и наша ентографкиња стреми. Ауторка се феминистичкој етнографији приближила и поступцима који су специфични за овај приступ и вид истраживања – окретањем биографском, личном искуству, наглашавањем интимности и блискости, емпатије и брижности између истраживача и саговорника, као и њихова репрезентацијска еманципација¹⁹. Обрачун са идејом универзално схваћене истине као „тотализујуће наратије света“ Јелица Беловић Бернаджиковска постиже радикалном формом етнографског писања, аутобиографском наратијом.²⁰ Надовезујући се на ентографски дискурс Савке Суботић²¹, који је такође

18 Nevena Škrbić Alempijević, Sanja Potkonjak i Tihana Rubić, „Feministička etnografija“, *Misliti etnografski. Kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji*, Filozofski fakultet, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatsko etnografsko društvo, Zagreb, 2016, стр. 118.

19 *Истио*, стр. 118, 123.

20 Јасмина Катински такође запажа да „афирмативни тон и настојање да представи свеобухватну слику фолклорне текстилне уметности доминирају ауторкиним коментарима и запажањима. У том смислу њено дело представља не само научну класификацију и преглед већ и једну општу, често лично интонирану, поетизовану слику поетике народног (текстилног али и књижевног) стваралаштва“. Јасмина Катински, *нав. дело*.

21 Јелица Беловић Бернаджиковска је Савки Суботић упутила 1904. године писмо у којем истиче своју приврженост њеном делу који је за њу угледни образац: „... да Вам се захвалим на пријезним речима, које ми изволесте послати из Париза 12. 11. 1904. те на лепој Вашој књизи, коју данас примих. Обоје чуваћу као највећу драгоценост, као скупocen дар од највеће и најдичније Српкиње, од сјајног узора нас млађих раденица на пољу народне просвете. Увелико ми се дојмило красно Ваше дело: О народним тканинама а и рукотворинама. Од како је угледало свет, прочитала сам га више пута и дубоко си у души усадила оне златне Ваше речи...‘Аманет Вам српска жена из народа и њена домаћа привреда’; биће гесло мога скромног рада, доклегож дишем!“. Писмо се чува у Рукописном одељењу Матице српске, инв. бр. 4364. У *Српском народном везу* ауторка, такође, истиче да јој је Савка Суботић

аутобиографски, обликован књижевним конвенцијама, базиран на „етици утемељеног знања“ и „ангажованог искуства“²², Јелица Беловић антиципира једну од базичних стратегија феминистичке етнографије. Реч је о промовисању „женског писања“ које подразумева жанровску хибридноост аутобиографског, фиктивног и етнографских описа ослоњену на уверење да су етнографски пројекти снажнији и политички критичкији ако су личнији²³.

Ауторкин ауто/биографски дискурс, разоткривајући затомљена искуства женске свакодневице, чинећи их јавним, дакле, друштвено-историјски не само видљивим, већ и релевантним и од узорне важности за *јавну ствар*, (ре)позиционира вез у различите сегменте савремених друштвених и уметничких пракси. Њена жеља да одговори на захтеве не само родољубивог, већ и „модерног духа уопште“ водила ју је ка темама које су обележиле дискурс модернизације српске културе и уметности (књижевност, сликарство, музика) у деценији уочи Првог светског рата. Реч је о односу домаћег и страног и односу традиције и модерности у процесима формирања савременог културног и стваралачког идентитета. Овај сегмент књиге данас се чини посебно инспиративним за истраживање. Јер, идеје изложене у *Српском народном везу* проистекле из овог проблемског круга сродне су идејама аутора који су настојали да обликују културни образац и стваралачке тенденције чији ће елементи постати део програмских платформи међуратних модерниста и авангардних аутора. Изразито персонално казивање које, међутим, увезује женске стваралачке гласове, те је прожето духом колективног организовања, програмски снажно утемељено, подупрто не само

подстицај и узор у етнографском пројекту, а „Одличној госпођи Савки Суботић“ била је и посвећена публикација *Српкиња* (1913).

22 Невена Шкрбић Алемпијевић, Сања Поткоњак и Тихана Рубић, *нав. дело*, стр. 123.

23 *Истио*, стр. 122.

феминистичком, већ и једном широм културно-еманципаторском платформом која полемише са друштвеним, културним и естетичким парадигмама времена, кандидује књигу *Српски народни вез*, односно њену ауторку за весницу (прото)авангардних тенденција у српској култури.

Поетика веза
– *ипарадигма нове уметности*

Једна од противречности српске културе на почетку 20. века се огледала, са једне стране, у отклону од националне патријархалне традиције и транспозицији њених стваралачких облика у различитим видовима, са друге стране. Национални образац био је доведен у питање, те је отпочео процес превредновања фолклорне традиције који се одвијао кроз сучељавање актуелних европских струјања и идеје националне аутохтоности. Расправа о модерном и традицији, заподенута у првој деценији прошлог века, обележиће кључне поетичке сукобе и у деценијама које ће уследити. *Српски народни вез* се налази на прочељу текстова који су превладавали анксиозност спрам националне традиције или, пак, њено некритичко и механичко присвајање, разумевајући је у стваралачком кључу.

Дискурс дијалектике традиције и иновације прожимао је утемељивање музичког, ликовног и књижевног модернизма.²⁴ Тако је, рецимо, Стеван Христић у програмском тексту „О националној музици“ (1912) заступао другачији приступ националној музичкој баштини, инсистирајући да

24 О томе је исцрпно писала Весна Матовић. Вид. Весна Матовић, „Књижевност српског модернизма и патријархално и фолклорно наслеђе“, *Српска модерна. Културни обрасци и књижевне идеје. Периодика*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 63–140.

се она не заснива на баналној импровизацији и имитацији „на народну“, те да се национална музика не исцрпљује у бележењу, већ подразумева стварање²⁵. Пионирка новог ликовног израза који је надалеко превазишао хоризонт очекивања конзервативне публике, Надежда Петровић такође је држала да је потребна комуникација са усменом традицијом, али не путем преузимања готових образаца, већ путем њеног иновирања и усавршавања снагом уметникове личности и талента како би се од ње створила национална уметност. Сликарка је писала да „уметност права и истинита мора бити национална уметност и поред свих интернационалних основа који јој се постављају при њеном стварању“²⁶, с тим да „национално“ превазилази хоризонт колективног и племенског.

Спор око традиције и иновације у књижевности који је започео опонирањем мериторним обрасцима *Српској књижевној иласника* на страницама *Босанске виле* која је окупљала младе ауторе, парадигматично сажимају Винаверови текстови из 1912. године. У тексту „О народној уметности“ он прави вредносно утемељену разлику између појмова „народно“ и „народско“. „Народски је правац један вештачки, неискрен правац, једна мајсторија и вештина“, а „народни правац“ је „израз душе народне, његове духовности, даровитости и генијалности“. Народска уметност је дидактична и пропагандна, а народна уметност је лишена утилитарних циљева и припада „вишој врсти“ уметности²⁷. Залажући се у „Тријалогу за народну уметност“ за повратак у национални стваралачки простор, Винавер пледира за повратак „народној уметности“.

25 Стеван Христић, „О националној музици“, *Звезда*, бр. 8, 1912, стр. 557.

26 Надежда Петровић, „Четврта југословенска изложба“, *Босанска вила*, бр. 11–12, 1912, стр. 179.

27 Станислав Винавер „О народној уметности“, у *Рани радови 1908–1919. Дела Станислава Винавера*, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 332–336.

Стваралачки дијалог са традицијом је један од стожерних концепата у *Српском народном везу и ткестилној орнаментацији*. За Јелицу Беловић Бернаджиковску, као и за Димитрија Митриновића, „модерност није чудовиште, које кочи друштвени прогрес и деморализује народ у ком се појави [...], и она није никаква опрека народном животу и народној књижевности“²⁸. Ауторка то и експлицитно исказује – „Традиција и дуги вјекови осветили су та правила [народне колористике – нап. Ж.С.] и дали им неоспориву и трајну ваљаност, дали им цијену, која се ипак не коси са модерним умјетничким правцем и схваћањем“²⁹. Поједини пасажии књижи скоро па су програмски обликовани и интонирани:

Када ћемо већ једном разумјети, да је друго учити од традиције и од старих орнамената, а друго слијепи и бесмислено поводити се за туђим неумјетничким шаблонима! [...] Дубоко у земљи читавога мога драгог народа лежи једнако сјеме благословно, ама клица мора да тјера кроз наслаге тла, док не сазрије у плод разан у разним крајевима и под неједнаким сунцем. Народна умјетност треба да црпе, - преносећи се од генерације на генерацију, из сваке нове снагу и нове облике развоја. [...] И зато никоја генерација умјетника не смије, да са омаловажавањем погледа на пређашњу, нити се која смије да отргне од те карике и везе, која спаја старе традиције са модерним духом. [...] Нови правац треба само да је наставак старог. Зато и не смије да се очитује у анархијској самовољи, и нехајној разурданости или у глупом мајмунисању европске моде.³⁰

Иако је фундаментално програмско начело генерације авангардиста након Првог светског рата рушење и револуционисање, оно у једном њеном току није подразумеваало

28 Димитрије Митриновић, „Национално тло и модерност“, *О књижевности и умјетности. Сабрана дјела. Књ. 1*, прир. Предраг Палавестра, Свјетлост, Сарајево, 1991, стр. 163–164.

29 Јелица Беловић Бернаджиковска, *нав. дело*, стр. 169.

30 *Истио*, стр. 139.

укидање традиције, већ њено превредновање. То је опште место у стваралачким пројектима Црњанског, Винавера, Растка Петровића, Момчила Настасијевића, Тодора Манојловића, Анице Савић Ребац, било да се оно подупирало програмско-манифестним исказима, чланцима и студијама, било да се испољавало у виду интертекстуалне комуникације.

Теоријски најзаокруженији поглед на традицију у међуратном периоду изложио је Тодор Манојловић 1931. године у есеју „Традиција и доктрина“. На питање шта је традиција Манојловић одговара да је она „осећање, свест о континуалности нашег живота [...] о нашој присној повезаности са нашом прошлошћу чија нам искуства, сазнања и примери разјашњавају, расветљавају будућност“³¹. Прошлост је узорни чинилац у дијалектици иновације: „Помоћу прошлости, ми освајамо, присвајамо или баш и просто стварамо своју будућност која се после поступно утапа у ону прву, дајући јој све више садржине, смисла и престижа. Без тог сталног, активног дејства прошлости кроз медијум наше свести и нашег сећања нема – као што је то Бергсон јасно доказао – живота, тј. развоја и напретка“³². Манојловић традицији, активном дејству прошлости кроз медијум свести и сећања, додељује улогу „условљавајуће чињенице и спроводитељке“ еволуције и обнове.

Више од две деценије раније Јелица Беловић Бернаджиковска разумева традицију, попут Манојловића, на бергсоновски начин као „стварно трајање“, трајање које је процес непрекидне промене, али и чувања прошлости у садашњости где она остаје стварна и делатна:

Живимо ли ми само у садашњости? Зар ми не носимо тајно у души и сву прошлост рода свог, све мисли и осјећаје

31 *Истио*, стр. 166.

32 Тодор Манојловић, „Традиција и доктрина“, у *Нови књижевни сајам*, приредио Михајло Пантић, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, Зрењанин, 1997, стр. 16.

одавно покопаних вијекова његових? Не гледамо ли осим људи, које нам живот данас показује, у тим орнаментима и сва она бића, која у нама воде тајно чаробно битисање? Јер ликови наше домаће декоративне умјетности нијесу за нас мртви ликови. Њихова на око нијема уста причају о страстима, о судбини, о љубави и мржњи српске жене од вијекова кроз вијекове. Из њихових данас укочених црта говори тамно сјећање на један живот, који као да смо и ми сами већ једном у далекој прошлости проживјели. У њихову крилу прошлост и садашњост руке веже.³³

Ауторка традицију повезује са модерношћу и инсистира на њеном превредновању и креативном присвајању. Дискурс колективизма и племенске свести замењује индивидуалним и субјективним, оним што представља специфичну разлику између „стarih и младих“ у процесима промишљања традиције и иновације и уочи и након Првог светског рата. Опште место у разматрању традиције, али и савремених стваралачких образаца Јелице Беловић Бернаджиковске је критика преузимања готових шаблона и формула, те залагање за индивидуални, стваралачки приступ који води ка изразу уметниковог унутрашњег света и доживљаја: „Својим унутарњим доживљајима дати видљиве облике, облике такве, по којима ће умјетников доживљај постати доживљајем других људи. У последњем реду открива нам свака умјетност личност умјетникову, па нам казује, које је дјелове непрегледне васионе она у се примила и како их враћа и одразује“³⁴.

Стваралачком дијалогу са традицијом подређено је схематско преузимање западноевропских образаца. Да би додатно аргументовала у прилог важности окретања појединим сегментима традиције, ауторки је нарочито стало да афирмише њену *оригиналност*. Стога је једна од

33 *Исто*, стр. 17.

34 Јелица Беловић Бернаджиковска, *нав. дело*, стр. 248.

идеја која прожима књигу, да се послужим речником традиционалне компаратистике, „зрачећи утицај“ словенског веза, односно његова позиција адресанта у полисистему европске културе. „Словен је без сумње одавна почео да ради на усавршавању огромног храма европске културе [...] словенска орнаментика служила [је] као узор осталој Европи и увјетовала својим утјецајем такођер увелике развој средовјечних, па касније и модерних орнаменталних стилова“³⁵ или

Словени су не само из давне давнине вјерно очували многе прекрасне технике ручног рада, *нећо су и касније*, у XV. вијеку, када је падом витештва завладало у свој Европи варварство у укусу, *ојлодили и ојлеменили* везиље европске својим техникама и својим непоквареним и свијежим и племеним укусом у текстилима. А чине то поновице и у најновије доба, почевши од година 1870-тих, па све до данас.³⁶

Ауторка брижљиво предочава словенски утицај на везиљске школе и технике широм Европе – италијанска, немачка, француска и шпанска култура узимале су чипку и керу, „словенске горе најдрагоценији лист“. Истицање француске културе као рецептивне у односу на словенске посебно је било провокативно с обзиром на то да је током прве деценије 20. века српска култура интензивно преузимала француске обрасце у различитим сферама (политика, економија, култура, уметност).

Ауторкина идеја о стваралачкој, а не рецептивној позицији словенског веза унутар европске културе може се локализовати у различите контексте. Она је и одзив на доминантан идеолошко-политички дискурс времена, успон романтичарског национализма услед претеће опасности од империјалних претензија, нарочито у националним

35 *Истио*, стр. 9.

36 *Истио*, стр. 106.

заједницама ван матице. Један од базичних ауторкиних наратива у *Српском везу* јесте наратив конституисања („измишљања“) традиције за потребе оснаживања националне самосвести и идентитета.³⁷ У том кључу ваља читати елементе наратива попут *аутохтоноости*, *националне особености* и *јосебности*, чак *изузетности* и *сујериорности*, „словенска крв“ итд. Међутим, ауторка самосвесно раздваја критику западног културног империјализма и тржишне логике, па и плачке, од шовинизма:

-
- 37 И у том погледу стваралаштво и ангажман Јелице Беловић Бернаджиковски сродан је активизму Савке Суботић о којем је писала Марина Цветковић: „Основни мотив, покретачка снага и идејна основа активности Савке Суботић, како у теорији тако и у пракси, били су управо борба за очување српског националног идентитета у мултикултуралној Аустроугарској. Национално освешћивање довело би до кохезије, осећања припадништва и повезаности свих друштвених слојева. Њена борба се одвија на више поља. У складу са ставовима омладине српске креће у просвећивање сеоских жена. [...] Други ниво борбе Савке Суботић подразумева афирмацију, презентацију и реформе народне женске домаће радиности као једне од одредница традиционалне уметности и наше културне баштине“. Марина Цветковић, „Допринос Савке Суботић проучавању традиционалне текстилне радиности“, *Гласник Етнографског музеја у Београду* књ. 70, 2006, стр. 278. Такође, може се уочити комплементарност на плану стваралачких подстицаја две ауторке. Марина Цветковић је истакла да су на гледишта и ставове Савке Суботић „о модернизацији и преобликовању сеоске текстилне радиности, и схватању народне уметности, орнаментике и ћилимарства утицали модерни европски токови: покрет у уметности Arts & Crafts Movement, сецесија, еволуционисти, материјалистички правац у немачкој и руској филозофији, женски покрет и др. Подстицај за њене активности у теорији и пракси био је политичке природе. Настао је као вид националне борбе и отпора хегемонистичкој угарској и германофилској политици. Она је покушала да укаже на аутентичност и старост српске народне уметности, односно текстилне радиности и орнаментике што само по себи доказује српски национални идентитет. Јавним ангажовањем покушава да утиче и да анимира различите слојеве Српкиња с циљем да све оне, на адекватан начин, учествују у борби за националне интересе“. *Истио*, стр. 287.

Нећу да ме ико обиједи са шовинизма или са неправедности. [...] У њиховом (т.ј. туђинском, талијанском, француском, њемачком) интересу било је, да нико не дочује за ту стрпљиву и уносну краву музару... На Паг долазили би талијански трговци доселе сваке друге године, да покупују *све* кере. Они су знали, да ће онде наћи оно, што нема нигдје на свијету: непрестани прираст читма и кера, који они могу *једџишо* купити, а онда у иноземству *скуйо* продати као „мљетачке“ или „грчке“ кере.³⁸

У једној широј перспективи, ауторкине идеје се сливају у концепт полицентризма и идеје периферије као простора иновације. Њене идеје су блиске увидима, рецимо, савремених теоретичара културе и књижевности који истичу, попут Итамара Евен-Зохара (Itamar Even-Zohar) да категорије центар и периферија нису статичне и непроменљиве у дијахронијској перспективи, те да су и „велике“ западноевропске књижевности биле у позицији пријемника у односу на античку књижевност³⁹. Амбиција Јелице Беловић Бернаджиковски је била да покаже да су западноевропске културе имале у контексту везиљске уметности рецептивну позицију и да, како је то показао Франко Морети (Franco Moretti), средишта немају монопол над инвенцијама које потенцијално имају светски значај, јер се оне рађају и у рубним културама, с тим што, наравно, културе центра имају више извора и материјалних средстава, располажући пре свега развијенијим, моћнијим и утицајнијим каналима за њихово међународно представљање⁴⁰.

Везиљска култура Словена није искључиво рецептивна и у подређеном положају, већ је она један од центара европског цивилизацијског круга. Ауторка артикулише

38 Јелица Беловић Бернаджиковска, *нав. дело*, стр.119.

39 Itamar Even-Zohar, "Polysystem Studies", *Poetics Today*, No. 1, 1990.

40 Franco Moretti, "More Conjectures", *New Left Review*, No. 20, 2003, стр. 73–81.

културну и традицијску самосвест која ће бити поетички топос стваралаштва међуратне генерације писаца. Њена критика *мљејачкој* културног империјализма ускрснуће у текстовима међуратних писаца који су, истражујући културне слојеве италијанског полуострва, односно венецијанске уметности, настојали да освесте присуство сопствене културе унутар медитеранског цивилизацијског круга. Венеција за ауторе попут Црњанског⁴¹, Растка Петровића⁴² или Винавера⁴³ није само огледало универзалне културе и уметности, већ је и огледало сопствене културе, њених темеља, изданака, али и њених пукотина, место (само)заборава, сложени хронотоп епистемолошког искуства чије помаћање је наговестила Јелица Беловић, критикујући венецијанску политику асимилиације балканских и словенских уметничких пракси.

Беловић Бернаджиковска није посвојила дискурс централистичког космополитизма „великих“ култура, нити се приволела искључиво дискурсу културног национализма

-
- 41 Црњански је, на пример, у *Љубави у Тоскани* писао „узалуд су италијанске естетике византинском брисале трагове и уносиле ломбардске црте“, а, доцније, такође на истом трагу, „а тачно је било и то, да сам Скјавоне тражио на сликама и да се они појавише [...] Да није било Schiavona, кажем опет, не би било ни Венеције. [...] Људи се мењају. Ниједан човек, после Венеције не може бити, онај, ко је био пре. Ко зна куда ћемо, и ми, по повратку из Венеције? И за нама остаће, светлост...“. Miloš Crnjanski, „Ljubav u Toskani“, *Putopisi*, Nolit, Beograd, 1983, стр. 113; Miloš Crnjanski, *Kod Hiperborejaca II*, Nolit, Beograd, 1983, стр. 115, 294.
- 42 Растко Петровић је у тексту писаном на енглеском језику „Questi schiavoni“ представио словенски удео у италијанској ренесанси на примеру уметника који су се досељавали у Италију под притиском турских освајања (Никола де Бари, односно Никола Далмати, браћа Лучани и Франческо Лауран). Вид. Rastko Petrović, „Questi schiavoni“, *Eseji i članci*, Nolit, Beograd, стр. 83–122.
- 43 Репрезентативан текст у том светлу је Винаверов путопис-есеј „Крајна Венеција“. Вид. Винавер, Станислав, „Крајна Венеција“, *Громобран свемира. Дела Станислава Винавера*. Књ. 13, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, 2015, стр. 302–333.

„малих“ народа. Културни национализам који провејава из појединих ауторкиних закључака, а који никако не прераста у методолошки национализам у чему лежи њена снага, резултат је њеног покушаја реконцептуализације српског (југословенског) културног идентитета, као и одбијања имитаторског става спрам западноевропских тековина и покушај је превазилажења осећања културне и уметничке инфериорности „мале“ културе.

Присуство културног национализма у анализама Јелице Беловић Бернаджиковске скопчано је, такође, са „програмским циљевима“ њеног рада. Она је писала на српско(хрватско)м језику за публику у својој култури. *Српски народни вез* није имао за циљ да промовише српску/југословенску културу у европском контексту, већ да интервенише у полисистему сопствене културе, настојећи да својом интервенцијом преобликује њене канонске вредности. То ће бити један од манифестних и програмских циљева српских авангардиста и њихових пројеката, попут Библиотеке „Албатрос“, *Основа и развоја модерне њоезије*, *Алманаха Бранка Рагичевића* или „Младићства народног генија“ итд.

Вез је елемент опште стваралачке комуникације, линија додира и интеракције јер „дакако са најбитнијим и најфинијим својим огранцима спаја орнаментика људе свих народа и свих времена“⁴⁴. Важно је истаћи да ауторка не пренебрегава укрштање различитих стилских и културолошких линија у народном везу. Свесна опште и динамичне естетске комуникације она се не затвара у дискурс самородности, већ инсистира на стваралачком односу према грађи:

Покрај свега обилног утјецаја различних народа на развој наших домаћих декоративних облика, ипак се баш у радовима ове наше класичне епохе очито види, да српска везиља никада није механички копирала или узимала туђе, како то

44 Јелица Беловић Бернаджиковска, *нав. дело*, стр. 22.

чини тако радо (на жалост!) данашња српска везиља. Стара српска везиља држала се вјерно и у потпуној слободи маште lijепих облика естетскога мишљења и осјећања [...] Како тада народ бијеше размјерно у доста великом благостању, па везиље нијесу такле ни везле „за друге“ [...] *иако су и моиле стивараи* иглом и чунком своје пјесмотворе и сву ту народну поезију из женске руке посве *слободно*, онако како им је срце желело и душа казивала.⁴⁵

Предочавајући стваралачка прегнућа и поетичке особености везиљске уметности, Јелица Беловић Бернаджиковска такође наслућује уметничке тенденције које ће се слити у авангардне поетике. Креативност везиље утемељена на формалним експериментима и импровизацијама, истраживању и оспољавању унутрашњег ја, константна потрага за новим у дијалогу за традиционалним стваралачким облицима, креативност је за коју ће војевати млади нараштај модерниста и авангардиста. Оно што јој је посебно важно, и што прераста у лајтмотив књиге јесте не само оригиналност словенског веза, већ и оригиналност везиље и њених стваралачких поступака: „Српска везиља, ако је умјетница, посве самостално поступа са бојама. Она ће боје узети на посве једноставан начин ондје, гдје добро види, да би разнолика игра рефлексова покварила дојам слике и ометала народне ритме; - али други пут за то она снажно појача жар боје, ако жели, да бојом симболизује јак осећај или мисао.“⁴⁶, „Нигдје у тим везовима нема досаде, шаблоне: ту влада потпуна слобода у смишљенкама [...] У једне везиље ретко ћеш када наћи два веза потпуно једнака, вазда она ствара ново, те ново неуморно и пуна ведрине!“⁴⁷.

Оригиналност и стваралачку иновативност везиље са истом сугестивношћу и нескривеном очараношћу

45 *Истио*, стр. 55.

46 *Истио*, стр. 186.

47 *Истио*, стр. 79.

предочиће и Владимир Дворниковић две деценије касније у књизи много утицајнијој од *Српској народној вези*. За аутора је вез „индивидуална нова творевина, иако изражена прастарим уметничким језиком“:

Кроз освештано, прадедовско, колективно, проговара нешто живо и страшно, лични темперамент и лични укус композиције. Та орнаментика је уједно и борба, такмичње [...] мерење снага између индивидуа једног колектива. [...] Ма колике хиљаде година проговарале из тих шара, поједина везиља морала је да прође своје личне стваралачке радости и болове док их није сложила и покитила. Она можда није спавала и није налазила мира [...] можда се и молила и постила, мучила се и тражила. Доживела је свој стваралачки тријумф. Нешто је преузела и копирала, нешто је и само излазило из руке. [...] Жеље, осећања, туга, радост, нада и вера, све је то водило иглу праве уметнице „муштракторске“.⁴⁸

Превладавање епског стваралачког обрасца и реактуелизација бочних традицијских токова постаће поетички топос међуратних модерниста и авангардиста. На тој линији се *Српски народни вез* такође може посматрати као претходница. Реч је о авангардном позиву на једно дубље враћање у прошлост чију неопходност је констатовао и Светислав Стевановић 1923. године у тексту „Обнова уметности и појаве неопримитивизма“. Реч је о враћању на митске и митолошке дубине и даљине за које Вук и његови следбеници нису имали осећање, чија се обнова завршила на епском и херојском кругу, а за које сада има све дубљи смисао и чежња⁴⁹. Истраживање народне традиције, њених маргиналних токова, архаичних, магијских и синкретичних, интересовање за прехришћанска и апокрифна искуства,

48 Владимир Дворниковић, *Каракћерологија Југословена*, Просвета, Београд, 2000, стр. 484.

49 Светислав Стефановић, „Обнове уметности и појаве неопримитивизма“, *Мисао*, књ. 13, св. 1, 1923, стр. 1232.

духовност и стваралачке форме, понирање у језичко памћење, стваралачка артикулација колективно несвесног, посезање за рудиментрним обрасцима који памте митолошко-обредне корене, интуитивна комуникација са прапоетским изражајним средствима представљају поетичке топосе многих српских авангардних писаца, а то је линија коју исписује Јелица Беловић Бернаджиковска.

Везиљска уметност у *Српском народном везу* осветљена је са становишта управо авангардних поетичких и антрополошких интересовања. Вез је бременит архетипским обрасцима, „сав недосјетљиви свијет објављује му [човеку – нап. Ж.С.] своје тајне помоћу симбола из текстилних послова, ово су за њега најпоузданији медији у прастарој поезији народног шпиритизма“⁵⁰. Народним везовима струји тајна музика, магична и занимљива игра, мелодични акорди боја: „Читме су ткана глазба. Шивене пјесме без ријечи, пјесме са нада све њежним филигранским организмом, којим се провлачи акценатовани, дражесни ритам. Лагане су читме, бестјелесне готово, а вазда веселе, мирисне, поетичне“⁵¹. У вез су утиснута мистична значење облика, скривени смисао, он је саткан од флуидума, домаће лирике и завичајне ароме рођене груде⁵².

Поред дискурса превредновања ободних линија традиције и креативног посвајања њених изражајних облика, те промишљања поетике веза у категоријама сродним поетикама авангарде (интуиција, ритам, магија, архетипско), у *Српском народном везу* је присутан још један концепт који такође може бити сагледан у авангардном контексту – „напад на институцију уметности и револуционизовање целине живота“ (Петер Биргер). Наиме, једна од критичких мета Јелице Беловић јесте позиција уметности у животу савременог човека:

50 Јелица Беловић Бернаджиковска, *нав. дело*, стр. 202.

51 *Истио*, стр. 87.

52 *Истио*, стр. 63.

Од многих и многих ствари, које модернога човјека држе готово у напетој пажњи, умјетност је нешто што му је најмање *близу*. Огромне промјене десиле су се на свим подручјима душевног, социјалног и индустријалног живота. Големе су тековине, још големији су проблеми, који изгледају ријешења. И усред свега тога рада и јагме и журбе не чини ли се умјетност као нека беспослица, играчка, веселица?! [...] Прије је везилачка умјетност служила позитивним сврхама: религији, домаћој индустрији и т.д. Служила је. Данас је то некако слободна умјетност: „l' art pour l'art“. Па зато јој се губи тле испод ногу.⁵³

У својој утицајној теорији авангарде Петер Биргер (Peter Bürger) је промену институције уметности („уметнички производни и дистрибутивни апарат, као и владајуће представе о уметности које у једној епохи суштински одређују рецепцију дела“), реинтерпретацију њеног места у заједници, оспоравање статуса уметности у грађанском друштву, статуса описаног појмом аутономије, као и промену њене унутрашње структуре, улоге писца, циља и смисла самих дела истакао као пројекат који авангардисти себи постављају за задатак. Обједињавање животне и уметничке праксе је утопијски циљ ове естетске делатности, истиче Биргер, стратегија револуционарне борбе и један од фронтова на коме се постојећи поредак покушава превладати.⁵⁴

Јелица Беловић Бернаджиковска је у *Српском народном везу* самосвесно напала „институцију уметности“ у (српском) грађанском друштву и попут појединих европских авангардних уметника и уметница у везу видела подстицај за освајање нових стваралачких обзора, те револуционарисање односа живота и уметности. И Светислав Стефановић, исписујући похвалу неопримитивизму, један од узрока његове појаве види управо у удаљавању уметности од живота.

53 *Исјео*, стр. 253.

54 Упор. Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga-Alfa, Beograd, 1998.

Ларпурлартистичка формула, „најапсурднија од свих формула и формулисања уметности“, одвојила је уметност од човекових најдубљих животних потреба – потребе да се игра, да се изрази и да успостави комуникацију.⁵⁵ Обнова примитивизма означава повратак уметности човеку и животним циљевима. Стефановић такође бележи да је уметност и прерата „осећала своју ситост“ и већ се „почела пунити чежњом за повратком“, а једна од артикулација „тражења путева и стаза за враћање на изворе освежења, обнове“⁵⁶ јесте *Српски народни вез и шексџилна орнаментика*.

„Гине шкач, / и њине шкање, и влаш. / Ал чудно нејошба мир, / злашали зри, / иде њинуло се и шкало.“⁵⁷

Европски авангардни уметници су настојали да укидањем разлике између лепих уметности и примењене уметности створе уметност која ће бити блиска и повезана са животима маса, те је придат значај вештинама и праксама које су се традиционално везивале за женску сферу кућног деловања. У Цириху су 1915. године, након оснивања Даде, Софи Тојбер (Sophie Taeuber) и Жан Арп (Jean Arp) радили вез и колаже, а Арпов прилог за први број магазина *Дада* био је вез. Тојбер и Арп су сматрали да су у везу пронашли материјал неоптерећен традицијом, међутим, управо је специфична традицијска обележеност веза позицијом „ван културе“ и статусом „не-дела“ било погодно за њихове циљеве⁵⁸. Рад са везом одвео је Соњу Терк Делоне

55 Светислав Стефановић, *нав. дело*, стр. 1224.

56 *Истио*, стр. 1229.

57 Момчило Настасијевић, „Поглед“, *Песме, њријовейке, граме*, Матица српска-СКЗ, Нови Сад-Београд, 1958, стр. 89.

58 Rozsika Parker, *нав. дело*, стр. 191.

(Sonia Terk Delaunay) у правцу нефигуративне уметности. Њене таписерије и везови из 1909. године сведоче да је текстил изискивао заокрет од конвенционалне употребе боје и перспективе ка развијању апстрактног сликарства познатог као орфизам који ће заједно са Робером Делонеом (Rober Delaunay) основати у Паризу 1913. године⁵⁹. Наталија Гончарова (Натáлья Гончарóва) је такође истраживала традиционалне стваралачке обрасце, сматрајући да рад на везу проширује и продубљује „проблем боје“, истичући да вез представља универзални и интуитивни медијум. Гончарова је 1912. године изложила дела у кинеском, византијском и футуристичком стилу, у стилу руског веза и дрвореза⁶⁰.

На страницама *Демократије* у тексту „Једна мала ренесанса“ Милош Црњански је скренуо пажњу на постојање иновативне стваралачке праксе која је побудила његово интересовање:

чудио сам се да нам се не рађа уметник који би везао своју душу за везове народне и ћилимове наше проткане девојачком душом и страшним притајеним боловима жене. Тада сам чуо о Анђелији Лазаревићевој и Наталији Цветковићевој. Почело је то за време окупације. Мала и мила г-ђица Цветковићева, и висока и озбиљна Анђелија Лазаревићева, малале су фирме. То свакако није весела ствар особито не за ђака паришког али је требало хлеба. Узеше ћупе сељачке, оне познате катрањаче и ишараше их шарамa ћилимова наших, ћилимова које гледамо тако равнодушно а у чијим су шарамa извезене толике песме пуне мириса усева и села наших. [...] Анђелија Лазаревић и Наталија Цветковић пренеле су шаре наших ћилимова на ћупе. Идеја треба да се чује, треба да се види. Она је свежа, интимна, женска.⁶¹

59 *Истио*, стр. 192.

60 *Истио*, стр. 193.

61 Нав. прем. Зорица Хацић, разговор у Анђелија Л. Лазаревић, *Говор сивари*, Београд, Службени гласник, 2011, стр. 157.

Реактуелизујући идеју веза као текста, Црњански на-
значаје његове битности које се истовремено надовезују на
дискурс Јелице Беловић Бернаджиковски, али и антици-
пирају предстојеће уметничке поступке. Најпре, Црњан-
ски одаје признање уметницама које експериментишу са
орнаменталном и декоративном уметношћу, тој *свежој,*
инијимној, женској идеји, видећи у томе стваралачки под-
стицај. Такође, везиљски текст је проткан *девојачком ду-*
шом и *стирашним пријатајеним боловима жене*, родном, кул-
туролошком и ином другошћу и чини се да у томе искри
његова сугестивност и привлачност. Ускрснуће потиснутих
уметничких пракси, ускрснуће цензурисаних искустава и
знања у патријархалној култури, какви јесу болови жене
који су притајени, односно артикулисани у везу, постаће
један од стожера авангардних поетика тих година.

Неколико година након Црњанског и Растко Петровић је
писао у есеју „Тумачење народних рукотворина, од пећинских
људи до везиља у скопској Црној Гори и пиротских ткаља“
(1924) о везу као алтернативној традицији и инспирацији која
је врло богата и која иде „паралелно са оном народног рап-
сода“, као и да множина везова одговара циклусима народне
поезије⁶². Осврћући се на обредни контекст везиљске праксе,
као и табуе у вези са њом, имплицирајући важност његове
позиције у девојачком очекивању брачног живота, односно
сексуалне иницијације, Петровић наглашава да је вез текст
унутрашњег духовног света, митова, религија и страсти, те
би проучавање и класификација женских радова још више
допринело разумевању народног духа и културе⁶³.

Патријархално-обредна пракса се ослањала на предста-
ву идеалне жене која ћути и тка, вез је био пожељна, односно
узорна женска активност која је оличавала изолованост,

62 Rastko Petrović, „Tumačenje narodnih rukotvorina, od pećinskih ljudi do vezilja u skopskoj Crnoj Gori i pirotskih tkalja“, u *Poezija*, urednik Zoran Mišić, grupa izdavača, Beograd, 1964, стр. 319.

63 *Истио*, стр. 318, 319.

смерност, покорност, одсуство комуникације.⁶⁴ Међутим, и Петровић и Црњански, попут Јелице Беловић пре њих или Дворниковића након њих, вез разумеју као специфично кодиран дискурзивни простор, алтернативни модел репрезентације и означаваљачке праксе. Петровићево истицање његове релевантности и позив на проучавање ради постизања обухватнијег знања о култури и народном духу, концепт је интегралности традиције, односно традиције као уцеловљења који је близак и другим авангардним ауторима, Станиславу Винаверу на пример. Истраживање потиснутог, табуисаног, маргинализованог, али и свест о интегралности, водиће ка *ошкровењу* стваралачких пракси које се косе са канонским, нормираним, фалоцентричним језиком.

Јеленка Пандуревић је оцртала позицију веза у стваралачким пројектима авангардиста: „Естетика и поетика

64 Разматрајући „теме и идеје српског модернизма“ Симона Чупић наводи да се „начин на који је слика жене пренета на платно, или можда још прецизније простори који су им додељени, уочавају [...] попут координата једног ограниченог система кретања, борављења, бивствовања. [...] жене су махом сликане окупиране послом. Тај посао је морао, међутим, бити оправдан и верификован као искључиво женски“. На платнима, попут *Плешиље* (око 1910) Ангеле Мачковић, *Милице са њејивом* (1921) Милоша Голубовића, *Поретрета Руже Брановачки* (1924) Анђелије Лазаревић, *Ениеријера* (1929) Марка Челебоновића, *Чийкарица* (1934) Босе Валић или *Једној њојоднева са мојима* (1942) Милана Коњовића, жена шије, плете, кукича – својом просторном организацијом, приказом активности и композиционим решењима ове слике наглашавају изолованост, преданост „пожељним активностима“, одсуство комуникације, смерност и покорност. Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900-1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2017, стр. 98. Ако на појединим платнима и постоји субверзивни подтекст, једном луциднијем погледу можда неће промаћи. Међутим, вероватно да су авангардисткиње, изузетно феминистички оријентисане, градећи слику *нове жене*, настојале да начине радикалан отклон и од потенцијалног везивања за традиционални идентитет жене, држећи да су почетком двадесетих година контекстуална значења још увек снажнија у односу на захвате који рачунају на његово преобликовање и укидање.

веза као женског рукописа [...] може се као црвена нит пратити кроз историју српске литературе, као књижевни архетип који се открива путем алузија, метафора и симбола, у интертекстуалној интерференцији са митским, обредним, усменопоетским⁶⁵. Ауторка је истакла да нам је „моћна метафора ткања као умјетничког стварања постала [...] нарочито блиска посредством Андрићевог разговора с Гојом“. Пандуревић је споменула и Настасијевићеву фасцинацију „шареним везовима од којих сваки има тајанствени смисао“ која је у „Записима о даровима моје рођаке Марије“ обликовала лик везиље. Даље, „метафорика веза у контексту смрти и крви разара, међутим, очекивани конотативни оквир традиционалног умјетничког и фолклорног наслеђа, и у пјесми „Народни вез“ Милоша Црњанског (*Лирика Ишак*) значење конструише са иронијске дистанце⁶⁶. И ових неколико ауторкиних навода освједочава стваралачки потенцијал везиљске уметности којег су били свесни авангардно настројени писци.

„Записи о даровима моје рођаке Марије“ је нарочито изазован текст јер Настасијевић понире дубље од патријархално обредне-праксе, конотирајући на симболичком плану Маријино везиљско писмо митским значењима. Маријини дарови плодотворно се отварају за херменеутичко читање ослоњено на феминистичке теорије текстуалне праксе, посебно на постструктуралистички концепт женског писма (*l'écriture féminine*). Њен вез је простор у ком се артикулише забрањена, потиснута реч, женски језик немогућ у фалоцентричном свету. Његово митско озрачје евоцира Арахну чија се репрезентација косила са Атинином. Ова два женска лика представљају два принципа, у контексту женског идентитета девичанство и сексуалност⁶⁷

65 Јеленка Пандуревић, „Рукотворине – умотворине – књижевност: плетеније смисла“, *Филолошке студије* бр. 1, 2015, стр. 291.

66 *Ишак*, стр. 299.

67 О томе вид. Svetlana Slapšak, „Arahna: tkanje i pauk“, *Ženske ikone antičkog sveta*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006, стр. 57–61.

повезану, даљим митским интерференцијама, са пенело-пијанским комплексом, ишчекивањем и жудњом, а као принципи уметничког стварања, сажето казано, Атина и Арахна персонификују аполонски и дионизијски принцип. Маријин вез, „извезени дневник“⁶⁸, је флуидан, тактилан, семантички неухватљив, њиме пулсира ритам њеног тела, даха, пројекција је њених унутрашњих доживљаја, преплет еротолошког и танатолошког уведеног инверзијом поретка (свадебни/погребни дарови), метаморфоза женског тела у везиљски конач.⁶⁹ Међутим, он остаје затворен у патријархалном свету, препун „тајанственог смисла“. Марија је лишена говора, не поседује нараторски статус, њен језик остаје запретен у *шами* у коју везе, „дивљој зони женског искуства“⁷⁰.

68 Владимир Дворниковић поводом једног девојачког веза. Вид. Владимир Дворниковић, *нав. дело*, стр. 511.

69 Хатица Крњевић је подцртала да је Настасијевић зналачки искористио стваралачки потенцијал формуле веза, преображавајући статични мотив у динамични – „Вез је паралелна радња и отворена формула-слика, која се непрекидно пуни новим материјалом. Хронологија збивања на везу показује да је он унутарњи, психолошки снимак, преда ра спољашњих догађаја и превођење утисака у сложену ликовну форму. [...] Израда веза није није ни обична вештина ни свакидашње занимање. Чињеница да Марија цео свој живот без остатка предаје тој уметности, напомиње посвећену радњу, облик ритуалне жртве и безгласно испаштање кривице“. Хатица Крњевић, „Прологомена за једно читање *Зайиса о даровима моје рођаке Марије*“, у *Поеџика Момчила Настасијевића: зборник радова*, уредник Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Културно-просветна заједница Србије, Дечје новине, Београд, Горњи Милановац, 1994, стр. 119, 120.

70 Женско културно искуство обележава дуалитет јер су жене истовремено припаднице опште културе и учеснице у женској култури, како објашњава Илејн Шоуволтер (Elaine Showalter). Шоуволтер се ослања на модел женске културе који су дала два антрополога, Едвин и Ширли Арденер (Edwin, Shirley Ardener). У њиховом културном моделу две групе, доминантна (мушка) и невидљива (женска), представљене су круговима који се делимично преклапају. Већи део круга којим је означена култура невидљивих је смештен унутар опозитног круга, међутим, срп који излази ван оквира круга доминантне културе

Субверзивни потенцијал везиљске уметности привукао је приповедачку пажњу Станислава Кракова. Краков није пошао од митско-обредних архетипова, већ од једног од узорних културних архетипова женског стваралаштва у српској култури – фигуре монахиње Јефимије. Већ насловом своје кратке приповетке, „Страсни вез Јефимије госпође“, Краков се интертекстуално надовезао на „персонално“ место у „Похвали кнезу Лазару“ и, проговарајући из њега, обликовао Јефимијину апокрифну биографију и генезу „Похвале“. Краковљева Јефимија антипод је Ракићевој самозатајеној ћерки и супрузи која везе „боле отмене јој душе“ нормиране патриотским подвижништвом. „Јефимија госпођа“ није архетип светитељке заштитнице која бди над својим племеном, „пуна верске таме“ како је певао Ракић, већ ауторка пренапрегнуте еротске жеље – у покров за ћивот кнеза Лазара увезени су „бура љута душе и тела“, распламсана либидална енергија.

Конфликт у приповеци се гради на принципу контраста, личног и колективног, ратничких и интимних борби, јавног и приватног, појавног и потиснутог. Док се мушкарци, непосредно уочи Косовске битке, припремају за одлучујући бој, потпуно обзети агноналном, ратничком енергијом, жене на двору, Јефимија и друге везиље, уско-виталне су агоном другојачијег кова. Ноћно препуштање еротским фантазијама, привлачним и забрањеним, сублимисано је у везу и стиховима љубавних народних песама које се певају у тами интимних одаја. Амбијент, затомљене одаје, лавиринтска структура дворца и атмосфера прожета

Едвин Арденер означава као „дивљи“. О „дивљој зони“ женског искуства се може говорити просторно (место недоступно мушкарцима), искуствено (аспекти женског стила живота који се разликују од мушких) и метафизички (женска свест нема пандан у мушком простору јер је она унутар круга доминантних увек структурирана језиком, те је „дивље“ увек имагинарно). Ilein Šolter, „Žensko stvaralaštvo i ženska kultura“, *ProFemina*, 25/26, 2001, стр. 160.

мистичним слутњама и окултним радњама, обликују се на трагу готске имагинације. Јефимијина жеља, коју је пробу-дио млади ратник непосредно уочи Косовског боја, иако осујећена младићевом погибијом, годинама касније бива извезена. Вез је отелотворење (не)успешне сублимације жеље и монахиња је управља ка икони на којој је свечев лик заменио лик жељеног мушкарца:

Заврши у двадесет шестом реду похвалу, - колико је лета имао Иваниш, - па у једном покрову два бола оплака.

Склони руком жутом, мршавом Јефимија косе са чела, па подиже тешки ђерђев са везеном свилом дамаском, па као да га хтеде свецу пружити. Дрхти жижак кандила, смешка се девојачко лице свечено, очи му сјајне, зелене пуне болне радости, а рука жута дрхти и шаље дугим, танким прстима благослов.

Крикну ноћна тица у шуми, а Јефимији би тешко и слатко и болно, паде пред иконом и опет тихо, тихо заплака.⁷¹

Краковљева приповетка интертекстуално комуницира са наративом који повезује плетење са женским простором осмишљавања и произвођења значења, текста и његове материјализације, као и његове блиске скопчаности за питањима полног и културног идентитета⁷². Такође, Краковљева „Похвала“ Јефимије госпође призива у своје окружење и теорију женског текста као „палимпсеста“⁷³, двогласног дискурса испреплетених значења, оних легитимних са становишта патријархалне културе, и оних *других*, криптично

71 Станислав Краков, „Страсни вез Јефимије госпође“, *Црвени Пјеро и друге новеле*, „Филип Вишњић“, Београд, 1992, стр. 223–224.

72 Svetlana Slapšak, *нав. дело*, стр. 57–58.

73 Женски текст као палимпсест је једна од могућности превазилажења „страха од ауторства“ коју су издвојиле Гилберт и Губар у књизи *The Madwoman in the Attic*. Књижевни палимпсест или двогласност текста подразумева да се испод конвенционалних наратива крију „феминистички“ садржаји, дакле, да површина текста прикрива или замрачује друштвено неприхватљиве слојеве значења.

утканих у структуре текста. Напоследку, Краковљево читање Јефимијине „Похвале“ блиско је „арахнолошком“ читању женске књижевности које је предложила Ненси Милер (Nancy Miller), супротстављајући се Бартовој идеји о „смрти аутора“. Арахнолошки приступ је критичко позиционирање ради откривања родне субјективности утеловљене у писању, као и освешћивање социјалне кодираности рецепције у културном канону која је жене лишавала њиховог текста; реч је о акту читања који отрже текст из естетске универзалности и омогућава постојање субјективности *других* поетика, поетика повезаних са ородњеним телима, о акту враћање жена њиховом тексту.⁷⁴ Иако је „аутобиографско“ место у Јефимијиној „Похвали“ топос средњовековне књижевности, Краковљево инвентивно и субверзивно читање оцртава контуре неканонске рецепције која је плодотворан херменеутички модел који ваља да уважава свака реинтерпретације традиције женског стваралаштва.

Идеја водиља Јелице Беловић Бернаджиковски је била да ће традиција веза омогућити ренесансу уметности која би била у складу са модерним духом. Вез у њеном делу није само концептуална матафора излучена из његове митопоетизације, као у наведеним текстовима Андрића, Момчила Настасијевића и Станислава Кракова, посебно субверзивно кодирана у приповеткама друге двојице, већ је ауторка у везу видела могућност за развијање нових формално-изражајних облика, као што су то сматрале европске уметнице и уметници. Међутим, тек ће средином 20. века Станислав Винавер о везу писати као узорном поетичко-формалном источнику за савремену уметност. Винаверов есеј „Наши везови“ (1951), писан сатрепетно и у конгенијалном дослуху са везиљским искуством, на многим плановима призива у своје окружје *Српски народни вез*.

74 Nancy K. Miller, „Arachnologies: The Woman, The Text, and the Critic“, *The Poetics of Gender*, ed. Nancy K. Miller, Columbia University Press, New York, 1986, стр. 270–296.

Хоћемо ли успети да се изразимо? – питање је које Винавер опсесивно поставља од најранијих стваралачких дана, а окосница је и есеја „Наши везови“. Проблем израза је за Винавера централно питање опстанка једне културе. Отуда су Винаверова језичка трагања, трагања за адекватним изражајним формама, истовремено и потрага за формалним решењима која ће српску културу развијати и богатити, уписујући је на европску стваралачку мапу. Тражење нових путева повод је за усмеравање стваралачке пажње ка минулим епохама: „Преобразићемо корисну старинску грубост у још кориснију изразитост. Ова се данас није лишила снаге, али се ослободила свега муклога и нераспеваног, свега што није кадро да се просветли свешћу заједнице. Бојазан се јавља: нису ли нам потребни векови за то? Али кад клонемо у сумње такве – треба само да помислимо на чудотворне наше везове и чипке!“⁷⁵. Винавер надахнуто исписује похвалу стваралачкој свести и вештини везиља у којој се наслућује данашње доба математике, физике и машинских замршаја. Аутор не разматра вез само у поетичким координатама, већ га промишља и као културолошки и антрополошки феномен *par excellence*.

Винаверова мисао водиља је да вез треба да постане архитектст савременом стваралаштву. У везиљској уметности издваја елементе које жели да оствари у песничкој текстуалности – трепет неухватних ритмова и равнотежу покрета и узлета. „Основно начело“, које Винавер уочава у различитим областима људског мишљења и делања, у везу је отелотворено (исплетено) – срце космоса које „је у склопу и расклопу узлета и отпора који се усклађују“⁷⁶. Вез и шару смешта на иницијалну позицију човекове изражајности: „Још од Египта, још од пећинског човека, пред

75 Станислав Винавер, „Наши везови“, у *Одбрана њесништѿва. Дела Сѿанислава Винавера*, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 135.

76 *Истио*, стр. 148.

очима човечанства, лебде: шара и лавиринт, као изрази унутрашњег заплета“, „везови и арабеске су још у Алтами-ри“, а најизразитија лавиринтска култура је минотаурска. Сложеност васионе исказале су само културе и раздобља везиља. С обзиром на то да „смо ми овде, на старом тлу веза и чипке и игре у облике, коју нико није могао да нам развеје“, а који се читава у нашем дуборезу, фрескосликарству и акценатском систему, „та чињеница доказује да ћемо бити кадри да се снађемо и данас, у овом велематематичком раздобљу“⁷⁷.

Међутим, почело је затамнило вековање „грчког класицизма“: „одједаред – у доба класичне Грчке – све се то бестрага упростило: у сврхе, у намере, у савршенства“. Превладавање грчког класицизма Винавер поставља као стваралачки императив. Грчка концепција геометрије и хармоније која корени у идеји неизбежне простоте и величанствене једносмерности, која потчињава језик, супротставља се идеји многострукости и разгранатости, те перманентним дијалектичким обртима који творе динамику израза. Музичари су се први ослободили грчког класицизма, одредивши се за „милогласне зањихане контрапункте“ и полифонију, а народ никада није ни робовао „припростом“ као елита⁷⁸. Традиција везова се, дакле, средином прошлог века указала Винаверу као врело на које треба стваралачки да се ослањају савремени уметници, а на ту могућност је Јелица Беловић Бернаджиковска упућивала почетком века.

О везу као подстицају формалним експериментима авангардисти нису експлицитно казивали двадесетих година. Међутим, њихове формалне експерименте, наративне и метричке структуре можемо посредним путем тумачити у контексту везиљске уметности, поново посежући за феминистичким теоријама текста:

77 *Истио*, стр. 143.

78 *Истио*, стр. 142.

Тек седамдесетих година XX века идеја циркуларног текста, дакле ткања, доживела је ново тумачење, у теорији женског писма. Истраживачице женске књижевности увиделе су да се разлика међу половима често уписује у текст као разлика у организовању наратије: жене-аутори су наклонјеније кружним облицима, понављању исте наратије из различитих углова, нелинеарним заплетима. Када је постало јасно да се само на основу анализе текста не може утврдити пол аутора, ако изван текста није познат, ова проучавања су помогла да се формулише и затим потврди теза да се пол обликује у култури. Тако је ткање – текст неповратно остао повезан са нашим разумевањем полова и културе. Атенин четвороугаони приказ историје богова, дакле њихове власти, и Арахнино приказивање нагона и страсти без оквира реда и ауторитета, остају и данас моћне метафоре стваралачких приступа у култури.⁷⁹

И Винаверов речник из „Наших везова“ комплементаран је теорији *женској писма* – контрапункт, динамичност, отвореност, процесуалност, укидање хијерархије. Процесуалност, репетитивност, циркуларност, елипсе, звучност и онеобичена ритмика, нагли синтаксички обрти као експресивна обележја евоцирају и авангардне уметнике чију језичку праксу је Станислав Винавер држао за револуционарну и ненадмашну – Растка Петровић и Момчила Настасијевића.

Анализирајући стилске и жанровске особености *Бурлеске*, прецизније казано, присутност фолклорних форми у поетичким решењима Растка Петровића, Светлана Слапшак пише да „није без смисла подсетити на пишечево страсно (доцније) бављење везом, који можемо тумачити као метафору низане, ланчане структуре, модела који се може аутоматски понављати са малим изменама“⁸⁰. Одговор

79 Svetlana Slapšak, *нав. дело*, стр. 61.

80 Svetlana Slapšak, „Miturgija Rastka Petrovića“, у *Književno delo Rastka Petrovića. Zbornik radova*, priredio Đorđije Vuković, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1989, стр. 166.

на питање да ли је реч о метафоричном пресликавању или о дубљим, структурно-формалним комплементарностима изискује наратолошко истраживање које подразумева познавање етнографског материјала, његових структурних принципа, што превазилази моју компетентност. Владимир Дворниковић је става да је народна орнаментика изнедрила пулс који се може пратити у свим другим, доцнијим формама – ритмичност и експресивност. Тај пулс „куца не само у орнаментици, него, као што је већ раније утврђено, у музици, у игри (плесу), песми и говору“⁸¹. И савремени антрополог Ентони Так (Anthony Tuck) заступа тезу да су се метричке праформе индоевропског стиха развиле из прамотива текстилне орнаментике⁸². Стога није неосновано размишљати о могућности (или, бар, замислити) да су наши авангардисти, понирући кроз „геолошке слојеве“ (израз Растка Петровића) фолклорног, митског наслеђа, ослушкујући линију „матерње мелодије“ назрели, или се, пак, кроз њу исплела и линија орнаменталног израза.

Наравно, остаје вероватноћа, на коју је Кољевић упозорио поводом интерпретативног рада на Настасијевићевим текстовима, да више уписујемо своје асоцијације, него што исписујемо мапу песниковог света⁸³. Једна од таквих асоцијација, сугестивна и неодољива, намеће се поводом графичког решења на корицама Петровићевог *Ойкровоња*. Топосе ослобођеног тела, егзотичног пејзажа, путовања (с оне стране културе) додатно обременује сличност античког жичаног инструмента са разбојем, ако следимо

Приказ богова у *Бурлесци* асоцира на Арахнин приказ фриволности и разузданости богова.

81 Владимир Дворниковић, *нав. дело*, стр. 509.

82 Вид. Anthony Tuck, „Singing the Rug: Patterned Textiles and the Origins of Indo-European Metrical Poetry“, *American Journal of Archaeology*, Vol. 110, No. 4, 2006, стр. 539–550.

83 Nikola Koljević, *Klasici srpskog pesništva*, Prosveta, Beograd, 1987, стр. 301.

асоцијативну везу, коју имплицира његов физички облик и механичка структура. *Ойкровење* свакако јесте најпровокативнија реализација „текстуално-телесне“ праксе, *par excellence* поетика семиотичког, и том аспекту збирке, у корелацији са његовим кратким прозним формама, истраживачку пажњу је већ посветила Кристина Стевановић.

Читајући прозни модел Растка Петровића из родне перспективе, ауторка је истакла његову блискост са концептом женског писма јер је песник био усмерен на „подривање лингвистичке, синтаксичке, и метафизичке концепције патријархалног, западњачког начина писања“, настојећи да „деконструише поимање субјекта као органског и конзистентног идентитета“⁸⁴. Указујући на морфолошко-наративне и семантичке особености које кореспондирају текстуалној пракси женског писма (укидање једносмерног приповедања, полиперспективизам, језичко-поетска мотивација, „материнска фиксација“, телесне метаморфозе и нагонски принцип, фасцинација логиком дечијег говора, укидање бинарне структуре полности), Кристина Стевановић је убедљиво показала да је Растко Петровић, попут доцнијих феминисткиња, пружио отпор устројству света и језика у чијем центру је мушки модус као модел универзалног.⁸⁵

Потпуна интерференција са митским садржајима повезаним са женским стваралачким принципима назире се у песми „Поглед“ Момчила Настасијевића. Из стваралачког чина, „крене у мени / од искони што стало“, прегнантно исијавају митске представе које конотирају архетип *женскої*, рођајног принципа – месец, оплодња земље, рало које засеца у мајку земљу. Песнички субјекат у процесу

84 Кристина Стевановић, *Освајање модерној: крајња йроза Расѿка Петровића и жанровско раслојавање срѿске авангарде*, Академска књига, Нови Сад, 2011, стр. 217, 218.

85 *Исто*, стр. 211–233.

стварања трансцендира бинарне опозиције на којима почива полност у западној култури – „Нестати / то пут мој је“. Певање подразумева поништавање субјекта како би сам језик проговорио ван свих бинарних категорија. На-стасијевићеви стихови истовремено суптилно упућују и на утопијску визију андрогинности текста, те чин певања постаје својеврсно уцеловљење. Јер, стихове не тка „неуморна плетисанка“, већ *шкач*, фигура коју обликује митопетска имагинација женског принципа.

Везиљска уметност се тако указује као стваралачки подстицајна, цитатно присутна на различитим структурним нивоима текстова, са широким распоном значења, али увек субверзивним и нерасположеним према постојећем поретку ствари и устројству језика. На кризу, темељно обележје идентитета европског човека након Првог светског рата,⁸⁶ авангардисти су двоструко одговарали.

86 Истражујући револуционаран и субверзиван потенцијал семиотичког принципа у текстовима авангардних аутора, Јулија Кристева је запазила да је он знак кризе идентитета (али и друштвене и политичке кризе) чија нестабилност проистиче из побуне против репресивних учинака симболичког, односно настојања да се трансгресирају друштвени и означитељски пореци утемељени у Симболичком. Вид. Dubravka Đurić, *Poezija teorija rod: moderne i postmoderne američke pesnikinje*, Orion art, Beograd, 2009, стр. 103–116.

О сударима Растка Петровића са средином у којој је живео и деловао писао је још Станислав Винавер, са пуно разумевања, упућујући на „неадекватност“ и неприхватљивост његовог родног идентитета: „А ишао је из саблазни у саблазан [...] донекле склон свему онемо што се тако олако и презриво проглашава „дегенерацијом“, а што је тако често показивало само већу осетљивост, и финију осећајност, у једној средини која је волела, у име тобожње суморне мушкости и знам ти ја чега, да глуми извесну припросту грубост и тупост, чак и утрнулост; [...] (Често су те сурове „мушке“ особине прокламовали за наш животни позив, и то баш и пре свега тупи, невидовити људи, којима су недостајала шира обзорја, који нису умели ништа велико ни мало да наслуте, а на основу знакова и знамења расутих широм целе наше земље, тако богате свакојаким митовима)“. Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујав лик са фреске“, *нав. дело*, стр. 320–321.

Патријархално-мизогина парадигма, обликотворно начело репрезентације жене и сексуалности у поетикама многих аутора, један је одговор. Међутим, други одговор је било отварање и истраживање културолошког и родног алтернитета, његових стваралачких могућности и револуционарних потенцијала. Орнаментика, везиљска уметност се указала као моћан наратив за духове пријемчиве за експеримент и опасне искорак у зоне „дивљег искуства“.

Напоследку, понављам, „идеја је свежа, интимна, женска“.

СУЗЕ КЋЕРИ РАЗМЕТНЕ: Хомоеротизам у прози Лепосаве Мијушковић

Зачејница једној „новој љубави“

Имајући у виду поетичку парадигму српске књижевности прве деценије 20. века, очекивано би било да је прозом невеликог обима Лепосава Мијушковић¹ изазвала својеврсни

1 Данас оскудевамо у биографским подацима Лепосаве Мијушковић. Рођена је 1882. године у Јагодини; завршила је Вишу женску школу у Београду; кратко време је радила као учитељица; студирала је у Цириху, али се не зна тачно шта је студирала. Била је социјалисткиња и сарадница женских часописа. Умрла је 1910. године под необјашњивим околностима. Током живота је објавила четири приповетке, „Утисци живота“, „Близу смрти“, „Болна љубав“ и „Прича о души са вечитом чежњом“ у *Српском књижевном гласнику* 1905, 1906. и 1907. Објавила је три песме, „Миришу јорговани“, „Земљи“ и „Мисли“ 1910. године. Сви текстови су потписани иницијалима Л. М. Њена дела су крајем 20. века, 1996. године, објављена у форми књиге коју су приредили Добрица Милићевић и Живорад Ђорђевић. Подаци о животу и делу Лепосаве Мијушковић преузети су из чланка Јелене Милинковић који се налази у бази Књиженства. Вид. <http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/en/authors/leposava-mijuskovic>. Славица Гароња Радованац је скренула пажњу на текст Елзе Кучере „Лепосава Мијушковић“ који је објављен 1910. године у загребачком *Савременику* поводом ауторкине смрти. Текст Елзе Кучере, у ком се евоцира пријатељство две младе жене током студентских дана у Цириху, нуди драгоцене податке о психолошком профилу Лепосаве Мијушковић, њеним

рецепцијски шок код читалачке публике и, најпре можда, критике. Међутим, своје четири приповетке списатељица објављује у *Српском књижевном гласнику*, тадашњој књижевној институцији *par excellence*, а неприкосновени ауторитет критичарске мисли, Јован Скерлић означава је као једну од најзначајнијих књижевних појава. Даље, још више изненађује чињеница да је њено дело након 1910. године прекрио вишедеценијски заборав, чињеница која намеће и питање о мотивима овог „ћутања“ с обзиром на то да су критичарски увиди Јована Скерлића били константна референца у свим доцнијим књижевноисторијским истраживањима, било да је његова оцена позитивно или негативно квалификовала ауторе/ке о којима је писао. Да ли је Скерлић, можда, преценио приповедни дар Лепосаве Мијушковић или је „бацио рукавицу“ коју истраживачи све до нашег времена нису прихватили?²

Проза Лепосаве Мијушковић и данас поставља изазов пред читаоце и истраживаче. Она, са једне стране, отвара поглавља српске књижевности која до сада нису пронашла

интересовањима, односу према свету, те стваралачким аспирацијама. Вид. Славица Гароња Радованац, „Лепосава Мијушковић – живот и рад: нови подаци“, *Philologia Mediana*, бр. 7, 2015, стр. 367–385.

- 2 И други савременици Лепосаве Мијушковић, не само Скерлић, коментаришали су њен рад. Бранко Лазаревић је 1910. године у предавању „Жена у нашој модерној лирици“ истакао да „...кроз своју поезију, госпође Јелена Димитријевић, и Даница Марковић, и госпођице Исидора Секулић, и Аница Савић, и Лепосава Мијушковић љуто нападају мушкарце, и жале се на њихова космополитска, неверна и широка срца...“. Бранко Лазаревић, „Жена у нашој модерној лирици“, *Импресије из књижевности и поезије*, књ. 1, Завод за уџбенике, Београд, 2003, стр. 181. Милица Јанковић је у разговору са Бранимиром Ћосићем, између осталог, прокоментарисала и да је Лепосава Мијушковић била „јак таленат“. Вид. Бранимир Ћосић, *Десет љисаца десет разговора*, приредио Јован Пејчић, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 141–153. Може се закључити, имамо ли у виду часопис у којем је објављивала и критичку рецепцију након свега неколико текстова, да је реч о ауторки чије су вредност и иновативност биле препознате у свом времену.

своје испитиваче или су тек парцијално осветљавана, а, са друге стране, намеће потребу за преиспитивањем токова српске књижевности и један нови поглед на књижевну традицију. Циљ овог огледа је, најпре, да се осветли маргинално интерпретативно подручје прозе Лепосаве Мијушковић – хомоеротизам, његова позиција у наративној мрежи, као и његове поетичке и идеолошке импликације. Анализа хомоеротизма у њеној прози, приповеткама „Утисци живота“ и „Близу смрти“, намеће потребу за другачијом стилско-фигурацијском контекстуализацијом њених приповедака, односно могућност њиховог разматрања не само под окриљем поетике модерне, већ и у дослуху са авангардним тенденцијама у српској књижевности.

Проза Лепосаве Мијушковић кореспондира са конституисањем модерне српске прозе и ауторка је у литератури и означена као њена зачетница. Још је Скерлић истакао да њена проза представља можда један нови правац³. Деценијама касније Драгиша Витошевић ју је, такође, поред Вељка Милићевића, означио као иноваторку и првог модернисту, истичући да је у њеној прози све ново – и теме, и приповедни поступак и стил⁴. Славица Гароња Радованац у студији посвећеној прози Лепосаве Мијушковић ауторку смешта на иницијалну позицију српске модерне „иновативношћу тематике и ликова (слободна љубав, побуњена жена, хомоеротика, аутодеструкција, суицид, лудило, ликови интелектуалаца), као и књижевног поступка (аутоматско писање, фрагмент, подсвест)“⁵.

3 Јован Скерлић, „Српска књижевност 1906“, *Писци и књије IV*, Просвета, Београд, 1964, стр. 298.

4 Драгиша Витошевић, *Српски књижевни ђласник 1901–1914*, Матица српска-Институт за књижевност, Нови Сад-Београд, 1990, стр. 272.

5 Славица Гароња Радованац, „Лепосава Мијушковић – зачетница српске модерне“, *Жена у српској књижевности*, Дневник, Нови Сад, 2010, стр. 67. Ауторка је на другом месту још експлицитније истакла да у приповеци „Близу смрти“ имамо први надреалистички

Проза Лепосаве Мијушковић заиста представља велику новину. Чак новину до те мере да су њени поједини аспекти остајали непрепознати у немалом интерпретативном корпусу. Ауторка је иницирала књижевну обраду лезбијског идентитета, обрађујући га на начин који постаје комуникативан тек будућој читалачкој публици. Отуда, можда, и одсуство рецепцијског шока, али и „тишина“ која је у деценијама које су уследиле обавила њено дело. Јер, еротско у њеној прози бива наткриљено разумевањем мотива сродних модерни, отуда и природа бунтовности њених ликова (понајпре лика побуњене жене) остаје несагледана у својим крајњим консеквенцама. Међутим, еротско, артикулисано у нехетеросексуалној матрици, је чворно место њене прве две објављене приповетке које представљају наративни диптих, исповедно-мемоарско драматизовање „невоља са родом“. Гиноморфна другост и хомоеротизам у прози Лепосаве Мијушковић ретко су се сретали на страницама модерне српске књижевности и данас су изузетно подстицајан предлог за промишљање и разумевање родних асиметрија које су уписане у књижевне текстове почетком века, али и покушај њиховог укидања.

Ка њоеџиџи ѡрекорачивања Лейосаве Мијушковић

Мапирање еротског у прози Лепосаве Мијушковић временом је резултирало његовим коначним експлицирањем у књижевнокритичкој литератури. Јован Скерлић

ток свести у српској књижевности. Славица Гароња Радованац, „Лепосава Мијушковић – живот и рад: нови подаци“, *нав. дело*, стр. 382. О надреалистичком концепту аутоматског писма не може бити речи у прози Лепосаве Мијушковић. О наративним поступцима ћу говорити више у наставку текста.

није проговорио о еротизму конкретно у ауторкиној прози. Међутим, пишући о најмлађој генерацији прозаиста, односно истичући њихове заједничке црте, аутор наводи да их повезује жеља за животом са ширим видицима и „са више цветања целе људске природе“ и отуда код њих „сензуалности, која може бунити четрдесетогодишње девице и оне који држе да се књиге пишу за пансионате младих девојака“⁶. У најзанимљивије млађе прозаисте Скерлић је уврстио и Лепосаву Мијушковић. Иако се не може превидети (потенцијални) далекосежни увид Јована Скерлића, чини се, ипак, да је на делу „родна неутрализација“, поступак истицања поетичких обележја која кореспондирају са доминантним током, а занемаривање оних детерминисаних специфичним родним идентитетом.⁷

6 Јован Скерлић, *нав. дело*, стр. 238.

7 Разматрајући историју хомосексуализма у Србији од средњег века до 20. века, Ана Столић издавај неколико аспеката важних за разумевање друштвеног контекста у којем је деловала и Лепосава Мијушковић. Најпре, ауторка указује на термине којима је означавана истополна сексуална оријентација, „од средњовековне словенске терминологије (мужелоштво, створити, пострадали, мужеблудство, содомски блуд и др.) до модерног речника кривичног права и медицине (мужељупство, противприродни блуд, педерастичност у 19. и 20. веку), као и на ауторитете који су их означавали, именовали и нормирали (црква, средњовековна држава посредством канонског и световног права; модерна национална држава путем закона и механизма школа, војска, болница)“, додајући и одређења у оквиру којих су те институције каналисале „знање“ о хомосексуализму – категорија греха, кривично дело и болест и патологизација. Ана Столић, „Od muželoštva i ženske malakije do protivpravnog bluda i patologije – Neki aspekti istorije homoseksualnosti u Srbiji od srednjeg veka do kraja Drugog svet-skog rata“, у *Među nama. Neispričane priče gej i lezbejskih života*, zbornik radova, urednice Jelisaveta Blagojević i Olga Dimitrijević, Hartefakt Fond, Beograd, 2014, стр. 18. Ауторка запажа да „и у случају државе која је за хомосексуалност одредила казнену политику, и у ситуацији када је друштво до извесног степена толерише а „знање“ непомињањем маргинализује, реч је о томе да је хомосексуалност виђена пре као чин, поступак, тренутно искакање из колосека исправности а не као

Драгиша Витошевић „потпуно нову тему“ коју доноси проза Лепосаве Мијушковић означава као „однос двеју жена, страсно пријатељство“, истичући да „до данас није дат тако дубоко и модерно, готово судбински“⁸. Подстичући недоумицу да ли одредница *судбински* упућује на интензитет или предестинираност њиховог односа (или, пак, као одраз ауторове „стидљивости“), неоспорно је да је Витошевић наслутио природу тог страсног пријатељства, али га није означио правим именом. У студији Живорада Ђорђевића, поговору у првом интегралном издању прозе и поетских записа Лепосаве Мијушковић, истиче се да „ова проза говори о љубави на за оно време, помало збуњујући начин“ (за кога збуњујуће?) и да је „премрежена фином, ваздушастом паучином женске, скоро еротске нежности“⁹. Остаје, такође, недокучиво шта се мислило синтагмом „ваздушаста паучина женске нежности“ – да ли се алудира на непостојаност (непостојање) женске еротике или на суптилност у њеном исказивању. У оба случаја, упориште за овакву тврдњу не налазим у прози Лепосаве Мијушковић. Напослетку, у најновијим радовима посвећеним ауторки еротизам се и експлицитно означава као хомоеротика, прецизније лезбијска хомоеротика¹⁰.

трајно идентитетско обележје. Коначно, чини се да је патологијом хомосексуалности крајем 19. и у првој половини 20. века, без обзира на удвајање односа, јер су сада хомосексуалци били и кривци и болесници, и са државе и са друштва у извесној мери скинут терет бављења „моралним импликацијама“ истополне сексуалности“. Лезбејство није третирано у оквиру казнене политике у Србији. *Истио*.

- 8 Драгиша Витошевић, *нав. дело*, 270.
- 9 Живорад Ђорђевић, „Лепосава Мијушковић, јунакиња нашег доба“, у Лепосава Мијушковић, *Приче о души*, Радничка штампа, Београд, 1996, стр. 86.
- 10 Славица Гароња Радованац, *нав. дело*, Јелена Милинковић, „Љубав као перформативни чин у приповеткама Лепосаве Мијушковић“, *Књижевство*, бр. 1, 2011, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=11>.

Приповетке „Утисци живота“ и „Близу смрти“ су комплементарне на многим плановима – тематском, стилском, жанровском. Њихова наративна окосница је дисхармонично искуство, сукоб између виталистичких импулса и анксиозности унутар растрзаног сопства. Тематски ослонац је интензивна жеља за слободним животом која бива спутавана конвенцијама грађанског живота. Конфронтирање са репресивним друштвеним нормама и патријархалним вредностима поетички је топос прозе Лепосаве Мијушковић. Наративна перспектива је субјективизирана и нарација се креће по топографији унутрашњег света. Посебна провокативност лежи у избору нараторског гласа – нараторка је девојка, те је тиме (раз)откривена женска субјективност у српској књижевности. Претходнице Лепосаве Мијушковић су коментарисале и оспоравале друштвене норме које су дисквалификовале жену. Међутим, у њеној прози, иако је друштвена критика врло бурна и бучна, драма побуне се превасходно одиграва на камерној сцени. Драма родног идентитета је развијена у корелацији са еротиком. Ерос је у прози Лепосаве Мијушковић извор осећања егзистенцијалне пуноће, али и извор страха, фрустрација и агоније. Опстојавање на амбивалентним аспектима ероса и одбијање њихових потискивања усложњава значењске линије ове прозе. Смењивање амбивалентних доживљаја и осећања, њихово контрапунктско богатство даје ритам прози Лепосаве Мијушковић.

Изучавајући прозу српских модернисткиња, Магдалена Кох је скренула пажњу на две, поетичке конститутивне особености ове прозе, феномен „генолошког пакта“ и „наративне трансгресије“, које су изузетно значајне и у прози Лепосаве Мијушковић, а „наративну трансгресију“ она и иницира. Кох објашњава да је избор интимистичких жанрова био један од начина да се списатељице легитимишу на књижевној сцени. Њихово коришћење је одговарало духу епохе и његовом жанровском репертоару. Такође,

интимистички жанрови су стереотипно везивани за књижевну традицију жена, те је тиме постигнута неопходна мера како би оне биле толерисане на књижевној сцени. Стога се Магдалена Кох запитала „колико је ове ауторке традиција приморала да посегну за интимистичким жанровима, пошто је то био услов *sine qua non* за безбедан улазак и опстанак у књижевности, а колика је таква одлука представљала њихов у потпуности свестан, индивидуалан избор“¹¹. Иако оставља могућност да је избор интимистичких жанрова мотивисан реакцијом на канон, својеврсним избегавањем мушке конкуренције, Магдалена Кох сматра да су Јелена Димитријевић, Исидора Секулић и Милица Јанковић „употребом ових жанрова заправо трагале за сопственим идиомом и властитом видљивом репрезентацијом у књижевности“¹².

Скерлић је недвосмислено упутио на ову тенденцију у стваралаштву списатељица, приказујући *Сајушнице* и *Исовеси*, негативно је конотирајући и вреднујући:

Жене искључиво говоре о себи и не могу да изађу из себе. По свом злом социјалном положају жене су одгурнуте из живота, или одбачене на ивицу живота, затворене у себе, приморане да живе само својим сентименталним животом, и тако зазидане у себе не могу да виде друге предмете и интересе. И зато када пишу, причају само повести својих душа, дају своје интимне исповести¹³.

Скерлић је пренебрегнуо чињеницу да је, између осталог, дискурс попут његовог гурао жене у „зао социјалан положај“. Наиме, интимистичка жанровска перспектива

11 Магдалена Кох, ...*Када сазremo као култура: стваралаштво српских списатељица на ивичику XX века: канон – жанр – род*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 140.

12 *Исто*, стр. 141.

13 Јован Скерлић, „Две женске књиге“, *Српски књижевни гласник*, бр. 5, 1. септембар, 1913, стр. 390.

јесте била начин уписивања *ја* у јавни простор, односно „генолошки пакт“ је био пут ка афирмацији *ја*, односно оспоравање друштва. Ја-дискурс, као што је сугерисала Магдалена Кох, био је начин прекорачивања нормативног маскулинистичког дискурса, а пренаглашеност *ја* у текстовима списатељица пропорционално је сразмерна његовом оспоравању, чак и његовој непредстављивости у симболичком поретку патријархалне заједнице. Лепосава Мијушковић је нормативни дискурс фалоцентричног друштва, попут својих савременица, прекорачивала и интимистичким жанровима, али се и прва окушала у „наративној трансгресији“, приповедању у првом лицу мушког рода у приповеци „Прича о души са вечитом чежњом“¹⁴. Међутим, у контексту теме ка којој је усмерена пажња, хомоеротизму у ауторкиној прози, провокативна је још једна трансгресија коју Лепосава Мијушковић доследно спроводи – потписивање текстова иницијалима Л. М.

*Екскурс: Псеудоними као вид освајања
ауторској идентитету (скица)*

Псеудоними су једна од кључних стратегија списатељица у освајања ауторства у српској култури. Псеудоними нису били само средство „родног-прикривања“ (Илејн Шоуволтер), иако је „страх од ауторства“ (Гилберт и Губар) подстакао многе ауторке да објављују под псеудонимом. Међутим, реч је и о пажљиво и прецизно осмишљеном перформирању родног у стваралачки идентитет. Псеудоними су својеврсни наративи у који су уписани друштвени,

14 Више о поетичким импликацијама и субверзивним потенцијалима родних трансгресија доживљајног субјекта писала сам поводом лирике Анице Савић Ребац у студији „Женско ауторство у модерничким/авангардним часописима“ у овој књизи.

културолошки и идеолошки чиниоци ауторкине стваралачке ситуације, рефлекс дискурзивних пракси које су обликовале женске родне идентитете, али и одговор на њих, „тачка прошивног бода“, речима Стјуарта Хола (Stuart Hall).

За питање идентитета од суштинске је важности однос између субјекта и дискурзивних пракси како Хол истиче:

’Идентитет’ користим како бих означио точку сусретања, точку прошивног бода између дискурза и пракси које покушавају ’интерпелирати’, говорити нам или нас усидрити као социјалне субјекте одређених дискурза с једне стране, и процеса који производе субјективности, који нас конструирају као субјекте који могу бити ’исказани’, с друге стране. Идентитети су стога точка привременог спајања на субјектне позиције које за нас конструирају дискурзивне праксе.¹⁵

Женски псеудоними се могу посматрати као „тачка привременог спајања“, поље субјекатске позиције резервисане за жене у заједници у које се ауторке двосмислено уписују. У периоду када је доминантна дискурзивна формација међу Србима био национални идентитет, Милица Стојадиновић је била свесна да ће јој истицање националне припадности и патриотске врлине бити легитиман начин да иступи и дела у јавној сфери, а конотативни потенцијали псеудонима, које је настојала да подупре својим узорним деловањем, маркер за читалачка очекивања. Дакле, псеудоним *Срџкиња* је паратекст „симболичког капитала“. На патриотски дискурс сублимиран у псеудониму *Срџкиња* јавност се одазвала надимком Вила и њеним прихватањем као чуварке народне традиције, потврђујући да је њен избор јавне персоне, односно њеног проминентног елемента био стратешки добро начињен. У том историјском тренутку жена је могла да поседује, привремено, „функцију-аутор“ искључиво уколико се одазива на националистички

15 Stuart Hall, „Kome treba “identitet“?“, s engleskog prevela Sandra Veljković, *Reč: časopis za književnost i kulturu*, br. 64, 2001, стр. 220.

дискурс, али је, што опет показује стваралачки случај Милице Стојадиновић, и бивала искључиво уоквирена тим, наметнутим субјекатским позицијама. Међутим, изабрани псеудоним јој је послужио и као алиби за еманципаторски слој њених текстова.¹⁶

Следећа генерација списатељица услед промењених друштвених односа, стицања права на професионално образовање и професионализацију женских занимања, псеудонимом је настојала да начини отклон од слике пожељне женскости, односно традиционалних родних улога у оквиру којих је у јавном простору (де)легитимисана женска активност. Искуство жена које су улазиле у редове нових, модерних друштвених елита, тежећи да својим понашањем пружи нове modele за делање, постаје нова компонента стваралачког идентитета жена. У светлу настојања да се пружи нови обрасци родних улога чини се да треба интерпретирати псеудоним који се појављују у том периоду – *Учићтељица*.¹⁷ Међутим, случај Драге Гавриловић, која

16 Вид. Biljana Dojčinović-Nešić, „Transcribing the Voice of the Mother: The Diary of Milica Stojadinović Srpkinja“, текст доступан на <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/istrazivanja/zavera-necitanja/69-transcribing-the-voice-of-the-mother-the-diary-of-milica-stojadinovic-srpkinja>; Мардалена Кох, „Почеци женског феминистичког есеја у српској књижевности XIX века: Еустахија Арсић - Милица Стојадиновић Српкиња - Драга Дејановић“, *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*: зборник, књ. 1, уреднице Зоја Карановић, Радмила Гикић-Петровић, Филозофски факултет, Дневник, Нови Сад, 2007, стр. 157–169.

17 Псеудониме које су представљали одређену професију жена можемо читати као полемичка реакција на национални дискурс чији је важан сегмент био „патриотско материнство, облик учешћа у политичком, јавном, грађанском домену резервисан за жене као потврда њихове важности на плану биолошке и културне репродукције нације. [...] у Србији у XIX веку национални дискурс почивао је, између осталог, на оној врсти родних односа и улога који подразумевају да су жене биле истовремено важне за нацију као мајке, васпитачице и домаћице, а опет на основу додељених улога и задатака искључене из области која

се потписивала овим псеудонимом, намеће закључак да стратегија узимања псеудонима који би представљао отклон од пожељне представе женскости, односно истицање прогресивног идентитета није успешна у патријархалном друштву у процесу конституисања женског ауторства, односно присвајања права на говор.

Потреба за дистанцирањем од „узорне женскости“ у патријархалној култури мотивисала је и употребу псеудонима током прве деценије 20. века, у периоду интензивне модернизације српске књижевности. Међутим, та потреба је мотивисана другачијим разлозима. Прецизније казано, чини се да су ауторке настојале да се дистанцирају од смештања у кластер женске књижевности и да буду означене као „писатељице“ са свим пежоративним импликацијама које је то именовање носило. Културолошке и поетичке трансформације преламале су се и у избору псеудонима почетком века, на пример, *Јелена* (Јелена Димитријевић), *Звезданка* (Даница Марковић), *Л. Михајловић* и *Лейосава Михајловић* (Милица Јанковић) – псеудоними су лишени националних и професионалних (друштвених) обележја и у први план истичу лично, субјективно, *власити* што су и поетичке константе стваралаштва жена почетком прошлог века.

Прва декада прошлог века обележена је и пробојем ауторки у *Српски књижевни гласник*. Анализирајући књижевне прилоге списатељица у првој серији и *Гласникову* женску сарадничку мрежу, Јелена Миљковић износи два подстицајна закључка за тему која се разматра. Најпре, ауторка констатује да, иако женска литература није квантитативно доминантна у овом часопису, њен се значај огледа

је представљана као област јавног“. Ана Столић, *Сесире Српкиње: њојавна њокрећта за еманципацију жена и феминизма у Краљевини Србији*, Evoluta, Београд, 2015, стр. 64, 65. Такође, ти псеудоними су и полемичка реакција на педагошки дискурс тог времена који је привилеговао васпитање, а не образовање жена.

у квалитету јер су највиши домети женске модернистичке књижевности у првим деценијама 20. века објављени управо у *Гласнику*¹⁸. Ауторка је, такође, посветила пажњу и женским псеудонимима тумачећи их из гинокритичке перспективе као одраз неурозе писања и „страха од ауторства“ које су условили ауторитет Јована Скерлића и значај који је часопис имао, о чему су сведочанство оставиле и саме ауторке¹⁹.

Дакле, током епохе *Гласникове* прве серије женске псеудониме можемо читати као место конфликаата и колизија, истовремено и као трауматске наративе и као пробој женске персоналности и наглашеније артикулације стваралачке самосвести, ма како то, можда, деловало парадоксално. У том светлу, родно неутрални псеудоним Лепосаве Мијушковић нарочито је изазован. Њега је свакако релевантно читати и у кључу трауматског наратива који у њеном случају и додатно бива „обременен“. Јер, изазовност псеудоним *Л. М.* додатно добија имамо ли у виду ауторкине наративне преокупације, у првом плану хомоеротизам. Ауторка се потписивала овим псеудонимом и након што је Скерлић открио њен идентитет у критичком натпису, па се он може разумети као осмишљени перитекст, перитекст који упућује на родну трансгресију или „родни дискурс у акцији“ (Магдалена Кох). Њен псеудоним упућује на другачије уписивање родног идентитета у текст. *Л. М.* је дискурзивно место трансгресије (ауто)биографског, субверзивно поигравање са границама идентитета и текста, стратешко затамњење ради артикулације неисказивог, порецивог и табуисаног искуства.

18 Јелена Милинковић, „Женска књижевност у првој серији *Српској књижевној гласника*: библиографска перспектива“, у *Значај библиографије периодике за истраживање књижевности и културе: зборник радова*, уреднице Ана Ђосић-Вукић, Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Београд, стр. 96.

19 *Исто*, стр. 95–96.

„Ушисци живоѿа“
– ѿбубна сайеѿої ероса

Лепосава Мијушковић није објављивала у култури, односно књижевној заједници и боемским круговима у којима је лезбејство било популарно почетком 20. века.²⁰ Међутим, лезбејски књижевни дискурс списатељица крајем 19. и почетком 20. века био је место противречности и раскола јер су жене биле ухваћене у замку мушкоцентричне перцепције лезбејства, конституисане у медицинском и књижевном дискурсу, која их је приказивала као болесне, збуњене, насилне и безнадне²¹. Лилијен Фадерман (Lillian Faderman) је показала на примеру репрезентације лезбејске љубави у америчкој књижевности да су ауторке пре појаве феминистичко-лезбејског покрета лезбејку, махом, представљале или као болесницу или као мученицу. Ауторке којима је више било стало до репрезентације различитости и аутентичнијег искуства лезбејског живота, попут Гертруд Стајн (Gertrude Stein) и Ејми Лоуел (Amy Lowell)²², биле су присиљене да затамне ове

20 Хилда Дулитл (Hilda Doolittle) је у аутобиографском роману сведочила како је у Енглеској око Првог светског рата било љупко бити у вези са женом; Натали Барни (Natalie Barney) се „разметала“ својом лезбејском љубављу у првој објављеној збирци у Паризу 1900. године; у Русији је 1907. Лидија Зиновјева-Анибал (Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал) објавила роман који је афирмисао лезбејство, након чега су широм царства отворани многи клубови посвећени његовом ширењу; ако је судити по опису Џуне Барнс (Djuna Barnes) у *Lady Almanack* (1928) лезбејство је постало космополитски шик, а жене нису биле анксиозне у вези са тим искуством, већ су одушевљено говориле о њему. Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, Quill-William Morrow, New York, 1981, стр. 360–361.

21 Lillian Faderman, *нав. дело*, стр. 369.

22 Први превод Ејми Лоуел на српски језик потписује Исидора Секулић. Реч је о преводу песме „Подоћ у јулу“ (July Midnight) који је објављен у Ристићевим и Црњансковим *Пућевима*. У песми је предочен интимни однос две жене. Исидора Секулић показује изузетне преводилачке,

аспекте својих текстова, што су чиниле на различите начине – шифрирањем лезбејске љубави женским пријатељством, фантастичким проседеима (*Орландо В. Вулф*) или, пак, летимично мењајући род својих ликова²³, поступцима којима се служила и Лепосава Мијушковић.

Тематску окосницу приповетке „Утисци живота“ чини изненадни и невољни растанак са вољеном особом и располућеност бића условљена тим растанком која резултира покушајем самоубиства. Може се рећи да је ауторка пошла од

односно књижевне компетенције. Наиме, дистих „As you lean against me / Moon-white“, она преводи „Ти се ослањаш на мене / месечинасто бела“ [курзив – Ж.С.]. Родно маркиран придев сугерише да је Исидора Секулић познавала стваралачки контекст Ејми Лоуел и њену везу са Расел (*Ada Dwyer Russell*), те отвара песму за адекватну рецепцију на српском језику. Еротске конотације у оригиналу стихови остварују глаголом *lean* у преводу савијати (се) јер се успоставља паралелизам између лирског субјекта и стабла дрвета и пратиоца и опуштених грана, међутим, и даље родно немаркирано. Вид. Lowell, „Поноћ у јулу“, *Пушви*, бр. 3-4-5, 1924, стр. 69.

- 23 *Истио*, стр. 393. Драгана Стојановић и Владимир Бјеличић су истраживали репрезентацију квир идентитета у модерном сликарству у Србији и Хрватској на платнима сликарки. Квир идентитет и мотиве су „мапирали“ у делу Надежде Петровић, Данице Јовановић, Милене Павловић Барили, Насте Ројц, Бете Вукановић, Наталије Цветковић и Зоре Петровић. Нарочито су занимљива разматрања портрета и аутопортрета Данице Јовановић (минхенске фотографије из 1914. године) и Надежде Петровић (*Аутијорпортрет* из 1907. године), савременица Лепосаве Мијушковић. Ауторке су се служиле кросдресингом (cross-dressing), изузетно политички обојеном стратегијом лезбејки која им је служила да јавно артикулишу свој став, чинећи отклон од слике пожељне и прихватљиве женскости, која се у том тренутку у Србији могла артикулисати једино у складу са државном идеологијом, односно „патриотском мобилизацијом“ жена (појам Ане Столић, вид. фуснота 17). Дакле, аутори су става да је патриотизам био сликаркама (женама) савршен алиби за еманципацију и „кријумчарење“ контроверзних идентитетских пракси. Вид. Dragana Stojanović i Vladimir Bjeličić, „Mapiranje kvir identiteta i motiva u modernoj istoriji umetnosti u Srbiji i Hrvatskoj“, *Међу нама: неспричане приче геј и лезбејских живота*, нав. гело, стр. 296–309.

„архетипског жанра љубића“ (израз Јасмине Лукић), међутим, констелације односа у љубавном троуглу нису постављене на традиционалан/уобичајен начин. У питању су две жене и мушкарац, али је драма раскида додатно усложњена, јер је „пријатељ“ који напушта интимни свет нараторке, у ствари, њена пријатељица. Дакле, жена напушта жену због мушкараца.

Праву природу њиховог односа у почетку приповедања нараторка шифрира типичним поступком маскирања сексуалности у неокласични образац тзв. грчке љубави²⁴ (чиме се умањује еротски набој, а фаворизује интелектуална природа односа), као однос у ком није било ничег обичног и свакидашњег – своју пријатељицу је гледала „са изразом жарка одушевљена за све лепо и узвишено“²⁵. У даљем приповедању разоткрива се и еротски набој који прожима њихово пријатељство. Поред маскирања у идеал грчке љубави, својеврсни алиби хомоеротизму може бити препознат и у кодовима хришћанске концепције љубави који провејавају у нараторкином односу према пријатељици. Нараторка инсистира на чистоти, искрености, негацији себичности, на љубави која уздиже и оплеменењу човека. Референце на хришћанство се не исцрпљују само у овоме и оно значајно фигурира у (покушају) моделовању идентитета, чему ће нешто даље бити посвећена пажња.

Растанак је условљен сазнањем (које надвисује „типичну“ љубавну свађу), сазнањем „да је она, *мој узвишени ипријатељ*, најобичнија женска са свим страстима, и лажна, лажна сва!“²⁶ (курзив Ж.С.). Наиме, нараторка сазнаје да се

24 Поступак који ће, на пример, користити и Растко Петровић у својим афричким путописима. Вид. Ивана Живанчевић-Секеруш, „Хомоеротизам у путописима Растка Петровића“, *Како (о)писати различитост? Слика Другој у српској књижевности*, Филозофски факултет, Нови Сад, 2009, стр. 37–48.

25 Лепосава Мијушковић, „Утисци живота“, *Приче о души*, Радничка штампа, Београд, 1996, стр. 18.

26 *Исти*, стр. 20.

њена пријатељица удаје. Ова вест потпуно разобличава до-тадашње нараторкине идеале и наде, наносећи јој неописив бол, потпуно је децентрирајући. Удаја се доживљава као издаја, и почетак је апсолутне усамљености за нараторку. „Сама, потпуно сама у средини коју не могу да схватим а ни она мене“²⁷, исповедаће се нараторка свесна своје (родне) неуклопљености. Брак своје пријатељице нараторка ће сматрати лажним, мимикријом у чијој позадини је пријатељичин уступак друштвеним нормама, то јест прихватање жени прописане улоге унутар друштвеног поља, док она сама бива измештена ван поља утврђеног за легитимне идентитетске праксе јер не пристаје на капитулацију: „С каквим правом тражи од мене овај живот, ово друштво, да ја живим за њега само? Шта ми даје у накнаду за то? [...] С каквим правом хоће да ја сатрем своје ја, да своје најмилије тежње оставим да сагоре у мени самој?“²⁸. На-раторкине „најмилије тежње“ могу се разумети као жеља за одклоном, супротстављање патријархално кодираном идентитету (телесности), подвиг који изневерава пријатељица пристајући на „друштвени уговор“.

Институција брака и брачна политика су и у Србији у 19. веку и почетком 20. века биле моћно средство у процесима дефинисања пожељног сексуалног понашања и контролисања друштва. „Дефинишући брак као моногамну хетеросексуалну заједницу модерна држава 19. и 20. века прописује легитимни тип породичне организације, као и легитимни тип сексуалних веза“²⁹. Александра Вулетић и Ана Столић објашњавају да су тело и сексуалност

постали дао јавног дискурса у Србији крајем 19. и почетком 20. века. Било је јасно да се под сексуалношћу начелно

27 *Исџо*, стр. 24.

28 *Исџо*.

29 Aleksandra Vuletić i Ana Stolić, „...Brak je zajednica muškarca i žene...: Koncept heteroseksualnosti, bračna politika i seksualne prakse u Srbiji 19. veka“, *Među nama. Neispričane priče gej i lezbejskih života*, нав. дело, стр. 62.

подразумева брачна сексуалност. Она се налазила у средишту педагошког, медицинског и приватног дискурса о браку и спадала је у област хигијене брака. У епицентру интересовања се налазила мушка сексуалност којој је придаван већи значај него женској – приказиваној као пасивној и зависној од мушкарца³⁰.

Женина подређеност у браку пропорционално је сразмерна њеној потчињености у друштву. Дискурзивно прихватање брачне прокреативне хетеросексуалности била је важећа норма у Србији која је подразумевана јер је (наводно) представљала део народног живота и традиције, те је била спона између народа и грађанства, између традиционалног, старог и новог, грађанског начина живота³¹.

Критика институције брака Лепосаве Мијушковић,³² која антиципира критику коју ће са истом оштрином и

30 *Истио*, стр. 63.

31 *Истио*. У наставку текста ауторке истичу да је хетеросексуалност истичана као брана многим опасностима. Петар Илић је, на пример, 1910. године писао у *Полном обавештавању омладине*: „Односи између људи и жена, који су природна потреба, ради одржања и размножавања људског рода, треба да служе једино и само оснивању породице, стварању свог огњишта; на томе се заснива грађанска заједница и уређена држава. Без тога би пропали, како појединац, тако и целина. Сваки саобраћај између човека и жене, који нема ове претпоставке, не одговара начелима наравствености, која треба да су за све нас обавезне. Ако допустимо да нама управљају страсти, што их је природа положила у нас, ако мислимо да тело мора имати своју вољу и да не можемо опстати без задовољења своје чулности, ми се излажемо опасностима...“ *Истио*.

32 Лепосава Мијушковић је завршила Вишу девојачку школу у Београду (1863–1913) која је, посматрано из перспективе политике рода, најбољи показатељ ограничавања женског образовања од стране оних који су имали моћ да кроје васпитну и образовну политику. Иако је било противљења оснивању школе, њену стабилност и снагу омогућила је сагласност водећих ауторитета о потреби женског образовања, државно финансирање, државни надзор, владарско покровитељство краљице Наталије Обреновић, краљице Драге Обреновић и кнегиње Јелене Карађорђевић Петровне, као и руковођење

продубљенијом аргументацијом излагати и међуратне списатељице, свакако да може бити тумачена и ван еротског окриља, односно у контексту феминистичког дискурса крајем 19. и почетком 20. века. Женско романтично пријатељство и/ли хомосексуални однос било је средство за критиковање репресивне институције брака и артикулације тежњи ка алтернативним видовима егзистенције (независно од сексуалности) које неће жену спутавати, контролисати и инструментализовати.

Женско романтично пријатељство и женска љубавна веза, односно лезбејски однос, у многим аспектима се поклапају у историји европске књижевности. Лезбејска љубав и однос почесто су бивали лишени сексуалности. Реч је о односима који подразумевају снажну емотивну везу и приврженост две жене које проводе време заједно и деле све животне аспекте.³³ Међутим, крајем 19. века, са успоном феминистичког покрета и рођењем *нове жене*, безопасно женско романтично пријатељство дискурзивно се транспонује у „неприродни“ лезбејски однос који

управнице Катрине Миловук. Циљ школе је био да девојкама пружи средње образовање и да школује учитељски кадар. Развијање жеље ка универзитетском образовању није био део концепта Више девојачке школе, те је ова врста образовања, односно превазилажење постављених граница, била резултат личних напора девојака и подршке коју су могле да добију од породице. Школа је била, како показује Ана Столић, кључни чинилац у дефинисању пожељног модела женскости у Србији крајем 19. и почетком 20. века и у осмишљавању „патриотског родног норматива“ који је пресудно утицао на јавни ангажман жена током прве деценије 20. века. Реч је о моделу женскости који напушта „традиционално“ позиционирање жена у кући и породици, односно „приватној сфери“, и инсистирањем на бољем формалном образовању жена истиче њено место и улогу образоване мајке будућих добрих грађана. Ана Столић, *Сесије Срикиње, нав. дело*, стр. 75–76. Критика Лепосаве Мијушковић је, можебити, подстакнута и личним искуством дисциплиновања у елитној образовној, или боље рећи, васпитној установи њеног времена.

33 Lillien Faderman, нав. дело, стр. 18.

подрива социјални ред³⁴. Истражујући везу између идеологије *нове жене* и појављивања лезбејског идентитета, Сали Леџер (Sally Ledger) је показала да је крајем 19. века *нова жена* која фаворизује образовање и каријеру насупрот браку, породици и домаћинству постала у публицистичким и књижевним текстовима прототип лезбејке. Велик број романа о *новој жени* обрађује тему хомосексуалног односа између жена. Међутим, Леџер истиче да је упадљиво да су романописци патологизовали *нову жену*, односно да су у складу са доминантним медицинским дискурсом³⁵ повезали *нову жену* са патолошким моделом лезбејке³⁶.

34 Sally Ledger, *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester University Press, 1997, стр. 127.

35 Немачки психијатар Карл фон Вестфал (Carl Friedrich Otto Westphal) отпочео је са патологизацијом „независне“ жене. Међутим, радови сексолога Ричарда фон Крафт-Ебинга (Richard von Krafft-Ebing) и Хавелока Елиса (Havelock Ellis) су извршили пресудан утицај. Ебинг је повезао лезбејство са одбацивањем традиционалних женских улога, а кросдресинг са „мушким“ патолошким особинама; Елис је женски покрет оптужио са пораст криминалитета и лудила међу женама, те ширење патолошких сексуалних инверзија; већина стручњака је држала да образовање смањује женине репродуктивне капацитете. *Истио*, стр. 129–130.

36 *Истио*, стр. 124–125.

Хомоеротски мотиви у стваралаштву Јелене Димитријевић су до сада, чини се, највише привлачили пажњу истраживачима и истраживачицама модерне српске књижевности. О томе је најтемељније и најпрецизније писала Светлана Слaпшaк. Ауторка их је контекстуализовала унутар харемског дискурса Ј. Димитријевић путем ког она деконструише оријенталистичку наративу и фантазме, као и фундамент идентитета балканског мушкарца: „Јелена Димитријевић испитује, с правом антрополошком радозналостју и прецизношћу описа, облике сексуалности који су остали изван стереотипске фантазматичне западне наративе. Ти облици сексуалности су систем симболичких геста, што посредно говори о цензури културе из које потјечу: бацање упалених цигарета у крило, прерушавање (травестија) у други спол, вербални сексуални инуендо, технике завођења. Хомоеротичне назнаке у симболичким гестима функционирају и као „пријевод“ хетеросексуалних и

У приповеткама Лепосаве Мијушковић нараторка се трауматично креће између ових крајности.

У фрагментима интензивног реторичког набоја и патетичне интонације, смењују се осећања жалости, гнева и самооптуживања: „И ја видим шта ми треба радити да не пропаднем, – да се удам! Да волим свог мужа, да рађам децу, да заснујем породицу, да будем покорни роб целог тог света – те породице, да ... Ох! Ох! ... Стани девојко, стани мало – викнула сам сама себи гласно. Све је то лепо и красно, али се најпре треба измирити са тим.“³⁷ Међутим, измирење/разређење је немогуће. Нараторкин *врисак* сабира напоре да се превазиђе егзистенцијална стешњеност. Међутим, она остаје апсолутно усамљена и изолована. „Мрак напољу, мрак у души, свуда мрак!“³⁸. Нихилизам постаје доминатно обележје нараторкиног искуства света. Чак и данас изненађује ауторкина спремност да свој фикционални свет лиши егзистенцијалног упоришта, било оно сакралне или профане провенијенције, и луцидност са којом се сучила са сопством.

као могућа најави хомосексуалних назнака. Амбивалентност не задаје никакве проблеме тумачењу и описима Јелене Димитријевић: женско пријатељство у харему блиско је женском пријатељству у патријархалном друштву, феминистичкој женској блискости, романтичном женском пријатељству што га његује грађанска култура Запада у 19. вијеку. Сви ти облици блискости, карактеристични за културе у којима је жена потиснута ако не и потпуно маргинализирана, заслепљују владајућег у култури, односно искључују његову потпуну контролу унутар маргинализиране групације. Лезбијство постаје скандалом тек онда када пробија границе маргинализованости и искључености жена, тек када трансгредира простор у којем је прешутно пуштено да животиари“. Svetlana Slapšak, „Harem kao prostor roda u balkanskim kulturama: primjeri Jelene Dimitrijević i Elisavet Moutzan-Martinengou“, *Kultura, drugi, žene*, urednice Jasenka Kodrnja, Svenka Savić i Svetlana Slapšak, Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, Hrvatsko filozofsko društvo, Plejada, Zagreb, 2010, стр. 49.

37 Лепосава Мијушковић, *нав. дело*, стр. 25.

38 *Истио*, стр. 27.

Побуна против друштвених норми није мотивисана само хтењима жене која не пристаје на улоге које јој друштво намеће (супруга и мајка), него и искуством некога ко је у немогућности уопште да свој идентитет артикулише. Један од најизазовнијих наративних поступака у приповеци „Утисци живота“ је приповедање у другом лицу, тај изузетно експериментални и трансгресивни наративни поступак. Приповедање у другом лицу урушава дихотомију прича/дискурс, те границе између наративних нивоа, узнемиравајући конвенцију рецепцијске дистанце, а самим тим и границу између фикције и нефикције.³⁹ Прича је увек конструкција са становишта дискурса, али реалистичка традиција приповедања ову дискурзивност потискује, а приповедање у другом лицу на томе инсистира, прекорачујући раздвајање презента дискурса и перфекта приче, дајући предност исказу.⁴⁰

Приповедање у другом лицу радикално нарушава реалистички сценарио, односно модел наративних нивоа, позивајући читаоца на активно учешће и, чак, идентификацију. Иако је јасно да у овим текстовима постоји фикционални (са)говорник, те реципијент лако може да избегне идентификацију са њим, Моника Флудерник подцртава да латентна генеричка значења заменице *ј*и, ипак, отежавају дистанцирање. *Ти* је амбивалентно током примене на себе и другог и за одређена и неодређена читања.⁴¹ Ауторка додаје да је стога употреба приповедања у другом лицу изузетно политична и идеолошка. Није реч само о формалној техници (ауторка настоји да избегне свођење на постмодернистички лудизам и проширује корпус текстова које анализира), већ је приповедање у другом лицу медијум

39 Monika Fludernik, „Second-Person Narrative As a Test Case for Narratology: The Limits of Realism“, *Style*, Vol. 28, No. 3, 1994, стр. 459.

40 *Исј*ио.

41 *Исј*ио, стр. 461.

посредовања специфичних значења, као што су необични људски односи и атипичне ситуације, друштвена критика која измиче другим облицима приповедања, емпатија за све оно што је маргинализовано и проскрибовано.⁴²

Динамика *ја* versus *ми* структуре понекад укључује тензију на исказном нивоу и на нивоу прошлог искуства. Приповедање у другом лицу успева да премости конфронтирајућа ограничења јединствене перспективе коју подразумева однос првог и трећег лица, представљајући неухватљиве, недокучиве, интерактивне и процесуалне квалитете различитих односа. Флудерник међу примерима таквих односа издваја и љубавни однос. Приповедање у другом лицу осветљава смењивање перспектива међусобне емпатије, неизбежне границе јединства, пратеће отуђење, погрешно разумевање, стратешке самопројекције, погрешне самопроцене, сва искуства својствена несигурностима и понорима љубавне везе. Ауторка закључује да се обрасци везе, неизбежно изневеравање очекивања између партнера, те семиотика значајних гестова и исказа лако утемељује у приповедању у другом лицу.⁴³

Приповедање у другом лицу припада и иновативном наратолошком репертоару *Сайуџника* Исидоре Секулић.⁴⁴ Не случајно, у овој приповедној форми обликовано је „Мучење“, текст у ком ауторка тематизује амбивалентан однос жене према мушкарцу, од обожавања и екстазе до страха

42 *Исфо*, стр. 480, 472.

43 *Исфо*, стр. 469–470.

44 Наратолошке иновације *Сайуџника* темељно је анализирао Кристина Стевановић. Ауторка је издвојила поступке лиризације прозне структуре, приповедачку ситуацију у првом лицу, поступке аналитичке интроспекције и есејизације, психо-нарацију и цитирање сопственог монолога, као и присуство наративних и дискурзивних параграфа. Кристина Стевановић, „Наратолошке иновације у збирци *Сайуџници* Исидоре Секулић“, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, књ. 59, св. 2, 2011, стр. 329–340.

и угрожености, акцентујући „топос *антиајонизма* полова, јунговску борбу Анимуса и Аниме за менталну и креативну превласт, али и нешто још занимљивије – простор за промишљање услова који одређују различитост људских полова, па самим тим и разлоге за немогућност или отежаност њихове људске или еротске комуникације“⁴⁵. Приповедање у другом лицу у приповеци „Утисци живота“, такође, хронотопизује комуникативну ситуацију, комуникацију са другим и са собом. Реч је о сложенем полиперспективизму аутонарације и „психо-нарације“. Наративно ја, као и у Исидориним *Сайујиницима*, није више кохерентан носилац смисла, већ вишеструко удвојен, дисперзиван и фрагментаран.^{<?>}

У другом фрагменту приповетке „Утисци живота“, након што у првом фрагменту нараторка имплицира да је оно што је опседа *љубав*, приповедањем у другом лицу апсолутно се затамњује род партнер/партнерке, али се испреда нежност, брижност, блискост и повезаност између нараторке и вољене особе:^{<?>}

Болесна сам и ти си једнако уз мене. У грозничавом заносу ипак видим твој болни израз, твоју жељу да ми помогнеш. Осећам ти дах кад се нагнеш нада мном, чујем забринут шапат [...] Ти ме грлиш нежно, прислањаш свој образ уз

45 Бојана Стојановић Пантовић, *Побуна њројинв средишнја*, Mali Nemo, Панчево, 2006, стр. 87.

46 *Исјо*, стр. 84.

47 Пишући о мотиву смрти у приповеци „Утисци живота“, Слободанка Пековић је истакла да је занимљиво да смрт добија улогу љубавне осветнице – „Смрт жене је нека врста казне њеном љубавнику, јер она зна да ће после смрти заувек остати у њејовом сећању“ (курзив Ж. С.). Slobodanka Peković, „Ljubav u srpskoj pripovesti s početka 20. veka“, *Prikazi ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti. Od renesanse do danas. Darstellung der Liebe in bosnischer, kroatischer und serbischer Literatur. Von der Renaissance ins 21. Jahrhundert*, Robert Hodel (Hrsg.), P. Lang, Frankfurt am Main, 2007, стр. 238.

моје лице, и ја опет чујем тихо, нежно: мило моје девојче [...] Па сам онда срећна. Па ми је добро, добро неисказано, и лакше... Ево сада опет видим она мила лица. Сви смо код тебе⁴⁸.

Разочарање се исказује специфичном родном инверзијом. Наиме, када, коначно, објашњава ко је виновник/ица њеног слома, нараторка је означава заменицом трећег лица у женском роду, али је додатно квалификује именицом мушког рода: „Зашто ми је требало то сазнање? Зашто сам га толико хтела? Да је она, мој узвишени пријатељ, најобичнија женска са свим страстима, и лажна, лажна сва!“ (курзив Ж.С.)⁴⁹. Нестабилност и амбивалентност де-иксичних јединица ванредно се остварује у фрагменту у којем се предочава пријатељичин сусрет са вереником ком нараторка присуствује: „Оне мокре сјајне очи, оно безвољно развлачење усана у блажени осмех, оно потајно, страшно подрхтавање целог бића, све, све је клицало у сусрет том човеку: како *џе* желим!... Ох, како *џе* желим!....“ (курзив Ж. С.)⁵⁰. Најпре, показне заменице упућују на познатост, односно блискост са пријатељичином мимиком, чија је семиотика део сопственог искуства вољења, а објекат исказан заменицом *џи* двосмислено се артикулише – прва заменица упућује на вереника, али употребљена други пут може да алудира и на предмет нараторкине жеље, њену пријатељицу.

У тренуцима кулминације унутрашње кризе, нараторка, такође, прелази на приповедање у другом лицу, обраћајући се себи, те у овом случају наратија постаје вид самообраћања, полемички дијалог са собом, собом подвојеном, покушај рационализације и негације сопствених хтења и жеља:

48 Лепосава Мијушковић, *нав. дело*, стр. 17–18.

49 *Исџо*, стр. 20.

50 *Исџо*, стр. 21.

И чему све то води, то непрекидно лутање, та неопредељена жудња за нечим вишим и бољим?! Најзад, има ли у томе смисла? Љубав?!... Пријатељство?!... Колика је ту обмана, да знаш само! Буди начисто са тим да човек ван себе не може волети никога. Ето ти верујеш да си волела њу, али то није! То није, знај!... Ти си волела у њој само слику своје маште, далеко од себе; а тако исто и она тебе. Људе везује једно за друго или интерес или сујета, код тебе је било ово друго! [...] Буди сама, себи веруј највише и пођи оном најширом, утрвеном стазом живота, којом толика већина бесвесно и мирно корача до смрти.⁵¹

Раз/говор ликова, писање као дијалошки чин и форма, покушај је да се рашчаури отуђено сопство и да се пробије солиписизам субјекта. Деиктичке заменице су и места идентификације и места флуидних идентитета, идентитета у сталном процесу размене и замене, пуцања и сабирања. *Ти* је огледало *ја* и *vice versa*, *џи* је повод са самоогољавање, аутонарацију, *џи* је место уписа раслојеног субјекта, оно је и празно место које читаоца позива на упис и самопре-испитивање.

Нараторка се налази у позицији двоструке немоћи, „немоћна да више савлађујем протест набујалог живота у себи против те очите тираније над њим“⁵², али је истовремено немоћна да „набујали живот“ артикулише јавно. Она се налази у колизији са сопственим нагонима, сексуалношћу, сопственом телесношћу која се не да уљебити у хетеро-сексуалну матрицу легитимисану брачним моделом. Немогућност легитимације (родног) идентитета унутар поља друштвено кодификованих норми одводи нараторку у смрт. Смрт, свеприсутност таме, доживљава се као светлост. Искуство смрти није искуство ништавила, већ испуњење, сотериолошки релевантно искуство. У завршној сцени

51 *Исџо*, стр. 23.

52 *Исџо*, стр. 24.

нараторка се сусреће са персонификованом смрћу, предајући се екстатичном загрљају. Смрт се појављује као жена којој нараторка приписује сакралну лепоту. Халуцинантна визија на егзистенцијалном рубу представља психолошку и емотивну компензацију. О табуисаном и неизрецивом Лепосава Мијушковић је проговорила путем фантастичког мотива.

„Близу смрти“ – екстаза и катарза шела

Приповетка „Близу смрти“ тематизује опоравак у болници након покушаја самоубиства и интроспективно суочавање са екстремним искуством. Рефлексивно- емотивни приповедни хоризонт дотиче осећања одбачености, неуклопљености, егзистенцијалног страха и ирационалног осећања кривице. Наслов покрива и телесно и емотивно искуство нараторке, он може бити дословно схваћен или тумачен у симболичком кључу. Смрт је у приповеци изузтно симболички потентан мотив, чији дах струји и киностилом обликованим хронотопом болнице и халуцинантним сликама метафизичког набоја.

Живорад Ђорђевић, издавајући два доминантна мотива, „мотив оца као отелотворене тражене сигурности и заштите и мотив спасене душе која се чином самоубиства лишава свега што ју је у реалном, сада бившем животу упрљало“, приповетку „Близу смрти“ разуме као причу „о људској потреби да живи и проживи све шта живот као препреку истури пред њега“⁵³. И Славица Гароња Радованац на истом трагу тумачи ову, по њеним речима, „једину прозу Л. Мијушковић са оптимистичким завршетком, где превладава воља за животом“, поентирајући да је „осећање душе да јој је само добро “ослобођеној“ и ван тела, ван

53 Живорад Ђорђевић, *нав. дело*, стр. 88–89.

граница материјалне егзистенције, најважније искуство јединке и порука ове прозе⁵⁴. Завршетак приповетке је могуће посматрати у оптимистичном кључу, међутим, враћање жеље за животом, обнављање нараторкине животне снаге и енергије, оздрављење и помаљање трачка наде да је живот и даље могућ⁵⁵, своје корене нема у измирењу са доминантном вредносном парадигмом.

Нараторка се путем флешбекова, пробудивши се након оперативног захвата у болничкој постељи, враћа у ноћ када је одјекнуо пуцањ из револвера (пуцањ у хомогено, хегемонско друштвено тело?). У халуцинантним сликама оживљава дијалог између Душе и Тела који се водио у „разоткривању, узнемирености бића“ те ноћи. Дијалог разоткрива извор нараторкине аутодеструктивности:

Ти не смеш да обмањујеш више себе! заповеда ми глас Душе. Где ти је свест? ... Где ти је понос свесног човека? [...] Да обмањујем себе! ... Да обмањујем себе! понавља са најгорчом иронијом глас Тела. Зашто да не обмањујем? Ко се још не обмањује? Ко сме да верује да је све баш онако како се чини? ... Зар не обмањује и мисао и осећање, исто тако, као и моја чула? Ти се мораш навићи да сносиш притисак неопходнога, притисак живота. И свесно, и свесно баш мораш обмањивати себе, јер треба живети! ... Треба живети! ... Разумеш ли, треба живети! ...

А мене? Зар ти мене није жао? Јеца глас Душе.

– Ох жао ми те је, Душо моја! Тебе ми је жао много! – говорим ја плачно.⁵⁶

Душа се опире превласти Тела, обмани нагона, инсистирајући на свести, на „поносу свесног човека“ (читај култивисаног, дисциплинованог), док Тело одговара да је све

54 Славица Гароња Радованац, *нав. дело*, стр. 83.

55 Јелена Милинковић, *нав. дело*.

56 Лепосава Мијушковић, „Близу смрти“, *нав. дело*, стр. 31.

обмана, и мисао, и осећање и да се Душа мора навићи да сноси „притисак неопходнога, притисак живота“, кличући да треба живети. Располућено биће наноси себи смртни хитац ради спасења душе. Смрт је на овом месту лишена поетских и идеализирајућих конотација. Немогућност постојања скопчано је са парадигмом телесности кроз коју се тело манифестује као прворазредна зазорност (абјект)⁵⁷.

У првом делу приповетке оштро се супротстављају ерос и етос. Само кроз етос егзистенцијални немири могу бити трансцендирани. Телесност је претања, она узнемирава, телесност која, сходно бинарној логици западне културе, у спречи са женским симболише нестабилно, опасно, прљаво, дакле, нешто што треба дисциплиновати, регулисати, избрисати. Нараторка је доминатну друштвену норму доследно интернализовала.

У својеврсној астралној визији свог тела, нараторка сопствени доживљај тела обликује у картезијанском духу: „Видим лепо са своје Тело... млитаво, беспомоћно, испружено у кревету, Тело... ту масу испранога, крвавога меса [...] Како је гадно!... Како је грозно!... Ух!... и стресајући се са одвратношћу, хтела бих да га не гледам више....“⁵⁸. Тело је извор неспокоја, оно дестабилизује, угрожава ред и кохеренцију. Тело постаје пројекционо платно нараторкиног трауматичног сучељавања са сопственом сексуалношћу. „Зазорно је перверзно јер не напушта и не преузима неку забрану, правило или закон, него их изокреће, изврће, искривљује“⁵⁹, а у нараторкиној перцепцији и доживљају тело радикално урушава оно што би требало бити стабилан и недвосмислено одређен поредак економије жеље. Дакле, телесност, жеља и

57 Имам у виду концепцију зазорности (абјекта) Јулије Кристеве. Кристева зазорност дефинише као оно „што ремети идентитет, сустав, ред“, као „оно што не поштује границе, мјеста, правила“. Julia Kristeva, *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb, 1989, стр. 10.

58 Лепосава Мијушковић, *нав. дело*, стр. 33.

59 Јулија Кристева, *нав. дело*, стр. 33.

сексуалност које су биле неуклопиве у етаблирани систем (хетеросексуалних) вредности довеле су (у првом тренутку) до крајносних граница, до чина негације и деструкције бића савладаног под теретом зазорности.

Обиље модерности које садржи проза Лепосаве Мијушковић открива се и у кореспонденцији са „опчињено-шћу зазорним“ која је својствена модерној књижевности, пониклој из „неодрживости положаја над-ја или перверзних положаја“, књижевности која негира религију, морал и право указујући на њихово насиље, апсурдни привид и у којој се надилази опречност категорија чисто/нечисто, забрана/грех и морал/неморал⁶⁰. Јер, у крајњем исходу приповедања Лепосаве Мијушковић, уведена опречност између душе и тела се не разрешава на начин који имплицира покушај самоубиства нараторке.

Дихотомије душа/тело и чисто/прљаво, као и императив спасења душе, у своје окружје призивају хришћанско наслеђе. Феномен зазорности који се открива у чину негације телесности намеће његово промишљање кроз призму хришћанске концепције греха. Скатологизација тела у наведеном одломку еквивалентна је јеванђељском процесу интериоризације греха. Зазорно није нешто што угрожава биће споља, нешто што се може унети у тело (старозаветно виђење), него само биће постаје његов изворник, оно постаје претећи алтеритет и испољава се кроз неприличан чин.⁶¹ Тело постаје један од епицентара новозаветне хамартологије и бива изједначено са нагоном, скопчано са похотом и похлепом – „Ова су различита означавања гријеха, на сваки начин, усмјерена на тијело, односно заправо на оно што бисмо, антиципирамо ли, могли назвати претјераном нагонском природом коју не обуздава симболичко“⁶².

60 *Исјо*.

61 *Исјо*, стр. 131–151.

62 *Исјо*, стр. 142.

Нараторкин раскол управо покреће спознаја неком-патибилности нагонске природе, некомпатибилности са парадигматичним матрицама. Да би се очистила од греха (под притиском Симболичког), неопходно је да призна сопствену зазорност и вербализује је, јер грех се искупљује кроз Реч – „човјек је духовно, разумено, спознајно, укратко, говорно биће тек у оној мјери у којој признаје своје зазирање – од одбојности до убиства – и у којој га као такво интериоризира, то јест симболизира“⁶³. Говор је неопходан чинилац како би се очишћење од зазорног и опрост успешно спровели. Међутим, занимљиво је у којем моменту нараторкин говор (исповест) престаје.

Испитујући исповедни модус у приповеткама Лепосаве Мијушковић, Јелена Милинковић, ослањајући се на Фукоа, аутобиографски наратив посматра као један од кључних наследника хришћанске исповести, *specificum* западне цивилизације, средство за формирање истине унутар *scientia sexualis* насупрот *ars sexualis*. Ауторка напомиње да се исповест може двојако тумачити. Са становишта форме она омогућава да се унутрашњи садржаји уобличавају у ослобађајућем виду, а са позиције мотивације јунака за исповедањем као негативна појава. Јер, исповест детерминише принуда да се прекорачење норме објасни и, напослетку, не испуњава своју хришћанством утврђену функцију, не доноси ни олакшања ни опрост, јер ликови Лепосаве Мијушковић након исповедања завршавају или у лудилу или у смрти. Једини изузетак за ауторку је приповетка „Близу смрти“ у којој се назире „оптимистичко разрешење“⁶⁴. „Оптимистичко разрешење“ се назире у завршетку, међутим, питање је са чијих позиција оно може бити посматрано као позитивно – са очевих или са ћеркиних, јер опрост је само привидан, међутим, олакшање

63 Истио, стр. 136–137.

64 Јелена Милинковић, *нав. дело*.

је присутно, али не у кључу који је истицан у досадашњим тумачењима ове приповетке.

Нараторки у болничку посету долази пријатељ/ица која је условила њено емотивно стање које је резултирало покушајем самоубиства. То је једна од наративних „копчи“ са приповетком „Утисци живота“ и представља алузију на хомоеротску природу односа који је довео до покушаја самоубиства. Комуникацију са њом нараторка одбија. Међутим, кључна је посета оца. „Зашто ми и сада бране да будем срећна?“, прва је помисао нараторке приликом сусрета са блиским особама, „све ми се чинило да су они сада ту само да ми силом наметну оно од чега сам ја сада толико далеко била и чега сам се гадила ... толико гадила; а да ми отргну ово што ме је бескрајно усређивало...“⁶⁵. Прекорни поглед који види на њиховим лицима није прекор упућен покушају самоубиства, него прекор због изневерених очекивања, јер њен хитац представља одбијање да игра идентитетске улоге. Прекор због негације тела, које се њој сада гадило, јер у симболичком поретку женски идентитет је синоним за телесност, и то телесност нормирану репродуктивним функцијом.

Поновна легитимација подразумева пристајање на инхибиције и проскрипције регулативних норми. Нараторка „Утисака живота“ и „Близу смрти“ покушала је преобликовати родно формативна значења, била је кажњена за то, но ипак остаје отворено питање колико загрљај са оцем, чиме се окончава нарација, представља њен *йоврајџ*. Догађај који је претходио епизоди „измирења“ обезбеђује вишесмисленост самој завршници, доводећи у питање модалитет исповести, односно катарзе својствене хришћанству која јој је приписивана.

Сан у дитирампском ритму и буколичком пејзажу, пуном набујале енергије, нагонских излива и телесних

65 Лепосава Мијушковић, *нав. дело*, стр. 34.

задовољстава, отвара нараторку ка сопственом алтеритету са којим постаје присна на начин мистичних искустава резервисаних за ониричке и халуцинантне димензије:

И ено гомиле веселе, бујне младости, жури се некуд и, као, ту сам и ја! ... То здраво, бујно весеље и младост заноси ме ... У даљини одблескују бледо-зелени, шумовити брежуљци према младом, пролећном сунцу, преливају се у безброј прелива и маме неодољиво к себи ... И ми хитамо тамо! [...] Глуха, сањива тишина шуме разби се очас нашим помамним весељем и стара, подмлађена шума запева с нама заједно силну песму младости и љубави .. И песма бруји громко, складно ... узаврела крв шиба кроз жиле, палећи младо, уздрхтало тело ... Душа дрхти ... а ја притежем, притежем рукама прса, задржавајући силом махнити врисак да не пореметим савршену складност песме ... Али осећам како не могу да га задржим, и како је баш то добро што не могу ... Неодољива бујица страсти навире све јаче и јаче, ја се упињем да је задржим, али снага малаксава ... И још само мало .. и још мало и – брана пуче! ... Ја посрнух, па цикнух махнито, дивље падох у траву ...⁶⁶.

Након буђења нараторка се у „катарзичном“ стању препушта очевом загрљају, који из очеве перспективе обележава њен повратак Симболичком, лакановски речено, односно тражење опроста, уточишта. Али у тој тачки престаје њен говор. У последњем сегменту приповетке нараторки се обраћа лекар упитно интонираним речима да је ипак слатко живети, међутим, њен одговор изостаје. Њено стање обележава задовољство, неизмерна љубав према свим људима и бићима, полетност, али и одсуство говора. Говор престаје, сведочење о сопственој зазорности, сопственој присности са зазорношћу (нагонским животом) сачувано је у ониричким координатама. Ћутање нараторке је одбијање сведочења пред другим, који је нужно и разрешилац. Али

66 *Истио*, стр. 35.

то ћутање је подједнако и говор саме ауторке, која попут модерних писаца који су баштеници искуства зазорног, разрешење зазорности, стопљености са њом, виде управо у самој уметности, чину писања као „катарзи без премца“. Лепосава Мијушковић потврђује својим прозним диптихом

да модерна књижевност у свим својим многобројним варијантама, и када је писана као коначно могући језик оног немогућег што представљају асубјективност или не-објективност, заправо предлаже сублимацију зазорности. На тај начин она преузима функције што их је некада, на границама између субјективног и друштвеног идентитета, испуњавало свето. Но, посреди је сублимација без посвећења. Грешна сублимација.⁶⁷

Аутобиографска ишчашења

Исповедна форма двеју приповедака које су биле предмет анализе у овом тексту наметале су у досадашњим истраживањима и тему аутобиографске подлоге у Мијушковићиној прози.⁶⁸ Међутим, управо природа артикулисаног сопства може бити полазна тачка за релативизовање (ауто) биографских, позитивистичких читања њене прозе. Сидони Смит (Sidonie Smith) аргументује у прилог тези да су двадесетовековне списатељице употребљавале аутобиографију као конструктивно поље критике културе. Ауторка истиче да

са свјих небројених позиција на маргини, ауторке аутобиографије пишу превазилазећи конвенционалне наративе и њихове завршетке [...] Чинећи то оне борбено изазивају дискурс патријархалне моћи, драматизујући сусрет маргине

67 Јулија Кристева, *нав. дело*, стр. 35.

68 Реч је преваходно о њеном блиском односу са пријатељицом Милицом Ракић.

и центра. Критикујући старе појмове о сопству (кохерентност, несводивост, дефинисаност, стабилност и непропустљивост) и причи, оне ефектно дестабилизују родну маргину, представљајући жанровску флексибилност.⁶⁹

Приповедно сопство какво се формира и представља у прози Лепосаве Мијушковић, у ствари, потврђује немоћ аутобиографије, исповедања/исписивања власти-тог живота које рачуна на успостављање конзистентног идентитета што представља традиционалне захтеве који су постављани пред овај жанр. Јер, „не постоји суштинско, оригинално или кохерентно аутобиографско сопство пре тренутка самоприповедања, нити је аутобиографско сопство изражајно у смислу испољавања интериорности која је некако онтолошки целовита, беспрекорно уједначена и истинита“⁷⁰, што осведочавају и њене две прозе.

Артикулација субјективитета у аутобиографском жанру подразумева сусрете са идеолошким и политичким дискурсима моћи приликом којих се модификују субјекатске позиције. Потреба да се буде вољно, непромењиво и рационално биће ствара се услед идеолошких притисака (држава, религија, породица). Моћи дискурса које настоје обликовати знање могу се конфронтирати са појединим субјекатским позицијама, а борба која потом настаје управља аутобиографским текстовима. Фелисити Нусбаум (Felisiti Nusbaum) наводи да се кроз аутобиографско приповедање појединац може идентификовати са субјекатским позицијама које му се намећу у тренуцима када га друштво преиспитује, могућа је и контраидентификација и деловање против расположивих субјекатских позиција, а трећа

69 Sidonie Smith, „Self, Subject, and Resistance: Marginalities and Twentieth-Century Autobiographical Practice”, *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 9, No.1, 1990, стр. 21.

70 Sidoni Smit, „Performativnost, autobiografska praksa, otpor“, *Polja*, br. 459, 2009, стр. 99.

могућност је дезидентификација зато што субјекти заузимају некомпатибилне субјекатске позиције⁷¹. Нараторско сопство у приповеци „Близу смрти“ напослетку, ипак, остаје на некомпатибилним позицијама, одметнувши се од језика. Под привидом измирења и поновног ступања под окриље Закона у очевом загљају, исписује се дисперзивност, контингентност, перформативност (родног) идентитета, који рачуна на амбивалентности и исклизнућа. Њено одбијање говора шифрује њено остајање на позицијама које су проscribeоване друштвеном нормом и својеврсна је (ауто)цензура прихватања лезбејског идентитета.

Полазак од аутобиографског, исповедног модуса приповедања не мора резултирати ре-конструкцијом списатељичине биографије. Напротив, овакав приступ може бити усмерен ка деконструкцијама и самог жанра и идентитета који се наративно обликује, а то ауторку чини блиском европским списатељицама (Колет, Вирџинија Вулф, Гертруд Стајн) које су, такође, експериментисале са исповедним и аутобиографским жанром артикулишући хомосексуални идентитет⁷². Стога сузе кћери разметне у очевом загрљају можемо посматрати, ако не доследно у пародијском кључу (батлеријански речено), оно пак у субверзивном свакако.

*Авангардни искораци
у прози Лепосаве Мијушковић*

Иницирајући, као што су претходни истраживачи и истраживачице стваралаштва Лепосаве Мијушковић показали, својим поетичко-естетичким обележјима прозу

71 Felisiti A. Nusbaum, „Politika subjektivnosti i ideologija žanra“, *Polja*, Novi Sad, br. 459, 2009, стр. 86.

72 Вид. Jan Hokenson, „The Pronouns of Gomorrah: A Lesbian Prose Tradition“, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 1, 1988, стр. 62–69.

модерне, ауторка је истовремено и превазилази. То се, чини се, можда најбоље може уочити у тематско-проблемском склопу њене прозе, понајпре, у тематизацији љубави. Наиме, пишући о љубави у приповеткама модерне, Слободанка Пековић врло пластично предочава да су млади писци „љубав употребљавали као оштар врх стереле који су забадали у тело традиционалиста“, поигравајући се еросом и танатосом, знајући да су то два табуа⁷³. Љубав се позиционирала на супротстављеним половима, или као идеализована и химерична или као неконтролисана, деструктивна сила блиско скопчана са нечистом и бруталном чулношћу. Пековић сматра да се Вељко Милићевић и Лазар Поповић могу сматрати прадијгмама писања о љубави српске модерне.⁷⁴

Иако већина истраживача прозе Лепосаве Мијушковић упућује на блискост њених јунакиња и јунака Вељка Милићевића, тек условно можемо говорити о томе. Јер, њене јунакиње нису обескорењени људи истрошене снаге и умртвљених страсти, није реч о прози „сувишних људи“ који болују од недостатка воље, промашени, песимистични и духовно поражени. У приповеткама „Утисци живота“ и „Близу смрти“ пратимо кретање од поетичких топоса модерне (сукоб душе и тела, слике тела грађене на естетици ружног, смрт као уточиште) који се превазилазе – смрт постаје испражњена форма, попут смрти обликоване у експресионизму, као и „Самоћи“ Исидоре Секулић; екстатични доживљај тела повезан је са егзистенцијално испуњавајућим сусретом са нуминозним, чега нема у приповеткама модерне. Емоционална смрт није смирење и испуњење, као у прози модерниста.⁷⁵ Лепосава Мијушковић тематизује немогућност комуникације, неспоразуме, расколе, антагонизам, али љубав није повезана

73 Слободанка Пековић, *нав. дело*, стр. 232.

74 *Истио*, стр. 234.

75 *Истио*, стр. 238.

са порнографским садржајима, ни са деструктивним принципом у духу *fin-de-siècle*-а.

Блискост прозе Лепосаве Мијушковић са експресионизмом је евидентна у приповедним стратегијама које наговештавају, најпре, *Сайушнике*, а потом и међуратну прозу: вредносна опозиција звезде/блато дуж које се креће кардиограм нараторкне драме, жанровско раслојавање и експеримент са наративним поступцима, антагонизам ероса спутаног конвенционалним грађанским етосом и концепција централног лика у њеној прози – интелектуалке, побуњене жене. Идентитет субјеката њене прозе сидришно је место субверзивног оспоравања доминантне (патријархалне) идеолошке матрице која је бивала транспонована у поетику прозе модерне. Испитујући особености идентитета у прози експресионизма, Бојана Стојановић Пантовић је издвојила коначну дисоцијацију субјекта (отпочету у епоси модерне/симболизма) који „изазива потребу за његовим новим конструисањем, које се најчешће одвија кроз визију, сан или халуцинацију, повезујући кроз различите формалне поступке фрагменте једне нове реалности“⁷⁶. Доминантан експресионистички тематски комплекс обухвата и еротско искуство, антиномију телесно/духовно, концепцију сексуалности као елементарне силе у биолошком и психолошком смислу на трагу натуралиста, али и под упливом Фројдове психоанализе.⁷⁷ Наведени аспекти прозе експресионизма доминантна су обележја субјективитета у прози Лепосаве Мијушковић.

Нарочито је хомоеротизам захвалан за компаративно сагледавање њене прозе са авангардном прозом, било да је реч о тачки сусрета или раздвајања. Проблематизација родног идентитета и неконвенционалних сексуалних

76 Bojana Stojanović- Pantović, „Aspekti identiteta u poetici ekspresionizma“, *Peti međunarodni interdisciplinarni simpozijum Susret kultura*, zbornik radova, knj. 2, Filozofski fakultet, Novi Sad, 2010, стр. 956.

77 *Исјо*.

пракси присутни су у појединим сегментима стваралаштва Милоша Црњанског, Станислава Кракова и Ранка Младеновића, те би интерпретативна перспектива, како је то сугерисала Бојана Стојановић Пантовић, која се ослања на теорију „невоља са родом“ била кључ за њихово адекватно разумевање. Међутим, нарочито су провокативни наративи о хомосексуалним односима међу женама и мушкарцима. Давид Пијаде је 1921. године објавио епистоларни роман *Сћрасиј* који тематизује лезбијску љубав, исприповедају из угла укрштене родне перспективе, поступком који су користиле српске списатељице прве деценије 20. века. Међутим, као што је показало истраживање Јелене Петровић, у основи *Сћрасији*, који се окончава убиством и самоубиством, су „невоље са жељом“, односно

амбивалентно уписивање страсти у живот јунакиње која, због немогућности да реши проблем своје сексуалности и оствари љубавни(чки) живот, постаје незаустављиво деструктивна. Страст која се најпре остварује у лезбејском чину, као чину младалачке заљубљености, друштвено је забрањена и табуизирана, па тако у надградњи значења, деструктивно маркираној, надаље у роману, фигурира као демонизирајући лајтмотив хетеросексуалних експеримената главне јунакиње Радмиле⁷⁸.

Сузана Тратник је уврстила *Сћрасиј* у отворено лезбејски текст у чијој основи је интерпретативни модел нарације проклетства⁷⁹. Тратник раздваја две врсте лезбејске нарације⁸⁰ – нарацију проклетства (крај је несрећан, историја

78 Jelena Petrović, „Homoseksualnost u romanima s početka 20. veka – emancipacijski potencijali jugoslovenske književnosti“, *Među nama. Neispričane priče gej i lezbejskih života*, нав. гелo, стр. 277.

79 Suzana Tratnik, *Lezbična zgodba: literarna konstrukcija seksualnosti*, Škuc, Ljubljana, 2004, стр. 119.

80 Тратник напомиње да текст може припадати лезбејској традицији прича, а не бити лезбејски текст. Важно је како је написан, из ког

јунакиње лезбејке се завршава смрћу или друштвеном стигматизацијом) и нарацију преображаја (јунакиња, ослобођена друштвене спутаности, креће у свет као самодекларисана лезбејка која се не боји те ознаке)⁸¹. За прозу Лепосаве Мијушковић може да се каже да више није „нарација проклетства“, него што јесте „нарација преображаја“ – до преобраћања је дошло, али је оно остало интернализовано. Реч је о нарацији која је окренута интерпсихичкој побуни, слому и ускрснућу.

Хомоеротски наратив у прози Растка Петровића, којем је истраживачку пажњу посветила Кристина Стевановић, близак је прози Лепосаве Мијушковић. Анализирајући моделе маскулинитета у Петровићевој прози, ауторка их је повезала са хомосексуалношћу, дајући предност моделу „*полиморфне мушкосији*“, отвореном концепту маскулинитета који измиче бинарној родној матрици, подрива нормирани однос између мушкараца и жена унутар хетеросексуалне поделе сексуалних и родних улога, али то истовремено чини и када су у питању односи између мушкараца⁸². Полазећи од приповедака „Један боем“ и „Прича оца Пантелејмона из младости“, ауторка закључује да „аутор кажњава и уништава сваки покушај сексуалне регулације и нормативности“, што иде у прилог њеној тези о антиципацији *queer* теорије у прози Растка Петровића⁸³. Стевановић додатно нијансира своју аргументацију, истичући да „Расткова конструкција (хомо)сексуалности

угла и нарочито како је постављен у односу на већинску културу. У лезбејском тексту питање лезбејства није деполитизовано или неконфликтно укључено у већински хетеросексуални универзум. *Истио*, стр. 122.

81 *Истио*, стр. 70–71.

82 Кристина Стевановић, *Конструкција идентитетских у књижевном делу Растка Петровића*, одбрањена докторска теза, Филозофки факултет, Нови Сад, 2014, стр. 242.

83 *Истио*, стр. 246.

неодољиво подсећа на размишљања Мишела Фукоа који сматра да хомосексуалност није детерминисана форма психосексуалног живота, већ једна маргинална ситуација и форма отпора сексуалној регулацији, тачније, ненормативно сексуално позиционирање⁸⁴.

Сан нараторке „Близу смрти“ антиципира авангардну критику грађанске цивилизације и њених алијенирајућих пракси, као и авангардни примитивизам, величање витализма, младости и животне енергије, предавање чулности и обнову природности живота, једном речју, *ошкровање* тела. На месту где је престао говор нараторке Лепосаве Мијушковић запеваће након рата, најпре, Јела Спиридоновић Савић своју „Песму чула“, а потом и Растко Петровић: „Више држим до твог ткива но до живота / и ништим себе, не из љубави, већ из беса; / са тобом почиње животињство и канибалство, / због тебе нећу стићи трезне свести ни умрети“⁸⁵.

84 *Исидо.*

85 Rastko Petrović, „Pustolov u kavezu“, *Poezija*, prir. Zoran Mišić, grupa izdavača, Beograd, 1964, стр. 112.

ЖЕНСКО АУТОРСТВО У МОДЕРНИСТИЧКОЈ/АВАНГАРДНОЈ ПЕРИОДИЦИ ДВАДЕСЕТИХ ГОДИНА

Од „слободне жене“ до „епоистје“

Истраживање присуства ауторки у авангардним токовима након Првог светског рата подразумева, понајпре, реконструкцију тадашње књижевне сцене, односно историзовање њиховог стваралаштва. Насупрот ванвременском и деконтекстуализованом проучавању текстова, односно њиховој измештености из првобитног стваралачког контекста, предност треба дати отварању „архиве књижевне свакодневице“¹ – часописа. Часописи су и „драгоцено и незаменљиво средство књижевноисторијске контекстуализације авангардног феномена“ јер „један од начина да авангарду не естетизујемо превише јесте да је посматрамо у пуноћи и ефективности њених полемичних, перформативних и дисконтинуалних гестова, видљивих само у непосредном контексту њеног деловања“². Но, и овај приступ

-
- 1 Весна Матовић, Биљана Андоновска, Станислава Бараћ, Драгана Грбић, Тајјана Јовићевић, Милан Миљковић, *Ревизија!: часописи као ајенси књижевности и културе*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012, стр. 5.
 - 2 Биљана Андоновска, „Авангардни алманаси: нацрт за једну поетику ефемерног“, *Књижевна историја*, бр. 145, 2014, стр. 709.

изискује истраживачку опрезност и минимум скепсе која суспензује аподиктичне судове јер су и часописи „текстуални трагови“ (Стивен Гринблат) епохе. Ипак, реч је о првостепеном дискурзивном устројству у односу на доцнија прештампавања текстова чији се смисаони оквир преобликује новим значењима која су условљена трансформисаним временским и контекстуалним чиниоцима.

Значај проучавања периодике препознат је у оквиру гинокритичких студија. Јелена Милинковић је оцртала вишеструки значај проучавања периодике за реконструкцију женске књижевне традиције и њене ваљане интерпретације:

Прво, периодика се испоставља као неистражена „ризница“, „рудник“ женске књижевности, где је могуће пронаћи низ ауторки и текстова који нису сачувани на другим местима. Друго, у периодици се виде принципи деловања женске књижевности у ширем књижевном контексту, као и односи које су књижевнице имале са уредницима, критичарима, издавачима. Треће, како периодика доноси један од начина интерпретације света и представља „културну институцију“ она је уједно огледало друштва у коме делује и средство креирања јавног мњења и свеукупне друштвене атмосфере (Петровић 2000 8–10). Дакле, периодика, а посебно часописи ширег опсега, веома су добри показатељи општих друштвених, идејних, политичких кретања, па се женска књижевност у њима посматра у контексту ширих друштвених структура³.

Мапирање присуства ауторки у авангардној периодици отвара могућност, дакле, да се њихово стваралаштво сагледа у динамичној и сложеној дискурзивној ацени, те да се, са једне стране, позитивистички коректно утврди сарадничка схема и да се интерпретативно изнијансирају њихова сагласја и раскораци са *йо-ејшикама* авангардиста, са друге стране. Реконструкција сарадничке мреже, такође,

3 Јелена Милинковић, *Женска књижевност у часопису Мисао (1919–1937)*, одбрањена докторска дисертација, Филолошки факултет, Београд, 2015, стр. 24–25.

подразумева и „проналажење“ данас потпуно заборављених ауторки или текстова који заслужују да буду наново читани.

Насловна синтагма, авангардна периодика, не одговара у потпуности изабраном предметном пољу ка којем се усмерава истраживачка пажња у овој студији. У периоду историјских авангарди часопис постаје „оригинални књижевни облик“ (Шкловски). Биљана Андоновска сугерише да „степен авангардности, у том смислу, кореспондира са степеном „естетизације“ и „дезаутоматизације“ часописне форме, истицањем ауторско-уредничког печата часописа (*Svetokret*) или својства часописа као органа профилисаног покрета (*Зенић*, надреалистичка периодика)⁴. Типолошки разврставајући часописну грађу, Мишко Шуваковић разликује „модернистичке часописе“, који чувају аутономност текстуалног и ликовног материјала (*Мисао*, *Пућеви*) и „авангардне часописе“, који овакву „престабилизирану“ хармонију текста и слике и аутономност прилога на различите начине нарушавају: прекорачивањем границе између текста и слике, колажно-монтажним структурама, фрагментаризацијом, укрштањем високе и масовне културе, симулирањем различитих дискурса (*Зенић*, *Dada tank*, *Dada jazz*, *Сведочанства*, *Немојуће*, *NDIO*)⁵.

Уколико би се истраживало присуство ауторки у авангардним часописима, ова студија би се већ на овом месту полако приводила крају. Списатељице су интензивно сарађивале у модернистичким часописима, а њихово присуство у авангардним часописима⁶ је на нивоу изузетка или

4 *Истио*, стр. 800.

5 Мишко Шуваковић, „Контекстуални, интертекстуални и интересливни аспекти авангардних часописа“, у *Српска авангарда у периодици*, уредници Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1996, стр. 116–118.

6 Детаљна обавештења о авангардним часописима читаоцима пружа Биљана Андоновска у навођеној студији.

инцидента. Стога су главни извори за истраживање спона између ауторки, авангарде и периодике модернистички часописи који су окупљали авангардисте и у којима су осмишљено, односно програмски-манифестно артикулисане и промовисане авангардне тенденције – *Књжевни јуџ*⁷, *Дан*⁸, *Пројрес*, *Мисао*⁹, *Покрећ*, *Пуџеви*.

7 У „литерарним сећањима“, чији је циљ тачно размештање књижевних чињеница које омогућава „аналитички почетак проучавања тих година [1919–1929, нап. Ж.С.] наше најновије књижевности“, Црњански наводи да су се услови, појаве и разлози „послератне“ књижевности стекли и артикулисали у Загребу за време рата и у Београду, свесно, одмах након рата (1919–1920). Око часописа *Књижевни јуџ*, чији је програмски захтев било фундирање југословенске књижевности, окупили су се „послератни“, а Црњански истиче да је реч о часопису који је био „нов, нових намера и у књижевном смислу“. Miloš Crnjanski, „Posleratna književnost“, *Eseji*, izabrao Jovan Hristić, Nolit, Beograd, 1983, стр. 63, 69, 70.

Уредници *Књижевној јуџа* су били Нико Бартуловић и Бранко Машић (потписан као главни уредник), а редакцији су припадали још В. Ђоровић и А. Новачан. Међутим, у концепцији часописа значајну улогу су имали, поред Бартуловића, Иво Андрић и Милош Црњански (који у редакцију улази 1919). У часопису редовно сарађују Иво Војновић, Тин Ујевић, Мирослав Крлежа, Улдериго Донадини, Владимир Черина, Густав Крклец, Станислав Винавер, Љубомир Мицић, Драгутин Домјанић, Владимир Назор, Антун Барац, Алекса Шантић, Боровоје Јевтић.

8 Црњански је у мемоарским белешкама истакао иницијално место *Дана* и његов значај за формирање новине и свести о њој у послератној београдској средини: „*Дан*, о коме се једва шта зна, издржао је годину дана. Имао је за сараднике већину тада достижних имена. Имао је утицај на изложбе послератног сликарства (на које је трошио опет Јевђевић). *Дан* је издао Ђерзелеза И. Андрића и друго. Око њега, и поводом његових бројева, говорило се, први пут, у Београду, о некој послератној књижевности, о нечему новом, послератном у нашој уметности, о нечему различитом од предратног. Свесно“. Милош Црњански, *нав. дело*, стр. 81.

9 Часопис *Мисао* (1919–1937) „променом уредника од конзервативног и традиционалистичког током 1922. и 1923. године постаје средишње место окупљања најзначајнијих представника српске књижевне авангарде“, а присутне авангардне тенденције могу се сматрати репрезентативним за тадашњу српску књижевност у целини“. Станислава

Библиографски преглед женских радова у модерничко-авангардним часописима разоткрива још једну врло симптоматичну појаву коју ваља покушати објаснити. Како се авангардна књижевност приближавала *центиру* (географски, културно, издавачки), ауторке су остајале на часописним ободима. Та путања може се симболички означити једним британским часописним случајем који је истакнут у поднаслову. Наиме, када су британски модернисти 1912. године постали сарадници феминистичког часописа *The Freewoman*, најпре је његов поднаслов *A Weekly Feminist Review* промењен у *A Weekly Humanist Review*, а годину дана касније, на инсистирање Езре Паунда, часопис добија потпуно нови назив, *The Egoist*.¹⁰ Навођење библиографских чињеница, међутим, изискује објашњење чија заокруженост ми ипак измиче и стога сам понукана да поставим питања чији наслућени одговори, иако неконзистентни, воде ка питањима поетичке природе око којих ће кружити интерпретација у предстојећим сегментима текста. Да ли је реч о поетичким размимоилажењима или о размимоилажењима другачијег кова? Ако имамо у виду стваралаштво жена тих година, чини се да предност треба дати другој у низу претпоставки. Иако испитивање личних односа, односно социјалних стратификација које су евентуално кореографисале наступ ауторки на часописној сцени превазилази оквир овог истраживања, изискујући урањање у лична документа, приватне кореспонденције, мемоарску прозу, на овом месту се истиче релевантност тих истраживања.

Да треба рачунати и на вантекстуалне чиниоце и усмерити истраживачку радозналост ка личним суодносима,

Бараћ, *Авангардна Мисао (Авангардне тенденције у часопису Мисао у време уређивања Ранка Младеновића, 1922–1923)*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008, стр. 5.

10 Више о томе вид. Katherine Mullin, „Modernisms and feminisms“, *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, E. Rooney (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, стр. 137–138.

свакако је опште место и није спецификум раних двадесетих година прошлог века. Тога су били свесни и савременици. Реч препуштам песникињи и критичарки Милици Костић која је о томе сведочила у критичко-интимистичком запису поводом књига својих генерацијских исписника, Божидача Ковачевића и Бранимира Ћосића, укрштајући искуство својих матурантских дана и разочарања које је доживела искусивши књижевни живот. Након читања текста можемо се, опет, запитати да ли је случајно (једино могуће) да овако јетку критику испише жена на страницама феминистичког периода:

Да ли је могуће да је тек више од две године како смо истим овим улицама силазили у нашу гимназију на литерарне седнице да критикујемо, да бранимо, да славио Модерне [...] Па после седнице да трчимо Девојачком улицом сви заједно, дувајући у руке, премрзли, само да завиримо кроз замагљене прозоре „Москве“ да видимо наше најдраге.

Ми смо знали целог Сиба Миличића на памет, ми смо обожавали Црњанског, ми смо најватреније бранили од стереотипних наставника Растка, ми смо плакали од узбуђења читајући *Немире* Иве Андрића, ми смо изrekli да је Августин Ујевић највећи наш песник. [...] Ми смо на нашим вечерњим састанцима славили и волели Станислава Винавера јер води и брани Младе, ми смо знали за кундак и хапшење, за прогоне и политичке надзоре, ми смо били изражене феминисте [...] онда кад смо читали Бебелову „*Жену и социјализам*“, бранили смо од злостављања проститутке, бунили се против драконских закона над њима, мрзели салоне, знали Ујевићеву песму *Русији* као химну – волели, волели свим жаром, занесено, младосно, све што је ново, поштено, чисто. [...]

Одкуда смо ми знали да постоје котерије као и у политици и у поезији, одкуда смо ми знали да наши обожавани пропуштају кроз часописе све срачунато, све удешено, све с циљем личних зађевица и користи далеко од тога да проносе Нову Уметност. [...]

Ми смо мислили да они заједнички привређују да покрену један велики, *свој лист* кроз које би манифестовали своје идеје, кроз који би показали шта је модерна уметност, како Нови осећају Нови живот. Па тим да се откину од срамног клањања свим противничким часописима и застарелим покретима.¹¹

Феминистичко чишћење модернистичке/авангардне периодике

Ако уважимо поетичке специфичности књижевности коју су стварале жене, можда се ипак може аргументовати у прилог поетичких размимоилажења која су, опет, у крајњем исходу, засвођена идеологичношћу коју баштини патријархално устројено књижевно поље и његови рецепцијски растери. Није ли на делу, можда, „скандалозна историја заташкавања фемнизма“^{<?>} јер су списатељице своје авангардне поетике градиле у дијалогу са феминистичким идеологемама свог времена? О модернистичким часописима авангардних стваралачких тенденција двадесетих година можемо говорити у контексту „нефеминистичких уређивачких политика“^{<?>}, концепта који нас одводи корак даље у прецизнијој реконструкцији књижевног живота тих година.

- 11 Милица Костић, „Иза снова“, *Женски покрет*, бр. 9–10, 1923, стр. 451, 452.
- 12 Рецепцијски модел који је Светлана Слапшак везала за стваралаштво Јулке Хлапец Ђорђевић. Вид. Svetlana Slapšak, „Julka Hlapac-Đorđević: iz skandolozne istorije zataškivanja feminizma među Južnim Slovenima“, *Pro Femina: časopis za žensku književnost i kulturu*, br. 5-6, 1996, стр. 86–89.
- 13 Израз „феминистичка уређивачка политика“ Станислава Бараћ преузима од Јелене Петровић, разрађујући га, односно концептуализујући га: „Под појмом *феминистички* подразумевају се они часописи који су, у периоду процвата женске штампе, захваљујући продору еманципаторских дискурса, у новонасталој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, касније Краљевине Југославије, неговали женско ауторство

Сагледавајући позиционирање списатељица на часописној авангардној мапи двадесетих година, можемо се запитати да ли им је мера *авангардности* на неки начин била дозирана и одмеравана. У том случају, супротно почетним истраживачким и хеуристичким претпоставкама, следећи (потенцијалну) логику инверзије, да бисмо осветлили пуну меру поетичких иновација, списатељице треба лишити првобитног часописног контекста, који је „пригушивао“ њихове поетичке искорак у правцу авангардних поетика. Текстови појединих списатељица објављени у *Српском књижевном гласнику*, часопису *Мисао* или *Новој Европи*, декодирањем контекстуалних наноса указују нам се у свом иницијалном поетичком окружју – авангарди. Можда ће нека будућа истраживања показати да су часописи, попут *Српског књижевног гласника* или *Мисли* (ван Ранковићевог уређивања), али и феминистичка периодика раних двадесетих година, били значајна места артикулације авангардних поетика захваљујући управо присуству ауторки.

Међутим, проучавање модернистичких часописа из перспективе „феминифилне“ и „нефеминифилне“ уређивачке политике, односно авангардне платформе коју садрже, може се усложнити уколико пођемо у потрагу за женским ауторством на местима на којима га не бисмо очекивали. Другим речима, феминистичко читање, и то сужених зеница, текстова авангардиста може да разоткрије

и бавили се тзв. женским питањем, иако по својој основној намени, па чак ни узредном декларисању нису били ни „женски“ ни феминистички. Као додатни критеријум дефинисању овакве уређивачке провенјенције узима се женски глас у двоструком значењу: бирачког права и ауторства“. Станислава Бараћ, *Феминистичка контрајавност. Жанр женског портрета у српској периодици 1920-19140*, нав. дело, стр. 110. Ауторка је показала да су *Нова Европа*, *Мисао* (мимо уређивања Ранка Младеновића) и *Живот и рад* часописи феминифилне оријентације, истакавши да будућа истраживања треба да покажу да ли се ова одредница може ставити уз другу серију *Српског књижевног гласника* и *Летопис Мајнице српске*.

не само њихову маскулинистичку парадигму, већ и обиље амбивалентности. Једну од стратегија феминистичког истраживања периодике, у овом случају модернистичких/авангардних часописа двадесетих година, може да представља мапирање, контекстуализација и интерпретација *ѝноценѝричних меѝонимија* уписаних/потиснутих у структуре књижевних текстова авангардиста или њихове репрезентативне тропе. Под *ѝноценѝричним меѝонимијама* имам у виду елементе *нараѝива* који рефлектују неки аспект женског ауторства, дакле, својеврсне интертексте чији се матични контекст, међутим, потискује и брише. У новоустројеном стваралачком окружју ови елементи бивају лишени свог поетичког исходишта – женских уметничких пракси.

Овај истраживачки смер приближава се херменевтичком приступу Биљане Андоновске који је ауторка применила разматрајући проблем потискивања (имена) жене и поетике надреалистичког антиромана. Ауторкина интерпретативна полазишта, укрштање генетичке критике, психоанализе и феминистичке теорије, се указују као подстицајан *модел* за истраживање појединих аспеката формирање групне динамике првог таласа авангарде, превасходно односа према стваралаштву жена. *ѝноценѝричне меѝонимије* у текстовима авангардиста упућују на „генетичкокритичку зону предтекста где ће се затећи прецртано име жене“, односно оне су „зоне нестабилности“, „флуидна и фантомална *ѝнеѝичкокритичка*, феминина зона, која захтева да другачије, процесуалније и децентрираније мислимо о тексту, идентитету и значењу“¹⁴. Ако текст, односно

14 Биљана Андоновска, „Без-нађе: „Где престаје она, а где почиње сан?“ или Како су волели Бретон и Ристић“, у *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са V међународној научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крајевцу*, (29–30. X 2010). Књ. 2, Жене: род, идентитет, књижевност, уредник Драган Бошковић, ФИЛУМ, Крајевцац, 2011, стр. 246.

његову генезу, заменимо авангардном књижевношћу, дакле, корпусом текстова чија дефинитивна ауторска верзија бива нормирана и вољом аутора и књижевних историчара, творећи репрезентативни дискурс о авангарди, онда се током испитивања његове генезе, захваљујући дејству књижевних конвенција, нарочито под притиском спољних (друштвених и културних) рецепцијских норми, такође сусрећемо са „зоном генезе и/као гинезе у латенцији, потиснутог у сенци“¹⁵.

Међутим, као што Биљана Андоновска истиче поводом „подтекстуалне“ зоне Ристићевог (анти)романа *Без мере*, „нечиста савест овог увек непризнатог, ауторског (сне)знања као културолошки симулиране, свесне несвести, не може увек пренебрегнути, сведочи њено ефектно присуство у траговима на површини објављеног текста“¹⁶, односно на површини српске авангардне књижевности коју су стварали мушкарци. Но, да бисмо били у могућности да препознамо *иноценцијичне мейџонимије* неопходно је познавање књижевности коју су писале жене, а часописни контекст од узорног је значаја са истраживање г(и)енезе авангарде.

Предочене методолошке могућности ће се настојати експлицирати на примеру две репрезентативне фигуре женског авангардног песништва раних двадесетих година, дакле, током првог таласа авангарде, Јеле Спиридоновић Савић и Анице Савић Ребац. Истраживачку пажњу ћу усмерити ка њима из неколико разлога. Најпре, ауторке су биле активне сараднице у широкој мрежи периодике непосредно након рата и почетком двадесетих година. Њихова лирика, такође, завређује читалачку и истраживачку пажњу неовисно од авангардног контекста – реч је о песникињама изразите креативне индивидуалности и стваралачких домета. Лирика Јеле Спиридоновић Савић

15 *Истио*.

16 *Истио*, стр. 247.

и Анице Савић Ребац је изразит пример гиноцентрирања авангардних стваралачких поступака, те се кроз њихову лирику могу јасно издвојити стваралачке стратегије које су списатељице примењивале градећи сопствене фикционалне светове ослоњене, дакле, са једне стране на авангарду, а са друге стране на женско креативно искуство. Напоследку (или је са тим требало почети), њихова лирика је исходиште наратива са којима ће интерферирати авангардисти, било да су *ирецитирали њихово име* или, напосто, прећутно прелазили преко њега.¹⁷

*Екстазиични џлес
Јеле Спиридоновић Савић*

У последњем броју *Дана* објављена је песма „У врту ноћи“ Јеле Спиридоновић Савић. За разлику од других списатељица које су сарађивале у часопису, Јела Спиридоновић Савић је 1920. године већ имала објављену збирку песама, *Са уских стџаза* (1919). Оновремена критика није могла да не запази ауторкин песнички првенац. Милан Богдановић је писао, приказујући нове књиге у *Полицици* 1919. године, да у Загребу, око Крлежиног *Пламена*, Милош Црњански и Јела Спиридоновић Савић скандализују својим стиховима¹⁸. Версолошка непослушност и окретање слободном стиху и „ритму екстазе“ (М. Црњански), нови тип осећајности и чулности тачке су критичког напада на *Лирику Ишаке* Милоша Црњанског у раној фази њене рецепције. Ако је мушкарац превазишао „хоризонт

17 Једна од диминантних *иноценциричних метонимија* је и везиљска уметност о којој сам писала у посебној студији у овој књизи.

18 Милан Богдановић, „Нове књиге“, *Полицика*, бр. 4265, 16.12.1919, стр. 1.

очекивања“ јавности и читалачке публике, а данас *Лирику Ишаке* и разумевамо као једну од збирки које су иницирале нови поетички дискурс, можемо само да претпоставимо природу и интензитет реакције на сродан изгред жене чија је прва песничка збирка данас потпуно запостављена у књижевној историографији.

„Улазница“ у *Дан Јели Спиридоновћ Савић* је, поред збирке *Са уских сџаза*, могао да буде и приказ *Лирике Ишаке* Милоша Црњанског. Поред сажете афирмативне критичке белешке Тодора Манојловића, текст „Милош Црњански: Лирика Итаке“ (1919) Спиридоновић Савић је једини позитиван приказ збирке у фази њене ране рецепције. У уводу приказа, ауторка се осврће на стање у предратној поезији, примећујући да се „пред сам рат осећала у нашој поезији нека извесна шкртост, празнина и препевање већ толико пута казаног“¹⁹. Ауторка држи да је то резултат епигонства, механичког копирања Дучићевих поетских решења, односно подлегања императиву лирског дванаестерца. Међути, нашао се и један „бунтовник“ који је пронашао „свој“ израз – Милан Ђурчин, „револуционар наше трабантске поезије“²⁰, ког ће и Гојко Тешић деценијама касније ставити на чело *Анџолоије аванјардне њоезије*.

Истичући протоавангардизам аутора стихова „Пустите ме како ја хоћу!“, ауторка други део текста започиње исказом манифестног набоја: „Да Господо љубитељи конзерватизма ипак то нешто значи унети свежег, новог и чистог ваздуха, у једну већ истрошену атмосферу. И мора се дати признање онима, који свој ма и скромни камен-темељац дају за ‘нову зграду’“²¹. Камен-темељац нове зграде, а у наставку текста јасно бива да ауторка не мисли да је

19 Јела Спиридоновић-Савић, „Милош Црњански: Лирика Итаке“, у Милош Црњански, *Лирика Ишаке и коменџари*, прир. Гојко Тешић, Светови, Нови Сад, 1993, стр. 217.

20 *Исџо*.

21 *Исџо*, стр. 217–218.

„скроман“, јесте Црњанскова *Лирика Ишјаке*. Ауторка, не пропуштајући да код сваке анализиране поетичке особености истакне њену иновативност, издваја Црњанскову оригиналност, „фину осетљивост и вибрирајућу словенску душу“, депатетизацију и десентиментализацију, продубљеније схватање родољубља, пркосни понос, те спој снаге и „мушкости“ и срдачности и блискости, луцидно закључујући да се „оригиналност Г. Црњанског може каквом конзервативцу учинити као права јерес у поезији“²².

Песничка збирка *Са уских стиаза* такође завређује да понесе атрибут *јеретичка*. Ауторка је, убијајући „анђела у кући“²³, продорно и самосвесно проговорила језиком тела у слободном стиху, саображавајући реченичну периоду и ритам песничком расположењу. Сажетост, анафорско обележавање ритма и морфолошки паралелизми путем којих исписује свој слободан стих биће препознатљиве особености слободног стиха авангардиста. Још је Винавер у приказу збирке приметио да стихови и нису стихови, називајући њене песме *йрозом*. Оцењујући стихове са становишта симболистичке поетике, Винавер је у приказу збирке 1919. године приметио ауторкин версификацијски отклон, односно онеобичавање: „редови су флуидни, иако недовољно музикални да би били стихови; изгледа да је чак гђа Савић избегавала музикалност и мелодичност, хотећи да да нешто неприпремљено, нешто без позе и геста, па чак и без нагласка, хотећи, може бити, са много више смелог

22 *Ишја*, стр. 220.

23 У есеју „Професија за жене“ Вирџинија Вулф поставља провокативан захтев пред жене – убијање „анђела у кући“. „Анђео у кући“ је викторијански идеал жене, односно патријархални идеал жене – смерне, чедне, покорне, безгласне, увек на услузи супругу и породици. Вулф је сматрала да свака млада жена треба да убије тог анђела који носи у себи, стекавши га васпитањем, јер тек када збаци бремене патријархалних предрасуда, жена може да буде слободна. Вид. *Virdžinija Vulf, Sopstvena soba*, prevela sa engleskog Jelena Marković, Plavi jahač, Beograd, 2009, стр. 129–136.

кокетства, да остави своје замисли у свој њиховој женској безбрижности²⁴.

Винаверов приказ је амбивалентан. Поздрављајући појаву књиге Јеле Спиридоновић Савић, аутор истиче њене иновативне аспекте у тадашњој српској књижевности:

Веома је пријатна појава ове књиге у нашој средини, где још свакодневно излазе књиге песама, са идеологијом малишана основне школе, но без њихове непосредности. Књига госпође Савић јесте књига прозе једне жене, која то што говори износи једним књижевним језиком без стаклених ђинђува, тако јевтиних, но тако још у моди код нас, и без извештаченог патоса, који је једно мучење у нашој књижевности, једна врста облигатног терора, терора лажне страсти и измишљене страсности.²⁵

Међутим, Винаверово читање исклизава у непријатне некоректности које су плод родних стереотипа, чак и стереотипизације. „Женска безбрижност“, изречена поводом њених стихова, суптилно алудира на одсуство стихотворачког мајсторства које је, према Винаверовом мишљењу, очито иманентно женама. Приказ окончава мишљу да у књизи има „много похвалне, али доста површне културности“, питајући се „Је ли то проклетство свију жена које пишу у нас?“²⁶. С обзиром на то да текст потписује Винавер, нема места за недоумицу да ли је реторско питање ствар необавештености или безобразлука.

Песникиња „раскошне маште и врлог темперамента“, „великог осећања плоти и крви и јаким чулним сензација“²⁷

24 Станислав Винавер, „Јела Спиридоновић-Савић: Са уских стаза“, *Чардак ни на небу ни на земљи. Дела Станислава Винавера*. Књ. 3, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 269.

25 *Истио*.

26 *Истио*, стр. 270.

27 Милан Кашанин, „Три књиге песама“, *Летопис Машице српске*, бр. 1–2, 1927, стр. 205.

у збирци *Са уских стџаза* слободно опева еротски ужитак жене, односно жељу за неспутаним еротским ужитком, било да је заодева у алегоријске слике поникле у народном лирском имагинирању или молитвено-химнично обраћање жељеном. Поетски простор се гради на вертикали небо-земља дуж које се креће лирска јунакиња, урањајући и у подсвест као не-место, апсолутну таму, и интензивно комуницирајући са небеским висинама. Бескрај је и уточиште, простор у ком се дезинтегрише лирско ја, али у појединим стиховима небо је и простор испражњен од трансценденције.

Телесно и духовно нису без остатка измирени у збирци *Са уских стџаза*, иако се томе непрестано тежи, већ су у напетом односу. Мушкарац је синегдохично фрагментизован у стиховима; његове очи, усне, руке амбивалентно су кодиране, оне су и извор задовољства лирске јунакиње и извор њене анксиозности, здружују се са виталистичким набојем и ужитком у чулности, али су уписане и у расколе и дисонантности, бивајући блиске експресионистичком топосу конфликта аниме и анимуса. Ужитак је повезан и са болом и са блаженством, лирска јунакиња посеже и за чулним и надчулним као утопијском пројекцијом. У појединим стиховима еротика добија метафизички призрак, али је у појединим стиховима лишена одуховљености.

Разматрајући филозофско-идејне координате модернизма, Тодор Манојловић издваја ничеовски дух као његово одређујуће обележје, а управо је то хоризонт на ком ваља херменеутички поставити и доминантну линију, проистеклу из феминистичког фундуса, прве песничке збирке Јеле Спиридоновић Савић:

Модерни дух може се по његовој најдубљој суштини означити као ничеовски: он је преутанчан, лак, крилат, 'ватрен', критичан, скептичан, па ипак и ратоборан и оптимиста (у једном вишем смислу речи), он је ведар, весео, подругљив,

воли смеле скокове, парадоксе и најћудљивије маштарије; [...] – он се довиною до једне до сада још невиђене или, свакако, већ одавна – ваљда, од доба Ренесанса – невиђене слободе, он се дивно смеје, он, заиста, „игра“ над јучерашњим верским, моралним и социјалним предрасудама²⁸.

У „Песми чула“, коју можемо посматрати као програмску, видећи у њој објаву нове женске субјективности, на трагу ничеанске реафирмације корпореалности, артикулише се чежња за тоталним ужитком, за интензивним доживљајем живота чије се свакодневно искуство естетизује. Најрадикалнији захват песникиња/лирска јунакиња врши у поретку чулности, односно ретериторијализацији женског искуства. Реч је о песми пробуђених, *освећених* чула. Опевајући искуство свих пет чула, лирска јунакиња повишеним тоном захтева нове пределе искуства посредоване одређеним чулима. Већ у првим стиховима раскида са социјалним конвенцијама уписаним у чуло вида – „хоћу да видим жељом дубоком и жедним оком“²⁹. Продорни поглед жедног ока истовремено смешта женски субјекат на позицију шетача (*flâneur*) и путника, укидајући опозицију приватно/јавно опресивну по женин идентитет³⁰. Такође,

28 Тодор Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, приредио Гојко Тешић, „Филип Вишњић“, Београд, 1987, стр. 143–144.

29 Јела Спиридоновић-Савић, „Песма чула“, *Са уских стаз...*, С. Б. Цвијановић, Београд, 1919, стр. 61.

30 Одлучујући се за стицање образовања и јавно деловање жене су почетком 20. века рушиле још један табу. Повећана интелектуална радозналост и трагање за интелектуалном заједницом који су интензивирали путовања и једно су од обележја модерног искуства почетком 20. века женама је донело другачији културноисторијски усуд у односу на њихове генерацијске исписнике. Социолошкиња Ксенија Видмар Хорват је показала на низу примера да жена која путује са циљем личног усавршавања, ради стицања нових интелектуалних, културних и уметничких искустава, узнемирује поредак јер се ослобађа ограничења рода и прописане посвећености породици, мајчинству и домаћинству. Када жене прекораче границе државе, границе родне земље (*motherland*) су

жедно око укида патријархални стид и пасивност резервисане за жену у љубавној игри, имплицирајући глаголом „зарити“ степен жуђене блискости и интензитет контакта, те иницијативу и одлучност: „Хоћу да гледам / висину небеског свода / и бескрајну пучину мора, / [...] И вољени мој, / хоћу да заријем / очи моје / у очи твоје“³¹.

Тело постаје привилеговано место искуства, оно није одељено од духа, већ је заједно са процесуалношћу и животом у својој укупности предуслов спознаје. Истичући сопствене жеље опосредоване одређеним чулима, лирска јунакиња захтева потпуну слободу жеље и ужитка: „И врелим дахом / хоћу да удишем / мирисе што заносе / [...] Од покошена сена / и круница цвећа / после кише / али још више / мирисе лажне, / који се шири / с раскошних тела / и с одела / младих, чежњивих жена“³². Ревизионистичко читање и превредновање конститутивних вредносних опозиција европске грађанске културе (приватно/јавно или природа/култура) посредовано је женским телом које постаје и поље епистемолошког зрења и интензивног ужитка.

изазване; њиховим преласком симболички праг националне државе/ родне земље перформира се и помера. То твори главну опасност за рационалну, маскулину организацију политичких територија националних држава. Отуда су, закључује ауторка, путнице на маргини колективног сећања и утишане званичном историографијом. Вид. Ksenija Vidmar Horvat, „Engendering borders: Some critical thoughts on theories of borders and migration“, *Klagenfurter Geographische Schriften*, 29, 2013, стр. 106–113. Подсећања ради, Јован Скерлић је замерио Исидори Секулић космополитизам у кризним националним временима, а космополитизам Јулке Хлапец Ђорђевић или Милене Павловић Барили вероватно да је један од разлога њихове маргинализације, односно одсуства из националне историје књижевности. Током двадесетих година прошлог века о путовањима око света Јелене Димитријевић извештавала је феминистичка контрајавност, а њено дело последњих година такође реактуелизују, углавном, истраживачице и истраживачи којима је близак феминизам.

31 Јела Спиридоновић-Савић, нав. дело.

32 *Истио*, стр. 63.

Ситуирање првенца Јеле Спиридоновић Савић у токове експресионизма учинила је Јована Реба, приређивачица њених изабраних дела (2013): „Екстатични доживљај света, интуитивност религиозне спознаје, метафизичка идентификација са космосом, индивидуализам у смислу одвајања од лицемерног грађанског друштва и потрага за суштином стварности у неистраженим дубинама сопственог бића – у тексту ослобођеном формалних традиционалних законитости“³³. Међутим, ауторка додаје да „иако се светлост првог таласа српског експресионизма (1919–1921) прелама у лирском првенцу Јеле Савић, његова различитост од дела савременика (од Сиба Миличића, Тодора Манојловића, до Црњанског, Винавера и Растка Петровића) огледа се на више нивоа.“³⁴ Пре свега, различитост ране поезије Јеле Спиридоновић Савић ауторка види у њеној „упитаности над полифонијом значења мистицизма (од паганског до хришћанског)“ која „изолује њену поезију од утицаја драматичних друштвенополитичких потреса“ који су оставили дубок траг у делу њених савременика³⁵.

Иако се може претпоставити да су управо драматични друштвено-политички доживљаји били мотивација за окретање мистицизму, утичући тиме на песнички лик Јеле Спиридоновић Савић, ни сам њен разбокорени мистицизам није потпуни отклон од духовности којом меандрирају њени савременици. Потрага за новом вредносном и духовном вертикалом опште је обележје епохе. Искуство Првог светског рата и стварање Краљевине СХС поново су отворили, у заоштренијем виду питање дефинисања културног идентитета. Урушена духовна вертикала европске цивилизације, са једне стране, и конгломерат културних

33 Јована Реба, „Мистика Јеле Спиридоновић Савић“, у: Јела Спиридоновић Савић, *Вечито чежње*, приредила Јована Реба, Службени гласник, Београд 2012, стр. 283.

34 *Истио*.

35 *Истио*, стр. 285.

модела и утицаја у новоствореној држави (оријентални, медитерански, средњоевропски итд.) са друге стране, интензивирали су културолошки дијалог самоодређења друштва „у настајању“.³⁶

Окретање различитим духовним традицијама став је епохе. Поред духовних линија које је издвојила Јована Реба, Јела Спиридоновић Савић суптилним интертекстуалним кодовима утискује у тематске и експресивне моделитете својих стихова наративе који упућују на еманципаторско искуство (женске) модерности, односно радикално преобликовање уметничког идентитета жене која преистпитује, иновира и раскида са традиционалним уметничким изразом, полазећи до сопствених родно кодификованих позиција и значења.

Ослободимо ли читање прве песничке збирке Јеле Спиридоновић Савић ванвремености и друштвено-историјске неукотвљености које се имплицира њеним смештањем у традицију мистицизма, разоткривамо динамични наратив женске креативности који је тих година постао револуционарни израз уметничке праксе жена. Другим речима, њена поезија није изолована од друштвеног контекста у ком је настала и објављена, већ путем феминистичких идеологема, односно упућивања на женску стваралачку праксу реагује на потресе свог времена, поједине и прижељкујући. Интертекстуалном, прецизније казано, транстекстуалном комуникацијом са плесном револуцијом коју су извеле жене песникиња гради субверзивне

36 „Разапет између навале идеја о чистој и личној уметности“, писао је Милан Кашанин 1929. године, „о друштвеном преображају, о расном изразу и кризи западне културе, послератни нараштај је, несумњиво, подељен и збуњен, ни близу онако компактан и прост као што су биле раније генерације. Он се не може окупити око јединствених погледа и рада још и зато што су његови представници различити по васпитању, по културним и социјалним срединама“. Милан Кашанин, „Три књижевна нараштаја“, *Лейтмотив Майице српске*, књ. 321, бр. 2, 1929, стр. 165.

фикционалне светове у песмама антологијских квалитета „Allegro“ и „Летње подне“.

О иновативно-реформаторској димензији модерног плеса писала је Мага Магазиновић 1913. године у *Српкињи*, везујући га за једну од њених кључних фигура, Изадору Данкан (Isadora Duncan), која је „прва заиграла нову игру, која је задивила свет, па је после и говорила о тој игри“³⁷. Магазиновић је, указујући на плесну концепцију И. Данкан у којој се реafirмише старограчка идеја плеса, недвосмислено маркирала модеран плес као вид женске еманципације:

Ова игра будућности, у ствари игра прошлости, васкрсла из давнина јелинског духа, намењена је не само професионалним играчицама као нарочит позив, ни позоришту, већ жени као таквој. [...] Играчица будућности биће свештеница, пророчица која ће женама донети вест, дати сазнање о могућој снази и лепоти њиховог властитог тела. У својој визији будуће играчице, будуће жене, види гђа Дункан покрете који изражавају опажаје, како се море таласа, како птице лете, биље како расте, облаци како промичу и најзад покрете, које изражавају човекове мисли о васиони³⁸.

Модеран плес се концептуализује као физичко опри-сутњење духовне револуције, а фокусирање на индивидуалност играчице/играча кроз симболичке форме отвара могућности за нова истраживања и изражавања сопства. Смештањем покрета у шири контекст наративних, културолошких и идеолошких могућности, плес постаје институција којом се производи ново сопство, а с обзиром на то да је реч о пракси која баштини друштвену конструкцију ородњеног тела, плес је перципиран и као простор сукоба појединца

37 Мага Магазиновићева, „Ритмичка гимнастика“, у *Српкиња: њезин животи и рад, њезин културни развој и њезина народна умјетност до данас*, Добротворна задруга Српкиња, Штампарија Пијуковић и друг, Сарајево, 1913, стр. 79.

38 *Исто*, стр. 79, 80.

и друштва. Изадора Данкан, ослободивши (женско) тело репресивних социјалних норми које намећу патријархалне институције, била је отеловљење „нове жене“ која се појавила и о којој се често говорило почетком 20. столећа³⁹.

Поред Изадоре Данкан, играчица која је почетком века постала синоним за „нову жену“ јесте и Лои Фулер (Loie Fuller)⁴⁰ на коју неодољиво подсећа играчица Јеле Спиридоновић Савић у уводним стиховима „Allegra“: „Ту је и кармин / и шминка / и море / бескрајно море / белог тила. / А усред тога / Она, / и лептир, / и срна, / и жена / и птица... / играчица“⁴¹. Отварајући песму друштвеном инскрипцијом женског тела, из које ће је ослободити у другом делу песме, референтни оквир за читање револуционарних експресивних могућности женског покрета и његових аутореференцијалних значењских исхода песникиња поставља евокацијом специфичног костима Лои Фулер, *бескрајно море белој иши*, којим је плесачица преобликовала појавност женског тела на сцени, затомљујући еротску експлицитност. Такође, у окружје својих стихова призива и сецесионистичке моделе женског који су били својствени рецепцији плеса Лои Фулер, а о којима је и Мага Магазиновић писала поводом Изадоре Данкан, смештајући их у оквир које су им дале модерне плесачице – ослобађање од дисциплинујућег режима.

Успостављањем контраста између светине која „тоне у мраку“ и играчице која лети „ко у сунчану зраку“, отвара се простор динамичном плесном изразу – „И њиха се

39 Džulija L. Folks, *Moderna tela: Ples i američki modernizam od Marte Grejam do Alvina Ejlija*, prevod Ivana Ašković, Clio, Beograd, 2008, стр. 20.

40 „Скидајући са себе слојеве подсукњи, те нове храбре жене ступиле су у борбу за значајније улоге у друштвеном животу и за право гласа. Међу тим новим идејама, родила се и идеја о слободној љубави, либералнијим сексуалним нормама и неспутаним покретом у плесним дворанама и на сцени, који је био одраз слободнијег односа према телу“. Џулија Л. Фолкс, *нав. дело*, стр. 20–21.

41 Јела Спиридоновић-Савић, „Allegra“, *нав. дело*, стр. 23.

/ и сагиба / и повија / и увија / њен дугу лабудски врат, / њене танке руке, / њена фина глава, / и гипке ноге / то она изводи / свој божански Allegro.... / А људи је желе. / Оп-ијени / Лепотом, / Покретом / и сјајем / желе је ко жену / и ствараоца.⁴² Женино тело на сцени изложено је погледу⁴³, она је предмет жеље, жели са као жена, еротски објекат, али и као стваралац, чиме се алудира на негирање женске персоналности у класичном балету у којој је она подређена жељи мајстора, кореографа. Измештајући, такође, плес из сфере водвиљске културе у којој је женско тело било инструментализовано за потребе жеље, плес *божанскої Allegra* постаје креативан, уметнички чин субјективног изражавања, „у заблуди / у заблуди [су] / ти људи“ јер је плесачица „ко уметница / ничија“.⁴⁴ Плес је простор слободе,

42 *Исјо*, стр. 23–24.

43 Ослањајући се на Фројда и Лакана, Лора Малви (Laura Mulvey) је, у данас класичном есеју „Визуелно задовољство и наративни филм“ (1975) анализирала скопофилију у класичном филму посматрајући је као структуру која функционише као оса активности/пасивности. Класичан филм подстиче жељу за гледањем интегришући структуре воајеризма и нарцисизма у причу и слику. Мушки карактер је активан, око њега се организује и развија радња филма; женски карактер је пасиван и немоћан, он је објекат мушке жеље. Визуелни концепт прилагођен је мушкој жељи – унутар филмског наратива мушки ликови усмеравају свој поглед ка жени, а гледалац се упућује да се идентификује са мушким погледом јер камера заузима мушку тачку посматрања. Малви је истакла два аспекта визуелног задовољства утемељена у потпуној разлици: воајеристичко-скопофилан (задовољство у гледању објекта) и нарцистичку идентификацију (задовољство у посматрању себи сличног). Обе ове формативне структуре зависе од значења која се придају контролишућој моћи мушких ликова. Жена као слика је, дакле, производ воајеристичких или фетишистичких механизма. Вид. Lora Malvi, „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“, *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*, 8/9, 1997, стр. 44–56.

44 „Изадора Данкан и Лои Фулер развијале су стил игре који се разликовао како од класичног балета, тако и од водвиљског плеса [...] и користиле су га као средство за исказивање филозофских, теолошких или уметничких идеја.“ Џулија Л. Фолкс, *нав. дело*, стр. 18.

неспутане креативности, језик ослобођене телесности, аутентичне егзистенције. Плес је, такође, и простор комуникације са трансцендентним: „запаљених груди, / и благодарних жена, / Божица, / а не жена / ко у храму / покретима / надземаљским / и ритмом божанским / даје прознање / да је у Стварању / са Богом својим / сама.... сама.... / потпуно сама..... / и осећа да су јој / божанске јој груди, / далеко од света / и од свих тих људи.“⁴⁵

Божански Allegro евоцира дионизијски концепт експресионистичког плеса који је утемељила најзначајнија плесачица Вајмарске Немачке, Мари Вигман (Mary Wigman), доживљавајући га као експресивно и духовно истраживање. Вигман је свој концепт плеса након Првог светског рата обликовала у сагласју са еманципаторским идеологемама које су биле усмерене ка промени друштвеног положаја жена. Експресионистички плес, настајући на таласу повратка природном и примитивном, критичка је реакција на експлоататорске друштвене услове. Мари Вигман и Рудолф Лабан (Rudolf von Laban)⁴⁶ су засновали дионизијски концепт израза који трансцендира закон и ред, структуриран кроз екстатични и ритуални чин који оснажује растварање сопства, односно повезује индивидуално ја са вишим сферама, померајући персоналност плесачице на надперсоналне енергије плеса.^{<?>}

45 Јела Спиридоновић Савић, *нав. дело*, стр. 24–25.

46 Мага Магазиновић се 1917. године у Цириху упознала са радом Школе уметничког плеса Рудолфа Лабана; године 1923. у Минхену похађа летње курсеве ритмике, пластике и савремене уметности телесне културе код Лабана; приликом гостовања у Београду 1924. Лабан је присуствовао раду Школе за ритмику и гимнастику Маге Магазиновић и одао јој признање за рад. Дубравка Ђурић, „Марија Мага Магазиновић“, База података *Књиженство*, <http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/sr-lat/authors/marija-maga-magazinovic>.

47 Вид. Susan Laikin Funkenstein, „There’s Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art“, *Gender & History*, Vol.17, No. 3, 2005, стр. 826–859.

Топоси екстазе, ритуала, мистицизма и природе који доминирају дискурсом експресионистичког плеса саплетени су у песми „Летње подне“ Јеле Спиридоновић Савић, у кореографији која евоцира назив кореографског циклуса Мари Вигман *Екстатичан плес* (*Ekstatische Tänze*), чији је први део насловљен *Подне* (1917–1919). Женска плесна заједница, коло девојака у „ватреним хаљинама“ и „пламеним ципелама“ смешта се у обредно-ритуални контекст. Метономијским исечцима успоставља се паралелизам између девојачког кола и сунца у карактеристичном експресионистичком колориту. Девојачко коло, „бурни плес“ у „подневном бесу“, „пламен-зрак“ на свом врхунцу потпуно је дематеријализовано повезивањем са примордијалним силама, нагашеном ирационалном компонентом. Архаични седименти стихова сежу у женске обредно-ритуалне праксе, а својим смисаоним линијама обужмљују и космизацију и привилеговање ирационалног насупрот логосном. Коло је вид ослобађања, подразумевајући флуидност идентитета, његово сагласје са природним процесима и космичким токовима. Плес у стиховима Јеле Спиридоновић Савић постаје метафора неспутане индивидуане енергије која комуницира са надперсоналним силама, метафора ослобођене креативности, слободе, аутентичности, тежње ка тоталитету искуства, уједињења тела и духа, тела као медијума спознајних и стваралачких прегнућа, метафора нове изражајности.

Песме „Летње подне“ и „Allegro“ својим паганско-обредним, те пантеистичким и екстатичним слојевима могу се са једне стране, дакле, сачитати са наративима модерног, надасве експресионистичког плеса у чијем контексту се њихова „родна политика“ нарочито интензивира, али и у

Мари Вигман била је непосредни „модел“ експресионистичким сликарима, Емилу Нолдеу (Emil Nolde) и Ернсту Лудвигу Кирхнеру (Ernst Ludwig Kirchner), а фигура плесачице је еманципаторски обојена у лирици немачких експресионисткиња, попут Силвије фон Харден (Sylvia von Harden) или Бес Брен Калишер (Bess Brenck-Kalischer).

корелацији са обновом примитивизма, чији је, уосталом, један вид и експресионистички плес као медијум изражавања општих тенденција присутних у ликовним и поетским делима. Међутим, и у том контексту поезија списатељица разоткрива специфичне представе и значења.<?>

Култ обнове, реакција на учинке техничко-индустријализоване цивилизације, који спаја у себи „примитивистичке, виталистичке и фолклористичке црте“<?>, укључивао је карактеристике својствене песничкој збирци Јеле Спиридоновић Савић: негацију разума који се доживљава као супротност животних прасила; слављење младости, сунца и пролећа; трагање за праизворима који подразумевају повратак земљи и изражавање мистичко-пантеистичке религије; покрет и промену који се схватају као највиши израз живота; афирмацију „биоморфног покрета“ као израза повратка праизворима и као слављење култа раста и плодности; наглашавање чулности и телесности, љубавни чин путем којег се буди „звер у крви“; екстатично ослобађање виталне енергије као повратак изгубљене природности и данамике.<?>

Овај аспект авангардности стихова Јеле Спиридоновић Савић стоји на прочељу „фолклоризације авангарде“, појаве везивања култа обнове са аутохтоним фолклорним традицијама, специфичним за младе народе<?>, коју је и Јелица Беловић Бернаджиковски у *Српском везу* програмски конципирала. Међутим, природа као искуствени оквир

48 Збирку песама *Вечитије чежње* (1926) Јеле Спиридоновић Савић тумачила је Станислава Бараћ са феминистичких позиција, у контексту „књижевности о новој жени“. Вид. Станислава Бараћ, *Феминистичка књижевност: жанр женског поријекла у српској периодици 1920–1941*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015, стр. 312–316.

49 Бојан Јовић, „Проблем примитивизма у српској књижевности периодичности међуратног раздобља“, *Српска авангарда у периодици*, нав. дело, стр. 95.

50 *Исто*, стр. 95–96.

51 *Исто*.

у стваралашву списатељица има и специфичне, женском културном позицијом обележене значењске слојеве који ма ће се пажња посветити у покушају интерпретативног читања стихова Анице Савић Ребац јер је она повлашћен, поетички топос њене поезије.

Плес као метафора нове изражајности, оне која рачуна на екстатичност, неспутаност, неконвенционалну експресивности, његову антитрадиционалност, радикалност и експерименталност кружиће током двадесетих година програмско-манифестним текстовима авангардиста, искрсавајући и на алузивно-метафоричким плановима поетских и прозних текстова, постајући специфичан троп авангардности. Такође, плес је присутан и у ликовним прилозима часописа у којима су авангардисти активно сарађивали, попут, примера ради, репродукција дубореза Роберта Жана Ивановића из циклуса „Плесачица“ у *Покрећу* (бр. 16–17, 1923). Стога плес може да се посматра као *иноценцијична мейонимија* у текстовима авангардиста, бивајући, поред наратива везиљске праксе, кључна зона женског ауторства са којом су аутори стваралачки комуницирали. Наравно, неопходна је напомена да је снажан подстицај експериментисању са музичко-плесним формама давао и *Руски балет* Сержа Дјагиљева. Међутим, чак и када су авангардисти реферирали на Дјагиљева као креативан извор њихових замисли, репрезентативна плесна фигура била је жена.

Метафора плеса се отуда није случајно наметнула Милошу Црњанском у „Објашњењу *Суматре*“: „Пуштамо да на нашу форму утичу форме космичких облика: облака, цветова, река, потока. Зато је наша метрика лична, спиритуална, магловита, као мелодија. [...] Стих је наш занесена играчица, па своје покрете чини у екстази. Своју екстазу претвара у голе покрете“^{<?>}. Да је реч о метафори која му

52 Miloš Crnjanski, „Objašnjenje Sumatre“, *Sumatra i druge pesme*, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1981, стр. 142.

је била важна, односно о слици која уједињује експерименталне, космичке, мистичке и мелодијске осе, сведочи и њено варирање на концу програмског есеја „За слободни стих“ објављеног 1922. године у часопису *Мисао*: „У поворци смешних остарелих форми, у гунгули простачких израза, као, некад, пантомим у Риму, тихим и нечујним ритмом, у наше доба је ушао слободан стих; као једна занесена, мрска играчица, извикана и исмејана, а која у својим слободним покретима има више екстазе и лепоте, но сва гомила ћелавих сенатора“⁵³.

Часопис *Мисао* је током свог авангардног периода донео и друге текстове који експлицитно упућују на плес као простор истраживања и експерименталног изражавања, као парадигму нове уметности. У истом броју у ком је објављен „За слободан стих“ објављен је и текст „Балетна уметност“ Александра Илића, који продубљује поетику плеса Црњанскове „занесене, мрске играчице“. У „Балетној уметности“ се предочава поетика модерног плеса, али и могућности, по угледу на *Руски и Шведски балет*, оснивања националног балета.⁵⁴ Илићу је балет, „јединство многострукости, а не израз хармоније тела“⁵⁵, послужио да образложи схватање уметности као покрета и интуиције, насупротив интелектуалистичким концепцијама, успостављајући везу између нових плесних форми и слободног

53 Милош Crnjanski, „Za slobodan stih“, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1983, стр. 14.

54 Растко Петровић је такође истраживао различите играчке форме које би биле подесне за наш народни балет. Вид. Rastko Petrović, „Šta sve može poslužiti za naš narodni balet“, *Poezija*, priredio Zoran Mišić, grupa izdavača, Beograd, 1964, стр. 336–340. Након дебитантске кореографије, једночиног балета *Свешћовина Бахуса и Флоре*, Мага Магазиновић је 1926. године потписала кореографију инспирисану народном поезијом и игром, *Јелисавка, мајка Обилића*. У Винаверовој заоставштини је остао рукопис за „балетско-обредни филм, са прастарим мотивима“, *Змија младожења*, датиран 1954. године.

55 Александар Илић, „Балетна уметност“, *Мисао*, књ. VII, св. 4, 1922, стр. 242.

стиха и декомпоноване ликовне форме. Модеран балет је, Илић га предочава у дослуху са темељним Бергсоновим идејама, „једина неокамењена уметност која не даје само једну илузију, већ полет наслеђених снага у нама – ритам [...] Балет је уметност стваралачке еволуције“⁵⁶. И даље, још увек кругу Бергсонове филозофије, Илић пише да

У балетској уметности музика има значај јединства интуиције, ком ритам тела даје снагу осећаја, извијајући на позорници живот саме фантазије. Зато модеран балет није више хладна алегорија, већ чисто лирска уметност [...] балету није више циљ елеганција облика, склад вајана и сенчена дахом гласбе, већ нешто дубље: оживотворавање снова и заноса опијеног живота за знањем, које пева и пропева кроз људске удове и мишиће⁵⁷.

Илићев текст је претежено фокусиран на изражајне аспекте балета, а њихово смештање у контекст Бергсоневе естетике изричит је програмски гест, и тек подтекстуално конотира његове „политичке“ елементе. Субверзивну политичност плеса изложиће Херварт Валден (Herwarth Walden) у тексту „Шими“ (Мисао, 1923). Станислава Бараћ је у контексту конструктивистичке оријентације часописа размотрила и текст „Шими“, истичући његове кључне „програмске“ компоненте:

Валден узима појаву популарне културе, дакле ону са маргина културе као такве и приказује њен продор ка центру званичне тј. признате културе. Шими је у том смислу амблематична појава за процесе авангардних промена. Поред тога, шими је игра, уметност код које се лако препознају њени конструктивистички принципи. Тако шими постаје и амблематичан појам за сваку авангардну уметност.⁵⁸

56 Истио.

57 Истио, стр. 243.

58 Станислава Бараћ, *Авангардна Мисао*, нав. дело, стр. 200.

Ауторка је издвојила још један топос својствен авангарди који је сажет у лајтмотивској реченици Валденовог текста: „Ипак, док се све још и јежи мозговима, рукама и ногама не опире се више. Покрет јури кроз масу и масе. Шими плеше изнад прецвалих култура“⁵⁹. Валден је, констатује Станислава Бараћ, „полазећи од салонског европског плеса стигао до плеса и игре, тј. саме музике као ритма у културама које евроцентрични поглед види најпримитивнијима“, смештајући „Шими“ и у процесе обнове примитивизма у авангардним поетикама⁶⁰:

Урођеници, којима они не припадају, имају такође неку врсту музике иако без употребе европске индустрије инструмената и познавања свога вишег колегијума. Зашто се најзад и то не би реализовало? А мора се признати да је ово реализовање праритмова постигнуто изванредно уметнички. Вредност уметничког дела не лежи наиме у идеји, већ у оваплоћењу⁶¹.

Шими као периферна форма, форма коју висока култура искључује, плес „изнад прецвалих култура“ који садржи револуционарни потенцијал, представљао је на страницама *Зениџа* кључни троп „Зенитистичког Радио-Филма од 17 сочиненија“. Занимљиво је, међутим, да је Валден отворио „Шими“ запажањима о еманципацији жена која је, попут шимија, и плесне револуције шире, дестабилизovala грађански ред и мир.

У тексту „Од оваплоћења до области“ Винавер је надахнуто изложио авангардну поетику плеса. Полазна тачка му је била критика делакроизма Маге Магазиновић, а непосредни повод био је јавни час који је Магазиновић одржала са ученицима у својој школи. Изузетно хвалећи њен

59 Херварт Валден, „Шими“, *Мисао*, књ. XI, св. 6, 1923, стр. 437.

60 Станислава Бараћ, *нав. дело*, стр. 201, 202.

61 Валден, *нав. дело*, стр. 438.

педагошки рад, у чему једино налази сврху Делаacroзовог метода, Винавер је крајње скептичан према његовим уметничким могућностима. Делаacroизму Маге Магазиновић својствени су неартизам и схематизам, њен балет „муца, посрће, спотиче се и пада“⁶². У Винаверовој концепцији плеса меандрира Валденова идеја игре као уметности кроз оваплоћење покрета, чак и његов речник (текстови су објављени у истом броју):

Потреба за нагонским покретима остала је у свим људима, чије око и ухо још нису отворени за оптичке и акустичке покрете. Зато преовлађује потреба оваплоћења телесног покрета и игра – управо то оваплоћење – распрострањеније је од оваплоћења која се прихватају другим чулним органима. Отуда је игра и без музике представљива, отеловљива и пријемљива [...]. Музичким покретима телесни се покрети механизују, постају академски⁶³.

Винавер констатује да га плес Маге Магазиновић не може „пренети у мистични разблудно-чедни трепет плеса, у првобитне очараности човечанског тела кад оно постаје откровење“⁶⁴. Делаacro је рационално, односно неинтуитивно оваплоћење човека, а „плес нас привлачи због свог мистичнога, подсвеснога и вансвесног чулнога надражаја“, додајући да он замишља „игру коња, слонова, оваца, мазга, пирамида, лампи – по Делаacroу“⁶⁵. Винавер упућује на уметнике који су донели откровење плеса, односно (авангардно) откровење тела и чулности, са „жамором тамних и несводљивих призвука“ – Гелцер, Кригер, Павлова, Карсавина, Импековен⁶⁶.

62 Станислав Винавер, „Од оваплоћења до области“, *Мисао*, књ. XI, бр. 6, 1923, стр. 458.

63 Херварт Валден, *нав. дело*, стр. 437.

64 Станислав Винавер, *нав. дело*.

65 *Истио*, стр. 459.

66 *Истио*.

Немачке плесачице предствљене су читаоцима *Зенића* у тексту „Tanze in Deutschland“. Отварајући текст суптилно алузијом да је плес у берлинским концертним дворанама плод еротске инструментализације женског тела, аутор у кратким цртама представља плесни израз Луси Кизелхаузен (Lusy Kieselhausen), Ниди Импековен (Niddy Impekoven), Карен Цабел (Karen Zabel), Елмерис Партс (Elmerice Parts) и Лоте Зибер (Lotte Siber). Међути, плесачица која се издваја у односу на друге, које је следе са више или мање успеха, је Вигман: „Плесна поезија је реткост. Апсолутни плес је проналазак теоретичара. Мери Вигман из Дрездена продукује интуитивне плесове сама. Њен израз тела се ослободио предмета. Она, чак ни под бременим душевне депресије, не доспева на клизаво. Мерини плесови без музике постижу најлепшу структуру досад“⁶⁷.

Репрезентативан зенитистички текст у контексту плеса свакако је Мицићев „Шими на гробљу латинске четврти. Зенитистички Радио-Филм од 17 сочиненија“. Шими није само сигнал интермедијалне поетике Мицићевог текста, нити само једна од манифестација глобалног симултанизма на којем се гради или разграђује текстуална структура. Шими је и амбивалентан културолошки знак послератне европске културе, симптом њеног декадентног културног империјализма, али и средство за њену барбарогенизацију. У контексту европских плесних дворана, шими постаје испразна форма грађанске културе забаве (*идиоти* плешу шими⁶⁸) која, како сугерише објава Клер Гол из Лондона, пацификује и сифражизам, „последњу МОДУ Енглеске“, те песникиња узвикује „Сестре моје из племена Хереро – дођите!“⁶⁹.

67 F. R. Behrenes, „Tanz in Deutschland“, *Zenit*, br. 19–20, 1922, стр. 67. Захваљујем Игору Аврамовићу на преводу текста.

68 Љубомир Мицић, „Шими на гробљу латинске четврти. Зенитистички Радио-Филм од 17 сочиненија“, *Zenit*, br. 12, 1922, стр. 14.

69 *Исџо*, стр. 15.

Грађанска култура је упила шими и распомамљено га плеше, међутим, плеше га ради самозаборава који одржава *status quo* – шими је прекодиран у грађанским плесним дворанама, лишен субверзивног потенцијала, део је хегемоне културе, роба која се пасивно конзумира. Међутим, задовољство тела које игра шими, задовољство популарне културе увек су претња за друштвено тело моћи. Тај потенцијал шимија, полуларног, маргиналног, барбарогенијског подцртава Иван Гол у последњој објави из Париза, упућујући на револуционарне потенцијале шимија: „Еј ви барбари. Зенит – Бокс – Меч. Ми сишемо вашу ПРАКРВ. Дођите. Газите врхунац сексус цивилизације у дворанама монденских плесова. Деколте на леђима и Вера Шо ципеле првокласни производ Париза. Фокс-трот Шими плес у свим просторијама Лувра. ПАРИЗ ГОРИ. Сутра путујем преко Балкана. Хура! Хура! Хура!“⁷⁰ 71

Плесни врхунац, врхунац његових експерисивних и колективно-еманципаторских потенцијала раних двадесетих година представља бал *Хиљаду и друја ноћ* који је „примакао српске авангардне уметнике остварењу тоталног уметничког идеала на темељима које је поставио Вагнер, а прихватила, и даље развила и прерадила, (после)ратна

70 *Исјо.*

71 Дијалог са популарном културом је једно од субверзивних подручја авангардне праксе које се подстицајно може интерпретирати следећи логику односа елитно-популарно како га одређује Стјуарт Хол (Stuart Hall). У његовом одређењу популарне културе најважнији су стални напети односи са владајућом културом, процес којим се артикулише однос доминације или субординације, процес којим се неке ствари активно вреднују да би друге биле обезвређене, односно, релације између културе и хегемоније. Холовим речима, „популарна култура је једно од подручја на коме се одвија борба за и против културе моћних: у тој борби постоји улог који се добија или губи. То је попрште пристајања и отпора“. Вид. Stuart Hol, „Beleške o dekonstruisanju ‘popularnog’“, *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik, 2012, стр. 317–328.

авангарда⁷². Компаративно сагледавајући београдски бал *Хиљаду и друја ноћ* (16.2.1923) и париски *Велики заумни бал њод маскама* (23.2.1923), Бојан Јовић истиче да ови балови „у многама представљају саме врхунце колективне авангардне делатности, што поготово важи за догађај у Београду, који је, поред окупљања најзначајнијих наших уметника онога времена без преседана, био у потпуности интегрисан у окружење и вршио ширу друштвену функцију“⁷³, прикупљање средстава за просторије (будући уметнички павиљон) Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“. Програм београдског бала, „јасно замишљен у духу карневала/народне светковине и изведен непосредно после верског празника Сретење“⁷⁴, обухватао је неколицину тачака које су рачунале на спектакуларност, а већ у њиховим називима можемо да уочимо конститутивне елементе авангардних поетика: уводна поворка Шехерезаде уз пратњу оркестра, „пролог и епилог“ Арлекина и Шарла, „психолошки балет јаве и сна“ *Собарева мејла – Le balai du valet*, „куплес-цена“ *Беоіраге! – Беоіраге!*, те *Баханала*, игра Баханткиња и Бахуса.⁷⁵

За потребе бала излазио је и хумористичко-сатирички лист *Поноћ*, а у тексту „Питање питања пред решењем“ изложена је, како истиче Бојан Јовић, својеврсна „поетика плеса“ српских авангардиста:

Бал који се организује види се – кроз шалу – као модел по коме би требало да се реше сви важнији проблеми у друштву: партијске свађе, међунационални односи, социјалне неправде. Плесна представа такође даје пример за превазилажење финансијских проблема, од изградње

72 Бојан Јовић, „Заумна Шехерезада: о београдским и париским (авангардним) баловима између два рата“, *Музиколоџија*, бр. 14, 2013, стр. 101.

73 *Истио*, стр. 95.

74 *Истио*, стр. 95.

75 Међу прилозима Јовићевом тексту налази се и Програм бала *Хиљаду и друја ноћ*.

уметничких павиљона до решавања буџетског дефицита. Са психолошке стране, чешћи балски састанци уклонили би разлоге за мрзовољу наших људи проистеклу из недо-вољног сусретања са људима другог убеђења, и ретког истински лепог и веселог провода.⁷⁶

Бал *Хиљаду и друџа ноћ* је потпуно остварио потенцијале плеса који су потенцирани у есејистичким, програмским и песничким текстовима. Есенција модерног плеса можда је најсуптилније ухваћена на, нимало суптилом, плакату Александра Дерока за балет *La balai du valet* на ком се разиграни удови насмејане плесачице трансформишу у приматске. Ова гротескна икониčnost модерног плеса упућује на (бар) два његова конститутивна аспекта. Са једне стране, реч је о његовом женском ауторству, а управо путем њега је наратив о модерном плесу и уведен у српску авангарду. Са друге стране, телесна метаморфоза истакнута на Дероковом плакату призива у своју асоцијативну мрежу поетику телесности српских авангардисткиња и авангардиста, те се плес, попут везиљске уметности, отвара као простор родних идентитетских трагања и (дез)идентификација независно од логике бинарних опозиција. Плес је простор сусрета са радикалном другошћу, али и ужитак у њој, ужитак у отварању, предавању и препуштању, што потврђује осмех Дерокове плесачице.

Magia naturalis
Анице Савић Ребац

Током прве половине двадесетих година песме Јеле Спиридоновић Савић из збирке *Са уских сџаза* су прештампаване у периодици, па приликом њиховог тумачења

76 *Истио*, стр. 100.

у контексту периодичних публикација свакако треба уважавати првобитни контекст збирке које су еманирале и у новом окружењу. Аница Савић Ребац песничку збирку *Вечери на мору* објављује 1928. године. У збирци су сабране песме које су настајале у дугом временском распону – прву песму, „Моменти из Одисеје“, песму која отвара збирку, Аница Савић Ребац је објавила 1906. године у *Бранковом колу*. Интерпретатор њене лирике је стога понукан да се запита да ли њене стихове ваља разчауривати и смисаоно самеравати у синхроној линији песничке збирке или би требало следити хронолошку линију настајања, те их интерпретативно везивати (и) за време настанка и место објављивања.

Лирици насталој у дводеценијском временском опсегу песникиња је дала специфично композиционо устројство у збирци, циклизујући песме различитог настанка у заједничке тематско-мотивске, односно симболичке кругове („Осмејак Хеладе“, „Луцифер“, „Colloqua intima“, „Сан и вечност“ и „Јужни триптих“). Ово ретроспективно ауторско читање ради осмишљавања целина, својеврсна хармонизација делова, свакако да је интерпретативна натукница читаоцима. Међутим, ради сагледавања њене поетичке иновативности на књижевној сцени у интерпретативни корпус ћу укључити песме објављиване раних двадесетих година. У том периоду Аница Савић Ребац активно сарађује у *Дану* и *Књижевном јују*, објављује и у сарајевској *Будућности*, једну песму у *Мисли*, а почиње сарадњу са *Српским књижевним гласником* где ће највише објављивати током двадесетих година.

Песма „Камелије“ је објављена у другом броју часописа *Дан* 1919. године. Песма, аутопоетичке природе, интертекстуално комуницира са источњачком естетиком и имажинацијом, те представља мали увод у рецепцију уметности Далеког истока у међуратном периоду која ће репрезентативну форму добити у Црњанским антологијама кинеске и јапанске поезије. Такође, својим версолошким регистром

„Камелије“ упућују на важан поетички фондус Анице Савић Ребац, античку културу. Визуелна парадигма естетике Далеког истока (пејзаж лишен декоративне или функције симболизације, грађен на принципу ураћања, сливања микрокосмоса и макрокосмоса, стапања са природом и одуховљење) биће у ауторкиним песмама сливена са „натуралистичком мистиком“ која ће прерасти у њен поетички топос. Иако би се интерпретативни ослонци приликом разматрања ове песме могли тражити у симболичкој равни јапанске естетике, усложњавајући тиме њене значењске кругове, чини се да је важније истаћи психоцентричност и аутоцентричност стихова „Камелија“ који отварају њену поезију за читање ван категорија објективности и рационалности које су јој наметане и у које је затварана.

Песма „Камелије“ је значајна и са становишта психодинамике ауторкиног стваралачког сазревања јер у њој налазимо трагове стваралачке драме чије превазилажење освечује и осветљава пуну меру револуционарности песничке речи Анице Савић Ребац. Наиме, у завршним стиховима песме лирска јунакиња успоставља паралелизам између цвећа са древних ваза које је, попут њене љубави, „никло у старим вртовима снова“⁷⁷. Корелат ове поетске слике можемо наћи у једном писму, датираном 15. фебруара 1920. године, које је послала Милану Кашанину, на месту где не само да објашњава своју поетику, већ и стваралачку драму:

Ја сада имам мање жеље за путовањем но иначе, једно због поменутог посла [полагање испита – нап. Ж.С.], друго због компликованог душевног стања у коме се налазим. Ја сам слутила да ће у мени једном доћи до конфликта између уметности и живота, и сада је настало то време кризе. Моја уметност била је „начињена из материје снова“, и живела је једино у атмосфери сна. Хоће ли она моћи да преживи рушење читавог једног света, хоће ли моћи да живи

77 Аница Савић, „Камелије“, *Дан*, бр. 2, 1919, стр. 28.

у атмосфери живота? Ово је мој проблем и борба на живот и смрт. Ја је сносим по обичају доста мирно, али не патим мање због тога. Збирку не мислим издавати пре него решим овај кардинални проблем своје душе⁷⁸.

Сучељавање уметности, чију изолованост песникиња истиче алузијом на Шекспирове стихове из *Буре*, и живота, односно стварности отвара могућност многопутом промишљању. Можемо се запитати није ли се песникиња драматично самопреиспитивала суочавајући се са авангардним захтевом за укидањем естетске аутономије уметности, који подразумева ураћање у живот, његово револуционарисање естетском праксом и *vice versa*. Међутим, могуће је да је реч о ономе што је Вирџинија Вулф у есеју „Професија за жене“ назвала „убијање Анђела у кући“ подразумевајући под тим ослобађање од (самонаметнутих) имагинацијских цензура услед спутаности конвенцијама супротног пола. Дакле, могуће је да је песникиња била свесна радикалности свог певања у том (историјско-културолошком) тренутку, па је проблем *рушења једној свећа*, света снова, заштићености и сигурности, доживела као драматичан чин суочавања са „стрепњом од ауторства“ и њеним превазилажењем.

Аница Савић Ребац је писала лирику која је превазилазила „хоризонт очекивања“ заједнице, патријархалне заједнице у којој је деловала. О императив искрености, непосредности, огољене интроспекције и емоционалности њена лирика се оглушила. Она је одбила, остајући привржена свом песничком сензибилитету и експресивним поривима, да понесе атрибуте песникиње које су привилеговане у култури, постајући *poetessa doctus*, немисливо биће у патријархалној култури. Стога је њена поезија оцењивана као хладна, превише интелектуална (у њеном случају то је

78 Милан Кашанин, „Сусрети и писма: Аница Савић Ребац“, *Летњици Мајице српске*, књ. 405, св. 5, 1970, стр. 485.

подразумевало негативан вредносни суд), сажето казано, речима једног од њених првих критичара Јована Кршића, „Аница Савић Ребац је наша најмушкија песникиња“⁷⁹. Међутим, доминантан рецептивни ток њене лирике више осведочава идеолошку позадину интерпретативне норме, но покушај да се продре у њен дубоко лични, интроспективни фикционални свет у ком се сустичу амбивалентни и интензивни емотивни доживљаји и искуства.

Дајем предност разумевању песникињиних речи да је њена љубав рођена у *врјовима снова* и да је њена уметност начињена од *материја снова* као аутопоетичких исказа којима меандрирају запитаности над стваралачким могућностима, али и њен однос према књижевној традицији. Оне осведочавају (само)свест да није реч о „лирици меког штимунга“ која је очекивана од жена. Аница Савић Ребац привилегује, на трагу Лазе Костића, фантазију, а не доживљајност или проживљеност емоција као меру искренности и аутентичности. Напоследку, аутопоетички искази упућују на један од ауторкиних поетичких топоса, сложену интертекстуалну игру и динамичну слојевитост текстова, цитатни дијалог авангардног кова који је у том тренутку посве инвентиван, нарочито ако имамо у виду са ким *све* Аница Савић Ребац ступа у стваралачки дијалог.

„Циклус песама“ објављен у *Књижевном јују*, „Песма Гвида Кавалкантија“, „Joffroy Rudel“ и „Данте у Апенину“, у којима можемо препознати интересовања будуће ауторке *Предилајтоновске еројолоије*, исцртавају поетску линију (обрнутог смера од оне у њеној споменутој студији) следећи пут Ероса од Тоскане до Атике. Међутим, поред ауторкиних интимних преокупација и (ауто)поетичких идентификација, интертекстуална комуникација са ренесансним ауторима може се посматрати и у ширем контексту

79 Јован Кршић, „Аница Савић Ребац: Вечери на мору“, *Прејлед*, књ. III, 1929, св. 66, 1929, стр. 319.

стваралачких тенденција. На паралелу између ренесансе и авангарде коју успостављају идеје неопходности обнове света тако што ће човек поново постати мерило ствари и његовим постављањем у средиште васељене указала је Горана Раичевић⁸⁰. Авангардна идеја о синкретизму нове уметности, реакција на социјалне, религиозне, научне и естетичке наративе који су доминирали почетком 20. века, може се појмити као идеја о „уједињујућем импулсу човека којег је цивилизација довела до тога да се визија целине и смисла више не назире“, те „повезујући морално и лепо, авангардна уметност ставља се на чело оног таласа који ће у будућности довести до новог и обновљеног човека, оног који ће поново одлучивати о својој судбини“⁸¹. Ауторка је издвојила присуство „ренесансног програма“ уочи Првог светског рата у текстовима Димитрија Митриновића и Светислава Стефановића⁸², а овоме се свакако могу додати песнички текстови Анице Савић Ребац непосредно након рата.⁸³

Интертекстуална комуникација са провансалском, трубадурском и лириком слатког новог стила из које је израстао Данте утискује многосмерне идејне линије које се сабирају око симболичког потенцијала ноћи, сна, звезде, светлости и вољеног бића у којима се преливају различита емотивна стања која извиру из чежње. То је ноћ усамљености, ноћ раздвојености, али и уједињења путем сна и сећања из којих исијава лепота *вољене*; то су ноћ и сан из стихова архајске

80 Горана Раичевић, „Велики рат и српска авангарда“, *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове Мале просјонародне славеносрпске ђеснарице*, 44. научни састај слависта у Вукове дане, Београд, 11–14. септембра 2014, Међународни славистички центар, Београд, 2015, стр. 266.

81 *Истио*.

82 *Истио*, стр. 267–268.

83 Песникиња је са четрнаест година објавила у *Бранковом колу* песму *Ренесанса*. У песми се велича и слави светлост, лепота и истина које су у ренесанси наново откривене човечанству ускрснућем древне Хеладе.

лирике који представљају онтолошки процеп у ком се комуницира са оностраним; превасходно, то је ноћ из Сапфине и романтичарске лирике – „није пре свега осликана као време када се искорачује у сан, већ када се остаје у себи“⁸⁴. Унутрашње бивство, право место Сапфине поезије⁸⁵, јесте простор камо се упутио и лирски субјекат Анице Савић Ребац.

Иновативан искорак у овим песмама у том тренутку су већ познавале приповедачице, Лепосава Мијушковић, Исидора Секулић, Милица Јанковић и Јелена Димитијевић, а Магдалена Кох га је назвала „наративна трансгресија“ или „родни дискурс у акцији“ (раскид са сопственом природном граматичком категоријом рода). Кох је изложила подстицајне закључке у вези са овим наративним поступком: реч је о прилично екстравагантної процедури кршења важећег списатељског кода и свесним сукобљавањем са ограничењима и детерминизмом властитог биолошког пола; он разоткрива номадски идентитет субјекта, његову подвојеност између личног избора и наметнуте припадности.⁸⁶ Према ауторкином мишљењу, а корпусу текстова које је она проучавала можемо додати и поетске текстове Анице Савић Ребац, језик списатељица се није затварао, већ је омогућавао поглед у друге пределе искуства. Списатељице су, истиче Магдалена Кох, својим трансгресивним текстовима показале већ почетком века оно што је Елен Сиксу (Hélène Sixous) описала у чувеном манифесту „Смех медузе“ (1975): „Ако је жена одувек функционисала „унутар“ говора мушкарца, означавајући увек упут на супротан знак, који је истовремено уништавао њену специфичну енергију, гушио другачије звуке, сада је време да

84 Јелена Пилиповић, *Ка лејојии: еројолошко чиијање Сапфине йоезије*, Академска књига, Нови Сад, 2016, стр. 66.

85 *Истио*, стр. 77.

86 Магдалена Кох, ...Када сазремо као култура...: стваралаштво српских списатељица на почетку XX века: (канон – жанр – род), Службени гласник, Београд, 2012, стр. 250–251.

се то „унутра“ промени, да га она разбије, учини га својим, схватајући језик и узимајући га у своја уста⁸⁷.

Одевајући песнички глас, односно доживљајни субјекат у маске Гвида Кавалкантија и Жофре Рудела, Аница Савић Ребац упућује на двогласје свог песничког дискурса у ком се укрштају текстови културе обликовани андроцентричним (патријархалноцентричним) гласовима кроз које се пробијао женски песнички субјекат. „Песма Гвида Кавалкантија“, „Joffroy Rudel“ и „Данте у Апенину“ су трагови песникињиних истраживања, трансгресивно кушње поетског искуства које је водило његовом мењању, *узимању језка у своја уста*. Песма програмског набоја која осведочава самосвесно уписивање женског стваралачког и поетског субјекта у традицију певања, њено посвајање и гиноцентрирање јесте „Сапфијска ода“ (1920, *Мисао*).

У насловној синтагми испреплетене су интертекстуалне везе са поетским традицијама у које се лирски глас уписује, а који је нарочито потенциран апострофичним стилем/дискурсом песме. У апострофи, доминантном конститутивном принципу „Сапфијске оде“, уобручен је традицијски низ из ког израста самосвојни песнички глас Анице Савић Ребац. Апострофички дискурс песме не призива само Сапфин фрагмент бр. 1, већ традицију романтичарских ода у којима је песнички чин догађај који управо апострофа тропизује.⁸⁸ Џонатан Калер (Jonathan Culler) је апострофу видео као есенцијалну за лирику, превазилазећи њено књижевнотеоријско пренебрегавање или свођење на дескриптивну функцију. Полазећи од корпуса романтичарских ода, аутор је аргументовао у прилог њене вокативности као начина конституисања поетске персоне, односно драматизације позивања као начина успостављања поетског идентитета. Песник себе оприсутњује преко

87 *Исџо*, стр. 300.

88 Jonathan Culler, „Apostrophe“, *The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction*, Routledge, London and New York, 1981, стр. 165.

гласа, а апострофа маркира моменат када поетски глас себе установљава⁸⁹. Калерова интерпретација апострофе додатно осветљава аутопоетичку природу „Сапфијске оде“:

Апострофа је потпуно отеловљење песникових претензија: субјектове тврдње да у својим стиховима није само емпиријски песник, писац стихова, већ отеловљење песничке традиције и духа поезије. Апострофа је вероватно увек посредна инвокација муза. Избегавајући семантичке референце, О апострофе упућује на друге апострофе и тиме на родослов и конвенције узвишене поезије⁹⁰.

Апострофичким дискурсом поетски глас „Сапфијске оде“, измештајући „вечну путницу“ из њене ванвремености у темпоралност писања, обзнајујући његову догађајност, не успоставља само контакт са Сапфом, женским поетским субјективитетом чије конституисање јесте дискурзивни догађај ове песме, већ се у апострофи помаља и „фантом Аничиних текстова“⁹¹, Перси Биш Шели (Percy Bysshe Shelley).

Апострофа је и поступак интернализације објекта обраћања, мотивисан жељом за измирењем са њим, чин радикалног самоогледања („Огледало држим ти спремно у најтишем бездну душе“⁹²), аутореференцијална вокативна форма. „Сапфијска ода“ упризорује контрадикторности којима обилује лирска јунакиња, њену унутрашњу драму, драму чије различите еротолошке аспекте (од оних интимистичке природе до епистемолошких) персонификује Афродита. Међутим, превагу односи стваралачка драма срца „утонулог у мрежу снова“, „неплодно к’о зрно светлости бачено у пустињу неба, / сито у вечитој глади, гладно у вечитој

89 Исто, стр. 168.

90 Исто.

91 Светилана Слапшак, „Аница Савић Ребац као тумач модерне књижевности“, у Аница Савић Ребац, *Сћудије и ојледи I и II*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1988, стр. 204.

92 Аница Савић, „Сапфијска ода“, *Мисао*, књ. II, св. 3, 1920, стр. 591.

ситости⁹³. Симболи стваралачке драме, „болесни горе месеци“ и „у огњеној тузи крваре к’о ране цветови јесењи“, у касније објављеним песмама Аница Савић Ребац ће, процесом исцељења које можемо да тумачимо освајањем песничког идентитета, постати симболи женске креативне снаге.

„Сапфијска ода“ означава песничку авантуру лирског гласа у потрази са „универзалним лиризмом“ о ком је Аница Савић Ребац писала поводом Шелија, суштинским исходиштем и, у појединим стиховима, исходом њене лирике: „И за нас је можда најважнија његова чар у томе збиља божанском споју надземног и човечанског, у томе што кроз најчистију песму елементраних духова избија људска љубав и туга, у томе што је најваздужнији Аријел поезије био и снажан и стваран мислилац, човек дубоко осећајан а уједно пун ретка знања и образовања“⁹⁴.

Апострофа је аутопоетичка ознака и у песми „Maris Stella“, међутим, у њој је она поступак одклона и дистанце од песничког саговорника, односно апострофе на коју упућује. Венеција, која „лебди“ као „визија“, где је смештена драма поетског субјекта, тропизује интертекстуалну комуникацију са Лазом Костићем. Међутим, већ античке референце, попут поређења Зорњаче са Деметром, упућују на специфичнију лирску семантику која се испољава у последњој сторфи: „Спасе што ничеш из беде! Светлости што ничеш из таме! / О, чуј сад и мене! – Ја ништа / Ништа пред тобом немам до колена оба савијен / И молитву срца у грчу. / Ја вере немам ни као горушичино зрно; / Ја вере и не желим! Но моја те колена моле, / Моли те грч мог срца: / Отклони црну буру, једина звездо мора! / Смилуј се, мајко света, грозници мојих мисли.“⁹⁵. Костићева *mater sancte*

93 *Исѿо*.

94 Аница Савић-Ребац, „Шели и универзални лиризам“, *Дух хеленсѿва*, Службени гласник, Београд, 2015, стр. 527–528.

95 Аница Савић, „Maris Stella“, *Срѿски књижевни ѿласник*, књ. VI, бр. 1, стр. 107.

уступила је место Аничиној *mater mundi* коју је лиричарка митопоетизовала у лирском дистиху „*Magia naturalis*“, сходно својој реинтерпретацији античких наратива.

Дијалог са наративима античке кулуре и њеним изражајним формама, које ауторка креативно посваја и преобликује, може се тумачити као авангардни став цитатне полемичности, али и експерименталне праксе. Мирјана Д. Стефановић је темељно анализирала револуционарност и авангардност слободног стиха Анице Савић Ребац изграђеног на бази хексаметра⁹⁶. Ауторка констатује да је „идеју класицизма типа Лукијана Мушицког – о активном односу античког стиха и високе теме – поезија Анице Савић Ребац револуционалисала у актуализацију антике и њену модернизацију у облику стиха“⁹⁷. Такође, ауторка је, полемичујући са негативним оценама лиричаркине версификацијске вештине, изнела сугестиван податак који отвара многосмерне интерпретативне линије:

96 „Како, међутим, Аница Савић Ребац гради свој слободни стих, како га componује унутар своје песничке композиције, илустративно се може показати на песми „Подне – Мендола“, у којој уз присутан утицај поезије Јована Дучића – о којем је, иначе, веома надахнуто писала – у типу поређења, јаком опкорачењу и песничкој слици, ипак се види поетичка новост оваквог певања, а из најранијег периода, из 1907. године: две строфе су неједнаке дужине (петостих и четворостих), неримоване су. Ти маркери слободног стиха своју оригиналност постижу и избегавањем уобичајеног ритмотворног елемента таквог новог стиха – који су постали сталне карактерне особине Растка Петровића и Рада Драинца – оног што се назива анафорским обележавањем ритма помоћу понављања истих речи у истој позицији. Кад се уз то дода да се у таквој – анафорској – позицији појављују речи које дају смисао читавој песми и њеном ритму (тишина, одјек, меко, капље, љуља, сад сан, и живот, подневна утвара), онда је већ јасније колико је револуционарне поетике слободног стиха однеговано у поезији Анице Савић Ребац“. Мирјана Д. Стефановић, „Лирика Анице Савић Ребац и антика“, у *Анџика и савремени свет: ишумачење анџике*, зборник радова, уредница Ксенија Марицки Гађански, Друштво за античке Студије Србије, Београд, 2014, стр. 25.

97 *Истио*.

Да се пажња изучавалаца поезије више усредредила на контекстуализацију лирике Анице Савић Ребац, сигурно би се запазила студија Светислава Стефановића (1877–1944), која је у три наставка објављена у часопису *Мисао*, а која представља утемељену расправу о настанку слободног стиха и полиритмије и то на основи старогрчког стиха, библијског версета и Дантеовог дела *Vita nova*; на тај начин је, бар у погледу стиха, успостављен елиотовски ланац традиције, који свакако долази до свог пуног израза у стиху Анице Савић Ребац.⁹⁸

Овде се може додати да су аутори о којима је, понајпре, писала Аница Савић Ребац или интертекстуално општила са њима, Волт Витман, Данте, Шели или Лаза Костић, постали важне стваралачке фигуре у авангардним програмско-манифестним текстовима⁹⁹, преци који су се наново откривали или реинтерпретирали у складу са авангардним поетикама.¹⁰⁰

98 *Исџо*, стр. 26.

99 Речит пример је Винаверов програмски текст „Данте“. Нова Историја коју је „волшебник звезданих мађија“ Данте „дочарао пре времена“ стиже на крилима искићеним „алемима Шелијевих призива, и шарама Стравинскове Музике“. Станислав Винавер, „Данте“, *Пушчеви*, бр. 1, 1922, стр. 29. Аница Савић Ребац је за *Пушчеве* превела фрагмент Шелијеве лирике.

100 Аница Савић Ребац није само прећуткивана, већ је њено име и *ирецитирано*. Црњански јој је 1919. године посветио песму „Рељеф са ликом Данта“. Био је то период њиховог интензивног дружења и сарадње, која је прерасла и у стваралачке дијалоге, о чему су обоје извештавали и својим коресподентима, Аница Савић Милану Кашанину, Црњански Аници Савић. Међутим, у „Коментарима уз *Лирику Ишак*“, својеврсној ауторизацији тумачења своје збирке, Црњански се кратко осврће на потенцијални инцидент који је објављивање песме могао изазвати (наводно је Милан Савић хтео да га туче кишобраном), осврћући се на песму егзекуторским речима: „Никад већа папазјанија, о кентаурима, о Дантеу, о голим женама, није била написана, него у тој мојој песми, посвећеној Аници Савић“. Црњансков коментар није само гест мистификације својствен авангардистима, већ чин уклањања, прецртавања посвете, имена жене, која ја тих година уводила у српску књижевност, примера

Истовремено, њени поетски текстови су обележени „ревизионистичким“ читањем/писањем које је мотивисано женском стваралачком позицијом. Реч је о писању које је Адријен Рич (Adrienne Rich) препознала као стваралачки поступак, али и егзистенцијалну неопходност жена: „Ревизија – чин гледања уназад, гледања свежим очима, отварање старих текстова из нове критичке перспективе – за нас је више од поглавља у културној историји; то је чин преживљавања. [...] порив за самоспознајом је за жену више од потраге за идентитетом: то је део њеног одбијања деструктивности мушкоцентричног друштва.“¹⁰¹ Као својеврсни мото лирике Анице Савић Ребац могли бисмо да испишемо стихове Хилде Дулитл из трилогије *Tribute to the Angels* – „she carries a book but it is not/ the tome of ancient wisdom, / the pages, I imagine, are the blank pages / of the unwritten volume of the new;“¹⁰². Лиричаркина *magia naturalis*, измештена из ритуалног контекста, али пријемчива за мит као изражајно средство, стваралачки радикално преобликује митске наративе у правцу ослобађања креативности жена.

Песмама „Подне“ и „Јесен“, објављеним у *Дану*, отвара се талас међуратног „медитеранског надахнућа“ у српској књижевности, као и имагинирање природе специфично за Аницу Савић Ребац, али и друге (српске) песникиње. Поетичке окоснице ових песама су спиритуализација природе, универзална повезаност и међусобно огледање и прожимање удаљених појава и бића, тежња за тоталитетом и бескрајем – оно што данас препознајемо као елементе поетике сума-траизма, односно космичког експресионизма у оквиру којег је Радован Вучковић стилскоформацијски ситуирао лирику

ради, Дантеа, романтизам. Miloš Crnjanski, „Komentari uz *Liriku Itake*“, *Pesme*, Nolit, Beograd, 1983, стр. 197.

101 Adrienne Rich, „When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision“, *College English*, Vol. 34, No. 1, 1972, стр. 18.

102 H. D, „Tribute to the Angels“, *Trilogy*, New Directions, New York, 1973, стр. 103.

Анице Савић Ребац¹⁰³. Песничке слике природе се граде на принципу течног стања – море, вода, плима, снег, крв, тишина капље са грања – евоцирајући имагинативне представе које у својој семантичкој растреситости памте повезаност воде са женским принципом и које су и културолошки кодирани као категорије које припадају женском принципу – течном, тешко дефинисаном, разливеним, нечему што није чврсто у идентитету са собом. То су представе које су пресликиване и на концепцију женске телесности. Међутим, жена, тело и природа нису супротстављени логосу и култури у Аничиној поезији, те она спада у ред песника чија се мисао у поетском казивању кретала ван бинарних, родних опозиција.

Песме „Инкантација“ и „*Gemmae Stelliferae*“, објављене под заједничким надсловом „*Magia naturalis*“ 1922. године, продубљују имагинирање природе митским конотацијама, мада је сам митски сиже у њиховом подтексту дефабуларизован, односно одузет му је један од кључних елемената, што је и један од типичним експресионистичких поступака¹⁰⁴. Оприсутњујући поетски субјекат у природи, лиричарка га уводи у само средиште космичке драме, сједињења хтонске и уранске равни и међусобне оплодне која прераста у епифанијско искуство („*Gemmae Stelliferae*“). Натруни митског сижеа у „Инкантацији“, попут „Цинтије у вртовима плавим“, „капље ноћ бисера“, „медна роса“, продор месечевих зрака у снежну земљу, „вечито клијање“ и покрет семенa, „коло Сестара Росних“, оцртавају драму стварања у чијој дубини је запретена кључна фигура овог

103 Радовану Вучковићу припада недвосмислена заслуга што је лирику Анице Савић Ребац интерпретативно укључио у авангардне токове, посветивши јој посебан сегмент у прегледу космичког експресионизма. Аутор је, међутим, показао одсуство слуха за суптилности њене еротске имагинације. Вид. Радован Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 173–180.

104 Svetlana Slapšak, „Srpski ekspresionizam i antika – mogući model kulturne fikcije“, *Svi Grci nazad!: eseji o helenizmu u novijoj srpskoj književnosti*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, стр. 105.

лирског дистиха – Персефона. Конституишући примарну симболичку раван стихова на архаичним аналозијама између месеца, звезде, росе и жене, те њиховом архетипирању чији су корени патријархалноцентрични, Аница Савић Ребац прави радикалну инверзију у односу на (овидијевско) наравоученије мита о Персефони.

Истражујући присуство мита о Деметри и Персефони у стваралаштву англоамеричких списатељица, Сузан Губар је закључила да су га оне користиле ради истраживања сопственог односа са културом, знајући да је знање које су мушкарци дуго скривали од њих, у ствари, њихово знање, а овај мит им је служио како би редефинисале сопствену самосвест¹⁰⁵. Парадигму мита која упућује на сексуалну иницијацију жене која подразумева насилно одвајање од мајке и женског заједништва и потчињавање мушкарцу, легитимишући тиме мушку сексуалну доминацију као синегдоху културе бруталности у којој доминира мушка моћ¹⁰⁶, Аница Савић Ребац, попут њене савременице Хилде Дулитл¹⁰⁷, преобликује у правцу афирмације алтернативног, женског стваралачког принципа и креативности:

Не знам којом чежњом бескрајном дрхте / Зраци, к'о цветови влажни, не знам / Из којих капљу модрих дубина; / Но знам куд им се чежња слива, / Где им је мађијска моћ вечно жива: / У геме безбројне што блистају широм, / Безбројне што снују

105 Susan Gubar, "Mother, maiden and the marriage of death: Women writers and an ancient myth", *Women's Studies*, Vol. 6, No. 3, 1979, стр. 303.

106 *Истио*, стр. 305.

107 Полазећи од имажинистичке поетике, Хилда Дулитл није одстранила поетско ја, које, попут поетског ја (и ти) у стиховима Анице Савић Ребац, бива на рефлексивном плану повезано са ритмовима и циклусима природе у које се пројектују симболичке сестринске везе. Такође, ревизија мушких античких митова снажно повезује две лиричарке и завређује да буде тема једног посебног истраживања. Драгоцене смернице за анализу ревизије мушких митова Хилде Дулитл даје Дубравка Ђурић. Вид. Dubravka Đurić, „H.D. i visoki modernizam“, *Poezija teorija rod: moderne i postmoderne američke pesnikinje*, Orion art, Beograd, 2009, стр. 125–158.

у подземној тами, / К'о сунца незнана сред бескрајних равни
 / Точи се сјај њих и сила мађијска. / Јер дуге и тајне светлосне
 нити / Спајају геме са сунцима даљним, / Те сјају пурпурне,
 зелене и плаве. / И ти ћеш наћи у њима кашто / Тајне знаке,
 к'о отиске чежње / Непознате и моћи скривене...¹⁰⁸

Светлосни принцип није оличен у Сунцу, већ у његовој потенцијалној претњи, Цинтији/Селени, Персефониној помагачици и њеној течности, роси, а не киши, дакле, архетипско-митским сликама женског принципа. Међутим, светлости ништа није супротстављено већ је читав космички процес и природа *њоме* одређена, односно, доживљајни субјекат га посматра из (своје) женске перспективе. Имамо ли у виду психоцентричност Аничине лирике, у унутрашње бивствовање лирског гласа усељена је природа обликована гиноцентричним пројекцијама.

Помало загонетна слика безбројних гема што блистају различитим бојама и осветљавају незнана сунца открива своју пуноћу у дослуку са Сапфиним фрагментом бр. 96 и његовим *sol nocturnus* чију семантичку бујност раскриљује Јелена Пилиповић:

Свевидеће, свеприродно и надасве моћно Хелијево око замењено је благом, ружопрстом светлошћу која допушта звездама да се виде, баш као и цвећу да буја у роси. [...] Поетеса гради моћну слику благог сапостојања и садејствовања, саживљавања из кога не израста само цвеће него и вишак лепоте. Јер звездано небо је вишак лепоте, који се придодаје *блиставој Селени*. Мноштво сјаја, својеврсна заједница разнородних светлости, представља небески аналогон заједници жена¹⁰⁹.

Апострофирајући читаоца/читатељку, песнички глас сутерише да се у разнобојној светлосној заједници, дакле,

108 Аница Савић, „*Magia naturalis*“, *Српски књижевни гласник*, књ. V, св. 5, 1922, стр. 352.

109 Јелена Пилиповић, *нав. дело*, стр. 80.

заједници жена, оној из које је Персефона насилно била отргнута, ипак могу назрети *тајни знаци нейознајте и скривене моћи*. Јунг и Карењи су, разматрајући Персефони-не онтолошке појавности, истакли да кроз лик Персефоне назиру Горгону:

Оно што филозофски схватамо као елемент небивствовања у Персефониној природи, појављује се у митологији као ружна Горголина глава, коју богиња шаље из Доњег света, и коју је, у својој најархаичнијој форми, такође носила. То, наравно, није чисто небивствовање, већ оно небивствовање пред којим живо биће узмиче као пред бивствовањем с негативним предзнаком: грдоба која заузима место незамисливој лепоти, ноћна страна нечег чија дневна страна јесте оно што је најпожељније^{<?>}.

Пожељна страна Персефоне је њена улога жртве насиља, субмисивна жена која губи себе, док поетски субјекат дистиха „*Magia naturalis*“, попут својих савременица, трага за „небивственом“ страном Персефоне, за оним што култура одређује као *se sexe qui n'en est pas un*. Сопство се наново може успоставити и конституисати тек стицањем *нейознајте и скривене моћи*, стицањем увида у женско знање и искуство, реафирмацијом материнског наслеђа од ког су жене бивале и бивају институционализованим дисциплиновањем, „надзирањем и кажњавањем“, отргнуте.^{<?>}

Природа постаје изразито симболички потентан хронотоп у лирици Анице Савић Ребац, хронотоп у којем можемо препознати један од архетипских образаца женске фикције који је сугестивно и прегнатно предочила Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir), објашњавајући везу између природе и младе девојке која у природи налази простор

110 Karl Gustav Jung i Karolj Kerenji, *Uvod u suštinu mitologije*, Fedon, Beograd, 2007, стр. 180.

111 Занимљиво је да графички приказ жене на корицама збирке *Са уских стіаза* асоцира на Персефону.

рефлексије и чије поседовање она изједначава са поседовањем сопства. Девојка жели да се ослободи прошлости коју оличава очева кућа (закони, обичаји, рутина), жели да буде суверени субјекат, али она зрелост у социјалном смислу достиже само удајом, плаћајући ослобађање абдикацијом. Међутим, жена проналази слике осамљености своје душе у тајновитости шума и опипљивости трансценденталног у пространству биља – она је своја у овом ограниченом простору, успињуће се, пак, ка небу.^{<?>}

Наведена запажања Де Бовоар су у сагласју са Аничиним читањем фрушкогорског животописа Врдничке виле, не случајно *нимфе* у њеном есеју. Предочавајући везу Милице Стојадиновић са фрушкогорском природом, поетски надахнуто, конгенијално читајући њен дневник *У Фрушкој јори*, ауторкина есејистичка прозрења озрачују и њене сопствене стихове:

Један дах снажне, скоро величанствене идиличности прожима Фрушку гору у души Миличиној; [...] Фрушка, мајка Миличина, сија и данас кроз Миличин Дневник, са чудним раним зорама, са паганском срећом у шуми летњих киша и са страсном меланхолијом шумске јесени, треперећи кроз Миличином тајанственом младошћу. Она и њена природа су једно. Она је била срасла са природом своје домовине као нимфа са својим дрветом. Њој се људски живот привидно смешио, али ју је морао обманути и уништити. [...] Да је могла да се не одваја од свог дрвета“^{<?>}.

Природа је простор слободе, неспутаности, аутентичности, стапања са њеним ритмовима, оличавајући доба невиности пре потчињавања немилосрдном патријарханом закону. Међутим, дневник је испуњен и „тугом девојке која

112 Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Random House, New York, 2011, стр. 433.

113 Аница Савић Ребац, „Милица Стојадиновић Српкиња“, *Дух хеленсџива*, Сужбени гласник, Београд, 2015, стр. 703.

предосећа да се мора срушити живот саздан на сну и илузији“, па је нимфа остала изгубљена јер су јој „сви људски путеи били пресечени“¹¹⁴. Природа је шифрована, а жена је може одгонетнути. Есеј Анице Савић Ребац позив је младим женама де се сећају Милице, да присвоје материнско наслеђе, да ступе у борбу за личну, женску аутентичност како би ослободиле заточену енергију. Њен есеј о Милице Стојадиновић Српкињи можемо читати као алтернатива *Алманаху Бранко Радичевић*.¹¹⁵ Иако се нису окупиле око заједничког пројекта попут *Алманаха Бранко Радичевић*, песникиње јесу током двадесетих година изградиле фикционални пејзаж чије експресивне и симболичке крајолике есејистички надкриљује есеј о Милице Стојадиновић Српкињи Анице Савић Ребац.

Поетски пејзаж Јеле Спиридоновић Савић се наново може призвати у интерпретативно окружење. Природа је у њеној поезији место женине слободе и неспутаности, девојачког плеса који прераста у креативну синергију, а она га, такође, еротски обележава. Лирска јунакиња еротску жељу не исказује само експлицитно, већ она бива заодевана у алегоријске слике, попут слике у песми „Ружа лептиру“. Међутим, алегоризација женског еротског говора није поступак аутоцензууре, већ поетички осмишљена стратегија реактуелизације традицијске нити која сеже до лирских, *женских*, народних песама у којима је флорална и феминина симболика уједињена и у којима је жена активни чинилац у еротској игри, чак њен иницијатор, и даље, све до еротолошких конотација руже у

114 *Истио*, стр. 704.

115 Реч је о *Алманаху Бранка Радичевића* (1924, уредник Божидар Ковачевић) у којем су књижевне прилоге објавили Сибе Миличић, Растко Петровић, Црњански, Ранко Младеновић, Тин Ујевић, Густав Крклец, Тодор Манојловић и Винавер. Анализирајући објављене текстове у *Алманаху*, Тања Поповић је указала на експлицитне и имплицитне везе са поетиком романтизма, што је сугерисала и самим насловом своје студије. Вид. Тања Поповић, „*Алманах Бранка Радичевића* као манифест неоромантизма“, *Српска авангарда у њериодици*, нав. дело, стр. 192–198.

Сапфиној лирици. У песми „Ружа лептиру“ еротско се спаја на неочекиван начин са танатолошким мотивима јер женски субјекат не узмиче пред разорним дејством *шиљайћих усана* које се *заривају до бола*. Може се тај дрски и узаврели изазов разумети на трагу Батајевог приближавања еротизма и смрти, али и као бунтовни став жене, чији је еротизам потиснут, суспрегнут и цензуриран, увек кажњен у патријархалној култури, односно, може се разумети као бунтовни став лирске јунакиње која жели да доживи и проживи много више него што јој фалоцентрична култура омогућава.

„Летње подне“ Данице Марковић (1922, *Српски књижевни гласник*) интертекстуално се надовезује на истоимену песму Јеле Спиридоновић Савић и то не само својим насловом. Већ у уводним стиховима се призива атмосфера и појединости приказане предметности раније настале песме: „Подневно сунце са зенита када / Обујми земљу загрљајем врелим, / Свемоћни целив оплођења пада / Његов на ресна недра њена. Тада / Зријавци само звуком песме смелим / Просече ваздух успламтели вас: Тихо је у тај освештани час.“¹¹⁶ У „тренут овај чудесна открића“, док мирис цвећа подстиче да „земљу стару креће нагон млад“, лирска јунакиња интензивно, телесно доживљава „са земљом сунце кад светкује брак“. Лирска јунакиња успоставља паралелизам између сопственог тела и земље, „сва прожета светлошћу звезда, дахом земље плодним“. Кулминацију ове митопоетске слике, „небеске тајне“, представља откриће сопствених творачких потенцијала – „осећам силно да у мени цвета / обиље земље са клицама родним“¹¹⁷ – који се спирално распростиру дуж (пан)еротских и креативних линија значења.

Песму *Црна жеђ* (1921, *Мисао*) Данице Марковић отвара својеврсна антиутопија, читамо ли стихове на хоризонту утопијских пројекција претходних пејзажа: „Лутам кроз

116 Даница Марковић, „Летње подне“, *Тренуци и расположења*, Српска књижевна задруга, Београд, 1928, стр. 99.

117 *Истио*, стр.

живот као кроз пустињу: / Пламеном жеђу срце моје гори, / И прождире га и згара о мори / Жеђ врела, смртне муке га распињу / А врела нигде шум да заромори.¹¹⁸ Тумачећи „Црну жеђ“, Бојана Стојановић Пантовић је издвојила „метафорички, згуснут поетски језик, ослобођен конвенционалности и клишеа симболистичке естетике“ који нас „уводи у простор експресионистичке страве и језе постојања“¹¹⁹. Ауторка је подцртала да су специфични авангардни мотиви побуне, протеста и космизма, присутни у немалом броју песама Данице Марковић, „неодвојиви од родне перспективе читања и тумачења њене поезије“¹²⁰. Даница Марковић је почетком двадесетих година једна од ретких ауторки у чијим стиховима су авангардисти препознали експресионистичке елементе, односно експлицитно упућивали на њих. Винавер је у *Панџолоџији* из 1920. пародирао космичке мотиве у њеној послератој лирици, уврстивши је у Треће (савремено) доба. У оквиру рубрике „Наши сарадници“ у *Мисли* је 1923. године објављен портрет Данице Марковић, у ком се истиче да „песник г-ђа Даница Марковић има и своју послератну песничку еволуцију. [...] Њена закопчана нервоза стихова, после рата се дискретно и скромно развила и до космичких емоција, што је везује данас и за младу нашу песничку генерацију“¹²¹.

118 Даница Марковић, „Црна жеђ“, *нав. дело*, стр. 75.

119 Бојана Стојановић Пантовић, „Елегија и побуна у песништву Данице Марковић“, *Тренуци Данице Марковић*, зборник радова, уредница Слободанка Пековић, Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Чачак, 2007, стр.164.

120 Исто, стр. 165.

121 Ранко Младеновић, „Наши сарадници: Даница Марковић“, *Мисао*, књ. XI, св. 5, стр. 394.

О поезији Данице Марковић у контексту часописа *Мисао*, уважавајући и стваралаштво других ауторки, сарадница часописа, писала је Станислава Бараћ, стављајући акценат на њихову побуну против патријархалног модела културе, атикулисану кроз тему љубави и проблем Ероса. Вид. Станислава Вујновић, „Даница Марковић и

Утопијске и дистопијске елементе оприсутњене путем пејзажних секвенци, баш у овом (хронолошком) следу, који исписују егзистенцијални пут жене интензивно драматизује у својој лирици Милица Костић Селем. Смештајући њену лирику у авангардни контекст, Мирјана Д. Стефановић истиче да у њој има „Драинчевог бола до крви, кад се нокти заривају у месо, и то бандитски, јер једино песнички“ и „Растковог убојитог у песми, [...] његовог еротског бића“¹²². У својој првој песми, „Ја, луталица и сањарка вечна“ (*Мисао*, 1923), која се интертекстуално везује за лирске мотиве Јеле Спиридоновић Савић, лирска јунакиња опева своју чежњу хронотопизујући је, такође, ходећи *уским сјазама*: „Тако, кад умор засани / А сан пробуди: / Хтела бих кроз чипке трепуша / Да милујем све зелене обронке / Поливане мајским сунцем блиставим. / И плаве љубичице, напупеле / као уснице првих пољубаца / стидљивих, / покраћених, / и обноћ показаних кроз детињске снове / и девојачке савести“¹²³.

У „Песми пред мојом сликом“ полетност, идеализам, отвореност и занетост након кушања живота замениће дубоко потресни, резигнирани стихови самопреиспитивања и свести о негдашњој *ја* које нема у садашњости: „Али сурвана у загушљив понор животног мрцварења, / Придављена отровним задахом / Раскикоталих злотворских лешина, / У смрадном мраку плесниве тескобе земаљске ја излуђујем, / ја излуђујем.“¹²⁴.

круг списатељица око часописа *Мисао*“, *Тренуци Данице Марковић*, зборник радова, нав. дело, стр. 179–191.

- 122 Мирјана Д. Стефановић, „Из мрака нашег бића“, у: Милица Костић Селем, *Ћивот безумља*, приредила Мирјана Д. Стефановић, Службени гласник, Београд, 2013, стр. 269. О Милицы Костић Селем опширније пишем у студији „Авангарда у феминистичкој периодици“.
- 123 Милица Костић, „Ја, луталица и сањарка вечна“, *Мисао*, књ. 12, св.1, стр. 668.
- 124 Милица Костић Селем, „Песми пред мојом сликом“, *Ћивот безумља*, нав. *geo*, стр. 104.

Утопијске просторе витализма смениће постапокалиптични егзистенцијални простор у ком су уништени сви трагови живота, обележен егзистенцијалним доживљајем који је лишен прибежишта или уточишта и који поприма размере безнађа. У једној од својих последњих песама, „Чељусти“ (1973, *Лейшойис Майице сриске*), посвећеној „учитељу моме кроз цели живот, Исидори Секулић“, Милица Костић исписује *надгробје* самој себи, којим као да потписује редове своје романтичарске имењакиње – „Мој је душевни живот престао у сваком смислу, и ја сам мртва“¹²⁵. Издвајам почетне и завршне стихове песме прожете готово неподношљивим нихилизмом, који, ипак, не успева да потре минимум емпатије тако присутне у песничкињиним стиховима претходних деценија: „Ту смо. Ништава зрнца / у пространству очајника. / Отуђени, зазидани болом, / Ћутањем привезани уз колац страха. / Гуке у срцу. [...] / У овој соби цвеће је погружено, / У овој соби цвеће је осамљено, / У овом сутону пустош заповеда, / Потиштена нада ослон је очајања, / Забрављена врата излазу лудила.“¹²⁶

Иако би се ова песма могла датирати и непосредно након Првог светског рата, а уистину она је настала деценијама након Другог светског рата, она може да послужи као симболичка спона између два времена и различитих генерација, односно стваралачких контекста. Међутим, не само да је смртопис ауторки које су се стваралачки формирале у окриљу авангарде могућно интерпретативно контекстуализовати у последње деценије 20. века, већ и њихов еротопис који је преовладавао у њиховој лирици двадесетих година. Нека будућа читања стваралачке праксе, рецимо Каталин Ладик, Марине Абрамовић или Радмиле Лазич (наводим непретенцизно, али не и случајно) требало би да рачунају и на стваралачко искуство Анице Савић Ребац, Јеле Спиридоновић Савић или Милице Костић Селем.

125 Аница Савић Ребац, *нав. дело*, стр. 707.

126 Милица Костић Селем, „Чељуст“, *нав. дело*, стр. 207, 208.

ДЕВОЈАЧКИ РОМАН МИЛИЦЕ ЈАНКОВИЋ, ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ И ОЛГЕ ГРБИЋ

Портрети уметница у младости

Литерарни сусрет Милице Јанковић и Исидоре Секулић, који је озваничен у тексту Јована Скерлића „Две женске књиге“, један је од оних који потенцијално имају далекосежне одјеке. О сусрету и поетичким дотицајима две ауторке, додуше, не говори се у оквиру српске књижевне историографије у оној мери колико, рецимо, о Дучићу и Ракићу, Растку и Црњанском или Попи и Павловићу. Такође, њихов сусрет, односно стваралачка активност ауторки, не перципира се у превратничком кључу, као што је случај са поменутих писцима. Више је разлога за то. Чини се да су водећи разлози недовољно интересовање за стваралаштво Милице Јанковић, са једне стране, и, недостатак свеобухватније историографске слике књижевности коју су писале жене, са друге, односно тенденција да се пренебрегне стваралаштво жена при историографисању (интегралном и/ли парцијалном) српске књижевности.

Скерлићев текст „Две женске књиге“ и данас побуђује (завређује) пажњу. Скерлић је овим текстом „увео“ ауторке у књижевнокритички дискурс, посвећујући им и портрете у *Историји новије српске књижевности* (1914), која је имала

канонизујућу снагу, а оформио је и интерпретативни оквир који је изазивао и полемичке реакције, али и некритичка понављања која ни у наше време не губе на виталности. Једна од стандардних и устаљених, дакако оправданих, књижевноисторијских опаски у вези са овим текстом јесте Скерлићево *ојрешење* о Исидору Секулић. Питање да ли се Скерлић *ојрешио* и о Милицу Јанковић није постављано. Вероватно није постављано јер је Скерлић дао предност Милици Јанковић, изрекавши благонаклоне и похвалне речи о *Исјовесџима*. Шта је Скерлић, међутим, прочитао, читајући *Исјовесџи*?

У Скерлићевој визури приповедни свет Милице Јанковић обележен је једноставношћу, непосредношћу, осећајношћу, симпатичном простотом, то је „књига живота“ која се обраћа срцу и у којој се открива словенска/српска душа, дакле, национална, односно домаћа књига ¹. Чини се да је Скерлић своје читање прозе Милице Јанковић пре прилагодио „хоризонту очекивања“ читалачке публике, односно да ју је употребио за пропагирање сопствене „естетике здравља“ у датом тренутку, но што је *Исјовесџи* поетички објективно осветлио и протумачио. Међутим, с обзиром на то да Јован Скерлић није имао прилику за ревизионистичко читање *Исјовесџи*, а ни увид у ауторкина доцнија дела, изненађује чињеница да су његове оцене понављали и аутори и ауторке којима су (били) доступни романи *Пре среће*, *Плава јосјођа*, *Муџина* и *крвава*, те приповедна проза *Пуџ* или *Међу зидовима*.

Сајуџиџи Исидоре Секулић су доживели своје адекватно тумачење и вредновање и данас слове за књигу изузетне важности у модернизацијским процесима српског прозног израза који је Исидориним дебијем искорачио на експресионистичко тло. *Исјовесџи* Милице Јанковић су

1 Вид. Јован Скерлић, „Две женске књиге“, *Срџски књижевни јласник*, књ. XXXI, бр. 5, 1913, стр. 379–391.

тек у истраживањима последње деценије² доживеле реактуелизујућу рецепцију која, напokon, доводи у питање сталне епитете заденуте за ауторкин опус, попут једноставан, архаичан, наиван, сентименталан итд. И у савременим изучавањима стваралаштва Милице Јанковић повлачи се линија додира са Исидором Секулић. Изучавајући стваралаштво модернисткиња Магдалена Кох је издвојила низ поетичких и наративних стратегија које су делиле, на пример, склоност ка интимистичким жанровима или поступак наративне родне трансгресије итд.³ Такође, кроз компаративну оптику сагледана су и друга дела ауторки, конкретно ратна проза. У студији о ратној прози Милице Јанковић и Исидоре Секулић Јелена Милинковић даје предност у вредносном смислу прози Милице Јанковић, истичући, између осталог, да у њој „нема оног безусловног усхићења и занесености због остварења националног програма и због победа које се нижу једна за другом“, а које је присутно у збирци *Из прошлости* Исидоре Секулић, те да „из приповедака Милице Јанковић добијамо сасвим другачију слику и разумевање балканских сукоба, слику која је много више окренута ка појединцу, него ка националном колективу и у којој је и даље хуманистички идеал о важности индивидуе примаран“.⁴

Проза ратне тематике Милице Јанковић и Исидоре Секулић није једина тачка сусрета списатељица непосредно

- 2 Вид. *Нова реалност из сопствене собе: књижевно стваралаштво Милице Јанковић*, зборник радова, уреднице Биљана Дојчиновић, Јелена Милинковић, Милена Родић, Народна библиотека „Вук Караџић“, Велико Градиште, 2015.
- 3 Магдалена Кох, *...Када сазремо као култура...: стваралаштво српских списатељица на почетку XX века: канон – жанр – род*, Службени гласник, 2012.
- 4 Јелена Милинковић, „Рат као тема у српској периодици и књижевности почетком XX века: Жена, Српски књижевни гласник и ратна проза Милице Јанковић и Исидоре Секулић“, *Књижевство: часопис за студије књижевности, рода и културе*, бр. 3, 2013, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=89>.

након Великог рата. У оквиру библиотеке часописа *Књижевни јуџ* Милица Јанковић 1918. године објављује роман *Пре среће*, а годину дана касније такође у Загребу у издању Књижарнице Васић Исидора објављује *Ђаконa Бојородичине цркве*. Ова два романа⁵ вишеструко завређују читалачку/истраживачку пажњу. Интерпретативно сагледавање романа не само да представља прилог проучавању поетика двеју списатељица, него и продубљивању компаративне нити у разматрању њихових опуса јер је реч о два *девојачка романа*. Истовремено, ова два романа су, на линији њиховог одређивања као девојачких романа, значајна за сагледавање традиције женског стваралаштва, посебно у контексту процеса модернизације романа. Такође, разматрање романескне поетике Милице Јанковић и Исидоре Секулић у ширем контексту може да прошири и продуби сагледавање поетичке мапе српске авангардне књижевности.

Екскурс: скица за поетику девојачког романа

Издавање *девојачког романа* као посебног типа романа који су писале жене методолошки се утемељује у савременој генолошкој антиесенцијалистичкој концепцији која подразумева да су родови и жанрови пре свега „когнитивни и практични уређаји за интертекстуално поређење текстуалних модела“, те да нису само ствар појмовних

5 Исидора Секулић је *Ђаконa Бојородичине цркве* жанровски одредила као новелу. Бојана Стојановић Пантовић је показала да, иако дело по неким својим суштинским композиционим особеностима наликује новели, по глобалном осећању света и односа у њему и по дужини више је романескни, но новелистички текст. Бојана Стојановић Пантовић, „Поимање еротског у роману *Ђакон Богородичине цркве* Исидоре Секулић“, у Исидора Секулић, *Ђакон Бојородичине цркве*, Плави јахач, Београд, 2002, стр. 218–219. У наставку текста ће бити још речи о жанровским особеностима *Ђаконa Бојородичине цркве*.

класификација, већ начина на који употребљавамо текстове и институције њиховог распоређивања у друштвени простор^{<?>}. Такође, генерички модел, у овом случају девојачки роман, који се формира интертекстуалним *deja-lu* повезивањем^{<?>}, само је један од генолошких аспеката одређеног романа чије интертекстуалне повезнице творе жанровски плурализам, те његово издвајање сужава семиозу, односно нуди одређени вид интерпретације.

Под девојачким романом се подразумева роман који тематизује *постјајање женом*, а његове константе су побуњена јунакиња, драматично искуство које преобликује поглед на свет јунакиње – *буђење*^{<?>}, конфликтан однос са породицом услед покушаја осујећивања ћеркиних хтења и жеља, одсуство идентификационих модела за јунакињу, сукобљавање са обичајним и формалним институцијама, љубавно и еротско искуство као формативно, брак као гранична ситуација, драма телесног и чулног. Синонимни термини, не у апсолутном смислу, девојачком роману су женски *Bildungsroman*, роман о самоспознаји (the self-conscious novel), роман о буђењу (the novel of awakening). Предност се даје термину девојачки роман у циљу избегавања термиолошке конфузије или пак појмовног прецизирања, али и због изворности термина (и романа) у српској књижевности. Такође, оно што је кључно за девојачки роман (а што га разликује од романа сличне тематике) јесте снажно утемељење у еманципаторском дискурсу које се

6 Marko Juvan, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*, Službeni glasnik, Beograd, 2011, 183–184.

7 Више о интертекстуалној концепцији жанра вид. Marko Juvan, „Generic Identity and Intertextuality“, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 1, 2005, текст доступан на <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1255>.

8 О топосу духовног буђења јунакиње женског *Bildungsromana*, који је потекао из романа *Буђење* Кејт Шопен, писала је детаљно Нина Сирковић. Вид. Nina Sirković, „Ženski glasovi u romanu: razvoj junakinje Bildungsromana“, *Књиженство: часопис за студије књижевности, рода и културе*, бр. 1, 2011, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=12>.

рефлектује, са једне стране, на тематско-мотивском плану и у обликовању јунакиње и у интертекстуалном укључивању у генолошки репертоар сродних текстова, са друге стране. „Интертекстуално *deja-lu*“ које је конститутиван принцип жанра, твори сложену мрежу читатности у девојачком роману која осведочава полемички однос према конвенцијама појединих жанрова који се стереотипно везују за женску читалачку културу (на пример, љубића), али и полемички однос према књижевности доминантног тока, односно идеолошким садржајима транспонованим у њу.

Прототипски текст у српској књижевности је *Девојачки роман* Драге Гавриловић⁹, а генолошки репертоар девојачког романа проширивали су, преобликовали и богатали романи *Нове Јелене* Димитријевић, *Пре среће*, *Ђакон Бојородичине цркве*, *Кајин њуџ* и *Девојка за све* Милке Жичине, *Излећу у небо* Гроздане Олујић, *Пада Авала* и *Пси и остјали* Биљане Јовановић, *Пућу у Биробицан* Јудите Шалго, *Шћанска невесџа* Илдико Ловаш. Наравно, сваки од наведених романа завређује посебно истраживање у контексту девојачког романа. Такође, издвајање појединих наслова није учињено са намером да се постигне нека (све)обухватност, већ да се предочи континуитет писања девојачког романа у српској књижевности. Напослетку, уз свест да родови настају не само интертекстуалним, већ и метатекстуалним *a posteriori* надовезивањем¹⁰, употреба и концептуализација термина девојачки роман, који је вредносно неутралан, предлаже се и у хеуристичке сврхе, у циљу успостављања линије додира међу романсијеркама и осветљавања једног (традицијског) тока унутар романескне продукције жена и специфичног доприноса жена развојним токовима и поетичкој разноврсности српског романа.

9 О *Девојачком роману* Драге Дејановић као женском Bildungsromanu писала је Јелена Милинковић. Вид. Јелена Милинковић, „Девојачки роман као Bildungsroman“, *Књижевна историја*, бр. 149, 2013, стр. 75–94.

10 Марко Јуван, *нав. дело*, стр. 180–181.

*Од буђења до светлостии
– борба еџоса и ероса*

Романи *Пре среће* и *Ђакон Бојородичине цркве* привукли су пажњу оновремене критичке мисли.¹¹ Роман *Пре среће* читан је на трагу утабане, скерлићевске интерпретативне стазе уз благонаклон и похвалан критички став. Исидорин роман није наишао на одобравање критике која се, стиче се утисак, утркивала у оштрини и опорости квалификација. Оно што је приметно у интерпретацији, контекстуализацији и вредновању оба романа јесте истицање, чак инсистирање на њиховој родној димензији. Стога ће им се посветити више пажње јер прва фаза рецепције романа осведочава специфичан феномен присутан у рецепцији књижевности жена.

Бранко Машић је у „Предговору“ роману *Пре среће* приметио да је реч, с обзиром на то да је роман написала жена, о књизи која „је за нас – књига из другог света“¹², аргументујући свој став присуством „женскости“ на стилско-језичкој равни текста. Машићев текст завређује пажњу јер је реч о тексту који је смештен на иницијалну позицију у првом издању романа (и једином) и стога усмерава семиозу романа, што ће потврдити и каснији критички одједи у периодици. У првом делу текста Машић излаже критеријуме за вредновање текстова списатељица, истичући да се „љутимо помало на све оне списатељице које се упињу да пишу као мушки“¹³. Аутор истиче да (естетски) ужитак

11 Године 1996. београдска издавачка кућа Плави јахач штампала је друго издање *Ђакона Бојородичине цркве*, оживљавајући и рецепцију Исидориног романа, односно његова нова читања и превредновања. Иначе, на захтев саме ауторке роман није штампан у оквиру њених сабраних дела.

12 Branko Mašić, „Milica Janković“, у Milica Janković, *Pre sreće*, Književni jug, Zagreb, 1918, стр. 5.

13 *Исјо*.

могу да пруже текстови у којима се „осећа она женска лакоћа, простосрдачна плиткост и намештена важност, којом жене воле да говоре о озбиљним стварима“¹⁴. За разлику од Милице Јанковић чија дела прожима „топла искреност“ и за коју има претежно похвалне речи, аутор користи прилику да прекори Исидору Секулић која у „чисто женска осећања“ убацује и „туђе прибављене духовности, рефлексije, парадоксе или игре речи“¹⁵. Машићев осврт на роман *Пре среће* може да побуди сумњу да ли је аутор заиста и прочитао роман. Аутор најпре истиче да је роман писан за младе девојке, да би се потом низале варијације на тему „искрености осећања“, „честитости тенденција“, „светло, чисто [...] без и једне једине ружне или зазорне речи“, „наивна побуна девојачке честитости“, „старински оквир“, „топла лирска расположења“ итд. Машић свој увод у читање романа *Пре среће* заокружује Скерлићевом оценом *Исјовесџи*, омеђујући и интерпретативни оквир романа *Пре среће*.

Додуше, могли су се чути и нешто другачији гласови. Густав Крклец је, такође, инсистирао на оваплоћењу женскости као главној вредности романа, међутим, разлика је у типу женскости коју Крклец вреднује и очекује од Милице Јанковић. Иако предност даје Исидори Секулић, за разлику од већине критичара коју су тада компаративно сагледавали стваралаштво списатељица, Крклец наглашава изузетан приповедачки дар Милице Јанковић који је неопходно да се негује „у час, кад прети опасност, да се женска таштина узобести и да жена напусти своје женске, кућне и домаће послове; у час када жена заборавља и на чипке и на везиво, и на домаће огњиште“¹⁶. Крклец је Милицу Јанковић дао и смернице, ванредно имагинативно разигране, за развијање приповедачког талента, које, додуше, можда

14 *Исјо*, стр. 6.

15 *Исјо*.

16 Gustav Krklec, „Devojački roman“, *Savremenik*, br. 1, 1919, стр. 53.

више говоре о аутору, но ауторкином потенцијалним приповедним стратегијама. Да би Милица Јанковић постала „фина и опасна књижевница“ треба да се лиши свега што није „девојачко и женско“ – мутне форме, извесне тромости и стилистичке једнакости¹⁷. Свом читаоцу ауторка може да пружи *задовољство у њексју* „само док једаред заврије у њој крв јужне расе“, што за Крклеца, који очито више него његови савременици полаже у развој ауторкине приповедачке обдарености, подразумева „да јој реченице буду уистину као чипке и везови“, али и женском таленту широкогрудно даје простор слободе – да јој „странице миришу, као што мирише голо женско тело: свежином, крвљу, опијеношћу“¹⁸.

Судећи по оцини критике, Исидора Секулић романом *Ђакон Богородичине цркве* опет није „погодила“ тренутак, па Доброслав Јевђевић, уредник *Дана*, не може да јој опростити анахронизам и кардиналну грешку¹⁹, тематизацију хришћанских мотива у послератном времену када за њих аутор не налази оправдања. Површно читајући роман, исказујући чак грубост и нестрпљење у анализи и оцини романа, аутор закључује да циљну Исидорину публику представљају „беле кармелиткиње у манастирском сутону“²⁰. Иако се похвално односи према Исидориној прози *Из прошлости*, за Јевђевића је роман, а то му је кључни аргумент у његовом оспоравању, у којем главна јунакиња обожава апстрактну и високу уметност, и која живи душевним животом којем су стране све баналности – „неискрен“ и „немогућ“²¹, стога што је таква жена плод ауторкине фантазије, а не реалности. Занимљив је приказ

17 *Исјо*, стр. 54.

18 *Исјо*.

19 Доброслав Јевђевић, „Исидора Секулићева: Ђакон Богородичне цркве“, *Дан*, бр. 9–10, 1919, стр. 173.

20 *Исјо*, стр. 174.

21 *Исјо*.

Баконa Бојородичине цркве из перa Александра Илића. Илић је свестрано и темељно анализирао роман, уочио и издвојио све иновативне наративне поступке, о којима ће у наставку текста бити више речи, али их је негативно вредновао. Суштина Илићеве тезе, изнете са нескривеним подсмехом и омаловажавањем, је, такође, неутемељеност и немогућност приче о фантазијама једне интелектуалке и стога, према његовом мишљењу, анемичне и сентиментално егоистичне девојке под дејством „задоцнелог физиолошког пубертета“ који кулминира у дилетантизму кризе²². Александар Илић, такође, не пропушта прилику да истакне да се Исидора оглушила о своју „женскост“, те да би повратак аутентичном женском сензибилитету и приповедном миљеу представљао прави пут за приповедачицу.

Овакве формулације, иако можда не и претенциозно дисквалификујуће, чак изречене са афирмативним претензијама у случају романа Милице Јанковић, парадигматичне су за приступ књижевности коју су писале жене. У питању је својеврсна родна књижевнокритичка гетоизација која је и данас присутна у изучавању књижевне прошлости. Инсистирање критике на текстуалној репрезентацији есенцијализоване представе женскости моделоване спрам патријархалног кроја основни је (чак једини) репер вредности текстова које пишу жене. Милица Јанковић је написала добар роман јер је роман искрен, топао, честити и безазлен, а Исидора Секулић, с обзиром на то да је написала роман прожет интелектуализмом, фантазијама, мистиком, стога неискреношћу, написала је лош роман. У оба случаја то је роман који је написала жена за (претежно) женску публику, пажња критике је ту да то и посведочи и искључи могућност да романи имају везе са књижевним *main(mail)stream*-ом. Стереотипи који су детерминисали

22 Александар Илић, „Један персонални роман“, *Мисао*, бр. 25, 1920, стр. 59.

рецепцију и представљање стваралаштва жена на почетку века²³ нису изгубили на виталности ни након Великог рата.

Интерпретација романа *Пре среће* и *Ћакон Бојородичине цркве* изискује двосмерно заснивање како би се осветлила њихова поетичка сложеност. Јер, списатељице ступају у дијалог са друштвеним, културним и књижевним наслеђем жена, са једне стране, али подједнако учествују и у дијалогу са доминантно маскулинистички конципираном културном и књижевном парадигмом, са друге стране. Да би се избегла и гетоизација и маргинализација према категорији рода, потребно је да се спроведе нова контекстуализација наслеђа српских списатељица у оквиру главног тока српске књижевности уз уважавање родног дискурса²⁴.

У литератури је већ примећено да роман *Пре среће* има обележја женског *Bildungsromana*²⁵. Роман *Пре среће* прати сазревање главне јунакиње/нараторке од средњошколских дана до позних двадесетих, након ступања у брак. Наслови појединих сегмената романа симболишу етапе у развоју јунакиње, односно граничне/формативне ситуације: *Буђење*, *Борба: њобеда или њад*, *Циљ*, *Ојей борба и сумња* и *Свејлоси*. Дневничка форма отворила је романескни простор за нараторкине минуциозне интроспекције и солилоквије, асоцијативно низање утисака и рефлексije о „чисто[м], честито[м] „Ја“ које креће у потрагу за сопственим идентитетом²⁶. Јелена, ауторка дневничких бележака, од збуњене, осетљиве и несамосталне девојке у формативним годинама стасава у образовану, самосвесну и одлучну жену. У *Ћакону*

23 Магдалена Кох, *нав. дело*, 139–142.

24 *Исио*, стр. 123.

25 Јелена Милинковић, „Исповест у *Исиовеси*има Милице Јанковић: нацрт“, у *Савремена истраживања језика и књижевности: зборник радова са IV научне скупштине младих филолога Србије одржане 12. маја 2012. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*. Књ. 2, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, стр. 323–324.

26 Магдалена Кох, *нав. дело*, стр. 180.

Бојородичине цркве преображај јунакиње, Ане Недић, не прати се у вишегодишњем временском периоду, већ је згуснут у временско-просторном оквиру. У првом делу романа Ана Недић је представљена као зрела и формирана личност, изузетног интелектуалног профила, уметничког, креативног сензибилитета, предана својој љубави према музици, односно стваралачком прегнућу и усавршавању, посвећена духовности. За разлику од преображаја јунакиње у роману *Пре среће* који води ка њеној интеграцији, у *Ђакону* имамо обрнути процес, својеврсну дезинтеграцију личности главне јунакиње. *Буђење* јунакиња, које повлачи са собом преиспитивање темељних егзистенцијалних (прет)поставки и отварање за нова искуства, иако га јунакиње доживљавају у различитом узрасном добу, везано је, односно подстакнуто суочавањем/сусретом са телесношћу и чулношћу што је генолошка новина коју доносе ова два девојачка романа.

У *Девојачком роману* (1889) Драге Гавриловић и роману *Нове* (1912) Јелене Димитријевић више је наглашена социјална димензија побуне и јунакињина борба је екстернализована. Иако ни романи Д. Гавриловић и Ј. Димитријевић, посебно *Нове*, нису лишени продора у интимни свет девојака, који се осветљава и кроз призму инкорпорираних интимистичких жанрова, наратија *Пре среће* и *Ђакона* доминантно је усмерена ка оцртавању картографије Јелениног и Аниног унутрашњег света у складу са модерним фокусирањем на „унутрашња“ путовања личности. Наративне стратегије *Исјовесџи* и *Сајуџиника* преливају се и у романескну форму списатељица. Интимизирана приповедна перспектива, у роману *Пре среће* остварена кроз прво лице приповедања, у *Ђакону* доживљеним говором и присуством интимистичких жанрова (дневник и писмо), омогућава продор говора о интимном искуству *јосџајања женом* из сазнајно привилеговане позиције.

Јелена осведочава у својим белешкама да је мотивација за писање дневника плод спознајног искуства које јој

је променило живот – читала је *Кројцерову сонату*, „отровну књигу“. Читалачко искуство отворило јој је нову перспективу у сагледавању међупартнерских односа. Реч је о својеврсној инверзији боваризма јер читалачко искуство дезилузионише нараторкину представу о свету. Романтизована представа односа између двоје људи и представа о браку као идеалној заједници која је испуњење жениних тежњи и сврхе урушене су у темељу. Посебно потресно за нараторку јесте увиђање *оној* – секса који је у брачном односу, из перспективе *Кројцерове сонате*, виновник деградације љубави и жене. „У тој ситуацији јавља се бунт против институције брака и тихо непристајање на патријархални поредак у којем је јунакиња принуђена да живи и функционише“²⁷.

Побуна се најпре манифестује у породичном кругу. Јелена одбија да буде послушна и умиљата ћерка и раскринкава лицемерје које се крије испод удобности и хармоније породичног живота: „Тата је уображен и сујетан, а мама је слабачко створење које има своје сасвим друкчије појмове и укусе, али се увек покори његовој жељи“²⁸. Породичне улоге су традиционално подељене. Мајка је та која подстиче и усмерава ћерку у правцу удаје, а не школовања, плашећи се да не постане уседелица – плава чарапа. Јеленина одлука да настави школовање у Београду представља први корак побуњене јунакиње. Живот посвећен стицању знања и личном развоју, те искуствима која надилазе кућни праг, односно сферу приватности тачка је додира две јунакиње. Такође, Ана Недић подршку налази на очевој, а не на мајчиној страни која изражава исту забринутост за ћеркину будућност као и Јеленина мајка.

Јеленине дневничке белешке су првенствено посвећене проблематизацији и критичкој рефлексiji тежишних

27 *Истио*, стр. 181.

28 Milica Janković, *Pre sreće*, Književni jug, Zagreb, 1918, стр. 23.

егзистенцијалних питања. Њена мисао превасходно тежи да проникне у сопствени идентитет и положај у свету. Иако је читање *Кројцерове сонате* било драматично егзистенцијално искуство за нараторку, испоставља се да је реч о *felix culpa*. Јер, увиђајући да *блажено незнање* за девојку подразумева њено поробљавање, тежину сазнања нараторка прихвата као могућност слободног и самосвојног осмишљавања животних избора. Темељни проблем који се поставља пред нараторку/девојку, усталом и сваког младог мушкарца, Јелена ће луцидно исказати, артикулишући усталом и поетички топос *Bildungsromana*: „Волим и њих [родитеље – нап. Ж.С.] и слободу, па тако никако да стекнем хармонију између *тйреба* и *желиши*“²⁹.

Иако тема сексуалности није експлицитно обрађена у роману, еротски пропламсаји се могу приметити у појединим дневничким белешкама. Напоменула сам да је *буђење* јунакиње условљено сусретом са телесношћу. Сексуалност *Кројцерове сонате* узнемирава Јеленине представе о браку и односу између мушкарца и жена, изазивајући отпор и негацију. Међутим, сусрет са Ненадом, младићем у ког се заљубљује, буди у Јелени жељу за блискошћу и интимом која се суптилно наговештава описима његових руку, косе, гласа („Шта је то било у томе дубоко мушком гласу што је тако утицало на мене?“), чак и израженом жељом за пољупцем. Посебно је занимљив Јеленин доживљај сопственог физичког изгледа. „Од детињства ми се говори како сам ружна, лане су ми неке добре душе чак саветовале да обојим косу“³⁰. Међутим, Јелена се идентификује са ружним пачетом, верујући да неће постати лабуд прихватањем друштвених узуса лепоте, већ афирмацијом самозадовољства – „Било како

29 *Истио*, стр. 23. У роману *Нове Јелене* Димитријевић је на изузетан начин представљен конфликт, трагичних размера, између интернализованог ауторитета и еманципаторских тежњи младе девојке.

30 *Истио*, стр. 24.

било, ја волим своју косу. Чини ми се да у њој има ватре и злата. И очи су ми лепе. Остало је мало неправилно, али су ми зуби дивни у ружним устима, а ја то више волим, него лепа уста, а ружне зубе.“³¹ Буђење јунакињу води и ка самосвесном доживљају сопственог тела и његовом прихватању, пренебрегавајући културолошки нормирану представу лепоте која је бреме младим девојкама.³²

Ана Недић доживљава *буђење* када еротска жеља презме контролу над платонским заветом који успоставља са ђаконом. Да је сукоб телесног и духовног принципа чворно романескно место приметили су и ранији интерпретатори и интерпретаторке романа.³³ Бојана Стојановић Пантовић је у овом конфликту препознала експресионистички топос и роман је сместила унутар круга експресионистичке прозе³⁴. Еротика, односно чежња за испуњењем жеље и ултимативном блискошћу извор је побуне у Ани Недић. „Побуна против Ауторитета, као један од кључних топоса експресионистичке књижевности, била је блиска Исидори Секулић још од кратке приче „Круг“, али у овом роману нагласак је управо на *преокрећу вредновања љубавној доживљаја*“³⁵. Бојана Стојановић Пантовић такође истиче да Анину побуну против Ауторитета изазива спознаја суштине „женских еротских осећања и љубав као страст, пожуду, чежњу за телесним сједињењем. Она се током приповедања преображава у зrelu жену с потребама које жуде да буду испуњене“³⁶.

31 *Истио*.

32 Исидора Секулић је у *Сајушницима* („Растанак“) тематизовала мотив физички непривлачне, а паметне девојке и њеног друштвеног положаја, односно третмана.

33 Упор. Павле Зорић, „Дух музике“ у роману Ђакон Богородичине цркве, *Исидоријана: књижевни зборник*, 5, стр. 67–76.

34 Бојана Стојановић Пантовић, *нав. дело*, стр. 217

35 *Истио*, стр. 220.

36 *Истио*, стр. 220–221.

Међутим, побуна Ане Недић је двоструко кодирана. Најпре, начин њеног живота је отклон од пожељне, друштвено прихватљиве представе живота девојке у годинама за удају. Живот у стваралачком прегнућу и уживању у музици је њен егзистенцијални стожер, те се Анин светоназор предочава есејистичким пасажима о смислу уметности, стварању, односу етике и естетике, светог и профаног. Питање Татјане Росић о специфично „женском“ квалитету романа, питање је и о исходиштима субверзивног у роману – да ли је то „жеља да се издржи оно што је ауторитетом воспостављено, да се постане Ауторитет сам, и да се на тај начин пресудно потврди једнакост духовних принципа сваког текста и сваког ‘рукописа’“ или је то оно „што жанровски изгледа као тривијално разрешење сукоба, освета над моћним божанством апстрактности у корист свакодневице чулног, манипулативног, обичног“³⁷.

Завршетак романа *Пре среће и Ђакон Бојородичине цркве* дат је у привидно конвенционалном кључу. Јунакиње се одлучују за удају. Међутим, мотивација за удају, односно приказ брачног живота је крајње неконвенционалан, чак субверзиван. Јелена се удаје у двадесет осмој години. Одлука да се уда донета је пре свега рационално. Роман се не завршава самом удајом, већ се прати и брачни живот. *Срећа*, пак, није сама удаја. Стога је потребно релативизовати став претходних истраживача/ица романа да је Јелена напослетку капитулирала, пристајући на општеприхваћен и наметнут модел живота жене у патријархалном друштву. Приповедајући о животу након удаје, Јелена истиче незадовољство, несигурност и неспокој. Сведочи о сопственој жељи да се прилагоди супругу и жељи да му удовољи. Међутим, такав став повлачи њено незадовољство. „Ја сувише губим од своје слободе, од свог темперамента. [...]

37 Tatjana Rosić, „О најинтимнијем“, *Književna kritika: časopis za estetiku književnosti*, br. 27, 1998, стр. 143.

целог свог века сам призивала љубав и певала јој химну, а кад је она најзад дошла [...] ја сам онемела, ја сам се окаменила и изгубила оно што ми је најлепше било: личност своју.³⁸ Срећа почиње оног тренутка када Јелена схвата да задовољна може бити једино уколико не изгуби себе. „Поново сам нашла себе: била сам весела, била сам лепа, била сам искрена до краја“³⁹. Брак је у роману конципиран као простор слободне и аутентичне егзистенције жене. Обичајном моралу нараторка је супротставила лични морал који кореспондира њеном еросу – схватила је да је „живот дужност и да је моја највећа и најлепша дужност: да волим“⁴⁰.

Након изневерених очекивања Ана одлучује да се уда за доктора Пашковића, циника, касније њеним упливом преображеног у одушевљеног апологету женског бића. Анина одлука мотивисана је тежњом за уцеловљењем, односно жељом да се искуси потпуна веза, веза у којој ће бити задовољена и еротска жеља и интелектуалне, односно духовне потребе. Истовремено, Анина одлука се може схватити и као чин освете јер њена првобитна жеља није услышена и задовољена. Међутим, искрсава питање да ли ће Исидорина јунакиња остати подвојена, јер два мушкарца могу да јој пруже различите ствари. Брак је у роману, ипак, постављен као чин женине личне и свесне одлуке, као простор где жена може слободно да испољи своју жељу и ужива у задовољствима тела. Па опет, завршетак *Ђакона* је прожет амбиваленцијом. Из перспективе Ђакона Иринеја и саме Ане у појединим тренуцима одлука да задовољи телесну жељу разумева се и као пад, одраз инфериорности жене, робовање материјалном, нижем плану егзистенције. Ипак, да ли је Анино прихватање тела под бременом сазнања шта тај поступак представља из визуре идеала којима је била бескомпромисно посвећена

38 Милица Јанковић, *нав. дело*, стр. 152–153.

39 *Истио*, стр. 162.

40 *Истио*.

радикално превредновање вишевековне подвојености духа и тела, чин непристајања на доминантну вредносну парадигму надахнуту хришћанским дуализмом и у крајњим консеквенцама афирмација духа побуне и преокретања вредности? Не бих са сигурношћу могла да устврдим да је нараторка доследно успоставила иронијски однос спрам негативне антропологије жене. Сложила бих се са ставом да „текстови Исидоре Секулић из перспективе родног приступа представљају отворена места потенцијалног спора изван сваке врсте хомогености“⁴¹. *Ђакон Бојородичине цркве* није роман о испуњењу, већ роман о сучељавању са *границом* чије превасилажње осећује јунакњу трагичношћу.

Конвенционални расплет жанра љубавног романа ауторке су само формално искористиле, док су га на идејно-значењском плану преобликовале у субверзивном правцу. Брачни расплет је често замагљивао подземне значењске романескне токове и наводио тумаче да закључе да је реч о мелодрамском решењу и смештању жене, упркос њеном опирању, у патријархалне оквире. Међутим, реч је о сложенијем приступу браку и женином односу према њему. Милица Јанковић је тематизовала губљење идентитета жене након ступања у брак и на примеру своје јунакиње показала да је самоостварење и индивидуалност жене *conditio sine qua non* њене среће. Исидора је у *Ђакону*, као уосталом и Милица Јанковић, срушила представу о браку као романтизованом идеалу којем девојка тежи, кулминацији њених снова и фантазија, и пре свега пасивног односа спрам брака. Ана Недић се за брак одлучује да би задовољила своју еротску жељу, она захтева потпуност у односу са мушкарцем, не пристајући на аскетско одрицање. И Милица Јанковић

41 Бојана Стојановић-Пантовић и Кристина Стевановић, „Критичке контроверзе о феминизму Исидоре Секулић“, у *Српска књижевна кријшника и културна полишика у другој половини XX века: шемајско-проблемски зборник*, уредник Марко Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 72.

и Исидора Секулић су подриле нормирану представу о браку као, са једне стране, саморазумевајућем испуњењу жене и, са друге стране, женску позицију у њему – пасивне, трпељиве, несамосталне личности. Критички урушавајући институцију брака, списатељице су окрњиле и жанровску кохерентност, односно схематизам љубића, изневеравајући жанровско очекивање. Жанр љубавног романа отворен је за нова формална решења и идејне слојеве који су у колизији са његовим традиционалним генолошким ликом. Бунтовно урушавање појединих жанровских аспеката љубавног романа Милице Јанковић и Исидоре Секулић након Великог рата манифестација је авангардне свести послератне генерације у оквиру које Милица Јанковић, стицајем књижевноисторијских (не)прилика није бивала контекстуализована.

„На њобљу сѣарих романа“

У студији посвећеној кратком авангардном роману Предраг Петровић констатује да је Црњански првим дневником-романом у српској књижевности, *Дневником о Чарнојевићу* (1920) инаугурисао овај жанр на српској књижевној сцени⁴². Међу формална поетичка обележја кратког авангардног романа Петровић издваја жанровску самосвест аутора поткрепљену метанаративним коментарима којима се, дакле, огољава романескни поступак, ослоњеност на документарне жанрове (дневник, писма итд.) уз аутобиографску потку, фрагментарност, лиризацију, асоцијативност, начело монтаже, интертекстуалност и урушавање биографског модела које је баштинио реализам⁴³.

42 Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа: њогишка крайкој романа српске авангарде*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008, стр. 162.

43 *Исто*, стр. 153–154.

Међу романескне дневнике, који настају, дакле, на линији *Дневника о Чарнојевићу*, Петровић издваја *До последњеї даха* Стојана Живадиновића, *Сїо једна сїрана* Светислава Шумаревића и *Незнани јунак* Емила Петровића. Роман *Пре среће*, пак, не спомиње.

Милица Јанковић је две године пре Црњанског објавила роман-дневник. Наравно, само формално решење је још увек не кандидује за пионирку авангардног кратког романа. Њен генолошки избор се може схватити као успостављање формалног континуитета са сопственим и стваралаштвом других списатељица пре Првог светског рата. Јер, поетички топоси модерностиња јесу и интимистички/квазидокументарни жанрови, фрагментарност, асоцијативност, лиризација, транспозиција аутобиографског. Међутим, продор у романескни оквир са циљем подривања реалистичког приповедног проседеа уз иманентнопоетичку критичку рефлексију на сцени је у роману *Пре среће*. Није неосновано закључити да је велика *йрича о мушком*, којом је кодиран наш поглед на авангарду, уобличена наративним стратегијама које су у српској књижевности доминирале у опусима списатељица, односно који су се традиционално везивали за појам женске књижевности,⁴⁴ не пренебрегавајући при томе ни поетички ослонац као што је, на пример, Милићевићев роман *Бесїуће*.

Дневничкој форми Милица Јанковић и Црњански приступају на сличан начин. Међутим, саму дневничку форму, попут Црњанског, Милица Јанковић неће доследно поштовати (нема датирања, хронолошког поретка догађаја, хомогене временско-просторне позиције писања). Милица Јанковић подрива и приватни карактер дневника тј. одсуство „другог“, цитатно се везујући за *Кројцерову сонату* (нараторка уступа на читање дневник будућем сугрупу). Такође, и Петар Рајић и Јелена подстакнути су на

44 Више о томе писала сам у првом огледу у овој књизи.

писање дневника из личних, егзистенцијалних разлога, услед подвојености сопственог идентитета, настојећи да самодефинишу и укорене сопство.

Мотивацију за писање дневника Јелена објашњава потребом да увиди шта ће јој живот донети, жељом да прати развој сопственог душевног живота (означавајући и стожер романескне наративе), а сам поступак писања објашњава на следећи начин: „Метнеш себе преда се и посматраш се непрестано као да је то неко други.“⁴⁵ Огледалски принцип није артикулисан мотивом двојника, као у *Дневнику о Чарнојевићу*, већ дисоцијацијом сопствене личности, односно увиђања да се идентитет твори игром Сопства и Другости која се, посебно, настоји истражити.

У роману *Пре среће*, поред рефлексije о чину писања дневника, ауторка/нараторка „огољава“ и клишее љубавних романа: „Писци кад хоће да оставе читаоцу илузију среће завршавају свадбом роман оних који се воле. Имају право. Јер кад би пошли само један корак даље, илузије среће би нестало“⁴⁶. Тај корак даље је завршно „поглавље“ романа. Иманентнопоетичко оспоравање, уз наведени метатекстуални коментар, полемички је рефлекс и на наративну, али и идеолошку позадину традиције љубавних романа са којом *Пре среће* раскида. Типолошки сродан поступак, авангардне провенијенције, истакла је и Станислава Бараћ, анализирајући романе *Плава јосифођа* и *Мућна и крвава*: „Кроз двоструко кодирање главне јунакиње, а уводећи као другу од њих ону која је носилац знања и приче о првој, Јанковићева тематизује само приповедно знање и врши својеврсно огољавање поступка, далеко суптилније од авангардистичке праксе“⁴⁷.

45 Милица Јанковић, *нав. дело*, стр. 37–38.

46 *Истио*, стр. 147.

47 Станислава Бараћ, „Загонетка главног лика: позиционирање јунакиња у романима *Плава јосифођа* и *Мућна и крвава* Милице Јанковић“, *Нова реалност изван сојсйвене собе*, *нав. дело*, стр. 104.

Споменула сам већ да је Александар Илић у приказу *Ђакон Богородичине цркве* издвојио кључне наративне стратегије, препознајући у њима недостатак приповедачког дара. Међутим, оно што је Илић издвојио постаће окосница авангардне поетике. Илић је, најпре, указао да је Исидора преобликовала концепт реалности – „хоће [писац, И. Секулић] да буде реалан, али не тиме што ће сликати живот, већ описивати сањарења проста, удвојена, утројена – сред свакодневности – о непостижном, које нас убија“⁴⁸. Сличне захтеве за преобликовањем концепта реалности у књижевности формулисаће, рецимо, Винавер у „Манифесту експресионистичке школе“ и Црњански у „Објашњењу *Суматре*“. Илић је, такође, уочио огледалски принцип у конституисању ликова. Ђакон Богородичине цркве, за кога ће устврдити иронично да је руско-банатски мистик⁴⁹, „у суштини је Ана, само у мантији и бради“⁵⁰. Илић издваја и нанос аутобиографског, истичући да у роману постоје три стилске линије: Иринејев дневник, Анино љубавно писмо и тон стила госпође Секулић. „Тај трећи стил писца [...] је [...] у суштини комбиновање себе и посматрање себе не у животу, већ фантазији“⁵¹. Напоследку, еротски конфликт жене Илић је свео на „физиолошку кризу“ и тек ће тумачење Бојане Стојановић Пантовић осветлити сву егзистенцијалну драматичност овог сукоба. Такође, ауторка је издвојила наративне поступке својствене експресионистичкој прози – прелазак из трећег лица приповедања у доживљени говор и монолошку рефлексiju, те развијање теме путем лајтмотива, понављања, наративне

48 Александар Илић, *нав. дело*, стр. 56.

49 Сетимо се само заједљивих коментара Рајићевих суграђана и његове супруге: „Говори да сам зло однегован и да сам уобразио неки Weltschmerz, али откуд до врага Weltschmerz у Банату.“ Miloš Crnjan-ski, *Dnevnik o Čarnojeviću i druga proza*, Nolit, Beograd, 1983, стр. 89.

50 Александар Илић, стр. 57.

51 *Истио*, стр. 59.

антиципације и сугестије, употребом двоструког ефеката интензивног ширења и сажимања⁵².

Романи *Пре среће* и *Ћакон Бојородичине цркве*, поред тога што су извршили значајан помак у процесима модернизације жанра девојачког романа заузимају, такође, и иницијално место у контексту српског авангардног романа. Они су, истовремено, и изазов за разумевање саме авангарде. Јер, ова два романа нам показују да ексклузивна прича српске авангарде није *прича о мушком*, већ да је и прича о женском била на сродан поетички начин исприповедана. Као што је Црњански *Дневником о Чарнојевићу* деконструисао традиционални/патријархални концепт мушкости који је био привилегован у жанру историјског романа/ратног романа који Црњански, такође, иманентно-поетички оспорава, тако су и Милица Јанковић и Исидора Секулић деконструисале традиционални модел женскости који је своју узорну репрезентацију имао у жанру љубића чије клишее оне подвргавају критичком оспоравању.⁵³

52 Б. Стојановић Пантовић, *нав. дело*, стр. 218–219.

53 Иако се након девојачких романа Милица Јанковић и Исидора Секулић отискују у међусобно различитим стваралачким правцима, категорички се не би могло тврдити да су они антиподни. Милица Јанковић наставља да развија, усложњава и богати тематско-мотивске константе и наративне стратегије које (естетички) врхунац досежу у роману *Муџина и крвава* и прози *Међу зиговима*, не губећи из стваралачког хоризонта проблем рода, односно преиспитивање и оспоравање патријархалних норми и маскулиног књижевног дискурса. „Хватајући се у коштац са родом“ (Магдалена Кох) и другим сложеним егзистенцијалним проблемима (на пример, болешћу) Милица Јанковић је отворила низ табу-тема у српској књижевности, што је додатно провокативно јер је тематизовано из перспективе жене. Оспоравање обичајних институција (брак), антиепски поглед на рат, прељуба, инскрипција тела и његово „надзирање и кажњавање“ и данас провоцирају и изазивају читаоце. Исидора Секулић је такође у жанровски разноликом репертоару полемички приступала фалочентричном погледу на свет српске књижевности: „То је артикулисано кроз посебан третман жене и њених својстава, функција и

Од буђења до таме – (не)феминистички јошник

Метаморфозе девојачког романа између два светска рата потврђују значај овог жанра у процесима литерарног обликовања женске самосвести и новонасталих идентификацијских и идентитетских позиција. Имамо ли у виду да је интертекст девојачких романа, „постајање женом“, смештен у сложене дискурзивне формације које су премрежавале овај процес у јавној сфери, очекивано је да девојачки роман „реагује“ на феминистичке идеологеме. С обзиром на то да је жанровски репертоар девојачког романа еманципаторски постављен, не изненађује његово укрштање са текстуалним корпусом „књижевности о новој жени“ у периоду између два светска рата.

Станислава Бараћ је, учивши споне између публицистичког жанра женског портрета и књижевних текстова који приказују идеологему *нове жене*, издвојила и концептуализовала специфичан корпус текстова у југословенској међуратној књижевности – „књижевност о новој жени“⁵⁴. Реч је о жанровски разноликим текстовима (романи, приповетке и песме) које су писале углавном жене о еманципованим женама (или њеном негативу) као главним јунакињама за претежно женску читалачку публику. „Књижевност о новој жени“ је настајала као одговор на јавне дебате покренуте у феминистичкој контрајавности, усмерен на детабузирању одређених тема. У њој се, превасходно, истраживало запостављено женско искуство, а најважнија

улога код нас и у иностранству (од детињства до зрелог доба), преко табуисаних тема (боваризам), до наративне трансгресије хибридних родних идентитета какав је хероинизам, односно дисоцијација маскулиности на различите типове“. Бојана Стојановић Пантовић и Кристина Стевановић, *нав. дело*, стр. 85.

54 Станислава Бараћ, *Феминистичка контрајавност: жанр женској јориреија у српској јеродици 1920–1941*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015, стр. 289–320.

тема била је тема брака, односно питање односа љубави и брака. Станислава Бараћ је издвојила и анализирао за-видан корпус текстова у контексту „књижевности о новој жени“, романе *Прејмеч* Љубице С. Попадић, *Вера Новакова* Марице Вујковић, *Дана Рачић* Љубице Радоичић, *Једно дојисивање* Јулке Хлапец Ђорђевић, *Девојка за све* Милке Жицине, поетске циклусе из збирке *Вечитије чежње* Јеле Спиридоновић, *Приче о жени* Фриде Филиповић итд. Поједини од наведених романа генолошким особеностима припадају и „традицији“ девојачког романа.

Захтев за ослобађањем и тематизацијом потиснутих женских искустава изискивало је прекорачивање низа граница „убијањем анђела у кући“ (Вирџинија Вулф). Имагинацијско ослобађање, чини се, најпровокативније и најизазовније је било постићи у сфери тела, жудње и еротке у средини која је била изнимно рестриктивна према смештању жене у окружје (женске) еротске жеље⁵⁵.

- 55 Навешћу неколико примера ради илустрације степена провокативности које су морале изазивати ауторке које су експлицитно писале о женској сексуалности. Поводом Пете југословенске изложбе 1922. године на насловној страни *Полиџике* објављена је карикатура са коментаром „А ова слика, децо, то је:... Ајд'мо даље!“ (*Полиџика*, бр. 5093, 30.6.1922). На карикатури је представљена породица приликом посете изложби, отац који изговара наведени текст покрива шеширом пубични део женског акта представљеног на слици испред које се налазе. Поред њега стоји дечак зачуђеног погледа и жена погнуте главе, прикривајући руком лице у маниру који упућује на непријатност. Године 1926. на страницама *Жене и свети* је постављено питање-анкета да ли је женски флерт неморалан. У оквиру полемичких реакција приликом разматрања постављања Мештровићевог споменика *Победник* 1928. године део јавности је изразио негодовање сматрајући да ће женски свет бити приморан да сагиње главу када буде пролазио поред споменика. Вид. Радина Вучетић, „Побеђени *Победник*: полемике уочи постављања Мештровићевог споменика“, *Годишњак за друштвену историју*, св. 2, 1999, стр. 110–123. Вероватно најеклатантнији пример осуде, односно криминализације и анатемисања *нове жене* као еротског бића представља филм Косте Новаковића *Грешница без греха* (1930).

С обзиром на то да *нова жена* прихвата нови сексуални морал, задатак „књижевности о новој жени“ био је исписивање великог контранаратива о кључним институцијама дисциплиновања („надзирања и кажњавања“) женског тела, о браку и материнству. Бараћ је указала на неке од провокативних тема које су списатељице обрађивале – ванбрачни секс, брачна прељуба, абортус, хируршки повраћај химена.⁵⁶ Степен, односно подручје интиме који се разоткрива може да се посматра као поетички маркер – смели тематски искораци поклапали су се са формалним онеобичавањима својственим авангардним поетикама.

У контексту романескне продукције између два светска рата, односно девојачког романа, „књижевности о новој жени“ и авангардног поетичког искуства роман који завређује да му се посвети истраживачка пажња је *Судбина Вере Пејровићеве*. Филмски роман за блуднице чистијих душа и за чистије жене нечистије савести Олге Грбић објављен 1925. године у оквиру Библиотеке „Нова жена“.⁵⁷ *Судбина Вере Пејровићеве* је са гинокритичког становишта важан роман јер омогућава стицање увида у распон феминистичког дискурса у стваралаштву жена, а у контексту еротике свакако спада у ред најрадикалнијих у међуратном периоду; са становишта авангардних наративних поступака, жанровске интертекстуалности, те имагинативних фонуса роман Олге Грбић се указује као значајан хибрид, односно у њему се могу запазити експериментални искораци блиски појединим авангардним поетикама. За сада не постоји могућност да се реконструише

56 Станислава Бараћ, *нав. дело*.

57 У овој фази истраживања нисам успела да сазнам ишта о Олги Грбић, нити сам пронашла иједан други текст у међуратном раздобљу који је потписан овим именом. Аутори приказа *Судбине Вере Пејровићеве* не дају никакве податке о романсијерки. Вид. Милица Костић, „Олга Грбић: Судбина Вере Петровићеве“, *Покрећ*, 47-50, 1925, стр. 377–378; НИК., „Покрите се!“, *Жена и свей*, бр. 10, 1925, стр. 4.

стваралачки контекст романа, чак је и идентитет ауторке још увек непознат. Међутим, поједини елементи иманентне поетике романа упућују на ауторску самосвест и критички однос према жанровском наслеђу. Сведени експлицитни и имплицитни поетички искази у роману чини се да су више интуитивно формулисани, но што су резулат промишљене стваралачке стратегије. Иако нису програмски постављени, рецимо, преиспитивање миметичких наративних поступака и дестабилизација фикционалности романеског света, ипак осведочавају приповедачку свест о самом чину писања и легитимисању сопствених наративних избора који јесу на трагу авангардних приповедних модела.

Већ наслов романа завређује станку, као и паратекстови романа који су 1925. године засигурно били провокативни и садржали немалу дозу субверзивности. Корице романа су вербално-визуелном организацијом и саме својеврсни авангардни текст. Танка свешчица (текст има 48 страна и ауторка га жанровски одређује као *роман*) уоквирена је корицама ружичасте боје; на централном делу предње корице изложено је провокативно графичко решење: испред сведеног екстеријера позоришта (кровиште, колонаде и степениште) смештене су две силуете, мушка и женска; жена је обучена у црну дугу хаљину и у руци држи пиштољ уперен ка мушкарцу, а изнад пиштоља се назиру два-три прамена дима; мушкарац пада на степеницама, дакле, упуцан је. Иницијали поред цртежа упућују да је реч о ауторском раду, дакле, о пажљиво осмишљеној визуелној поруци.

Сцена убиства се укачиње са поднасловом романа. Синтагма *филмски роман* имплицира сензационалистички аспект романеског наратива, бивајући и благ жанровски импулс, подстичући читаочеве асоцијације у правцу преступништва, криминала, смрти. Поднаслов обрће моралне стандарде, категорије у које се репрезентација жене најчешће смешта, блуд и честитост, су дестабилизоване сугестијом да је блудница морално супериорнија. Поднасловом

се и таргетира циљна група чиме се упућује на активистички слој нарације, али и могућа исходишта романескне имажинације. Међутим, визуелни перитекст усложњава поруку – није реч о „прози за госпођице“, сентименталистички обојеној, *ружичастој* љубавној причи. Генолошки корени *Судбине Вере Петровићеве* сежу у другу врсту (романескне) прозе чија су доминантна публика, такође, биле жене, „сензацијски роман“. Податак о библиотеци у оквиру које роман излази, „Нова жена“, иницијално је повезивање са феминистичком идеологемом и такође отвара хоризонт на ком се формирају читалачка очекивања.

Занимљиво је упоредити визуелни паратекст романа *Пре среће* и *Судбине Вере Петровићеве* и повући путању коју је прешла женска романескна имажинација за свега неколико година. На насловној страни првог романа Милице Јанковић отштампан је цртеж у сецесионистичком духу, женски профил у крупном плану. Жена затворених очију, задовољног и спокојног лица, нежних црта, сутерише атмосферу сањалаштва и интимае, затвореност и окренутост себи, те срећу која је досегнута. Шест година касније на корицама девојачког романа „блудница чисте душе“ сведених телесних контура и нераспознатљивог лица убија мушкарца.

Иако је сцена убиства истакнута на корицама романа и тиме семантички повлашћена, она је завршни чин романескне радње. Роман прати љубавне, односно еротске авантуре главне јунакиње, Вере Петровић, у потрази за идеалном љубављу која ће кулминирати браком и путем које ће се она у потпуности остварити. Од прве, случајне еротске епизоде у купеу са непознатим војником четрнаестогодишње Вере, преко љубавних доживљаја са мушкарцима различитих профила, интересовања и намера (уметници, криминалци, студенти, пословни људи) до последње љубавне авантуре која сеже до крајносних граница, пратимо сазревање Вериног антрополошког песимизма. Оквирна прича уобручава биографисање јунакиње ретроспективно исприповедано.

Вера Петровић је *нова жена* у настајању јер она, са једне стране, показује изразиту еманципованост у погледу сексуалности, али, са друге стране, идентитет изграђује искључиво у односу са својим љубавницима, исцрпљујући вредност и смисао живота у тим односима. Следимо ли типологију Александре Колонтај, Вера је „прелазни тип“ јунакиње. Нараторка, за разлику од Вере Петровић, јесте феминистички освешћена, она је та која, пратећи судбину Вере Петровић, коментарише, осуђује, полемише, иронише и пародира репресивне друштвене норме, али и конвенције љубавних романа, артикулишући побуну против патријархалног морала, против лицемерја, захтевајући аутономију и слободу за жене. Вера је жртва и појединих сопствених избора, односно идеала (са становишта нараторке и идеологеме *нове жене* анахроних) и друштва у којем живи.

Оквирна прича актуелизује жанровске обресе готске прозе. Наиме, јунакиња је смештена у собу која је скицирана у свега неколико потеза (камин, кревет, свилени јастуци, велико огледало), затичемо је у стању интензивног преиспитивања, несигурности и необјашњивог немира подстакнутог свешћу о неодгонетљивости тајне коју носи у себи. Вера је истовремено цинична жена која нема више илузија у вези са мушкарцима и љубављу и крајње је анксиозна јер је походи мрачна прошлост и жеља са дубљом спознајом. Она је изолована од света, једини контакт остварује са пријатељем Александром који јој редовно долази у посету. Визија коју је имала једне ноћи (голе жене у пустињи морене жеђу) разоткрива њен страх од самоће, њену неиспуњеност, жељу за љубављу. Рад несвесног сигнализира њену амбивалентност и конфликтност, њену рањивост која је на рационалном плану потиснута и суспрегнута врло ироничним и заједљивим коментарима на рачун Александрових покушаја удварања, препуних сентименталистичких флоскула, којима Вера супротставља уверење да мушкарци желе искључиво секс.

Једне ноћи походе је сећања, „филм њеног живота“, „велика сензација“, дата кроз четири „чина“: „Прва љубав у вагону друге класе“, „Лепа Мухацирка“, „Велика и слободна љубав“ и „Разврат“. Фабула је крајње редукована и фрагментирана, изграђена на епизодичном казивању и брзом смењивању авантура главне јунакиње. Индикатори интермедијалне комуникације су више отисак нашли у имагинативној сфери, него на наративном плану. Потенцијали, примера ради, монтаже или „филмског кадрирања“ нису искоришћени на наративном плану. Брзина нарације и графичко маркирње „чинова“ могу се издвојити као филмски поступци, као и сведени описи или одустајање од њих. Роман карактерише одсуство друштвене и психолошке рељефности. О Верином друштвеном и породичном пореклу не сазнајемо ништа, сем да је из Сарајева, а о њеном образовању и професији такође не добијамо никакве податке. Очито је да није из нижих друштвених слојева. Читање *Белих ноћи* Достојевског и *Тријумфа смрти* Д'Анунција у служби је психолошке карактеризације њеног лика.

Цитатне везе са филмом, које се уочавају и у топонимима и типским, мрачним ликовима, могу се, међутим, посматрати на ширем хоризонту авангардних веза са популарном културом и њеним жанровима. Сензационални филмови и романи које нараторка коментарише, аргументујући у прилог аутентичности своје романескне приче која, за разлику од њих, није плод фикције, већ искуства стварног живота, по свему судећи припадају имагинацији готске провенијенције. Верина љубавна и еротска искушења и авантуре прожете су насиљем, покушајем силовања, болешћу, санкционисаним жељама на ивици педофилије, необузданим страстима и фантазијама, жељом за експериментом и граничним искуствима. Вера је девојка из провинције која одлази у град, предајући се „животу какав може пружити само велика варош“:

И ако није Загреб један велеград у пуном смислу те речи, ипак тај град уме да копира Беч и Пешту до невероватних граница. У њему има барова, позоришта, биоскопа, бордела, клубова за нежење, хомосексуалаца, бигамиста, полигамиста, експресиониста, будиста, шопенхауероваца, доцената универзитета, професора и још много све и свачега. Једном речју културна и велика варош са свим злим странама европских вароши али без њихових културних предности.⁵⁸

Вера се предала свим уживањима које велика варош пружа, а посебно је волела да иде у биоскоп и гледа „велике патетичне љубавне драме“. Нескљона је рефлексји, тек у неколико ситуација накнадно промишља сопствене поступке и доживљаје. Непосредно након првог сексуалног искуства које је сажето предочено псеудосентименталистичким сликама, а које је она желела јер је схватила да јој је неискуство само бreme, Вера је добила обавештење да је младић, који се придружио контрареволуционарним снагама у Мађарској, погинуо. Међутим, „Вера је плакала али без суза. Знала је да Отон није дао свој живот за добро људи, већ само за добро Маџара. Она је толико сазрела, да су њене симпатије биле на страни бунтовника. Контрареволуционаре Вера је презирала. Зато се није толико жалостила, макар је Отона некада волела да лудила“⁵⁹. Након једне биоскопске пројекције, пошто јој што је полиција ухапсила партнера, „Усамљена и жалосна она те вечери одлази сама на починак, промишљајући о чудним авантурама жена, које страдавају у животу само због тога, што уживају у свом сопственом телу и што воле љубав“⁶⁰, несвесно антиципирајући сопствену судбину.

Еротске авантуре, без обзира на њихов исход, доживљавала је као нова искуства, те је нису спутавале у даљим потрагама за задовољствима:

58 Олга Грбић, *Судбина Vere Пејровићеве*, Библиотека „Нова жена“, Београд, 1925, стр. 25.

59 *Истио*, стр. 23.

60 *Истио*, стр. 26.

Дани су сви били богатији својим разноврсним догађајима, Вера је јурила и тражила нових сензација за своје нерве. Нигде није имала мира од саме себе и желела је да се изгуби у дубинама мора – уживања.

Мушкарци су долазили и загризали у њено младо тело као зrelu воћку и онда су одлазили да то учине исто тако негде на неком другом месту.

Вера је пропадала у све дубље и рафинованије серпентине животног лавиринта, који њој није значио много али који је њу ипак привлачио.

Промишљајући о свему, видела је госпођица Вера да је секс страшан тиранин и да та сила целом њоме господари. Она је видела како под ударом те силе све више пропада и како јој такав живот израђује једну одвратну физиономију.⁶¹

Неиспуњеност коју је осећала услед хипертрофије еротских доживљаја Вера је желела да компензује брачним животом. Међу свим Вериним згодама и незгодама које су водиле ка губитку илузија, брак је највећа. Брак је представљен као институција хипокризије *par excellence*, тамница, пакао, чак гори од пакла јер „у паклу испаштају и муче се само душе а у браку трпи душа и тело“⁶². Нараторка сугерише да Вера није читала Александру Колонтај која „и ако није генијално решила питање односа мужа и жене, она је то питање слободно набацила и обрадила. Дабоме, да то није последња реч, али је одлучна и јасна за сваку нову жену“⁶³.

Напослетку, Вера постаје „хедонисткиња, знајући да више нема љубави“. У њу се заљубљује старији господин, „неки лекар“, Страхиња Јанковић, „човек рафинованог укуса“ који је код Вере пронашао све оно што није у цивилизованом свету и Вера „постаје ученицом доктора Страхиње

61 *Истио*, стр. 27.

62 *Истио*, стр. 29.

63 *Истио*.

за све рафинмане у неговању тела“. То је последњи чин њене филмске приче након чега се поново враћа у садашњи тренутак. „Вера је у постељи, лепа, млада и мека, раскошног божанског тела, Александар здрав и насртљив као млади тигар, онда замислите каква је ситуација настала“⁶⁴.

Олга Ђрбић је отишла најдаље у тематизацији женског сексуалног ослобађања. Њена јунакиња истражује сопствену сексуалност, а еротика је приказана у распону од хедонистичко-виталистичке игривости до демонског плеса и танатолошких димензија:

Свака мисао коју је она изводила из свести у мозак, расплинула би се у нешто жарко, црвено, без форме и без садржаја. Она је тешко дисала, осећајући Александрову близину као присуство неке авети, која ће јој својим покретима отворити жиле на врату и испити јој сву крв. Видела је као у магли како јој се та авет примиче и како јој овија руке око тела. Осећала је неку страшну снагу, која хоће да јој раскине ноге. Авет јој је затворила уста снажним и горућим притиском. То је био пољубац љубавног лудила. Сав телесни живот прешао је на кожу Вериног тела. Она је сва горела и осећала сваки дах, сваки вал ваздуха и све струје страсти. Мозак јој је изгорео од ужаса и неописивог уживања.⁶⁵

„Демонизам либида“ крајња је тачка сексуалности у *Судбини Вере Пејровићеве*. Еротски чин се поистовећује са умирањем и нараторка исписује апологетске речи у славу такве љубави. Еротски чин представља апсолутно уживање у (друштвено) забрањеном, кулминацију потиснутог, његову екстериоризацију са хорор елементима – потпуно укидање рационалности, контроле, спој ужаса и неописивог уживања. Мотив повампирења љубавника једна је од тачака коју можемо читати у перспективи готске традиције, као (авангардно) преиспитивање и укидање границе

64 *Истио*, стр. 35.

65 *Истио*, стр. 37.

између стварног и нестварног, природе и културе, овоостраног и оноостраног, рационалног и ирационалног.

Међутим, даљи наративни ток уноси извесну конфузију, односно обилује контрадикторностима. После кратког времена током којег је Вера осетила радост испуњења са Александром, он је оставља. Вера је неутешна, изолије се, у њој сазрева мржња, одлучује да убије Александра, што напослетку и чини. Чин побуне је усмерен и према сопственој пасивности и вид је одбијања да буде жртва. Верин солипсизам нас унеколико онемогућава да њен пуцањ без остатка разумевамо као пуцањ у друштвено тело, иако је нараторка поистовећује са свим изопштеним женама, а њен чин тумачи праморалом свих жена. Нараторкини коментари су поприлично магловити, мада је недвосмислено да су њене симпатије на Вериној страни, на шта упућује, на пример, став да грађански закон не санкционише злочине попут Александровог, а Верин хоће, иако је она жртва прорачуног и дволичног мушкарца.

Готска фикција је у западној култури огледало жеља, недоумица, анксиозности и страхова, од најунутрашњијих и менталних до ширих, културних и друштвених.⁶⁶ У случају *Судбине Вере Петровићеве* остаје недоумица чији страхови и анксиозност су уплетени, односно се одражавају у наративи? Да ли је реч о страховима *нове жене* или страху друштва од *нове жене*, посебно њеног аспекта сексуалне незајажљивости? Вера је и виктимизирана и демонизирана, она је и жртва и бунтовница. У њеној судбини је персонификовано насиље патријархата над женом, али и женски терористички одговор грађанском друштву. Кроз Верину фигуру се преламају различите санкционисане друштвене жеље и табуи. Њене авантуре огледало су мушких

66 Jerrold E. Hogle, „Introduction: the Gothic in western culture“, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge University Press, 2006, стр. 4.

жеља и фантазија, пројекционо платно потиснутог у грађанском друштву. Жена је претња за друштво, не може се више контролисати, друштвено несвесно избија на површину. Вера својом класном мобилношћу раскринкава поноре и таму мушке жеље која је скопчана са насиљем и бруталношћу испод покорице грађанске пристojности и реда. Деструктиван нагон је основа сваког односа без обзира на декор у којем се одвија. Међутим, Вера настоји да се пробије кроз патријархалне структуре моћи и родну асиметрију и у том смислу роман исписује контранаратив грађанској рационалности и моралности који се заснива на криминализацији (женске) сексуалности.

Женски готски наративи су револуционарни, нудећи алтернативу у односу на мушке готске наративе у којима је женско ултимативна Другост, претња и деструктивна сила. Жанровски се женски готски наративи, с обзиром на то да представљају развој женске самосвести, најчешће приближавају женским Bildungsromanima који прекодирају патријархални режим моћи и његове улоге.⁶⁷ Поставља се питање да ли је Огла Грбић искористила конвенције мушког готика као својеврсна иманентна критика његове идеологичности. Ен Вилијамс (Anne Williams) је издвојила различите конвенције мушких и женских готика које проистичу из културних позиција мушкараца и жена: у женским наративима фокална тачка је женска свест, док је мушким својствено иронично поигравање са полиперспективизмом; женски рационализују натприродно, мушки не, приказујући га као интегрални део реалности; мушки готик има трагичан заплет, јунак страда, бивајући кажњен због свог хибриса и кршења закона, женски готик се завршава браком, жена доживљава препород, стичући нови идентитет, љубав не само да је могућа, већ је остварена;

67 Anne Williams, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, стр. 135–140.

наративни завршетак мушког готика је неизвестан и у њему су жене другост, сексуално биће које је извор страха и фрустрације и које треба контролисати.⁶⁸

Олга Грбић комбинује конвенције мушког и женског готика. Питање је, додуше, да ли то чини поетички самосвесно или је амбивалентност којом обилује завршетак романа знак кризе, односно конфузије које је бављење женским еротизмом произвело или напросто списатељска невештина. Женска субјективна перспектива је једино што *Судбина Вере Пејровићеве* дели са женским готским наративима; међутим, Вера није пасивна жртва и, коначно, она је та која уништава Александра, иако то чини у наступу лудила, окончавајући у лудници, где је „одиграла своју најјачу улогу“⁶⁹. Разматрајући однос хистерије, феминизма и рода, Илејн Шоуволтер је запазила поклапање развоја медицинског дискурса о хистерији, односно њене феминизације са успоном феминизма и идеологеме *нове жене* крајем 19. века.⁷⁰ У роману је, поред феминизације хистерије, важна и идеја о њеној условљености положајем жене у патријархалној култури. Одбрана хистерије представља одбрану женске непокорности, те подршку њеној борби за слободу. Чак, хистерију можемо читати, на начин на који је феминизам разумевао хистерију почевши од 70-их година, као говор женског тела против патријархата, феминистички протојезик. Па опет, пуцањ се може тумачити и као израз Верине немоћи и капитулације.

Вера је, попут свих хероина готске фикције, ухваћена између контрадикторних притисака и импулса. Роман се завршава нараторкиним коментаром о једином видљивом трагу те трагедије. Наиме, у Вериној соби на црвеном

68 *Истио*, стр. 99–107.

69 Олга Грбић, *нав. дело*, стр. 48.

70 Elaine Showalter, „Hysteria, Feminism, and Gender“, *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1993, стр. 306.

зиду у златном раму на белом папиру исписани су сузама стихови које потписује *Твој љубавник*: лирски субјекат позива жену у чијим очима се „крију демони страсти“ да му се препусти и испије кристалну чашу ради умирања од радости у „наручју моје крваве светости“⁷¹. Да ли је Вера, напоследку, постала љубавница ђавола? Да ли је убиство, које је почињено у име свих оних које друштво презире и који су његова маргина, резултат њеног ултимативног прихватања аморалности? Модре сузе којима су стихови исписани отварају могућност различитом разумевању натрприродног – или је њена запоседнутост плод лудила или се доиста онострана сила уплела у њену судбину. Напоследку, иако је Верин чин ирационалан, не значи да је тиме лишен и револуционарног патоса.⁷²

Иако држим да су готски наративи присутни на нивоу отисака у роману Олге Грбић, једну од његових функција је остварила – својом специфичном констелацијом роман је изазвао снажну емотивну реакцију читалачке публике. Анонимни критичар *Жене и свейџа*, потпуно скандализован и згрожен романескним изгредом Олге Грбић, тражи допуштење од читалаца да не цитира из овог романа јер „био бих у неприлици“, апелујући да се жене „обуку“ и оставе мушкарцима „бар коју илузију“ (није прецизирао чега)⁷³.

Дестабилизација традиционалног родног идентитета и истраживање сексуалности својствено је подједнако и

71 Олга Грбић, *нав. дело*.

72 На крају осврта на роман *Судбина Vere Петровићеве* можда није безначајно додати да је роман објављен у периоду када надреалисти превреднују традицију европског романа, налазећи упориште у готским наративима, односно невероватном, фантазијском, женском, неморалном, тривијалном жанру, али и „субверзивном погону људског револта и страсти“. Biljana Andonovska, *Poetika nadrealističkog (anti)romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu*, odbranjena doktorska disertacija, Filološki fakultet, Beograd, 2017, стр. 81, 104.

73 НИК., „Покрите се!“, *Жена и свейџ*, бр. 10, 1925, стр. 4.

авангардисткињама и авангардистима, с тим да су жену наглашене чулности и ослобођене сексуалности ауторке афирмисале у свом делу, а упорише су имале у феминстичкој контрајавности и идеологеми *нове жене*. Девојачки роман је у том периоду постао репрезентативни романескни жанр, снажног еманципаторског набоја. Ипак, у њиховом делу се и даље одвија агон супротстављених друштвених наратива, сексуалност је амбивалентна, а идентитет жене некохерентан. Јер, у међуратном периоду *нова жена* није индукована из реалности, она је медијска конструкција, идеал за који се бори⁷⁴. Отуда и ломови, недоследности, измештеност, сумња и криза у борби за идентитет *нове жене*, а авангардна форма се наметнула као најподеснија и за причу о настајању *нове жене*.

74 Станислава Бараћ, *нав. дело*, стр. 105.

АВАНГАРДА У ФЕМИНИСТИЧКОЈ ПЕРИОДИЦИ ДВАДЕСЕТИХ ГОДИНА

Промена књижевне парадигме у женској периодици након Првој светској рат

Промене у концептуализацији женског ауторства након Првог светског рата најпре су се манифестовале у женској периодичи, најзначајнијим микроинституцијама деловања југословенске феминистичке контрајавности између два рата. О томе сликовито сведочи поднаслов часописа који је први промовисао нову фигуру списатељице. Реч је о феминистичком, прецизније казано, „хибридном женском часопису“ *Женски свијет*,¹ односно *Југославенска жена* како је преименован од четвртог броја. Часопис је 1917. године

1 Оslaњам се на поделу женске периодике Станиславе Бараћ. Узимајући у обзир критеријуме ауторства и (не)информативности и (не) стереотипности представљања жене, ауторка је женску периодичу поделила на (1) часописе за жене, (2) женске часописе и (3) хибридне женске часописе. Прву групу представљају часописи у којима су жене сараднице, али не и уреднице, и у којима се неговао стереотип о женским потребама. Женске часописе уређују жене и имају експлицитну или имплицитну феминистичку платформу. Трећа група часописа по основној интенцији се приближава женским часописима, али одређен број ауторки у њима се није ослободио патријархалних стереотипа. Станислава Бараћ, *Феминистичка контрајавност: жанр женској портрети у српској периодици 1920–1941*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015, стр. 94–95.

у Загребу покренула и уређивала Зофка Кведер. Типична поднасловна одредница женске периодике, „поучно-забавна“, нестала је у поднаслову *Југославенске жене* који је био „Мјесечник за културне, социјалне и политичке интересе (југославенских) жена“. Захтеви за самоизражавањем и саморепрезентацијом који су истицани у програмским текстовима одразили су се и на књижевност коју су жене објављивале у часопису, односно на поетичку мапу часописа. Њена хетерогеност подразумева неоромантичарски и симболистички стилски регистар, као и експресионистичке искораке, те родољубиве стихове, поучителну прозу и уздрхталу и сновидну рефлексивну поезију, као и психолошки ванредно рељефне приповетке филмичног квалитета.²

Естетски недостаци текстова, а није их мало, нису плод часописне концепције или императивног саображавања текстова програмским циљевима и просветитељско-поучним претензијама, већ су плод ауторске снаге, односно одсуства талента или креативности. У том смислу *Југославенска жена* је отишла корак даље у концептуализацији женског ауторства на дијахроној линији женских периодичних публикација на јужнословенским просторима, дајући нову физиономију часопису за жене, настојећи да збаци са њега гетоизујуће бремене стереотипа, односно ширећи дијапазон културних интересовања жена.

Фигура списатељице у часопису одражава концепт *модерне жене* који је обликован у програмским текстовима. Пре свега, у својим текстовима списатељица испољава индивидуалност, посебност доживљаја света и личне интимае, посебност која се читава и на плану жанровских избора, тематских окупација и стилских решења. Иако деле поједине поетичке црте, у часопису се, на пример, јасно уочава

2 О феминистичкој платформи часописа и књижевним прилозима писала сам детаљније у другом тексту. Вид. Жарка Свирчев, „Југославенска жена – форум модерне списатељице“, *Књиженство*, бр. 5, 2015, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=169>.

посебност поезије Јованке Хрваћанин, Иве Род или Доре Пфанове. Окретање ка душевности (жене) као привилегованом простору са којим часопис комуницира одражава се на тематски и стилски оквир књижевних прилога, подједнако и мушких и женских аутора.

Да би се у потпуности осветлила иновативност у обликовању женског ауторства у *Јуџославенској жени* подстицајно га је компаративно сагледати са (нај)утицајним часописом за жене тог доба, *Женом* Милице Томић, „парадигмом за феминистичко мишљење у (српској) култури у првим деценијама 20. века“³. Анализирајући књижевне прилоге у *Жени*, Јелена Милинковић је истакла да је реч о доминантно тенденциозној књижевности, ослоњеној „на оно што је изван-књижевно и изван-уметничко“; у корелацији са другим текстовима у часопису којима је циљ да подуче, образују и еманципују. Такође, ауторка је скренула пажњу на (углавном) непотписивање књижевних текстова. Непотписивање текстова, образлаже Милинковић, упућује на специфично схватање ауторства: „аутори ових текстова не објављују радове како би изграђивали свој стил и како би читаоци/читатељке били упознати са књижевним опусом у ауторском смислу“; скривање ауторства указује на концепт разумевања књижевности као ангажоване делатности; такође, непотписивање текстова сигнализира да је уређивачки плуралитет публикације значајнији од ауторског сингуларитета, те је мултиауторство, иманентно периодици, апсолутно реализовано у *Жени*⁴.

Непотписивање текстова (или употреба псеудонима) у *Јуџославенској жени* изузетно је ретка појава. По правилу, ауторке су прилоге потписивале пуним именом и

3 Милинковић, Јелена. „Књижевност између еманципације и националног – књижевни прилози у часопису *Жена*“, *Књиженство*, бр. 2, 2012, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=43>.

4 *Исто*.

презименом, назначујући и место боравка, податак који је подупирао интеркултурну перспективу часописа, његову југословенску оријентацију. Сталне сараднице часописа биле су Дора Пфанова, Јованка Хрваћанин, Ива Род, Катарина Богдановић, Зорка Јанковић/Мира Великовецка, Даринка Одовић, а спорадично су се са књижевним прилозима јављале Зофка Кведер, Боса Миленковић, Ксенија Атанасијевић, Вера Нажинић, Љубица Милошевић, Јела Остојић и бројне друге ауторке.⁵ Велики број сарадница различитог стваралачког сензибилитета, изражајне снаге и естетских афинитета одразио се и на поетичку мапу *Југославенске жене*, изнедравајући њен стилски плурализам који прожимају и авангардне тенденције. Другим речима, до првог сусрета авангарде и феминизма након Првог светског рата долази на страницама часописа Зофке Кведер.

Поезија у *Југославенској жени* доминантно је интимистичка. Имајући у виду године покретања и излажења часописа, изненађује мали број родољубивих песама (и уопште књижевних прилога). У традиционалном метру (десетерац, једанаестерац, дванаестерац) и везаним строфичким јединцама (доминирају терцине и катрени), лирске јунакиње исповедају трауматична искуства љубавног растанка, усамљености, чежње и неиспуњене еротске жеље. Распон песничког гласа се простира од пригушене и сведене осећајности до екскламативно-химничког тона. Обједињујући мотиви су пантеистички доживљај природе која се буди и која је пројекционо платно разбуђених чула, мотив пролазности који се прелама кроз жал за младошћу и контрастирање прошлог и садашњег времена. Иако на нивоу појединачних остварења има повода да се издвоје особени естетски квалитети, посебно смело исказивање еротске жеље које наговештава авангардне женске стихове,

5 У часопису су сарађивали и Драгутин Домјанић, Гвидо Тартаља, Иван Цанкар, Ксавер Мешко, Мирослав Крлежа, Светислав Стефановић, Иво Андрић, Густав Крклец итд.

својим естетским квалитетима и уједначеношћу нарочито се у *Југославенској жени* истиче меланхолично-рефлексивна и дескриптивна поезија Јованке Хрваћанин.

Приповетку у часопису претежно одликује наглашена субјективна приповедна перспектива и употреба интимистичких жанрова (дневник и писмо), а могу се издвојити два доминантна циклуса: ратне приповетке и приповетке из учитељског живота. Тематски корпус ратне приповетке осцилира око доживљаја ратних страха из перспективе мајке, сестре и супруге које преживљавају (или не успевају да преболе) губитке најдражих и прожет је антиратним протестом. Две приповетке из овог циклуса се посебно издвајају својом експресивношћу и онеобиченим приступом у обради теме у односу на друге приповетке у часопису (а и шире).

У приповеци „О онима који се враћају“ Зофка Кведер⁶ у фокус ставља анксиозност жене изазвану повратком мужа са фронта. Успелим контрастирањем задиханих, елиптичних реченица супруге која ишчекује непосредни повратак мужа, пуна радосног узбуђења и нестрпљења, и мучног и пренапрегнутог ћутања друге жене чији се муж већ вратио, ауторка демистификује подразумевано испуњење супруге због мужевљевог повратка. Ратник-повратник је човек који је изгубио идентитет, обузет је анималним нагонима који умртвљују етику херојства, а посебно чојства. Предавање пороцима, грубост и зверство у односу према жени испуњавају мирнодопске дане, па стога жена губи моћ радовања због мужевљевог повратка. У приповедном диптиху „Ратне ране“ Марије Оратинове⁷ у ком пулсира синеастични квалитет, у два кадра се зумирају „обешчашћени“ ратни позадинци. Рат рањава женско

6 Zofka Kveder, „O onima, koji se vraćaju“, *Jugoslavenska žena*, br. 10, 1918, стр. 419–421.

7 Marija H. Oratinova, „Ratne rane“, *Jugoslavenska žena*, br. 4, 1918, стр. 172–173.

тело глађу, похотом, узнемираним чулима која вапе да буду задовољена. Тело се препушта кокетерији и/ли необузданом сладострашћу, тражећи самозаборав у грубим и агресивним мушким речима и зноју мушког тела, потирући људскост до њеног потпуног нестанка. Међутим, „ратне ране“, које метафорички сажима первертована еротика, трагично су осећене страхом од смрти који се конвертује у распомамљено предавање нагонским силама.

Триптихон „Ускрсли идеали“ Зоре Јанковић⁸ сугестивно обликује топос експресионистичког песништва – крај света и рођење новог, прочишћеног човечанства. Из апокалиптичних слика, натуралистички и гротексно обликованих, прожетих патосом библијског пророчанства, израста реинтерпретиран хришћански мотив небеског Јерусалима који у песникињиној визији добија значења универзалне утопије у чијој основи еманаира соларни култ. За разлику од песника који су у ратним годинама „оптималну пројекцију“ градили у националном кључу, „Ускрсли идеали“ лишени су националних значења. „Зимња соната“, коју Зора Јанковић потписује псеудонимом,⁹ најпре привлачи пажњу својом формалном и графичком организацијом, интермедијално устројеном. Жанрoвска неухватљивост и фрагментарност обједињени су музичким принципом који сугеришу поднасловне одреднице (Introduction, Intermezzo I, Thema, Intermezzo II. Trio, Sherzo, Duo brillant, Cappricio, Finale). Симболичка и митолошка раван су подоста разуђене и одају утисак општег поступака, а не везивања за одређену митолошку традицију и представу. Наративне јединице уланчавају мотиви апокрифне генезе Жене која прераста у антрополошко-филозофску визију. У њеној основи је анамнеза коју Сунце подстиче у Жени, смештена у значењски непрозиран оквир епског набоја о походу мртвих предака у постапокалиптичном добу.

8 Zora Janković, „Uskrsli ideali“, *Jugoslavenska žena*, br. 3, 1919, стр. 91–97.

9 Mira Velikovecka, „Zimnja sonata“, *Jugoslavenska žena*, br. 2, 1918, 63–68.

Авангардне књижевне тенденције биле су и предмет полемичких реакција уреднице *Југославенске жене*. У тексту „Мирослав Крлежа, његови трабанти и њихов *Пламен*“ Зофка Кведер је анализирао песништво *Пламена*, издвајајући његове кључне поетичке особености, при томе их негативно вреднујући. Посебну пажњу ауторка посвећује слици жене у Крлежиним стиховима. Признајући Крлежи велики таленат, Кведер у њему види потенцијалног наследника Ивана Цанкара. Међутим, Крлежи недостаје Цанкарева доброта и племенитост да би то већ тада био. Ауторка жали што Крлежин смех разара, бије, руши, уништава уместо да лечи. Она негодује његове екстраваганције, сарказам, грозоте, ужасе, сабласти, његову реторику уништавања и побуне против традиције, одрицање свих хуманистичких вредности. Оно што ауторка очекује од књижевности јесте естетско преобликовање стварности и култивисање личности читаоца, те смернице за препород и спасење људске душе, а узорни писци су јој Цанкар и Достојевски. Обрачун са идејама и реториком *Пламена* Зофка Кведер усмерава и на биографске податке његових аутора који се размимоилазе са програмским и манифестним повицима и прокламацијама. Биографски кључ јој служи да ауторе дисквалификује, указујући на њихова идеолошко-политичка реакционарна усмерења која не одговарају ревији која тежи да буде револуционарна.

Међутим, како сама истиче, посебно је испровоцирана што млађи женски свет потпада под утицај рекламе *Пламена*, а „најизразитији лик жене коју су досада наши млади бунтовници, наши нови, пламни Месије поставили пред нас“ је жена која пузи у блату пред мушкарцем, понижена без милости, презерена, „сотонски карикирана“, хистерична, бесна, бедна, мазохистички привржена мушкарцу.¹⁰ Портретишући садистичко-егоистичког авангардног субјекта,

10 Zofka Kveder-Demetrowić, „Miroslav Krleža, njegovi trabanti i njihov *Plamen*“, *Jugoslavenska žena*, br. 5, 1919, стр. 205.

ауторка не скрива нелагоду коју је осећала док је читала, истичући да јој је било врло мучно као да су је лично увредили.

Иако је негативно вредновала, Зофка Кведер је ваљано уочила и издвојила поетичку иновативност Мирослава Крлеже и *Пламена*, увиђајући да је искуство рата и поетички формативно. Мада је манифестне исказе одвећ тумачила у контексту емпиријске сфере и самаравала стваралаштво младих естетичким аршинима који не одговарају новонасталим епохалним променама које су се одразиле и на поетичку картографију, ауторкино привилеговање гиноцентричне интерпретативне перспективе отвара тему политичности књижевности која се мимо освешћене женске перспективе перципира као непроблематична (универзална) у вредносном смислу. Дискусија коју је заподенула Зофка Кведер је и прилог генези „читатељке која пружа отпор“¹¹ и која се служи интерпретацијом текста, односно

- 11 „Читатељка која пружа отпор“ је концепт Џудит Фетерли (Judith Fetterley). Основна премиса Џудит Фетерли је политичка природа књижевности и неједнак распоред моћи коју та политичност производи. Иако је настојање да се књижевне чињенице и вредности промовишу под парадигмом универзалности, та универзалност, која је репрезентована у књижевном канону, се идентификује са мушким. Консеквенце те политичности су недвосмислене: „Бити искључен из књижевности која полаже право да дефинише нечији идентитет значи искусити посебан облик немоћи и то не само оне која проистиче из немогућности да се сопствено искуство артикулише, разјасни и легитимише кроз уметност, него је то, што је још значајније, немоћ која проистиче из бескрајног дељења сопства на узајамно супротстављене делове. До дељења сопства долази због тога што се читатељка позива да се идентификује као мушкарац и истовремено подсећа на чињеницу да бити мушкарац – дакле, бити универзалан [...] – значи не бити жена. Немоћ не карактерише само женин доживљај читања већ исто тако описује садржај читања“. Жене се, дакле, читањем уче мушким вредностима, обрасцима понашања, начину размишљања, те подлежу процесу који је Џудит Фетерли назвала „имаскулинизација“. Да би дошло до новог разумевања књижевности, до полемичког и критичког дијалога са друштвеним нормама који има за циљ њихово превредновање и њихову промену „јасно је, дакле, да феминистичка

његовог маскулинистичког и мизогиног дискурса у циљу деконструисања вредносног система који је потчињава. Реч је о читалачкој стратегији коју изискују и савремена проучавања авангардне књижевности. Текст Зофке Кведер, објављен на самим почецима авангардних прегруписавања након Првог светског рата, открива једну од линија раскола међу ауторима. У њему, можда, лежи и одговор на питање зашто писци и списатељице нису интензивније сарађивали на авангардним пројектима – очито да је феминистичка платформа била неспојива са имагинирањем жене (једног дела) авангардних аутора. Авангардне тенденције на страницама женске периодике бивају, дакле, и поетички модел, али и предмет полемика. Оне ће и током раних двадесетих година бивати референтни оквир како у сфери књижевне критике, тако и на поетичком плану појединих ауторки.

Критички говор Милице Косић Селем

Сродну ауторску парадигму и уређивачку политику наставио је и подстицао београдски *Женски њокрећ* (1920–1937)¹² чији је значај у међуратној јавности прецизно предочила Станислава Бараћ:

Стојећи на позицијама радикалног грађанског феминизма, са повременим тактизирањима и одступањима односно

критичарка прво мора да постане читатељка која одолева, а не читатељка која пристаје, и да тим одбијањем пристане да започне процес истеривања мушког ума који је у нас усађен“. Džudit Feterli, „О političkoј prirodi književnosti“, *Genero*, br. 1, 2002, стр. 44, 50.

- 12 *Женски њокрећ* покренут је априла 1920. године. Његова прва уредница била је Катарина Богдановић, а књижевни одбор сачињавале су Делфа Иванић, Зорка Каснар, Милева Петровић, Паулина Лебл Албала и Ружа Витгенштајн Јовановић. Власница часописа је била Милица Дедијер.

унутрашњим разилажењима, часопис *Женски ѝокреїш*, као најдуготрајнији континуирани женски/феминистички периодик између два светска рата, представља средишњу институцију феминистичке контрајавности у томе периоду. Он је уједно и први теоријски усмерен феминистички часопис на југословенским језицима, што такође одређује његову водећу улогу у (разуђеној) феминистичкој контрајавности, али и умањује присуство овог часописа у широј женској читалачкој публици.¹³

Књижевни прилози у часопису су објављивани на странама насловљеним *лисїак*, *леїа књижевносї*, *књижевносї* или ван оквира појединих рубрика. Књижевности у *Женском ѝокреїшу* први пут је истраживачку пажњу посветила Јелена Милинковић у својој докторској тези. Разматрајући уређивачку политику, динамику излагања и часописну позицију књижевних прилога, њихове стилско-формацијске особености и тематско-мотивске константе, читајући их контекстуално са другим часописним садржајима, односно идеолошким тежиштима, Јелена Милинковић доноси закључке који уједно представљају пролегомену за будућа читања и интерпретације књижевности у *Женском ѝокреїшу*:

Иако су књижевни прилози били подређени другим садржајима у часопису и нису нужно били део сваког броја *Женскої ѝокреїша*, може се уочити прецизан уреднички став приликом одабира текстова. У *Женском ѝокреїшу* се практиковала женска књижевност и феминистичка критика. У првих неколико година, објављивани су готово искључиво књижевни текстови чије су ауторке биле жене, а представљане су књиге које су говориле о женама. Такође, књижевни прилози не само да су били производ женског ауторства, већ су и тематизовали женско искуство и проблематизовали су питања која се тичу женске осећајности,

13 Станислава Бараћ, *нав. дело*, стр. 124.

телесности, сексуалности, а затим и питања брака и проституције о чему се интензивно расправљало и на страницама часописа. У том смислу књижевност је начелно гледано подржавала општу теоријско-идеолошку платформу на којој се базирала уредничка политика часописа. Ови прилози се махом не исцрпљују искључиво у пропагандној сврси, већ представљају и успешне књижевне текстове, а неки од њих (посебно из корпуса поетско-прозних текстова) могу се уврстити у значајна модернистичка остварења српске (женске) књижевности.¹⁴

Такође, ауторка је запазила да су „уреднице часописа брижљивије уређивале рубрику Књижевни преглед и да су „много више држале до тумачења и анализе књижевних дела, као и до биографија књижевница или њихових некролога него до књижевних прилога“, додајући да „током највећег дела 1925. и током 1926. године књижевних прилога готово да није било, а у периоду од 1922. до 1924. интензивно су објављивани“¹⁵.

Период од 1922. до 1924. године у *Женском њокрећу*, поред значајног присуства књижевних текстова у квантитативном смислу, важан је и због интензивног присуства авангардне песникиње Милице Костић Селем, чију је књижевну рубрику у том периоду и уређивала.¹⁶ Можда није

14 Јелена Милинковић, *Женска књижевност у часопису Мисао (1919–1937)*, одбрањена докторска дисертација, Филолошки факултет, Београд, 2015, стр. 121–122.

15 *Истио*, стр. 121.

16 До овог податка се долази посредним путем. У краткој белешци у *Покрећу* 1924. године (бр. 12), у којој се представљају последњи бројеви *Женског њокрећа*, наводи се да је уредница часописа Милева Милојевић, а уредница књижевног дела Милица Костић. У периоду интензивне сарадње Милице Костић у *Женском њокрећу*, њени књижевнокритички текстови доминирају часописом, а песникиње које објављују у часопису јој посвећују своје песме, што такође упућује, ако не на њену уредничку позицију, оно бар на изузетан утицај који је имала у часописном књижевном кругу.

неосновано запитати се није ли *Женски њокрећ* у том периоду представљао женску креативну заједницу која је била алтернатива Ранковићевој *Мисли*. Наравно, ово питање се поставља уз свест о другачијим културним позицијама часописа, њиховим програмским усмерењима и сарадничкој мрежи. Међутим, занимљива је чињеница да су радикални текстови списатељица, у поетичком и идеолошком смислу, у том периоду објављени на страницама *Женској њокрећ*, а не на страницама „авангардне *Мисли*“.

Једну од спона између Ранковићеве *Мисли* и *Женској њокрећ* 1922. године представљају Винаверови програмски текстови о Бергсону.¹⁷ Винавер је у *Мисли* објавио „Бергсонову естетику“ (књ. 8, св. 3–4, стр. 801–815. и св. 5–6, стр. 945–967), а у *Женском њокрећу* „Бергсон и нови покрети у уметности“ (књ. 3, св. 9–10, стр. 298–303). У пишчевој заоставштини је пронађена редигована верзија овог текста насловљена „Наде у Бергсона 1922. г.“ са напоменом у фусноти: „Предавање одржано у Женском клубу, 22. априла 1922. године“¹⁸. Винавер је читалачкој публици *Женској њокрећ* Бергсонове филозофске поставке о трајању (*durée*), меморији, интуицији, ритму, хипнози, сугестији, еволуцији, мултипликацији, покрету и новини образлагао са становишта њихове естетичке релевантности (и неопходности) у новим уметничким покретима. Аутор је оглед закључио авангардистичким утопијским ставом о обједињености уметничке и животне праксе, динамичном односу између дела, аутора и друштва – стварајући нову

17 Колико је мени познато, Винавер је једини (југословенски) авангардни писац који је двадесетих година написао афирмативан текст у вези са „женским питањем“. Текст је објављен 1921. године у *Женском њокрећу*. Вид. Станислав Винавер, „Ослобођење жене“, ...*И друге њеме. Дела Стјанислава Винавера*, књ. 17, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2014, стр. 342–344.

18 Вид. Гојко Тешић, „Библиографске белешке“, Станислав Винавер, *Видело светла, Дела Стјанислава Винавера*, књ. 9, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 466.

уметност, уметници стварају и новог човека и ново доба који узајамно изграђују новог уметника.¹⁹

Авангардна књижевност је први пут представљена у *Женском њокрећу* 1922. године у тексту Даринке Стојановић „Нови“, писаном зналачки и ентузијастично. Ауторка је нове струје у књижевности груписала сходно сопственом разумевању и вредновању њихових поетичких тенденција. У прву групу спадају аутори које Стојановић не разуме и у ту групу је укључила ауторе окупљене око *Зеница*. „У другу категорију стављам она дела на која се навикавам. Јаком својом маштом, невероватном смелошћу да извесне ствари бацају у невероватне за мене односе, у којима често дају занимљиву слику или догађај, примамили су ме да их стално читам. Таква су за мене дела Растка Петровића, Винавера, Црњанског, Ујевића, Васиљева, Косора, Цесареца, Тартаље, Донадинија, Ранка Младеновића, Александра Илића, Тодора Манојловића, и других.“²⁰ Ауторка је темељно представила дела Растка Петровића, Црњанског и Винавера. „Трећа категорија дела је, - и ако им је израз њихов необичан, оригиналан и нов, у највише случајева, као и форма, која је местимице слободна, местимице везана, местимице у ритму, местимице без ритма (управо у ритму песникове душе) – за мене истина у лепоти и лепота у истини.“²¹ У трећу групу ауторка је сврстала Крлежу, Андрића, Сиба Миличића, Королију и Крклеца, привилегујући у интерпретативном смислу *Хрвајску райсодију*. Многа интерпретативна запажања и увиди Даринке Стојановић данас су општа места у историјама авангардне књижевности или у монографијама посвећеним појединим ауторима о којима

19 Винаверовом разумевању и тумачењу, те иманентнопоетичком дијалогу са Бергсоновом филозофијом посветила сам доста пажње у својој студији о Винавровој компаратистици. Вид. Жарка Свирчев, *Винаверова књижевна република*, Службени гласник, Београд, 2017.

20 Даринка Стојановић, „Нови“, *Женски њокрећ*, бр. 1–2, 1922, стр. 52.

21 *Истио*, стр. 61.

је она писала. Уосталом, писци о којима је са нескривеним одушевљењем писала, разумевајући њихове поетике, истанчано их предочавајући, данас представљају канон југословенске авангарде.

Женски покрет је, дакле, био пријемчив за нове уметничке тенденције, а Књижевни преглед, нарочито под уредништвом Милице Костић Селем, уритмљује се са новим покретима у уметностима. Савременици су нам током двадесетих година оставили два провокативна портрета Милице Костић, који нам, бар унеколико, могу осветлити њену улогу у тадашњем књижевном животу. У *Жени и свету* објављен је есејистички текст у стилу веселе једночинке „Две Милице: која је боља“²². Текст је значајан прилог за разумевање рецепције књижевности које су стварале жене, односно њиховог деловања у јавној сфери. Подцртавајући промену поетичке парадигме условљену новонасталом друштвено-историјском ситуацијом, у тексту је нарочито истакнута радикалност песничке праксе Милице Костић. Окосница текста је разговор жена различитих генерација. Бака евоцира почетке Милице Јанковић, њене *Исјовесџи* (1913), које су у том тренутку биле шокантне. Унукe читају Милицу Костић и бране је од конзервативног књижевног укуса. Старија жена је скандализована чињеницом да Милица Костић пева о проституткама, при томе се још и идентификујући са њима. Разговор се даље развија око најновијег романа Милице Јанковић *Плава јос-јођа*, а расправа се води око репрезентације *нове жене* која, према мишљењу девојака, није чак ни довољно прогресивна у *Плавој јосјођи*. Милица Костић је отишла корак даље од своје имењакиње, држећи да, како је то изјавила у једном разговору који се евоцира међу женама, не може да пише као прослављена романсијерка јер „то је наивно, и нико не верује, кад се тако пише“²³.

22 Николета, „Две Милице: која је боља“, *Жена и свет*, бр. 1, 1925, стр. 9.

23 *Исјо*.

Други портрет Милице Костић Селем нам доноси Мони де Були у *Иксиону*, представљајући у „Валпургијској ноћи“ поред Драгана Алексића, Ујевића, Дединца и Драинца и „Милицу Костић која јаше на метли а хоће истовремено да кокетира с песникињом Сафо и да престигне Тина“²⁴. Иако би најадекватније читање овог портрета било оно које се ослања на поетику *Иксиона*, односно оно које произилази из интерпретације поеме у целини, а не читање које тежи емпиријској реконструкцији, ипак се може наслутити песникињин привилегован статус у мушком кружоку, као и алудирање на јеретичку природу њене песничке фигуре.

Прегледамо ли и летимично библиографију књижевних приказа, чланака и есеја Милице Костић Селем у *Женском њокрећу* у назначеном периоду, уочљиво је да ауторка, односно часопис прати рецентну књижевну продукцију и да се смешта у само средиште модернистичке и авангардне књижевности. Ауторка је неговала „стваралачку критику“, њен критички дискурс се обликовао у сливености есејистичких маргиналија, наглашене интроспективности, потискивању аналитичности и дискурзивности, но не на уштрб концентрисане интерпретације. Мада није увек полемички изричита, актуелне полемике одјекују њеним текстовима, те њен *интимистички дневник (чићања)*, што је можда најближа одредница њене критичке праксе, бива укотвљен у друштвену стварност свог времена. Милица Костић Селем је критички реаговала на све што је иновативно и субверзивно, а њени интерпретативни увиди и вредносни судови ни данас нису изгубили на релевантности.

Њен критички говор типолошки, својом експресивношћу, усмереношћу, интенционалношћу припада авангардном критичком говору. Стваралачки приступ критици опште је обележје духа времена у којем је ауторка деловала.

24 Раде Драинац, Мони де Були, *Две авантуристичке поеме*, Библиотека Хипнос, Београд, 1926, непагинирана страна.

Авангардизам је након Првог светског рата довео до „деструкције традиционалног модела културе и уметности, а тиме и до конституисања новог критичког дискурса и естетичких програма“²⁵, довршивши процес започет у уочи-ратној деценији. Гојко Тешић је издвојио поетичке топосе критичких текстова послератних аутора који одступају од класичног типа аналитичко-интерпретативних текстова: утемељивање на програмским основама нове уметности, манифестност, критика у позицији одбране новог духа, жанровска разноликост и хибридноост (манифест, пародије, писмо, полемика).²⁶

Негативне вредносне судове Милица Костић је износила у сажетим критичким белешкама, одсечним покретом, нарочито осетљива за сентиментализам и његову фразеологију и формалну испразност и окоштавање, односно аутоматизам песничке форме. Тако је за стихове Анице Ђукић констатовала „невероватно старинска форма; ритам укован, ућуткан, притешњен у одмерен реченички слог ни да писне, ни оживи, ни ускликне, али и као такав осакаћен траженом вештином“²⁷. У оваквим оценама се виде њене битности и вредносни критеријуми, које је бескомпромисно и доследно примењивала.

Понекад је књигу у свега неколико реченица, језгровито приказала, рачунајући засигурно на обавештеност својих читалаца. Међутим, ни тада скоро да нема шта да се њеној оцени дода или одузме. Сажета оцена песничке књиге Жарка Васиљевића илустративан је пример:

Као Црњански он хоће да узбуди, он тражи слик као Божидар Ковачевић, разлива се, по негде успешно, као Раде

25 Gojko Tešić, „Kontekst kritičke misli srpske avangarde“, *Otkrovenje srpske avangarde*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2005, стр. 58.

26 *Истио*, стр. 67.

27 Милица Костић, „Зимска бајка. – Аница Ђукић“, *Женски њокрећ*, бр. 4, 1924, стр. 192.

Драинац. Има идеје Сиба Миличића, али није ведар, гибак, раскликтао као његова поезија, јер се везује сликом, чисто органски, до нервирања као Ранко Младеновић. Али зато, *Шайушања* ће оставити документ историчару књижевности, како се данас често пише поезија.²⁸

Винаверову *Пантиолоџију* ће предочити стенографским стилем који неће окрњити њене интерпретативне увиде, превазилазећи, чак, информативни ниво који се очекује од критичке белешке: „Прошла Пантологија опсежнија, и духовита. Данас шири и злобна, и ако сјајна. Све је успело, само негде и сувише па боли. Није само пародирао, него је хтео и да *закачи*. Негде му се то неће опростити. Макар да је врло духовито. Опрема за четворку. Цртеж винаверски успео“²⁹. Поред приказа Винаверове *Пантиолоџије* на истој страни је објављена и критичка белешка о *Откровењу* Растка Петровића „која на специфичан начин, у једном пасусу, луцидно сажима све оно што чини критичку рецепцију *Откровења* у 1922/1923. години“, како то констатује Здравко Петровић³⁰:

За снобове ова је збирка: сјајна, пуна лирике, откровење словенског или француског духа, пуна сировог песничког замаха; за старе, реакционаре у књижевности куке и вериге; за оне на прекретници ка Новима: један напор од љубави да се дође до разумевања, и саплетен мозак од читања.³¹

Истражујући рецепцију *Откровења*, Здравко Петровић анализу у синхронијској равни заокружује критичком

28 Милица Костић, „*Шайушања* г. Жарка Васиљевића“, *Женски њокрећ*, бр. 3, 1924, стр. 128.

29 Милица Костић, „*Стијанислав Винавер*: Нова Пантологија“, *Женски њокрећ*, бр. 1, 1923, стр. 48.

30 Здравко Петровић, *Синтетицизам Расџка Пејровића у контексту српске критичке мисли (1921–1961)*, одбрањена докторска дисертација, Филозофски факултет, Нови Сад, 2016, стр. 99.

31 Милица Костић, „*Расџко Пејровић*: Откровење“, *Женски њокрећ*, бр. 1, 1923, стр. 48.

белешком Милице Костић, упућујући на прегнантност, једну од кључних обележја њеног књижевнокритичког рукописа, као и на његову (књижевноисторијску) релевантност: „Заиста, ако бисмо реч „снобови“ заменили речју „модернисти“ (или авангардисти, „млади“, „нови“ и слично), ова кратка али језгровита критичка белешка представљала би веома презицну дефиницију рецепције *Ойкровоња* у синхронијској перспективи“³².

Књижевни преглед је превасходно био место артикулације њених интензивних читалачких доживљаја и читалачких љубави, а песништво њен повлашћен сабеседник. Специфичност критичког говора Милице Костић Селем је стапање са делом, идентификација читалачког субјекта са лирским/дживљајним субјектом, говор из фикционалног света дела. Њен говор о делу је аутонарација, али песникиња никада не губи са хоризонта дело о ком пише:

Тако, кад пролетњи сутон залепрша, отворим Лирику Ита-
ке и помућене жеље стапам:

*Да њонесеш од мене само
џују и свилу белу
и мирис блаї...*

Или кад ме до несвести занесе широки ритам живота, до граница кад се трзам од њега плашећи се кобног краја, и пре почетка да га имам, сливам своје немоћи у ведре песме насмејаног младићског веровања Растка Петровића.

Или кад ме као сусрет топлих очију раздрага бескрвну, летњи светао дан, – да бих разлила себе кроз лепоту громке радости шапућем, и то ћу за вечна:

*Таг се дубоко у мени
јрохојом намеја душа
иа се смири.*³³

32 Здравко Петровић, нав. дело.

33 Милица Костић, „Са уских стаза, Пергаменти“, *Женски њокрет*, бр. 8, 1923, стр. 382–383.

Песнички канон раних двадесетих година Милице Костић чинили су Црњански, Растко Петровић, Сибе Миличић и Јела Спиридоновић Савић. Ауторка је, приказујући нове књиге Јеле Спиридоновић Савић, предност дала збирци *Са уских стџаза*, читајући је конгенијално, уживљавајући се у амбивалентно љубавно изгарање, констатујући да „Јела Спиридоновић-Савић рађа и *стџара* када даје жену. И кроз сузе и кроз смех. И кроз грех и кроз покајање“³⁴.

Ауторка инвентивно прониче у језик дела, креативно га посваја и варира у својим текстовима, поетички саображавајући свој критички текст делу које приказује:

Фине и замамне као опојно вино. И безгрешне као детиње сузе и љубави.

Иза сваке песме назирете као кроз вео заљубљене очи младог песника у виткост богзна које стидљиве, сићушне као драгоценост, жене Истока.

Или мистику седих глава и младих душа и беспомоћних дозива прошлог.

Дубоке до резигнације. Осетљиве и румене и бисерне и замагљене као чисте љубави срца, жена са Истока.

Скрушене кроз осмех, расплакане кроз кикот.

Песме као деца.³⁵

Такође, ауторка је склона поигравању са жанровским оквирима критичког текста и различитим експресивним модалитетима. Експериментални вид њеног критичког говора, међутим, не укида језичку референцијалност, ма колико њен језик био флуидан.

Читамо ли њене текстове у континуитету, осећамо динамичан ритам, сав од вртлога и завијутака њенх запитаности, недоумица, огорчености, стрепњи, у распону од опоре

34 *Истџо*, стр. 384.

35 Милица Костић, „Милош Црњански сабрао: Антологија кинеске лирике“, *Женски њокрећ*, бр. 3, 1923, стр. 144.

критике књижевних институција и „литерарног поља“ до паучинастог казивања сопствених духовних пламсаја, од полемички острашћене речи до медитативно-лирских пасажа. Ауторкине читалачке несанице доносе истанчана интерпретативна и доживљајна (про)зрења; читање је за њу егзистенцијално битан, опстанички чин. Милица Костић је склона дводелном копмпоновану текстова, на трагу „Објашњења *Суматре*“, с тим да она увек започиње поетко-естетским пасажима након којих следе, условно казано, дискурзивни пасажи. Има у њеним текстовима и густе асоцијативности Винаверовог типа, као и Исидорине склоности ка визуелизацији метафоре. Текстови не засењују ерудицијом, она је, као и у својој лирици, „луталица и сањарка вечна“. Њени критичко-есејистички текстови су прожти интимним *откровењима*, каткад меланхолично-елегијски исказаним каткад енергично, виталистички пренапрегнуто; одјекује њеним текстовима и *својој лирици* *вам бојова* и пратимо *лепи машице* и *ивоздених крила*. И баш ту јој је место, раме уз раме са водећим авангардним писцима-критичарима двадесетих година.³⁶

36 Иако сам се фокусирао на критичке текстове Милице Костић Селем објављене у *Женском њокрећу*, скрећем пажњу да је ауторка током двадесетих и тридесетих година објавила ванредне приказе, на пример, Драинчеве збирке *Бандити или њесник* и *Међу зиговима* Милице Јанковић. Изузетан текст, топао, свечан, пригушен и болан, један од њених најбољих, ауторка је написала о личности и поезији Момчила Настасијевића, подстакнута његовом смрћу. Издвајам њен доживљај Настасијевићевог језика, исказан у тренутку када су му лингвистички и књижевни ауторитети оспоравали вредност: „Ко воли израз језика и поима сласт стварања језичких игровости, односно ко је позван да буде књижевник (не писац „правописа“ него стваралац језика) – тај зна да је Момчило Настасијевић у себи носио благо мистично и магијско нашег језичког корена и богатог музичког преливања нашег народног израза. Сав сликовит у свом чудесном и јединственом стилу, он је био музички чаробњак у својим написима који су код њега највише и најдубље били ослоњени на балканску срж наше расе“. Милица Костић Селем, „Момчило Настасијевић“, *Јужни ирејед*, бр. 12, 1938, стр. 132.

Аванјардни фрајменџи у Женском покрету

Уредница Књижевног прегледа није само књижевну критику усмерила у правцу модернистичких и авангардних токова, већ и изразито гиноцентрична књижевност у *Женском покрету* раних двадесетих година добија обележја иновативних поетичких искустава. Истражујући књижевност у *Женском покрету*, Јелена Милинковић је скренула пажњу да је часопис „наступао са позиција феминистичке идеологије, са програмским начелима која су подразумевала активистички концепт и ширење феминистичких идеја, те је и књижевна пракса схватана као један од начина борбе за женска права“³⁷, додајући да су се „на страницама *Женског покрета* укрстиле [...] две значајне тачке када је о женској књижевности реч: интимистички жанрови и идеја нове жене“³⁸.

У периоду интензивног присуства Милице Костић у часопису, такође, доминирају интимистички жанрови – исповедна поезија, прозаиде³⁹, писма. Реч је о текстовима који су обележни изразитом интроспективном оријентацијом лирског/доживљајног субјекта, самопреиспитивањем женског субјекта у кризним тренуцима, као и тематизовањем унутрашњег доживљаја љубави. Мада не може бити речи о експерименталним формалним моделима, љубавна тематика у текстовима Јованке Хрваћанин, Милице Костић или Доре Пфанове се указује као поље *аванјардне* побуне против грађанског, конвенционалног морала и идентитета жене. Лирске јунакиње су ослобођене бремена патријархалне самозатајености, поетички топос

37 Јелена Милинковић, *нав. дело*, стр. 118.

38 *Истио*, стр. 123.

39 Вид. Bojana Stojanović Pantović, *Pesma u prozi ili prozaida*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.

је психодрама пробуђене, нове женске субјективности, руши се табу ћутања о женској интими и еротским жељама. Евидентна је сродност поетских текстова са темама покретаним у другим, есејистичким текстовима у часопису, мада о дидактичности у овом сегменту часописа не може бити речи.

Својеврсна апотеоза женског заједништва прожима прозаиду Милице Вуловић „Кроз ритмове велике љубави“ посвећену Милици Костић. Ауторка исписује искуство читања песме Милице Костић:

И сва се предајем и пружам и чекам. / И буде се сва зеленила и руменила. / На моје тело, као на цвеће пада роса, кроз моје косе као кроз гране шуми лахор. / Буде се сва зеленила и руменила у њој. / Природа лежи дубоко у мени, а ја сам случајно у њој. / Све се спојило. / Све се обавило илузијом Ваше љубави. Све живи ритмом Ваших снова. / Јер Ваша песма пада на све.⁴⁰

Сустрет две жене, две читатељке, али и две списатељице изродиће жељу за присношћу у чијој сржи се може препознати оно што су савремене теоретичарке постулирале у оквиру феминистичке теорије читања – „откривање, артикулисање и разрада позитивних израза женске тачке гледишта, величање опстанка ове тачке гледишта упркос огромним силама које јој се супротстављају“⁴¹. Овај сустрет изнедриће „дијалектику комуникације“ (насупротив дијалектици контроле) која је својствена феминистички профилисаном читању, које је, речима Патросинио Швајкарт, обележено „поривом за повезивањем“⁴² и стварањем заједнице феминистичких списатељица и читатељки.

40 Мими В. Вуловић, „Кроз ритмове велике љубави“, *Женски њокрећ*, бр. 7, 1923, стр. 333.

41 Patrocinia Švajkart, „Čitati nas same: prilog feminističkoj teoriji čitanja“, *ProFemina*, br. 25/26, 2001, str. 169.

42 *Исјо*, стр. 172.

О Милици Вуловић данас можемо да говоримо као о ауторки изузетног стваралачког потенцијала. Почетком двадесетих година, по повратку са студија из Париза, објавила је неколико радова, и онда утихнула. Међутим, тих неколико књижевних текстова нам откривају ауторку која се определила за изузетну поетичку иновативност и радикалност. Она је једна од ретких ауторки које су двадесетих година објављивале и у *Женском покрећу* и у Ранковићевој *Мисли*, а улазница у „авангардну *Мисао*“ засигурно јој је била њена поетичка иновативност. Склоност ка наративним експериментима, усмериће је ка прозаидама, али и ка поступку тока свести (пионирском у српској књижевности?). У прозаиди „Лаж“, поетички блиској експресионизму, доживљајни субјекат је сачињен сав од судара и расцепа свог унутрашњег бића и стварности које га окружује. Лутање, потрага за истином и суочавање са привидима који попут копрене прекривају опустошеност света у основи је егзистенцијалног немира доживљајног субјекта. Емоционална вивисекција интертекстуално је премрежена утопијским пројекцијама својственим женској поезији тих година:

Идем великим вртом живота... Посматам младост, смех, безбрижност и слушам дражесне рефрене бесмртне песме. Заноси ме играње бледих девица, распуштене косе, боје јесењег лишћа, под пољупцима раскалашног сунца и опојног мириса нарциса... Желим да учествујем у том весељу... Пролеће, мај, љубичице, доносе Искреност.

Варам се тад. Хладноћа чудновато обузима моје тело. Ужасава ме празнина и ништавност свега. Моја жеља ме грози... Видим какао лебди над вртом: Лаж.⁴³

Алегоријске микројединице се смењују са рефлексивним линијама критички настројене мисли, онеспокојено ухваћене у епистемолошку „слепу мрљу“. Динамично

43 Мими Вуловићева, „Лаж“, *Мисао*, књ. VII, бр. 3, стр. 182.

смењивање интензивних осећања, располажућеност између хтења и могућности се слива у „очајни крик моје душе“. Пасажи почињу глаголима *сирейим, идем, варам се, лућам, итражим, варам се, сирейим*, међутим, реч је о унутрашњем кретању, кретању у дубине сопственог бића. Потенцирана стања стрепње и заблуде појачавају осећај уобручености, неизвесности и немогућности коначног егзистенцијалног испуњења, што је сугерисано и кружном композицијом коју опасују радње и стања истакнута на иницијалним позицијама текстуалних сегмената.

Корак даље у експерименталној форми Милица Вуловић је отишла у „приповеци“ „Немир између четири зида“ којом се уписала у круг интимистичких женских текстова о љубави, односно суочавању жене са браком. Нараторка је пронициљива, иронична, луцидна интелектуалка која своје доживљене и очекујуће неспокоје, чежње, страхове и радости прелама кроз перспективу „златног кружића“ на прсту. Уводни редови отварају простор психонарације која ће се у наставку развијати укрштањем различитих наративних поступака:

Нервозна сам.

Желим само један тренутак потпуне тишине, само један тренутак. Али не знам ради чега. Ништа се нарочито није десило. Баш ништа. Само сам ја немирнија.

Море сања у грчевима. А ја га гледам.

Зашто да га не гледам? Није ли оно као свака кап моје крви, жудна мистика сна, и патње, увек веће, моћније патње. Досадо!

Управо неznam. Незнам ништа. Шта сам ја волела? Мој живот? Са мало напора као да бих сазнала све. Али нашта он? У сазнању нема дражи. Не замарам ли ја себе, само ради оног? Ето више ни то не знам шта је. Оно? Ах да, да знам. И смејем се.⁴⁴

44 М. В. Вуловићева, „Немир између четири зида“, *Мисао*, књ. X, бр. 7, 1922, стр. 1740.

Оно је брак који нараторку очекује и који се назире као обезглашавање и спутавање женине индивидуалности, жеље за животом, жеље за различитим, интензивним искуствима. Брак је оличење статичности и затворености, брак је одсуство немира, одсуство „грозничавих“ стања, непредвиђених авантура, чежњи које сламају, жеља у којима се изгара. Милица Вуловић је исписала вртоглавим метафорама растрзан, жесток, продоран женски говор (и ток свести) о жељи за испуњењем, о жељи за лутањима, о еротским фантазијама и сентименталним уточиштима – о свему ономе што остаје обезглашено између четири патријархална зида.

Занимљива је са становишта рецепције модерничке/авангардне поетике приповетка Стане Кошанин „Исидор“. Текст, у ствари, представља пародијски интониран портрет, чак карикатурални, јунака њихових дана – авангардног песника. Ауторка излаже подсмеху псеудогенијалност, уображеност и арогантност младих (модерних) песника. Ко је тачно послужио као прототип, не може се са сигурношћу тврдити, мада је, чини се, важније истаћи ауторкин напор да се предочи тип, а не појединац. Када нараторка, пуна псеудоразумевања и емпатије према младом генију, каже да јунак живи у Београду и да се зове Исидор, коментаришући „да су му дали да бира, он сигурно не би изабрао то име. Заиста, човек савремен и оригиналан, који помало пише модерне стихове, и који о себи има изванредно мишљење, не може да се зове Исидор“⁴⁵, избор јунаковог имена, које у своје окружје призива Исидора Дикаса (Isidore Ducasse), упућује на авангардни стваралачки круг.⁴⁶

45 Стана Кошанин, „Исидор“, *Женски њокрећ*, бр. 5, 1923, стр. 218.

46 Марко Ристић први помиње Лотреамона у својим текстовима објављеним 1924. године у *Сведочанствима* и *Покрећу* најпре у контексту дадаизма, а потом поводом надреализма као „замашном повратку романтизма“. Више о томе вид. Јелена Новаковић, „Лотреамон у огледалу српског надреализма“, *Књижевна историја*, бр. 97, 1995, стр. 371–393.

Описи Исидоровог „бледог, сањалачког лица“, нежних очију у којима се огледа „неврастенични сом, што пати за цело човечанство, што свесно болује од оног општег и суморног weltschmerz-a“, његова досада, „свирепо пати од прозаичности живота“ и одласци са мајком у посете „са мученичким осмехом непризната генија“, допуштајући при томе да га показују по салонима, желећи једино да забезбедне саговорника, подсећају на поједине сегменте *Дневника о Чарнојевићу*. Миг у правцу Црњанског, односно његове *Маске*, може да буде и опаска једне даме упућене Исидору, „Ах, за мене је све прошло“, која му при томе казује да се диви његовом таленту. Међутим, Исидоров портрет, и физички и психолошки, може се разумети у ширем контексту авангардних веза са романтизмом.

Ауторка се нарочито устремила ка дискурсу програмских и манифестних текстова, нарочито ка миту о оригиналности:

Стара генерација не може се оцепити од разних конвенција и предрасуда – не може схватити младе. Младима је потребна светлост, сунце, а стари бојаљиво заклањају очи рукама и жмиркају. Ту светлост и то сунце доносе нам Г. Исидор и његови другови. Сваки од њих је убеђен да оно што он мисли, нико није пре њега мислио, да оно што осећа, нико не може разумети. И, пошто има сасвим нова узбуђења, непозната другим људима, треба му, да их изрази, нових знакова, нов речник. По својој ћуди мења значај речи, измишља нове, презири правопис, титра се реченичним деловима, меће интерпункцију под ударцем емоције, сасвим наопако. Што неразумљивије, то боље. Ко је геније као ми, разумеће нас; ко не разуме, простак је, презиремо га.⁴⁷

Текст не одаје утисак да је реч о неразумевању, негацији или критици нових уметничких пракси, већ првенствено

47 Стана Кошанин, *нав. дело*, стр. 219–220.

упућује на ауторкину игровност. Преовладава утисак да би ауторка поновила одговор Жоржа Рибмона-Десења (Georges Ribemont-Dessaignes) на питање шта, у ствари, хоће – *ништа, сем да се забавим*. Наравно, ауторкина пародија се може читати и као инвектива упућена маниризму, процесу аутоматизације књижевних елемената, чак и репрезентацији маскулинитета било у текстовима, било у јавном животу. Такође, један слој текста припада и авангардној критици идеологије грађанске породице и свакодневице на коју нису били имуни сви аутори.

Текстови Наде Јовановић⁴⁸ у *Женском њокрећу* се сустичу са авангардним поетичким тенденцијама. Ауторка 1921, 1922. и 1923. године објављује циклус прозаида „Из Мојих Визија“. Текстови обједињени у овом циклусу саставни су део књиге *У живој визији чија је моћ истина* (1924). Нада Јовановић израста из традиције женских интимистичких, интроспективних, исповедних текстова која тематизују драму *њробућене* женске субјективности, драматичног самопреиспитивања свести заробљене у конфликту који ствара сукоб жеље и реалности.

Јелена Милинковић је локализовала „Из мојих Визија“ у часописни дискурс о *новој жени*. Ауторка запажа да лирска јунакиња ових одломака ни у једном тренутку не пати због недостатка љубави „већ како је Колонтај дефинисала, она протестује против „љубавне тамнице“, она се „боји окова“, као губитка сопствене слободе“.⁴⁹ Милинковић констатује да „јунакиња коју нам представља Нада Јовановић готово да је писана како би испунила услове да буде *нова жена*: њени страхови, надања, жеље су иманентни *новој жени*. Она има њене дилеме, али се ипак повинује

48 Нада Јовановић је још увек неразрешен псеудоним. Да је реч о псеудониму сазнајемо из прказа њене књиге који потписује Милица Костић. Вид. Милица Костић, „У живот визија чија је моћ истина! Нада Јовановић“, *Покрећ*, бр. 21–22, 1924, стр. 370.

49 Јелена Милинковић, *нав. дело*, стр. 126.

друштвеним узусима, као и очекивањима које други (али и она сама) имају од ње и пристаје на задату трасу⁵⁰.

„Из мојих визија“ представља први део збирке објављене 1924. године. Други део, насловљен „Из једног живота“, чине фрагменти које повезује настојање жене, која се повиновала друштвеним нормама, да смислотворно обликује свој живот, обмањујући себе да је задовољна. „У живот визија, у живот непомућене среће“, трећи део књиге, доноси женину одлуку да раскине са друштвеним и патријархалним конвенцијама „и до остварења оне верзије љубави коју парадигма *нове жене* заступа: јунакиња предлаже свом партнеру концепт слободне љубави, тј. везе у којој неће бити обавезани, у којој ће она задржати себе у сопственом замку“⁵¹.

Жанровски искорак који прави Нада Јовановић нарочито је провокативан са становишта авангардних експеримената, али и у контексту разматрања стваралаштва жена на линији проблематике дијалектике жанра и рода. Већ је Милица Костић у приказу, иначе врло оштром и негативном, приметила да књига, у коју су укључене песме објављене у *Женском покрећу*, „даје утисак исцепканог романа“⁵². Спојеви лирског и романеског на различитим плановима нису непознаница у авангардном роману двадесетих година, напротив. Међутим, циклизација наративних јединица, прозаида или песама, како каже Милица Костић, односно формирање „исцепканог“ наратива остварује се лирским средством. Дакле, лирски поступак није средство дезинтеграције наративног и романеског, већ је интегративни принцип који лирске фрагменте уобличава у наративну целину. Реч је о иновативној употреби апострофе, а апострофички стил наратива *У живој чија је визија моћ*

50 *Исјо*, стр. 128.

51 *Исјо*.

52 Милица Костић, „У живот визија чија је моћ истина! Нада Јовановић“, *Покрећ*, бр. 21–22, 1924, стр. 370.

постаје огледно поље за кушање преобликованих романеских могућности.

Разматарјући, поводом *Корена вида*, надреалистички „аутобиографски роман-разговор“, односно различите могућности апострофе, перформативне фигуре лирике, у приповедном окружењу, Биљана Андоновска констатује да је апострофа

место у писму које се отвара гласу, вокативу и вокализацији, памтећи на одређени начин музичке, декламаторне и усмене изворе не само лирике већ и приповедања уопште. Зато бисмо, за почетак, приповедне импликације апострофе могли груписати око три основне, и само условно раздвојене тачке, тј. као: 1) наративни прекид, који нагласак ставља на 2) комуникацијску ситуацију, и то као 3) ситуацију (симулиране) усмене комуникације⁵³.

У првом делу, „Из мојих визија“, апострофирањем драгог се рефлектују нараторкини немири, неудоумице и сукоби: „Ја нисам крива што не могу да се успавам бајком брачног живота. Не зови ме, драги! Слика великог гробља стално ме прати.“⁵⁴; „Слика за сликом ређају се пред мојим очима. Видим колорисан цео наш будући живот. Не зови ме, драги!“⁵⁵; „Мој ток је одређен. Своје ушће добро познајем. Зар ти није жао мене, драги!“; „Ко је ковач? Шта кује? Зашто мене муче одмерени ударци и једнолики звук? Ох, ако знаш, реци ми, драги!“⁵⁶; „Зато сам стала да изазовем ту слику, лудо огледало! Што ће мени црни вео на глави? Зашто ме пушташ да кукам на новом гробљу? Шта?!...

53 Biljana Andonovska, *Poetika nadrealističkog (anti)romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu*, odbranjena doktorska disertacija, Filološki fakultet, Beograd, 2017, стр. 167–168.

54 Нада Јовановић, *У живој визији чија је моћ истина*, „Давидовић“, Београд, 1924, стр. 8.

55 *Истио*, стр. 10.

56 *Истио*, стр. 15.

Овде је сахрањена слобо... Зазвеча стакло. Топла крв обли десну руку. Ја те љубим, драги! Ја хоћу теби, драги!⁵⁷.

Апострофирањем драгог окончавају се наративни блокови али се истовремено и успосатвља континуитет између изразито фрагментизованих, асоцијативно конципираних, алегоријских и параболичних јединица⁵⁸. У другом делу доминирају монолошке партије, а у једном фрагменту нараторка се обраћа другом лицу множине: „Ви не знате колико ме труда стаје ова скупочена везена одора. Ви не знате да јој је основна боја била белина. Ви никада нећете веровати да се под вешто уплетеним шарам крију наставци крпа неког давног, финог и негованог ткива – – – Не дивите се! То не теши, то изазива бол.“⁵⁹ У трећем делу апострофа је уступила место приповедању у другом лицу, директном обраћању драгом. Наративне транзиције следе путању сазревања јунакињине свести: „Ти хоћеш сваки предмет да створиш за мене и тако сплетеш још већег мог ропства. И храну да ми донесеш. О мом оделу да се бринеш. Је ли то можда однос љубави? Награда мени? Зашто то ниси пре чинио? Не, хвала драги. Ја хоћу само оно што ја теби дам: заносни љубавни час“⁶⁰.

Апострофама се маркирају наративне аналепсе и пролепсе, међутим, њено доминантно обележје је тропизовање комуникацијске ситуације. Пребацивање тежишта

57 *Исџо*, стр. 18–19.

58 „Лежим у положају рибе кад плива, на острву мало већем но што сам. Море благим таласима љуска моје острво. Ноћ је. Месечина. По мору безброј најлепших боја. Зенице се напрегле хватајући величину простора. Плућа раширила од количине чистог ваздуха, и ... најлепша мелодија ... У том тренутку познах твој глас. Зовеш ме. Осврнем се. Угледам прљаву приморску обалу. Труле наранџе и лимунови по тлу. Ти чекаш. У руци ти острига и парче хлеба. Чекај још мало! – и брзо, слутећи погледам небо. Нестало месеца, наоблачило се. Севну, загрме, моје се острво силно заљуља.“ *Исџо*, стр. 9.

59 *Исџо*, стр. 23.

60 *Исџо*, стр. 44.

на приповедање као чин вербалне размене се, како истиче Андоновска, додирује са важним нараторлошким концептима, попут разлике између дискурса и приче и проблемом наративних лица/гласова: „Апострофичко увођење говорног *чина обраћања* и фаворизовање *времена дискурса* над *временом њриповесџи*, посебан вид поприма у аутобиографском приповедању у првом лицу, које захваљујући комуникацијској саусловљености заменица Ја и Ти, презент писања као обраћања приближава проблематизацији односа *нефикцијској* и *фикцијској*“⁶¹.

Апострофа се тако може сагледати у контексту трансфикцијских значења који се њоме настоје остварити, односно у корелацији са „програмским“ циљевима *У живој визији чија је моћ исијина*. „Идеолошка позадина“ апострофе се разотрива у двосмислености и нестабилности апострофиране заменице *џи*, односно *граџи*.⁶² Оријентација ка размени у текстовима писаним апострофичким стилем је утемељена у фикцији да је *џи* способан за одговор (док је *џи* одсутан, покојан или нежива ствар), да порука није намењена читаоцима, иако они, у ствари, читају књигу, и да је неко посебан ословљен наративним гласом текста, премда се сви читаоци могу осетити позваним.⁶³ Наративна апострофа скреће пажњу на механизме оријентације ка размени тако што доводи у питање

61 Биљана Андоновска, *нав. дело*, стр. 168.

62 Интерпретацију апострофе ослањам на увиде Ајрин Какандс (Irene Kacandes) изложене у књизи *Разјоворна љроза: књижевност и експлозија љвора*. Унутар херменеутичког оквира говора као интеракције, односно фикције као разговора, Какандс разматра текстове који могу бити класификовани као „изјаве“ – текстови који изискују читаочеву реакцију и одговор. Ауторка је, следећи различите културне моделе са којима су повезани, ове текстове поделила у четири групе: причање приче, сведочење, апострофа и интерактивност. Вид. Irene Kacandes, *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2001.

63 Irene Kacandes, *нав. дело*, стр. 145.

импликације умешаног (умешаних) – говорник ословљава (привидно) некога како би изазвао одговор у некоме другом, тј. говорник се обраћа одсутном, свестан да га не може чути, упућујући садржаје онима који хоће.⁶⁴ Претензија наративне апострофе, у којој се огледа и њена перформативна природа, јесте смештање читалачких реакција и одговора у друштвени и културни контекст у ком се дело појављује, чије садржаје дело и имплицира, позивајући реципијенте да реагују на њих.⁶⁵

Имплицитни саговорници текста *У живој визији чија је моћ истина* јесу и мушкарци и жене, друштво у целини, с тим да су различите поруке упућене различитим групама. У раслојавању апострофиране инстанце препознаје се авангардна полемичка реторика оспоравања доминантних друштвених вредности оличених у традиционалној институцији брака. Мушкарац и колектив са којима нараторка успоставља комуникацију, одсутно биће или предмет који евоцира традиционално апострофа, њихово је насилно уплитање у разговор, односно иницирање разговора немисливог у патријархалном свету. Иако онтолошки статус апострофираног условљава опсег идентификације и природу оријентисаности на размену⁶⁶, разговорна ситуација у тексту Наде Јовановић превасходно онтолошки легитимизује заменицу *ја* у комуникацијској схеми као друштвеном чину и садржи апелативну и вокативну снагу. Апострофички говор Наде Јовановић, нарочито ако имамо у виду контекст у ком је настајао, феминистичку контрајавност, премешта своје тежиште из фикцијског обрачуна са мушкарцем, адресатом, ка емпиријским читатељкама које се испостављају као циљна публика, као слушатељке и реципијенткиње говора *нове жене*.

64 *Истио*.

65 *Истио*, стр. 146.

66 *Истио*.

Јунакиња Наде Јовановић доживљава низ трансформација које исцртавају линију *Bildungs* наратива, прецизније казано, *девојачког романа*. Искуство низа сукоба са собом и друштвом које је окружује условљава нараторкине преображаје и *настајање*. Овај сегмент такође призива у своје окружје авангардне романескне поступке. Биографски наратив у књизи *У живој визији чија је моћ истина* може се сагледати у корелацији са „историјом распарчавања биографије“ као нове романескне парадигме двадесетих година коју је изложио Осип Манделштам у тексту „Крај романа“ (1928). Одређујући роман као „средишњу насушну потребу и организовану форму европске уметности“, Манделштам сматра да је будућност те форме доведена у питање зато што је оспорена и дезинтегрисана њена суштинска композициона и наративна основа – биографија. „Мера романа – је људска биографија или систем биографија.“⁶⁷ Настао као уметнички израз интересовања за судбину личности, роман је заснован на композиционој техници која биографију претвара у фабулу коју прати „уметност психолошке мотивације“⁶⁸, а „сада су Европљани избачени из својих биографија“⁶⁹. „Даља судбина романа неће бити ништа друго до историја распарчавања биографије, као форме, облика личног постојања, чак и више од распадања – катастрофалне погибије биографије“⁷⁰, закључује Манделштам.

У живој визији чија је моћ истина исписује и на тематском и на формалном плану „катастрофалну погибију биографије“, биографије „старе жене“ и „настајање“ *нове жене* чија је онтолошка несигурност изазвала жанровске резове, некохеренције, фрагментарност и апострофичност као

67 Osip Mandeljštam, „Kraj romana“, prev. M. Čolić, u *Rađanje moderne književnosti. Roman*, priredio Aleksandar Petrov, Beograd, 1975, стр. 221.

68 *Истио*, стр. 220.

69 *Истио*, стр. 222.

70 *Истио*.

рефлекс самосвести о друштвеној условљености идентитета старе/нове жене, али и као конститутивни романескни принцип. Отуда се чини оправдано размишљати о социокултурним импликацијама формалних особености књиге која настаје у потрази за адекватним жанровским оквиром за јунакињу *нову жену*. Нада Јовановић је посегла за предлошком у корпусу интимистичких жанрова, али је интроспективне фрагменте, снажно прожела друштвеношћу, исписујући напети однос између фикцијског и нефикцијског. Унутрашње искуство, ониричко и визионарно постаје манифестни садржај којим се подрива емпиријско искуство. Провокативни комуникацијски слој ауторка је сместила на друштвено-полемички фон свог времена, те њена визија „чија је моћ истина“ представља „оптималну пројекцију“ каква се градила у другим текстовима *Женској џокрејши*.

Јелена Милинковић је прецизно запазила ком кругу јунакиња припада јунакиња Наде Јовановић – „њена јунакиња је најближа Марији из *Једној дојисивања* Јулке Хлапец Ђорђевић, тј. њен пандан у жанру прозаиде“⁷¹. Већ у епистоларној приповеци „Лист“⁷² Јулке Хлапец Ђорђевић,

71 Јелена Милинковић, *нав. дело*.

72 Реч је о, како стоји у напомени уз текст, „ауторизираном, слободном преводу из песама Ј. Мохара *zde by mely kvest ruže*“. Централне теме циклуса „лирских драма“ *Zde by mely kvést růže* Јосефа Сватоплука Махара (Josef Svatopluk Machar), насталог у периоду од 1891. до 1894. године, су неравноправни и трауматичан положај жена у савременом друштву, жена као жртва моралних норми које је обликују као пасивно и подређено биће, те критика институције брака, односно потчињеност у браку као извор женине патње. Предложак Јулке Хлапец Ђорђевић је девети текст из циклуса, „Лист“, у којем жена обавештава мужа да га напушта, осврћући се на патње и разочарања након ступања у брак. Жена одлучује да прекине са фарсом срећног домаћинства коју играју пред друштвом, иако већ дуго времена живе одвојене животе, и да срећу потражи на другом месту. Ауторка разрађује ове мотиве, преузима и изворни епиграф текста, цитат на немачком језику из *Тако је говорио Зарашусџра* – „Ево шта ми рече једном жена једна: одиста, извршила сам браколомство, али је прво

коју је објавила у *Женском њокрејџу*,⁷³ можемо да препознамо прототип јунакиње романа *Једно дојисивање* (1932). Централни догађај о којем јунакиња говори/пише је њено „пробуђење“. „Пробуђење“ је, са једне стране, трауматично искуство разарања сентименталних илузија о брачном животу и љубави и стицање свести о понижавајућем и деградирајућем положају „лутке“ у брачној заједници. Међутим, „пробуђење“ је, са друге стране, неопходан корак у сазревању жене које води ка побуни и напуштању репресивног оквира традиционалног брачног живота. Нараторка „Листа“ је нова жена која емотивна и сексуална узбуђења тражи ван оквира стереотипизираног брачног живота који спутава њену индивидуалност и жељу за односом који подразумева интелектуално пријатељство између два равноправна партнера.

Нада Јовановић и Јулка Хлапец Ђорђевић нису само блиске на плану концепције јунакиње и идеје брака, односно љубави, већ су сродне и на плану романескне форме. И Јулка Хлапец Ђорђевић је експериментисала са романом, означивши *Једно дојисивање* као „фрагменте романа“ у поднаслову. Роман *Једно дојисивање*, у ком је дата најдоследнија, најрадикалнија слика *нове жене*,⁷⁴ поетички се утемељује у пародији сентименталистичких романа, „огољавању“ романескног поступка, поигравању са интимистичким жанровским предлошцима, хибридизацији прозног, поетског и есејистичког дикурса,⁷⁵ што овај роман

брак сломио – мене!“. Вид. Josef Svatopluk Machar, *Zde by měly kvést růže. Lyrická dramata*, F. Šimáček, Praha, 1918. Текст је доступан на http://web2.mlp.cz/koweb/00/04/10/06/76/zde_by_mely_kvest_ruze.pdf.

73 Јулка Хлапец-Ђорђевић, „Лист“, *Женски њокрејџ*, бр. 1–2, 1924, стр. 69–72.

74 Станислава Бараћ, *нав. дело*, стр. 300.

75 Темељну и свестрану анализу наведених поетичких обележја излаже Јелена Милинковић у студијама посвећеним роману *Једно дојисивање*: „Особеност приповедачког поступка у роману *Једно*

приближава поетици кратког авангардног романа. Авангардност *Једно дописивање* црпи и из своје изузетно полемичне, политичне и ангажоване парадигме.

Ауторке се својим текстовима укључују у ширу часописну мрежу посвећену изградњи идентитета *нове жене* и њене медијске репрезентације. Поред блискости са концепцијом *нове жене* Александре Колонтајн на коју је упутила Јелена Милинковић, ауторке интертекстуално комуницирају и са женским фигурама једног од најзначајнијих аутора у српској/југословенској феминистичкој контрајавности двадесетих година, Хенриком Ибзенom. У феминистичкој интерпретативној заједници Ибзен постаје једна од кључних ознака (само)свести и смене еманципаторских парадигми на овим просторима, бивајући стваралачки подстицајан у књижевној продукцији прогресивног тока која кореспондира публицистичком дискурсу, из којег, уосталм и израста. Ибзен је један од повлашћених аутора у гиноцентрично профилисаном феминистичкој контрајавности.⁷⁶ Фигура ибзеновске *лушке*

дописивање Јулке Хлапец Ђорђевић“, у *Језици и култури у времену и простору I, темајски зборник*, ур. Снежана Гудурић, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Нови Сад, стр. 599–610, „Дописивање *Једној дописивања*: три фрагмента о роману *Једно дописивање* Јулке Хлапец Ђорђевић“, *Свеске, часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 111, 2014, стр. 135–142. и „Тематизација љубавне приче у роману *Једно дописивање* Јулке Хлапец Ђорђевић“, *Зборник Мајнице српске за књижевност*, св. 1, 2014, 167–184.

- 76 Рецепција Хенрика Ибзена у феминистичкој контрајавности у међуратном периоду може се пратити у два смера. Са једне стране су огледи и натписи у периодичним публикацијама, а са друге стране су дела која интертекстуално комуницирају са Ибзеновим стваралаштвом (на пример, романи *Једно дописивање* или *Sotto voce* Вере Иванић). Часописи у којима су огледи објављени, ауторке (Ксенија Атанасијевић или Алојзија Штеби) и њихова типолошка блискост са жанром „женског портрета“ (појам Станиславе Барањ), као и романескне интертекстуалне везе, смештају Ибзена на позицију тежишног стуба феминистичког дискурса и стваралачких пројеката.

подтекст је „Листа“ Јулке Хлапец Ђорђевић, али је и супруг њене јунакиње торвалдовски тип; Ибezen је важна лектира јунакиње *Једној дојисивања*, Марије Прохаскове. Нада Јовановић се идеологијом брака такође надовезује на Ибзена, а замак њене јунакиње је антипод „Луткиној кући“. Нада Јовановић је ауторка првог текста посвећеног Ибзену у српској феминистичкој контрајавности двадесетих година.

Рецепција Ибзена може да послужи као огледало латентног и дубинског сукоба између авангардиста и авангардисткиња почетком двадесетих година. Осветљавање различитих читања Ибзена која су условљавена различитим „идеолошким“ позицијама аутора може да послужи као прилог тези да је (анти)феминистички дискурс био чворно место размимоилажења аутора и ауторки. Стога је важно укрстити читање Ибзена које нуди *Женски њокрећ* и читање Ибзена на страницама „авангардне Мисли“.

Текст Наде Јовановић „Нора – Ибсен“ представља опорављање патријархалне интерпретативне норме⁷⁷: „Зашто

77 Патријархални, односно антифеминистички и „универзалистички“ приступ обележио је рецепцију Норе током двадесетог века и та два рецепцијска и интерпретативна тока уоквиривала су и писање о *Луи-киној кући* у југословенској периодици између два рата. Нора је, са једне стране, представљана као лакомислена, детињаста, фриволна, ирационална, абнормална, хистерична, хировита и сујетна жена. Бесмртна Нора је Нора из прва два чина, а Нора која рационално и хладно анализира своју брачну ситуацију је психолошки неуверљива. Са друге стране, Ибзен се настојао спасити од феминизма истицањем да *Луикина кућа* нема никакве везе са „женским питањем“, да је реч о универзалним проблемима. Џоун Темплтон [Joan Templeton] ваљано коментарише да је „априорно одбацивање женског питања као теме *Луикине куће* израз дентлменског зазора, одбијање да се призна непријатна реалност. [...] У Ибзеновом свевременом свету Свечовека, питање рода може бити само замарајућа упадица“. Темплтон је истакла интерпретативну зачкољицу која лежи у основи „универзалистичког приступа“ Нори, а која је у својој бити мотивисана патријархалним светоназором: (а) с обзиром на то да права уметност не може бити о феминизму и с обзиром на то да је *Луикина кућа*

су нам до данас тумачили друкчије Нору, но што је она доиста? Зашто нам никад нису подвукли оне њене особине које онолико Ибсен истиче? Је ли то било намерно? Или је то моћ навике да се не види истина⁷⁸. Ауторкина основна теза је да је „Нора жена истакнуте индивидуалности, пробуђене свести“⁷⁹ и афирмише је као симбол женске еманципације. Јовановић текст структурира као полемички дијалог, тезу представљају парафразирани или апстраховани Торвалдови ставови, а антитезу феминистички коментари.

Ауторкина анализа се устремљује ка слици Норе као лакоислене жене неспособне за живот. Пажљиво тумачећи Торвалдов доживљај супруге, Јовановић прави инверзију мушких и женских позиција и улога, показујући да је Нора та која је и радила да би материјално обезбедила своју породицу и заштитнички се постављала према супругу. „Весела, мила, нежна и лепа“ Нора, каквом се приказује, у ствари је снажна жена спремна да се због љубави жртвује. Ауторка запажа да Нора „перформира“ родну улогу, да је њена лакоисленост само одговор на супругова, односно патријархална очекивања. Анализа Торвалдових ставова прераста у осуду хипокризије, неморала, угњетавања и обесправљивања жена.

„Али, тица је за навек опустила крила. Њу нису разумели. Она се осам година варала. Све у шта је веровала било је само у њој, ван ње површност, форма, ограниченост. Ограниченост која је дала законе, ограниченост која их штити. Она код које је императив непомућена срца ствара племениту акцију, не разуме законе који ту акцију

права уметност, онда *Луџкина кућа* не може бити о феминизму; (б) женска права су неподесна за тему трагедије или поезије јер су недовољна да би била поопштена, односно да би представљала људско искуство уопште. Joan Templeton, „The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen“, *PMLA*, Vol. 104, No. 1, 1989, стр. 29, 31.

78 Нада Јовановић, „Нора – Ибсен“, *Женски њокрећ*, бр. 7–8, 1921, стр. 261.

79 *Истио*.

сматрају злочином. Зато хоће сама у живот, без тумача да пита, без вође та тражи, без ослона да стоји“⁸⁰. Посебност анализи *Норе* Наде Јовановић даје проницљиво профилисање Ибзенове јунакиње обележено истицањем преваге етичког, насупротив практичког ума. Ауторка затвара текст ставовм који ће варирати и друге ауторке – „Већег феминисту жене нису имале у мушкарцу од Ибзена“⁸¹.

Лујкина кућа је 1922. године изведена на сцени београдског Народног позоришта. Критички натписи тим поводом осведочавају да је текст Наде Јовановић, односно интерпретација драме са феминистичког становишта био радикалан захват.⁸² Као референтни оквир послужиће текст Ранка Младеновића. Младеновићев текст „Нора г-ђе Мансветове“ је парадигматичан јер је, најпре, реч о познаваоцу драмске уметности и теоретичару, који је и авангардни

80 *Истио*, стр. 266.

81 *Истио*.

82 Занимљив је један коментар који пригодном премијере *Лујкине куће* износи у рецензији Станислав Винавер. На страну то што свој осврт започиње ничим поткрепљеном констатацијом да је „Нора Ибзенова мало застарела. Од свију комада Ибзенових то је можда најмање ибзеновски. Осећа се Александар Дима Син, који је дефинитивно мртав. Ипак огроман таленат Ибзенов спасава комад, упркос моралисању главне јунакиње“, Винавер износи илустративно запажање о понашању публике. Наиме, аутор озлојађено констатује: „Публика са премијера спада у најмање просвећену. Дошли због снобизма, они сметају оним ретким гледаоцима који су жељни живе речи са позорнице. Од сталнога смеха, дошаптавања, ларме, било је просто мучно“. Станислав Винавер, „Нора“, *Бој и човек на њозорници. Дела Сјанислава Винавера*, књ. 11, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2015, стр. 164. Иако је Винавер понашање публике тумачио снобизмом, очигледно је да тематика и проблематика *Лујкине куће* нису привукли пажњу публике, што већ довољно јасно упућује на став „јавног мњења“ у вези са „женским питањем“. Наравно, остаје могућност да дошаптавање и ларму тумачимо и као негодовање и протестни став публике против Ибзенове *Норе*. У сваком случају, Винаверово запажање не иде у прилог евентуалној еманципованости престоничке публике.

писац. Такође, у периоду Младеновићевог уређивања *Мисао* не само да постаје прворазредно гласило авангардиста, већ се, речима Радована Вучковића, „може узети као најзначајнији часопис у историји позоришта послератне српске књижевности“⁸³.

У првим редовима текста Младеновић Норину егзистенцијалну ситуацију означава као „каприсна тарантела“⁸⁴. За аутора постоје две Норе, срећна и трагична Нора која израста из „наглог и детињасто болног разочарења“⁸⁵. Аутор сматра да би Ибзенове јунакиње требало посматрати групно јер су самостално посматране непотпуне. Младеновић Норин портрет даје тек овлаш, у грубим потезима. „Кад се Ибзен бори за социјална женска права, он говори само херојски кроз своје женске типове или прети сасвим невропатски жустро“⁸⁶. Норино освешћивање и побуну аутор разумева у контексту ирационалности. Запажајући, најпре, да ни она сама, „велико дете“, у ствари, не зна шта хоће, Младеновић Норин осећај спутаности и заточености, те жељу за напуштањем дома види као „лакомислену распуштеност“, те далеку „чежњу за непознатим, за чудом над чудима“, али аутор констатује да „чуда нема“. Последња сцена је за Младеновића „заносни женски делириум који је спасава да не утоне у лажне друштвене законе“⁸⁷.

Ауторова мотивација за смештање Нориног „буђења“ и њене бескомпромисне одлучности да се посвети сопственом развоју, да искорачи у поље друштвеног, свесна неизвесности тог чина и спремност на ризик, у контекст лудила, који уједно дисквалификује тај чин као узорни,

83 Радован Вучковић, *Поеџика хрвајској и српској ексјресиионизма*, Свјетлост, Сарајево, 1979, стр. 232.

84 Ранко Младеновић, „Нора г-ђе Мансвеве“, *Мисао*, књ. 8, св. 1, 1922, стр. 58.

85 *Исјо*.

86 *Исјо*, стр. 59.

87 *Исјо*.

постаје јасније ако имамо у виду парадигматичну ибзеновску жену за Младеновића. Аутор је мишљења да су сви Ибзенови женски ликови „само уверита за његову највећу жену: Хеду Габлер“⁸⁸ и поглед на Хеду и засењује ауторова запажања о Нори. У чему се огледа Хедина величина коју не поседују друге јунакиње, њена „узвишена трагика“ која је издваја? „Грозничаво и охоло“ стојећи „на ивици свог понора“, Хеда извршава самоубиство, односно еуфемистички казано, Младеновићевим речима, „пуца у ваздух за својим сном, пуца у тај симбол своје чежње за слободом“⁸⁹. Женска чежња за слободом и напуштање патријархалних оквира, што Нора и чини (није ли то чудо које Младеновић демантује?), за аутора је „женски делириум“, а аутодеструктивност на „ивици понора“ њена величина. Младеновић *Лујкину кућу* није посматрао у феминистичком контексту, шта више, сагледао ју је из патријархалне перспективе, пацификујући и делегитимишући обе Норе – Нору која перформира наметнуту јој родну улогу („срећна Нора“) и самосвесну Нору („трагична Нора“). Тамо где је авангардна ауторка видела симбол женске борбе за еманципацију, авангардни писац је видео незрелост, хировитост и лудило.

Иако се након читања *Женској њокрејџи* раних двадесетих година намеће закључак да је авангарда тек спорадично присутна на његовим страницама, овај закључак, ипак, унеколико треба изнијансирати. Часопис данас представља драгоцену архиву чије отварање омогућава не само реконструкцију женске књижевне традиције, већ постаје коректив и постојећим књижевноисторијским концептима и наративима, примера ради, оним о авангарди. Авангардна књижевност је промовисана у часопису у периоду од 1922. до 1924. године, о њој је писано зналачки и конгенијално. *Женски њокрејџ* је изнедрио једну од најбољих

88 *Истио*, стр. 58.

89 *Истио*, стр. 59.

авангардних критичарских фигура, Милицу Костић Селем. Но, тек ће критичко издање, или барем прво интегрално издање њених критичко-есејистичких текстова на одговарајући начин поткрепити ову тврдњу.

Женски њокреј је, такође, био својеврсна лабораторија или креативна радионица за ауторке – у њему су могле неспутано да пишу о чему желе, на начин на који желе, без ограда, резерви, компромиса или правила – сем једног, да задовоље високе естетске критеријуме. Укључивање стваралаштва, рецимо, Наде Јовановић, Милице Мими Вуловић или Јулке Хлапец Ђорђевић, у предметно поље авангардних студија подразумева да у другачијем светлу сагледамо стваралачка врења, искорак, спорове и супротстављене поетичке обрасце у деценији која је уследила након Првог светског рата. *Прича о женском* постаје конститутивни образац авангардне линије на којој су настала данас неправедно запостављена дела, дела чија је поетичка иновативност и у свом времену била ексцес. Поједине ауторке *Женског њокреја*, попут Наде Јовановић и Јулке Хлапец Ђорђевић ће у својим каснијим делима чак и радикализовати почетни поетички импулс ка експерименту за који им је врата, најпре, отворио *Женски њокреј*.

П-АНТОЛОГИЈСКА МИЛИЦА ЈАНКОВИЋ

Пратећи рецепцијску путању стваралаштва Милице Јанковић, Јелена Милинковић је нагласила да је „ова књижевница прешла карактеристичан женски пут од славе до заборава, од признатости до непрепознавања“¹. Милинковић истиче да о ауторкиној репрезентативности, њеном угледу и популарности које је уживала у времену у којем је стварала сведочи чињеница да је сарађивала у часописима који су у датом тренутку били „водећи регулатор и гласник епохе“ (*Српски књижевни гласник* – прва и обновљена серија, *Књижевни јуџ*, *Мисао*), потом издавачи који су публиковали њена дела (Геца Кон, С. Б. Цвијановић, Српска књижевна задруга итд.), изузетно велики број критичко-рецепцијских текстова, те објављивање библиографије непосредно пред ауторкину смрт². Листи показатеља свестраног и плодног рецепцијског одјека могу се придодати још два податка – Милица Јанковић је привукла пажњу утицајном књижевном историчару, завредивши свој портрет канонизујућег потенцијала у *Историји новије српске књижевности* (1914);

1 Јелена Милинковић, „Да ли је популарно прогресивно? Рани романи Милице Јанковић“, *Нова реалност из сопствене собе. Књижевно стваралаштво Милице Јанковић*, прир. Б. Дојчиновић, Ј. Милинковић и М. Родић, Народна библиотека „Вук Караџић“, Велико Градиште, 2015, стр. 69.

2 *Истито*, стр. 71–72.

такође, ауторка је привукла пажњу утицајном иконокласти, добивши место у антиканону и/ли противканону српске књижевности, *Панџолоџији новије српске џеленџирике* (1920).

Укрстимо ли књижевнокритичка пера Јована Скерлића и Станислава Винавера може да нас изненади исход овог двобоја у случају одбране књижевне репутације Милице Јанковић. Винавер је, познато је, добио многе битке које је водио са циљем подривања, обарања и превредновања мериторног критичарског, поповићевско-скерлићевског мишљења. Те његове битке, доживљаване у жанру класичног мачевања епског набоја у књижевнокритичком дискурсу, војеване за Диса, Растка Петровића, Црњанског, Тодора Манојловића и ине његове генерацијске исписнике књижевна критика и историографија брижљиво је осветлила и каталогизовала. Насупрот њима, Винаверове битке за ауторке су пренебрегнуте – биће да су смештане у жанр куртоазног мачевања, те стога нису завредиле милост историографисања. Обимна литература о Винаверовим пантологијама ни једном речју не проговара о пародијама чији је прототекст дело Данице Марковић, Исидоре Секулић и Милице Јанковић.

Питање које се, дакле, поставља када се сучели Скерлићево (и на његовом трагу међуратни рецепцијски хоризонт) и Винаверово читање приповедака Милице Јанковић јесте који од двојице аутора нам је оставио продубљенији и провокативнији приказ, приказ који ни данас није изгубио на својој релевантности. Другим речима, чији текст данас можемо да (треба да) посматрамо као инструктиван увод у читање прозе Милице Јанковић. Или, још прецизније казано, може ли реактуелизација пантологијске Милице Јанковић да осветли нову нијансу на стваралачком лику „Скерлићеве миљенице“.

Пародију поезике Милице Јанковић Винавер објављује у оквиру *Панџолоџије новије српске лирике* 1920. године, своје прве збирке пародија. Текст потписан именом

и презименом ауторке *Познајћи буџаци (из збирке Рајини ужаси)* последњи је текст у оквиру Другог доба. Пажњу, најпре, привлачи Винаверов избор прототекста. Иако би се очекивало да се пародијски поигра са *Исјовесћима*, пантологичар се одлучује за ауторкину прозу објављену у послератној периодици и збиркама *Незнани јунаци* (1919) и *Чекање* (1920). Винавер, дакле, помера читалачки фокус на њену ратну прозу, дајући јој предност у односу на *Исјовесћии*. Чињеница да је у „допуњеном и заслађеном издању“ из 1938. задржао овај текст сугерише да би (п)антологијске вредности Милице Јанковић требало најпре тражити у њеним приповеткама ратне тематике.³

Позиција текста у *Панјолојији* сугерише њен прелазни или двоструки карактер: она припада поетичком корпусу прозе неговане у оквиру модерне, представљајући истовремено копчу са најновијим, Трећим добом у којем су пародирани модернистички и авангардни текстови. Приповетке у збиркама *Незнани јунаци* и *Чекање* није могуће свести на јединствен стилски именитељ јер у свом наратолошком регистру уједињују и традиционалнија, реалистичка

3 Значајан датум у процесу превредновања књижевног дела Милице Јанковић последњих година, започетог у студијама Јелене Милинковић и Магдалене Кох, јесте одржавање округлог стола о ауторкином делу 13.9.2014. године у Великом Градишту у организацији месне библиотеке „Вук Караџић“ и научног пројекта „Књиженство: теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915“. Научна истраживања изложена на скупу обједињена су у зборнику *Нова реалност из сојсјвене собе* (2015) који су уредиле Јелена Милинковић, Биљана Дојчиновић и Милена Родић. У објављеним текстовима у овом зборнику пажња је посвећена превасходно њеним романима уз изузетак *Исјовесћии* и *Међу зиговима*. Ратну прозу Милице Јанковић реактуелизовала је након много деценија Јелена Милинковић. Вид. Ј. Милинковић, „Рат као тема у српској периодици и књижевности почетком XX века – *Жена, Срјски књижевни јласник* и ратна проза Милице Јанковић и Исидоре Секулић“, *Књиженсјво: часојис за сјудије књижевностии, рога и кулјуре*, бр. 3 (2013), <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=89>.

формална решења, али и модернистичка, иступајући и на тло авангардних струјања.⁴ Ова стилска полифонија ухваћена је и у Винаверовом пародијском одразу.

Пародијски фокус наговештен је насловом и паратекстуалним податком. Наиме, Винавер није пародирао одређену приповетку Милице Јанковић, већ тематско-мотивска и стилска обележја њене ратне приповетке. Међутим, још је провокативнија чињеница да пантологичар није пародирао само њену прозу, већ и књижевнокритички дискурс који ју је легитимисао – дакле, Јована Скерлића.⁵ Насловом

4 О авангардном слоју романескне поетике Милице Јанковић писала сам у студији „Авангардни девојачки роман“ објављеној у зборнику *Нова реалност из сојстивене собе*. Такође, авангардна наративна решења Милице Јанковић нашла су се у истраживачком фокусу Станиславе Бараћ. Вид. Станислава Бараћ, „Загонетка главног лика: позиционирање јунакиња у романима *Плава јосиоша* и *Мујина и крвава* Милице Јанковић“, *Нова реалност из сојстивене собе: књижевно стваралаштво Милице Јанковић*, уреднице Биљана Дојчиновић, Јелена Милинковић, Милена Родић, Народна библиотека „Вук Караџић“, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, Велико Градиште, Београд, 2015, стр. 101–118.

5 Исти интерпретативни закључак намеће и пародија прозе Исидоре Секулић. Винавер је у Треће доба (sic!) укључио текст *Библиотекар друштва Светио Живка*, пародију *Закона Богородичине цркве*. Поднасловна одредница, *Психолошки роман у седам шлингерара*, упућује на двогласност његове пародије. Са једне стране, Винавер упућује на естетске квалитете романа (психолошки, Треће доба), а са друге стране (шлингерар) упућује на рецецијски оквир (женске књижевности у пежоративном смислу) у који је роман смештан. Такође, у пародији *Четири Вечери Грује Уметника* за Исидору Секулић се каже да „нас је после добрих чланака у ‘Славјанском југу’ запрепастила својим романом, у којем се смисао живота тражи у музици, и каквој – у црквеној! Данас, у двадесетом веку!“. У овој опасци одјекује критика романа коју је изрекао уредник *Дана*, Доброслав Јевђевић, замеривши ауторки анахронизам и кардиналну грешку, тематизацију хришћанских мотива у послератном времену када за њих нема оправдања. Вид. Станислав Винавер, *Пантолологије. Алејевова слама, Дела Станислава Винавера*, књ. 2, прир. Гојко Тешић, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 43–44, 51.

Познајћи буџаки призивају се у читалачко окружје атрибути који су у том периоду омеђивали ауторкино дело, засади Скерлићевог текста *Две женске књије*: једноставност, архаичност, наивност, питомост, сентимент, топлина и домаће. Податак да је приповетка преузета из збирке *Рајни ујаси* онеобичава доминантну рецепцијску парадигму.

Винаверова пародија се, дакле, може читати као двогласни дискурс. Аутор пародира општа места у оновременом критичком сагледавању аутокине прозе. Ипак, потка Винаверове пародијске интервенције није искључиво књижевнокритички репертоар, већ се може препознати и у самој ауторкиној прози. Ратна проза Милице Јанковић, попут осталих њених тематских рукаваца, неуједначеног је квалитета. Оно што је Винавер подвргао пародијској критици, извесна једноставност, схематизовани емоционално-идејни колорит, сентимент, јесте оно што је критика афирмисала у њеној прози, а данас се можемо сложити са Винавером (и не само са њим) да су у питању ауторкина поетичка исклизнућа. Међутим, из дубинске структуре пародијског текста пробијају поетичке особености које опонирају устаљеној представи о прози Милице Јанковић. Тај слој *Познајћих буџака* може се разумети као афирмативан слој пародијске обраде прототекста, који је и иначе присутан у Винаверовим пародијама генерацијских сабораца. Управо су то елементи које би данас један антологијски избор ауторкиних приповедака требало да стави у први план. Следећи натукницу Марије Домбровске Партике да су Винаверове пародије „заправо комплетни нацрт за један есеј [...] свака садржи у себи огроман интерпретативан потенцијал“⁶, покушаћу да издвојим Винаверове „предлоге“ за есејистичку разраду.

6 Марија Домбровска-Партика, „Пародија као деструкција и конструкција“, *Књижевно дело Стјанислава Винавера*, ур. Гојко Тешић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1990, стр. 69.

Приповетка *Познајџи буџаци* се отвара разговором две жене, попадије Дренке и сека Ленке, о свакодневним дешавањима и активностима везаним за кућну сферу, конкретно о узгајању џанарике. Женска интима и свакодневица јесу поетички топос прозе Милице Јанковић, мада је Винаверу промакао субверзивни потенцијал у ауторкиној литераризацији овог хронотопа.⁷ Разговор двеју жена вођен око узгајања вођа, односно питања прерадити или не џанарике, тривијализован је вид *женској џовора* који доминира приповедним (и романескним) светом Милице Јанковић. Његова пантологијска транспозиција плод је Винаверовог подлегања фалоцентричним интерпретативним узусима.

Укључивши тему рата, Винавер показује много истанчаније разумевање прототекста. У приказу *рајџних ужаса* пародичар не међа тачку фокализације, дакле, доживљај жене. Иако их је пропустио кроз пародијски растер, Винавер је издвојио конститутивна обележја ратне прозе Милице Јанковић: фрагментарна структура динамизирана сменом кратких наративних секвенци и паратаксичним стилем, пенелопијанска позиција, топоним болнице, психолошка драма преживљавања и чекања, херојство незнатних јунака. Управо на ове елементе треба да рачуна један есеј о ратној прози Милице Јанковић.

У својеврсној пролегомени за приповетку *Оџац* ауторка/нараторка излаже поетички *credo* своје ратне прозе. Време страдања наметнуло је наратолошки оквир који надилази имагинативну снагу писаца јер „истина је веђа и необичнија и од највеђе маште. Све што се може то је преписати догађаје који се око нас дешавају, забележити их да се не изгубе, оставити их потомству за грађу“⁸. Урађање

7 Више о субверзивном потенцијалу садржаном у раним романима Милице Јанковић видети у навођеној студији Јелене Милинковић објављеној у зборнику *Нова реалносџ из сојсџивене собе*.

8 Милица Јанковић, „Отац“, *Незнани јунаци*, С. Б. Џвијановић, Београд, 1919, стр 125.

у нефикционално је не само поетички императив, већ и својеврсна *одговорност* писца: „Писати историју једног човека, трагедију једног живота, измишљати догађаје једног романа – како је све то сада ништвано!“⁹. Документарна подлога меандрира приповеткама обједињеним око теме ратног непочинства. Њу подржава нараторски глас који почесто огољава приповедну илузију или пак позиција сведока коју заузимају приповедачи. Метанаративни коментари упућују на ауторску самосвест о нужности промене наративне парадигме до које је и дошло у српској прози након Првог светског рата. Иако су приповетке укотвљене у емпиријском, оне својим формалним особеностима надилазе традиционално, реалистичко фабуларно устројство и кохерентност, односно телеолошки принцип приповедне визије. Реч је формалним решењима која прозу Милице Јанковић приближавају авангардним тенденцијама експресионистичке провенијенције.

Пример изузетног наративног мајсторства је цртица „Пљусак“. Призори одласка на купање веселих девојака, тела утопљеника крај којег се играју деца, свадбеног весеља, непријатељских војника који поправљају мост, волова натоварених сеном и војничка пијанка увезани су поступком монтаже. Призори се преламају кроз свест нараторке, девојке која је допутовала крај Мораве (место оздрављења и смрти) да се лечи. Наративни мозаик прожима контраст између духовног и телесног, земног и астралног, светог и профаног, контраст који поприма кошмарне димензије. Контраст се остварује и између синтагматског и парадигматског наративног плана. Кроз пукотине релаксираног, хуморно интонираног нараторског гласа се пробијају комади ужасне ратне стварности. Тек у једном трену, у виду пљуска оспољило се *Unheimlich* да би се потом повукло у усекине нарације и на парадигматском плану усидрило

осећај угрожености, ужаса и страве којим је бременита тишина у многим приповеткама ратне тематике.

У пролегомени приповеци „Отац“ ауторка, такође, излаже и концепт јунаштва из којег су проистекле тематско-мотивске путање њене ратне прозе:

„Два највећа јунаштва су: подносити лично физичке болове рана и презирати близину смрти; и подносити душевне болове због најмилијих којима прете ране и смрт. Које је веће од та два јунаштва? Не знам. Ја волим више прво. Судбина ми је доделила друго. Мени се чини да су јунаци над јунацима синови и мајке... Изгледа да су ови други јунаци сувише непризнати.“¹⁰

Непризнати, незнани јунаци су родитељи, жене, сестре, болничарке, инвалиди. Њихове психолошко-емотивне драме у фокусу су приповедног света Милице Јанковић.

Приповетка „Рат“, коју је Јелена Милинковић означила „нуклеусом осталих прича о рату ове ауторке“,¹¹ садржи и нараторску парадигму. Наслов сигнализира тематско језгро приповетке и смерница је за њено смештање у контекст експресионистичке ратне прозе. Овај модел прозе утемељио је Милош Црњански *Причама о мушком*, а у њеној основи је хомерски мит о ратнику-повратнику разочараном због обесвећеног дома, док савремену варијанту одисејског искуства приповеда осетљив, депресиван, интеллигентан, циничан ратник-писац.¹² Претпоставка да је експресионистичка ратна проза прича о мушком и/ли „опет то, мало друкчије“, која подразумева аутобиографску

10 *Истио*.

11 Јелена Милинковић, „Рат као тема у српској периодици и књижевности почетком XX века – Жена, Српски књижевни гласник и ратна проза Милице Јанковић и Исидоре Секулић“, *Књиженство: часопис за студије књижевности, рода и културе*, бр. 3 (2013), <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=89>.

12 Вид. Бојана Стојановић Пантовић, *Морфологија експресионистичке прозе*, Артист, Београд, 2003, стр. 46–66.

потку, вероватно је разлог изостављања списатељица из разматрања, будући да њихово искуство није било обухваћено хомерским оком.

Прича о рату у истоименој приповеци Милице Јанковић није исприповедана из перспективе ратника. Нараторка иступа са пенелопијанске позиције која је, такође, условљена ратним искуством, не мањег интензитета. Она излаже искуство оних који чекају, који су у позадини (супруге, родитељи, болесници), али чије су егзистенције такође погођене и расцепљене ратним страхотама. Нараторка је млада интелектуалка осетљива на сложена етичка питања која у своје окружје призива рат, не мање критична према митовима националне историје и културе од писаца који су обрађивали искуство рата. Нараторка је и путница (путује на село након избијања рата), а путница је стална фигура у ауторкиној ратној прози, те прича о путовању надраста једнозначну раван и „може [се] тумачити као симболична прича о неизвесности, страху, лутању и надањима, о, селиновском синтагмом названом, *иуишовању накрај ноћи*, те представља својеврсну параболу ратног искуства“, како је то закључила Јелена Милинковић анализирајући приповетку „Кроз залеђена поља“¹³.

Искуство ратне стварности артикулисано је паратаксичким стилем, кратким, исцепканим и елиптичним реченицама које творе изражајну прегнантност. Лирско-патетична реторичност укршта се са таутолошким нагомилавањима и синтаксичким фигурама својственим песни у прози:

Шта је то страшно, одакле долази? Рат... Црн и крвав... Жртве. Животи се гасе, болови се рађају... Облачина, киша, снег, киша, киша, магла и месечина. Ужас. Рат... Боже, где си! Где је, где, где је сунце? А оно светли негде сад, само не нама, већ другима, срећнијима. Код нас је рат. Дим и ватра и крв.

13 Јелена Милинковић, *нав. дело*.

Убијање, ране. И болови, болови тела и болови душе. Рат и ноћ. Камо светлости?...¹⁴

Искуство рата је оквир за промишљање питања везаних за дехуманизацију човека, (не)оправданост ратних сукоба, амбивалентност победе и жртвовања, религиозну недостатност у осмишљавању страдања, утапање појединца у колектив, испразност ратне пропаганде, огољавање класне и социјалне неправде, разумевање дезертерства. Као што је у прози другачије тематске оријентације отворала низ табу-тема (женска прељуба, болест, абортус итд.) и у ратној прози се Милица Јанковић хвата у коштац са низом друштвених табуа. Компаративно сагледавајући ратну прозу Милице Јанковић, са једне стране, и приповедну збирку Исидоре Секулић *Из прошлости* и часописе *Српски књижевни гласник* и *Жена*, са друге стране, Јелена Милинковић закључује да „у приповеци *Рај* нема оног безусловног усхићења и занесености због остваривања националног програма и због победа које се нижу једна за другом [...]. Дакле, из приповедака Милице Јанковић добијамо сасвим другачију слику и разумевање балканских сукоба, слику која је много више окренута ка појединцу, него ка националном колективу и у којој је и даље хуманистички идеал о важности индивидуе примаран.“¹⁵

Приповетка „Рат“ одсликава и посебност наративно-симболичког статуса пејзажа у ратној прози Милице Јанковић. Пејзаж, најчешће антропоморфизован, је пројекционо платно на којем се смењују апокалиптични призори рата. Почесто је и мотивациони импулс за медитације о испреплетености плодности и труљења, крхкости живота и неминовности пролазности, као и увида да у ратној драми не учествују само људи, већ је изглобљен и космички

14 Милица Јанковић, „Рат“, *Незнани јунаци*, С. Б. Цвијановић, Београд, 1919, стр. 73.

15 Јелена Милинковић, *нав. дело*.

поредак. Експресионистички топос визуелизације боје има нарочито изражајну функцију у симболизацији текста.

Црвена боја, скопчана са крвљу у којој се сливају ратна страдања и лудило, овезује пејзаж, предметни свет и асоцијативни је импулс нараторкиним промишљањима. Жута боја се најпре евоцира као означитељ плодне јесени, након чега се разоткрива њена амбивалентност. Она означава и лепоту (јесени) и пропадање, труљење, умирање. Сива боја опасује јесењи пејзаж који прераста у метафору сабласног покрива над умирућим светом: „Пада магла. И у томе сивом светлом тону, у магли и месечини стоји село и има неки страشان израз, нечега изгубљеног, блесавог, готово полуделог од страха и чекања...”¹⁶. Црна је боја смрти, док бела означава принцип који ништи црвено, међутим, крв и снег се мешају, те нема заштићеног, чистог, нерањивог, невиног у стварности рата.

Лепоте природе оквир су који интензивира слику патње. У приповеци „Инвалид“ планински пејзаж који опасује мало бањско место у који је смештена радња својом бујношћу, витализмом и лепотом, који се непосредно доводе у везу са младошћу, оштро опонира слици младих мушких тела – осакаћених и унакажених, умртвљених, и мртвих. Приповетка не само да је лишена глорификације жртава сходно званичном ратном дискурсу, већ садржи, у духу Лазаревићеве приповетке „Све ће то народ позлатити“, снажан протест против небриге државе за ратне инвалиде и њихово таворење и социјалну беду на коју су, упкос ратној и поратној пропаганди, осуђени.

Прича о мушком у ратној прози Милице Јанковић је сложена. Њоме меандрирају егзистенцијалне категорије страха и отуђења, кулминирајући у кошмарним и халуцинантним стањима ликова или пак гротескним сликама тела. Посебно се издваја провокативан наратив о „рањеном

16 Милица Јанковић, *нав. дело*.

маскулинитету“ (појам Татјане Росић)¹⁷, маскулинитету који не успева да одговори на друштвено-културолошке захтеве/репресију узорног ратничког идентитета који ће критички оповргнути и ауторкини стваралачки исписници. У приповеци „Регрут“, на пример, осветљава се психолошка драма младића који се повређује уочи одласка у битку и приморан да лежи у болничкој постељи трпи презрив и осуђујући поглед људи који га окружују. Младића изједа осећај кривице и грижа савести јер није у могућности да се придружи својим друговима, лепим и снажним младићима који, док он тавори и полако гасне у болничкој соби, гину херојском смрћу. Апел за милост према *нежним срцима* (читај телима) којим се окончава наратија прожета је свешћу о трагичности „херојске“ смрти младића.

Траума и психолошка драма рањеника тема је и приповетке „Чарапе“ која, такође, тематско-мотивски приближава прозу Милице Јанковић прози Црњанског, Крлеже и Васића. Структурирајући приповетку драмски, ауторка у уводном делу поставља мизансцен. Гледајући кроз прозор болничке собе младић је „завидео тим људима који су се тискали кроз улице и борили за свој лични опстанак, он који се са својим друговима борио за општи опстанак и спасавао отаџбину од смрти. Унутра је био јад и беда: дивови су постали богаљи, спасиоци отаџбине личили су на просјаке“¹⁸. Постооперативни период обележен је анксиозношћу помешаном са помућеном радошћу због преживљавања. У паралелном наративном току приказује се живот

17 Реч је о специфичном моделу хегемоне мушкости који подразумева норматив хетеросексуалности, оданост нацији и одговор на позив патриотске интерпелације. Наративи о овом виду мушкости исписују настојања рехабилитације нарушеног хетеронормативног маскулинитета. Вид. Татјана Росић, *(Анти)утопије шела. Рејрезентације маскулинијетета у савременој српској прози*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2014.

18 Милица Јанковић, „Чарапе“, *Књижевни јуџ*, бр. 4, 1919, стр. 154.

младићеве породице обележен неизвесношћу, стрепњом и бригом због младићеве животне угрожености. Сазнање да је младић (син и супруг) жив уједињује сижејне рукавце. Сусрет мајке и сина у болничкој соби обележен је амбивалентношћу – мајка је узбуђена и отворено исказује радост, а у синовљевом понашању, привидно веселом, назире се зebња и nelaгода које су се увукле у наборе наратије већ на самом почетку, прожимајући читање приповетке напетост. Нагли обрт у наратији која се кретала ка безбрижном завршетку настаје када мајка жели да назује сину чарапе које му је с љубављу, посвећеношћу и брижношћу плела. Трауматично сазнање, „њен лепи, високи син сада је био само наказан труп“,¹⁹ разара мајчину срећу, а сина ставља у позицију утешитеља који, истовремено, покушава да нађе оправдање за своју даљу егзистенцију.

Оно што је требало да буде симбол синовљевог/мужевљевог повратка у окриље тоpline породичног дома постаје гротескни амблем страдања и неповратности. После овог сазнања у болничкој соби остаје само занемелост, тишина. Тишина над којом лебди питање да ли је боље/смисленије/оправданије умрети херојском смрћу или вратити се обогaђен кући. Засацајући у „велику причу“ балканске ратничке културе ауторка наратију зауставља на самој ивици изречивости, претачући је, најпре у (мајчин) јаук, а потом у пригушени јецај који је можда и најречитија осуда културе у којој је легитимно то питање уопште и поставити.

Интерпретативни осврт на ратну прозу Милице Јанковић тежио је да разоткрије реторски карактер питања да ли Винаверове пантологијске смернице могу да унесу нову димензију у разумевање поетичког идентитета „Скерлићеве миљенице“. Својим формалним решењима у правцу авангардних поетика, тематско-мотивским продорима и идејним ослонцима ратна приповетка Милице Јанковић завређује да

19 *Истио*, стр. 160.

буде сагледавана и вреднована у антологијском контексту експресионистичке ратне прозе. Такође, Милица Јанковић уводи тип јунакиње специфичан за експресионистичку прозу коју су писале жене. Њена осуда балканске ратничке културе и репресивних механизма херојског маскулinitета настаје на трагу Исидориног „Питања“ из *Сајушника*, а њеној јунакињи и топосима њене прозе сродна је експресионистичка приповетка и јунакиња Смиље Ђаковић.²⁰

Деценију касније Милица Јанковић објављује збирку *Међу зидовима* (1932) која се такође може тумачити у кореспонденцији са поетиком експресионистичке прозе, у традицији *Сајушника* и *Ex Ponta*, а свакако припада

- 20 Савремену рецепцију прозе Смиље Ђаковић отпочела је Зорица Хаџић, приредивши мини-темат њених приповедака („Ујак Аксентије“ и „Безвлашће“) у часопису *Прича* које је пропратила сопственим текстом о списатељици. Зорица Хаџић, „Белешка о заборављеној Смиљи Ђаковић и њеним причама“, *Прича*, бр. 28–29, 2014, 231–238. Приповетке Смиље Ђаковић је у контексту експресионизма тумачила Јелена Милинковић. Између осталог, ауторка казује да су „својом тематско-мотивском структуром, топосима и емотивношћу, приповетке Смиље Ђаковић најближе [...] експресионистичкој прози [...] мотив путовања, топоси воза, кафане, послератна траума, тема ратних повратника, фрагментаризованост и неконзистентност фамбуле, децентрализованост приповедачког фокуса, омогућавају да се ове приповетке тумаче и у експресионистичком кључу“. Ауторка је приповетке „Послератни путници“ и „Ујак Аксентије“ означила као класичне експресионистичке приповетке. Милинковић се, такође, осврнула на женску експресионистичку приповетку као засебан корпус текстова, закључујући да „женска експресионистичка приповетка уноси другачији поглед на међуратно доба, она даје поглед искоса или боље речено поглед са друге стране, поглед са маргине и из позадине. Ауторке користе неке од типичних експресионистичких техника, стилско-изражајних средстава и симбола, пишу о типичним темама и мотивима, али их књижевно-уметнички обрађују на други начин, посредован другачијим обликотворним искуством и, што је посебно значајно, уводе нове ликове/јунакиње“. Јелена Милинковић, „Искуство рата у прози Смиље Ђаковић“, *Књиженство*, бр. 7, 2017, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=206>.

антологијском кругу Милице Јанковић. Реч је о тридесет жанровски тешко одредивих проза – цртице, кратке приче, песме у прози – у којима ауторка/нараторка ступа у дијалог са друштвено-културолошким наративом болести, увезујући лично и колективно искуство, артикулишући га кроз интимну, субјективизирану перспективу.²¹

Иницијална цртица чији је наслов понела збирка представља поетичко предворје целокупне збирке. „Тринаест месеци нисам изашла из својих зидова“²² – исказ је који нас уводи у нараторкину болесничку собу, откривајући њену физичку спутаност и заточеност, наговештавајући интроспективну природу приповедања. „Ако је неко хтео нешто весело, нека одмах затвори књигу. Ако је хтео нешто ново, тако исто; ово је старо као патња. Али ако вам је доста да то буде човечански, онда прочитајте; нећете ништа изгубити.“²³ Поетички освешћено, припремајући изневеравање читалачких очекивања, иницира се полемички дијалог са конвенционалним репрезентацијама болести које рачунају на њену идеализацију, сентиментализацију и естетизацију²⁴ или, пре свега, рушење табуа ћутања о болести специфичног за српску традиционалну културу, лапидарно исказаног стихом „Бол болује, ником не казује“.

„У тренутцима свежег огорчења желела сам да пишем песме. Црне песме – тако би се звала моја књига кад

21 Милица Јанковић је оболела од хроничног реуматизма или туберкулозе костију у својој 23. години и због болести је готово двадесет година била везана за кревет.

Болест као тема присутна је још у збирци *Исјовесити*. У збиркама *Незнани јунаци* и *Чекање* у појединим нараторским коментарима може се препознати аутобиографска епистемолошка визија која је у основи збирке *Међу зиговима*.

22 Милица Јанковић, *Међу зиговима*, Штампарија „Јадран“, Београд, 1932, стр. 3.

23 *Исјо*.

24 Више о томе вид. Сузан Сонтаг, *Болест као мейсафора*, Рад, Београд, 1983.

бих била песник.“²⁵ Иако је одустала од писања песама, збирка је задржала и лирско обликотворно начело (дефабуларизација, ритмичност, субјективност) које се укршта са есејистичко-интелектуалним пасажима. Атрибут *црне* такође сугерише емоционални и психички регистар – иако може да означава и ауторитет, достојанство и смерност што подразумева традиција приказивања болести, црна боја у *Међу зиговима* симболизује шизму тела, патњу и бол.²⁶

Болесничка постеља је простор сучељавања са круцијалним егзистенцијалним проблемима која су језгровито наговештена појединим насловима – „Молитва“, „Пријатељ“, „Супротности“, „Смрт“, „Једино добро“, „Жеља“, „Помирење“, „Мој видик“ итд. – и простор спознајног зрења којим су бременита рубна искуствена подручја. Естетички проблеми, младалачка лезбијска љубав, нехумани третман болесника и друштвени зазор од болести, порозност пријатељства, граница међуљудске комуникације, алтруизам, смисао људске самоће и религиозних илузија, детабуизација детињства неке су од тема које прожимају нараторкина сећања, коментаре, исповести. Болесничка постеља је сцена драматичног сучељавања са смрћу које расипа сопство и напора да се оно смислотворно обручи.

Одреднице којима се предочава егзистенцијални доживљај болести су *зизигана, кажњена, смрзнућа модра*

25 Милица Јанковић, *нав. дело*, стр. 4.

26 Исте 1932. године, Фрида Кало (Frida Kahlo) излаже *Фрида и сјонитиани љобачај*, платно на којем, по први пут, „проговара“ о својој болести и физичкој патњи. Она ће у периоду 1944–1954. водити дневник своје болести. Упоредивање два сведочења о болести, Милице Јанковић и Фриде Кало, открива низ типолошких сродности (детабуизација болести, расап тела и духа, осећај дезинтеграције идентитета, егзистенцијални доживљај самоће и одбачености, медитације самоубиства, превладавање црнила и очајања, симболика неба, птица, култа Сунца, поларног пејзажа и имагинарне пријатељице) које завређују да буду предмет опсежнијег истраживања. Вид. Frida Kalo, *Dnevnik: intimni autoportret*, превела са шпанског Biljana Bukvić, Clio, Beograd, 2002.

крв, ошровна аймосфера, йонижење, умор у целом бићу, сийид, сийићи йред језеро смрйи, одврайна йроза болесйи, зној узалудној мученишйива, крик йроклейсйива. Иако је физички аспект болести доминантан и нараторка луцидно опстојава на њему, болест неминовно оставља дубок отисак на духовном плану и својеврсна контаминација духовног физичком патњом, односно увиђање да телесно условљава духовно за нараторку представља најтеже бreme.

Посезање за религиозним појмовником двосмислено је. Цртица „Молитва“ осветљава нараторкино религиозно биће које не бива задовољено хришћанским веронауком који подвргава критици. Лајтмотив исповести јесте негација катарзичне природе болести, бола и патње. Па ипак, речник болести исклизава у хришћанску представу болести (грех/гордост – казна/болест – понижење – стид) и кулминира у осећају ирационалне кривице. Међутим, нараторка измирење и утеху не налази у доктринарној религиозности.

За нараторку је много изазовнија природа. Праћење и промишљање природног календара и органске смене животних циклуса изнедрава пантеистичко осећање живота, те тренутке блаженог предаха нараторка досеже у посвећењу култу природе и Сунца. Отуда амблематска фигура јесу сунцокрети чијој се виталности у истоименој цртици нараторка диви. Сунцокрети који се слободно развијају на Сунцу су оштро супротстављени њеној спутаности и боловању у соби. Сунцокрети су, такође, повод за отварање нове перспективе у промишљању слободе: „Гледала сам неизбежан крај свакога живота на овом свету. И једна необична туга ми потресе душу кад опазих да велики тежак златан цвет који је целог свог века гледао у сунце, болно али храбро, обори за увек главу. Зашто се не угледам на њега?“²⁷. Након усахнућа у природи наступа смрт, а у култури агонија. Отуда варијације на тему самоубиства

27 Милица Јанковић, нав. дело, стр. 69.

искре у многим цртицама, док је тема еутаназије кључна у цртици „Једно добро“.

Цртица се отвара описом психичке изнемоглости и осећаја понижености услед телесне патње и истицањем жеље за спасом која прераста у социјални протест против третмана болесних, присутног и у другим текстовима. „Боду ме, трљају, мећу у врућу воду, дају да гутам капи, кашике, зрна, дугмета – све узалуд. А оно што је извесно, што би ми несумњиво помогло, што би ме за увек ослободило, то ми нико неће да да. Један горак прашак, и онда један сладак сан. Хуманост људска није увек логична, ни хумана.“²⁸ Из болесничке перспективе логика стварности се показује первертованом и непомирљивост становишта здравих и болесних је евидентно. Болесници медицинску куру доживљавају као кажњавање и мучење, док су болесникове жеље за спокојем и одсуством бола друштвено неприхватљиве.

Духовна вертикала је обликована у експресионистичком кључу јер нараторка болове и патње сублимира у комуникацији за звездама и урањању у космички бескрај, доживљавајући осећај јединства и целине: „Откуд ово спокојство ноћас? Примам своје болове, не тражећи накнаде за њих. Мирим се са овим животом, не очекујући онај други. О, ноћи, како би било добро да у овај тихи час умрем, да се утопим у дубини твог неба, да се изгубим у лепоти твојих звезда, да ме нестане пре него што сване каква ружан дан!...“²⁹. Иако је нараторка доследна у негацији хришћанске теологије, одбацавање есхатолошке визије није њена коначна реч, већ интуитивна визија стапања са космосом, трансцендирање телесних окова, дематеријализација и естеризација.

Последња цртица у збирци, „Плави прозор“, сажима сведочење о егзистенцијалном искуству на граници. Свест

28 *Истио*, стр. 36.

29 *Истио*, стр. 75.

о јединству, односно нераскидивој условљености тела и душе сраслим са болом, свест о краткотрајности фантазама о слободи и покрету стичу се у горком измирењу са сопственом немоћи. Јер, прозор нису врата која пружају излаз. Он омогућава погледу да се вине ка жељеном, али не и телу. „Бродим погледом по бескрајној ведрини. Полећем душом у висину. И боли она, јер не може да се ослободи тела. Тело не може без душе, душа не може без тела. Све је бол. Само је овај данас тако благ. [...] Отворите оба крила мог прозора, отворите широм! Нека уђе мало утехе. Јер наде нема...“³⁰. Иако космос нема катарзичко, већ само аналгетичко дејство, нараторка утеху (срећу) проналази у ведрини неба чија иконографија има снагу да окрили бар имагинацију заточеника.

„Опростите, фотографију Вам не могу послати. Не фотографишем се радо, јер не желим обнављати оно што је ружно. Место ће Вам шаљем своју књигу *Међу зидовима*, која је посве аутобиогафска и која је настала, кад ми је било најтеже...“³¹, речи су Милице Јанковић упућене уредништву љубљанског *Женској свети*а 1933. године. Надам се да читаоци неће имати недоумицу где данас, понајпре, тражити антологијску Милицу Јанковић, односно да ли треба да посегнемо за Скерлићевим портретом, Винаверовим антипортретом или ауторкиним аутопортретом.

30 *Исти*о, стр. 83.

31 Milica Janković, „Iz zbirke *Med zidovima*“, *Ženski svet*, br. 7–8, стр. 167.

ЗАВРШНА РЕЧ

Студије обједињене у овој књизи настајале су у уверењу да читање, односно тумачење стваралаштва ауторки којима су посвећене може да продуби, обогати и усложни савремену рецепцију српске авангардне књижевности. Амбиција књиге, верујем нескривена, је да укаже на постојање изузетног традицијског тока унутар женске књижевности који се у одређеном тренутку сустицао са авангардним поетикама. Моја жеља је да текстови ауторки о којима сам писала побуде шире читалачко и истраживачко интересовање и независно од поетичког контекста у који сам их сместила. Држим, свакако, да њихова стваралачка снага проистиче управо из тог контекста.

Као што сам истакла у уводној студији, не предлажем концептуално преобликовање појма авангарда. У истраживањима сам пошла од наратива који подразумева идеју побуне, оспоравања, новине, довођење у питање увреженог друштвеног, идеолошког, уметничког поретка било чистом деструкцијом, било путем утопистичких визија, те уметничке покрете и њихове поетичке специфичности (футуризам, експресионизам, дадаизам, надреализам итд). Међутим, феминистички и марксистички освешћена интерпретација, а претендујем да је моја на њеном трагу, увиђа непримереност простог (насилног) укалупљивања списатељица у постојеће категоријалне оквире. Наратив

који се доводи у питање читањем, примера ради, Јеле Спиридоновић Савић или Јулке Хлапец Ђорђевић, је искључиво маскулинистичка парадигма авангардне уметности. Списатељице су присвајале, прилагођавале, иновирале, те обликовале авангардну поетику која је *интерферирала* са доминантним авангардним поетикама, бивајући и антиципаторке и иноваторке и експериментаторке.

Појам интерференције ми је био нарочито значајан јер се поклапа са мојим истраживачким циљевима. Истраживање женске авангарде није тежило ка исписивању традицијске линије која би имала поетички и временски ход другачији у односу на доминантан ток, односно авангарду коју су стварали писци. Моју пажњу су, даље, нарочито привлачила међуделовања, дакле, не само рецептивна позиција ауторки, већ и њихова позиција адресанта. То ми је било особито важно да истичем јер је читање њихових текстова показало не само да су биле авангардисткиње (што још увек изазива скепсу код истраживача), већ да су поједине авангардне тенденције управо жене и иницирале. У студији *„Шивене ђесме без речи: од традиције до авангардне иновације“* покушала сам, рецимо, да покажем да је *Српски народни вез и шекспирова орнаментика* Јелице Беловић Бернаджиковске значајан „програмски“ текст утемељен у наративима и концептима који постају стожери доцнијих авангардних програма – полицентризам, периферија као простор иновације, бергсоновско разумевање традиције, привилеговање неепских стваралачких образаца и „напад на институцију уметности“ у грађанском друштву.

Конечно, резултат интерференције може бити и поништавање услед узајамног деловања таласа. Авангардисткиње су превредновале постојеће друштвене и културне институције и то је тачка сусрета, сагледамо ли је из перспективе типолошке сродности, али и тачка раздвајања авангардних аутора и ауторки. Тачку раздвајања између авангардиста и авангардисткиња условиле су њихове друштвене

позиције, односно њихове позиције у симболичком поретку заједнице. Формативно искуство списатељица након Првог светског рата је феминизам и у дослуху са феминистичким идеологемама, које су за њих биле формативне на начин на који је рат мотивисао увођење појединих тематско-мотивских јединица, формалних поступака и жанровских иновација у стваралаштву авангардних писаца, авангардисткиње су градиле своје „оптималне пројекције“. Стога сам у истраживању стваралаштва ауторки полазила са гинокритичких и феминистичких позиција. Феминистички дискурс се, дакле, показао не само као конститутивни за женску авангарду, већ и као тачка спорења између авангардисткиња и авангардиста на шта сам указивала узгред или путем засебних интерпретативних кругова као што је, на пример, рецепција Ибзена раних двадесетих година.

Укључивање стваралаштва жена у предметно поље авангардних студија продубљује и коригује наше разумевање авангардног феномена. Магистрални ток књиге прати специфичне наративе и поступке у стваралаштву жена које су условљене и подстакнуте феминистичким дискурсом и активизмом и који су *genus proximum* и *differentia specifica* женске авангарде. Уписивањем списатељица на авангардну мапу можемо, такође, и да ревидирамо хронологију манифестација авангардних тенденција у српској књижевности. Већ се Лепосава Мијушковић у приповеткама „Утисци живота“ и „Близу смрти“, објављеним средином прве деценије прошлог века, приближила авангардним (експресионистичким) наративним поступцима и топосима о чему сам детаљно писала у студији „Сузе кћери разметне“. Са посебном пажњом сам артикулацију хомоеротизма у њеној прози сагледала у контексту авангардних „невоља са родом“, те, нешто поближе, упутила на њену концепцијску удаљеност у односу на роман *Стираси* који тематизује лезбејски однос, односно на њену блискост са концептом тела и родног идентитета у прози Растка Петровића.

Студије периодике су биле нарочито подстицајно дисциплинарно тежиште у реконструкцији женске авангардне мреже. Истраживање периодике се испоставило драгоцено не само због архивске и библиографске природе истраживања које је у контексту српске женске књижевности још увек фундаментално, већ су студије периодике пружиле и подстицајне интерпретативне стратегије. Две репрезентативне фигуре женског авангардног песништва раних двадесетих година, дакле, током првог таласа авангарде, Јела Спиридоновић Савић и Аница Савић Ребац јунакиње су студије „Женско ауторство у модернистичкој/авангардној периодичи“. Лирика обе ауторке читана је у корелацији са женским песничким искуством и стваралаштвом авангардиста. Анализа песничке збирке *Са уских сјаза* Јеле Спиридоновић Савић најпре је усмерена ка издвајању авангардних топоса са акцентом на поетику еротског и телесног. Средишњи део анализе посвећен је тумачењу наратива модерног плеса у њеној збирци, успостављањем паралеле са плесном револуцијом Лои Фулер и Изадоре Данкан, као и са плесном концепцијом Мери Вигман. Анализа је показала да збирка *Са уских сјаза* стоји на прочељу обнове примитивизма након Првог светског рата у српској авангарди, као и артикулације еротских мотива специфичних за једну линију женске књижевности двадесетих година.

Анализа песама Анице Савић Ребац објављених раних двадесетих година имала је за циљ, понајпре, смештање ове лиричарке у контекст авангарде. У фокусу интерпретације је ревизија (мушких) митова која се одражава на версолошком и интертекстуалном плану њене лирике. Указала сам на присуство трагова стваралачке драме у стиховима објављеним непосредно након Првог светског рата, као и на њен радикалан експеримент у песмама објављеним у *Књижевном јују*. „Сапфијску оду“ сам издвојила као програмску песму у којој се оприсутњује и установљава женски поетски субјекат. На примеру неколико песама тумачила сам

конститутивну улогу и субверзивност хронотопа природе (у чијем подтексту је феминистичка реинтерпретација мита о Персефони). Интерпретација је, такође, пратила присуство овог хронотопа у лирици других песникиња двадесетих година (Јела Спиридоновић Савић, Даница Марковић, Милица Костић Селем), али и пруство његовог дистопијског негатива. Такође, указала сам и на чињеницу да су аутори о којима је понајпре писала Аница Савић Ребац или интертекстуално општила са њима постали важне стваралачке фигуре у авангардним програмско-манифестним текстовима, преци који су се наново откривали или реинтерпретирали у складу са авангардним поетикама.

У студији „Девојачки роман Милице Јанковић, Исидоре Секулић и Олге Грбић“ занимали су ме иновативни поетички искораци ауторки у контексту авангардног романеског експеримента. Романи *Пре среће* Милице Јанковић и *Ђакон Бојородичине цркве* Исидоре Секулић су компаративно сагледани. У првом делу анализе, романи се интерпретирају у кореспонденцији са поетиком девојачког романа, а у другом делу анализе осветљавају се поетичке сродности романа Милице Јанковић и Исидоре Секулић са жанром кратког авангардног романа: фрагментарна нарација, интимистички жанрови, деконструкција жанровског репертоара класичног љубавног романа, дисоцијација наративног субјекта, еротски конфликт итд.

У студији је изложена интерпретација данас потпуно заборављеног романа Олге Грбић, *Судбина Вере Пејровићеве. Филмски роман за блуднице чистијих душа и за чистијих жене нечистијих савести*. Девојачки роман Олге Грбић се смешта у контекст „књижевности о новој жени“ и тумачи се у окружју идеологеме *нове жене*, а значајан део анализе је посвећен маркирању „трагова“ готске фикције. Авангардни девојачки романи показује да је дестабилизација традиционалног родног идентитета и истраживање сексуалности својствено подједнако и авангардисткињама

и авангардистима, с тим да су жену наглашене чулности и ослобођене сексуалности, не без амбивалентности, ауторке афирмисале у свом делу, налазећи упориште у еманципаторском/феминистичком дискурсу.

Студија „Авангарда у феминистичкој периодици“ израста из феминистичких студија периодике, а у њој се феминистичка периодика интерпретира из перспективе поетике авангардне књижевности. Пажњу сам најпре усмерила ка часопису *Јуџославенска жена* у ком је по први пут дошло до сусрета између феминизма и авангарде након Првог светског рата. Централни предмет истраживања је часопис *Женски њокреј* у периоду од 1922. до 1924. године. Први део студије који је посвећен анализи *Женској њокреји* фокусиран је на рецепцију авангардне књижевности у часопису и на изузетну авангардну критику Милице Костић Селем. Други део студије посвећен је издавању текстова у којима се могу препознати елементи авангардних поетика. Поред упућивања на поједине фрагменте, нарочита пажња је посвећена (прото)романескним остварењима ауторки *Женској њокреји*, Наде Јовановић и Јулке Хлапец Ђорђевић, који су интерпретативно сагледани у контексту експерименталне поетике авангардног романа. Надам се да сам успела да покажем да су списатељице, Милица Јанковић, Исидора Секулић, Олга Грбић, Нада Јовановић и Јулка Хлапец Ђорђевић, оставиле провокативне романе чије досадашње превиђање у авангардним студијама сужава рецепцију распона романескних експерименталних тенденција и поетичких решења.

Последња студија у књизи је посвећена анализи елементарна експресионизма у прози Милице Јанковић. Насловом се евоцира један од модела читања њене прозе, модел који је иницирао Винавер у *Панџолоијама*, који је супротстављен Скерлићевом портрету Милице Јанковић. Такође, указује се на значај Винаверових пародија стваралаштва Милице Јанковић, Исидоре Секулић и Данице Марковић,

које, као и све Винаверове пародије, представљају скицу за један есеј, а у овм случају тема тих есеја би били авангардни елементи у стваралаштву списатељица. Експресионистичке поетичке особености су се тумачиле на примеру текстова из збирки *Незнани јунаци*, *Чекање* и *Међу зидовима* на тематско-мотивском, наративном и стилском плану.

У студијама сам настојала да истражим сарадничке везе и типолошке сродности међу ауторкама, али и да скромно упућујем на европски контекст у ком се (тек) разоткрива пуна мера њихове авангардности јер опсежније истраживање у том смеру изискује другачији методолошки приступ. Читање текстова понукало ме је, такође, да предложим и поједина хеуристичка решења која су ми се учинила релевантним за продубљеније разумевање женске стваралачке традиције, као што је типологија псеудонима или жанр девојачког романа. Својеврсним слагањем коцкица реконструисала се динамична креативна женска заједница која је делила стваралачка искуства, интертекстуално комуницирајући, исписујући сложени, провокативни и иновативни авангардни наратив.

Паралелни ток мојих истраживања односио се на интерферирање авангардиста са женским стваралачким праксама. Пошла сам од тезе да је њихова књижевност доминатно маскулистичка и патријархалноцентрична. Она то свакако и јесте у великој мери, превасходно у имагинирању слике жене. Међутим, овај став сам унеколико кориговала, трагајући за имплицитним присуством женског ауторства у текстовима писаца. Теоријску експликацију овог интерпретативног приступа изложила сам у студији „Женско ауторство у модернистичкој/авангардној периодици“. Најпре сам предочила недовољност читања кључних часописа који су окупљали авангардисте из перспективе „феминофилне“, односно „нефеминофилне“ уређивачке политике. Поред, дакле, прецизне библиографске реконструкције женске сарадничке мреже у овим часописима,

држим да је за женским ауторством потребно трагати и на мање очекиваним местима, у текстовима авангардних писаца. Другим речима, феминистичко читање текстова авангардиста може да разоткрије не само њихову маскулинистичку парадигму, већ и обиље амбивалентности.

Једна од стратегија феминистичког истраживања периодике, у овом случају модернистичких/авангардних часописа двадесетих година, укључивала би мапирање, контекстуализацију и интерпретацију *гиноцентричних метонимија* уписаних/потиснутих у структуре књижевних текстова авангардиста или њихове репрезентативне тропе. Под гиноцентричним метонимијама подразумевам елементе наратива који рефлектују неки аспект женског ауторства, интертексте чији се матични контекст, међутим, потискује и брише, што је, опет, прворазредни патријархални гест. У новоустројеном стваралачком окружју ови елементи су лишени свог поетичког исходишта – женских уметничких пракси, те су стога вероватно били пренебрегавани у досадашњим истраживањима. Истраживачку пажњу сам нарочито усмерила ка две гиноцентричне метонимије – вез и плес.

У студији „Шивене песме без речи: од традиције до авангардне иновације“ анализирила сам присуство везиљске праксе у стваралаштву авангардних писаца. Издвојени су есејистички текстови Милоша Црњанког и Растка Петровића у којима се вез поима као алтернативни дискурзивни простор и означаваљачка пракса, традиција маргинализованог, потиснутог и културолошки цензурираног. Присуство веза у авангардним текстовима се уочава на различитим нивоима – тематском, алузивно-метафоричком и формалном. Фокус анализе је усмерен ка Настасијевићевим „Записима о даровима моје рођаке Марије“, краткој приповеци Станислава Кракова „Страсни вез Јефимије госпође“ и поетици Растка Петровића. Ове текстове сам читала из перспективе феминистичке теорије текста и у

њима сам препознала доцније формулисане феминистичке концепте – текст као „палимпсест“, текст као „дивља зона женског искуства“ и *l'écriture féminine*.

Плес као метафора нове изражајности, оне која рачуна на екстатичност, неспутаност, неконвенционалну експресивност, његову антитрадиционалност, радикалност и експерименталност (топоси плеса у збирци *Са уских стџаза*) кружио је током двадесетих година програмско-манифестним текстовима авангардиста, постајући специфичан троп авангардности. У студији „Авангарда у феминистичкој периодици“ упућује се на авангардне текстове у којима је плес гиноцентрична метонимија – „Објашњење *Сума-и-ре*“, „За слободан стих“, „Балетна уметност“ А. Илића, „Од оваплоћења до области“ С. Винавера, „Шими“ Х. Валдена, „Шими на гробљу латинске четврти. Зенитистички Радио-Филм од 17 сочиненија“. Преглед сам закључила освртом на бал *Хиљаду и друја ноћ*.

Авангардисти су на кризу, темељно обележје идентитета европског човека након Првог светског рата, двоструко одговарали. Патријархално-мизогина парадигма један је одговор. Међутим, други одговор је било отварање и истраживање културолошког и родног алтернитета, његових стваралачких могућности и револуционарних потенцијала. Везиљска уметност и плес су се указали као моћни наративи за духове пријемчиве за експеримент и опасне искорак у „дивље зоне“ – тамо су се сусретали са женским стваралачким искуствима, присвајајући их. Напослетку, надам се да ће огледи обједињени у овој књизи допринети да српска авангардна књижевност коју су стварале жене не буде више, или бар буде у мањој мери но што је сада, „дивља зона“ наше књижевноисторијске свести.

ЛИТЕРАТУРА

Примарна литература

- Бандић, Даница, „Разговор са музом“, *Српкиња: њезин животи и рад, њезин културни развитак и њезина народна умјетност до данас*, Добротворна задруга Српкиња у Иригу, Штампарија Пијуковић и друг, Сарајево, 1913, стр. 83–84.
- Беловић, Бернаджиковска Јелица, *Српски народни вез и ткањски орнаментика, оригинална монографија на основу историјских докумената, са 14 оригиналних слика*, Матица српска, Нови Сад, 1907.
- Behrenes, F. R, „Tanz in Deutschland“, *Zenit*, br. 19-20, 1922, стр. 67–68.
- Валден, Херварт, „Шими“, *Мисао*, књ. XI, св. 6, 1923, стр. 436–439.
- Velikovecka, Mira, „Zimnja sonata“, *Jugoslavenska žena*, br. 2, 1918, стр. 63–68.
- Винавер, Станислав, „Данте“, *Пушеви*, бр. 1, 1922, стр. 29.
- Винавер, Станислав, „Наши везови“, *Одбрана њесништва, Дела Станислава Винавера*, књ. 4, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 135–143.
- Винавер, „О оваплоћења до области“, *Мисао*, књ. XI, бр. 6, 1923, стр. 457–464.
- Винавер, Станислав, „О народној уметности“, *Рани радови 1908-1919, Дела Станислава Винавера*, књ. 1, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 332–336.
- Винавер, Станислав, *Панџолоије. Алејбејова слама, Дела Станислава Винавера*, књ. 2, прир. Гојко Тешић, Службени гласник, Београд, 2012.

- Винавер, Станислав „Коначна Венеција“, *Громобран свемира, Дела Станислава Винавера*, књ. 13, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, 2015, стр. 302–333.
- Вуловићева, М. В., „Немир између четири зида“, *Мисао*, књ. X, бр. 7, 1922, стр. 1740–1751.
- Вуловић, Мими, „Кроз ритмове велике љубави“, *Женски џокреј*, бр. 7, 1923, стр. 333.
- Вуловићева, Мими, „Лаж“, *Мисао*, књ. VII, бр. 3, стр. 182.
- Грбић, Олга, *Судбина Вере Пејтровићеве*, Библиотека „Нова жена“, Београд, 1925.
- Janković, Zora, „Uskrsli ideali“, *Jugoslavenska žena*, br. 3, 1919, стр. 91–97.
- Јанковић, Милица, *Међу зиговима*, Штампарија „Јадран“, Београд, 1932.
- Јанковић, Милица, *Незнани јунаци*, С. Б. Цвијановић, Београд, 1919.
- Janković, Milica, *Pre sreće*, Književni jug, Zagreb, 1918.
- Јовановић, Нада, *У живој визији чија је моћ истина*, „Давидовић“, Београд, 1924.
- Kveder, Zofka, „O onima, koji se vraćaju“, *Jugoslavenska žena*, br. 10, 1918, стр. 419–421.
- Kveder-Demetriović, Zofka, „Miroslav Krleža, njegovi trabanti i njihov Plamen“, *Jugoslavenska žena*, br. 5, 1919, стр. 205.
- Костић, Милица, „Зимска бајка. – Аница Ђукић“, *Женски џокреј*, бр. 4, 1924, стр. 192.
- Костић, Милица, „Милош Црњански сабрао: Антологија кинеске лирике“, *Женски џокреј*, бр. 3, 1923, стр. 144.
- Костић, Милица, „Момчило Настасијевић“, *Јужни џрејлед*, бр. 12, 1938, стр. 131–132.
- Костић, Милица, „Растко Петровић: Откровење“, *Женски џокреј*, бр. 1, 1923, стр. 48.
- Костић, Милица, „Са уских стаза, Пергаменти“, *Женски џокреј*, бр. 8, 1923, стр. 382–384.
- Костић, Милица, „Станислав Винавер: Нова Пантологија“, *Женски џокреј*, бр. 1, 1923, стр. 48.
- Костић, Милица, „Шапутања г. Жарка Васиљевића“, *Женски џокреј*, бр. 3, 1924, стр. 128.
- Костић Селем, Милица, *Ћивоић безумља*, приредила Мирјана Д. Стефановић, Службени гласник, Београд, 2013.
- Кошанин, Стана, „Исидор“, *Женски џокреј*, бр. 5, 1923, стр. 218–221.

- Краков, Станислав, *Црвени Пјеро и грује новеле*, „Филип Вишњић“, Београд, 1992.
- Манојловић, Тодор, „Традиција и доктрина“, *Нови књижевни сајам*, приредио Михајло Пантић, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, Зрењанин, 1997, стр. 16–22.
- Марковић, Даница, *Тренуци и расположења*, Српска књижевна задруга, Београд, 1928.
- Мијушковић, Лепосава, *Уџисци живојћа*, Радничка штампа, Београд, 1996.
- Milčinović, Adela, „Martirij“, *Nova Evropa*, бр. 1, 1922, стр. 14–22.
- Митриновић, Димитрије, „Национално тло и модерност“, *О књижевности и умјетности*, *Сабрана дјела*. Књ. 1, прир. Предраг Палавестра, Свјетлост, Сарајево, 1991, стр. 163–164.
- Мицић, Љубомир, „Шими на гробљу латинске четври. Зенитистички Радио-Филм од 17 сочиненија“, *Zenit*, бр. 12, 1922, стр. 13–15.
- Настасијевић, Момчило, *Песме, ђриповејке, граме*, Матица српска-СКЗ, Нови Сад-Београд, 1958.
- Oratinova, Marija, „Ratne rane“, *Jugoslavenska žena*, бр. 4, 1918, стр. 72–173.
- Петровић, Надежда, „Четврта југословенска изложба“, *Босанска вила*, бр. 11–12, 1912, стр. 179–180.
- Petrović, Rastko, „Questi schiavoni“, *Eseji i članci*, Nolit, Beograd, стр. 83–122.
- Petrović, *Poezija*, urednik Zoran Mišić, grupa izdavača, Beograd, 1964.
- Petrović, Rastko, „Tumačenje narodnih rukotvorina, od pećinskih ljudi do vezilja u skopskoj Crnoj Gori i pirotskih tkalja“, *Poezija*, urednik Zoran Mišić, grupa izdavača, Beograd, 1964, стр. 316–320.
- Petrović, Rastko, „Šta sve može poslužiti za naš narodni balet“, *Poezija*, urednik Zoran Mišić, grupa izdavača, Beograd, 1964, стр. 336–340.
- Савић, Аница, „Данте у Апенину“, *Književni jug*, бр. 10–11, 1918, стр. 395–396.
- Савић, Аница, „Камелије“, *Дан*, бр. 2, 1919, стр. 28.
- Савић, Аница, „Magia naturalis“, *Српски књижевни јласник*, књ. V, св. 5, 1922, стр. 351–352.
- Савић, Аница, „Maris Stella“, *Српски књижевни јласник*, књ. VI, бр. 1, стр. 106–107.
- Савић, Аница, „Песма Гвида Кавалкантиа“, *Književni jug*, бр. 11–12, 1919, стр. 488.

- Савић, Аница, „Сапфијска ода“, *Мисао*, књ. II, св. 3, 1920, стр. 591.
- Савић, Аница, „Joffroy Rudel“, *Književni jug*, br. 3-4, 1918, стр. 118.
- Савић-Ребац, Аница, *Вечери на мору*, Француско-српска књижара А. М. Поповића, Београд, 1929.
- Савић Ребац, Аница, „Милица Стојадиновић Српкиња“, *Дух хелен-сџва*, Сужбени гласник, Београд, 2015, стр. 703–709.
- Секулић, Исидора, *Ђакон Бојородичине цркве*, Плави јахач, Београд, 2002.
- Секулић, Исидора, *Сайуџници*, Плави јахач, Београд, 2001.
- Спиридонович-Савић, Јела, „Милош Црњански: Лирика Итаке“, Милош Црњански, *Лирика Иџаке и коменџари*, прир. Гојко Тешић, Светови, Нови Сад, 1993, стр. 216–217.
- Спиридонович-Савић, Јела, *Са уских сџаза...*, С. Б. Цвијановић, Београд, 1919.
- Стефановић, Светислав, „Обнове уметности и појаве неопримитивизма“, *Мисао*, књ. 13, св. 1, 1923, стр. 1217–1232.
- Стојановић, Даринка, „Нови“, *Женски џокреџ*, бр. 1-2, 1922, стр. 49–64.
- Хлапец-Ђорђевић, Јулка, „Лист“, *Женски џокреџ*, бр. 1-2, 1924, стр. 69–72.
- Хлапец Ђорђевић, Јулка, *Jedno dopisivanje: fragmenti romana*, Geca Kon, Beograd, 1932.
- Христић, Стеван, „О националној музици“, *Звезда*, бр. 8, 1912, стр. 557.
- Crnjanski, Miloš, *Dnevnik o Čarnojeviću i druga proza*, Nolit, Beograd, 1983.
- Crnjanski, Miloš, „Za slobodan stih“, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1983, стр. 7–14.
- Crnjanski, Miloš, *Kod Hiperborejaca II*, Nolit, Beograd, 1983.
- Crnjanski, Miloš, *Putopisi*, Nolit, Beograd, 1983.
- Crnjanski, Miloš, „Објаšnjenje Sumatre“, *Sumatra i druge pesme*, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1981, стр. 140–148.

Секундарна литература

- Андоновска, Биљана, „Авангардни алманаси: нацрт за једну поетику ефемерног“, *Књижевна историја*, бр. 145, 2014, стр. 797–829.
- Андоновска, Биљана, „Без-нађе: 'Где престаје она, а где почиње сан?' или Како су волели Бретон и Ристић“, *Српски језик, књижевност*,

- уметносьї: зборник радова са V међународној научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (29-30. X 2010). Књ. 2, Жене: род, идентитет, књижевност, уредник Драган Бошковић, ФИЛУМ, Крагујевац, 2011, стр. 239–282.
- Andonovska, Biljana, *Poetika nadrealističkog (anti)romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu*, odbranjena doktorska disertacija, Filološki fakultet, Beograd, 2017.
- Бараћ, Станислава, *Аванјардна Мисао (Аванјардне тенденције у часопису Мисао у време уређивања Ранка Младеновића, 1922–1923)*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008.
- Barać, Stanislava, „Žena peva posle rata – da li je pažljivo slušaju?“, *En Garde 20/21*, urednik Branislav Dimitrijević, Heinrich Böll Stiftung, Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, 2016, стр. 52–59.
- Бараћ, Станислава, „Загонетка главног лика: позиционирање јунакиња у романима *Плава јосидођа* и *Муштина и крвава Милице Јанковић*“, *Нова реалност из социјалне собе. Књижевно стваралаштво Милице Јанковић*, прир. Б. Дојчиновић, Ј. Милинковић и М. Родић, Народна библиотека „Вук Караџић“, Велико Градиште, 2015, стр. 101–118.
- Бараћ, Станислава, *Феминистичка књижевност: жанр женског истраживања у српској историји 1920–1941*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015.
- Birger, Peter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1998.
- Beauvoir, Simone, *The Second Sex*, Random House, New York, 2011.
- Богдановић, Милан, „Нове књиге“, *Политика*, бр. 4265, 16.12.1919, стр. 1.
- Blau Duplezi, Rejčel, „Razmatranje modernističke muškosti: kako se Pound izborio sa muzom“, prevela s engleskog Nataša Karanfilović, *Polja*, br. 461, 2010, стр. 52–67.
- Williams, Anne, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- Vidmar Horvat, Ksenija, „Engendering borders: Some critical thoughts on theories of borders and migration“, *Klagenfurter Geographische Schriften*, 29, 2013, стр. 106–113.
- Винавер, „Јела Спиридоновић-Савић: Са уских стаза“, *Чардак ни на небу ни на земљи, Дела Станислава Винавера*, књ. 3, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 269–270.

- Винавер, „Нора“, *Бој и човек на њозорници, Дела Стјанислава Винавера*, књ. 11, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Звод за уџбенике, Београд, 2015, стр. 163–164.
- Винавер, Станислав, „Ослобођење жене“, *...И друге њеме, Дела Стјанислава Винавера*, књ. 17, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2014, стр. 342–344.
- Винавер, Станислав, „Растко Петровић, лелујав лик са фреске“, *Одбрана њесништѡва, Дела Стјанислава Винавера*, књига 4, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 311–338.
- Витошевић, Драгиша, *Српски књижевни гласник 1901–1914*, Матица српска-Институт за књижевност, Нови Сад–Београд, 1990.
- Вујновић, Станислава, „Даница Марковић и круг списатељица око часописа *Мисао*“, *Тренуци Данице Марковић*, зборник радова, уредница Слободанка Пековић, Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Чачак, 2007, стр. 179–191.
- Vulf, Virdžinija, *Sopstvena soba*, prevela sa engleskog Jelena Marković, Plavi jahač, Београд, 2009.
- Вучетић, Радина, „Побеђени Победник: полемике уочи постављања Мештровићевог споменика“, *Годишњак за друштвену историју*, св. 2, 1999, стр. 110–123.
- Вучковић, Радован, *Поезија српске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Вучковић, Радован, *Поетика хрватској и српској експресионизма*, Свјетлост, Сарајево, 1979.
- Гароња Радованац, Славица, „Лепосава Мијушковић - живот и рад: нови подаци“, *Philologia Mediana*, бр. 7, 2015, стр. 367–385.
- Гароња Радованац, Славица, „Лепосава Мијушковић – зачетница српске модерне“, *Жена у српској књижевности*, Дневник, Нови Сад, 2010, стр. 67–92.
- Gilbert, Sandra i Susan Gubar, „Zaraza u rečenici: žena pisac i strepnja od autorstva“, prevela Radmila Nastić, *ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu*, br. 9/10, 1997, стр. 160–164.
- Gubar, Susan, „Mother, maiden and the marriage of death: Women writers and an ancient myth“, *Women's Studies*, Vol. 6, No. 3, 1979, стр. 301–315.
- Дворниковић, Владимир, *Карактиерологија Јујословена*, Просвета, Београд, 2000.

- Дојчиновић, Биљана, „‘Живимо ли ми само у садашњости?’ О покушају стварања женске културне заједнице у раду Јелице Беловић Бернаджиковске“, *Књиженство*, бр. 1, 2011, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=16>.
- Дојчиновић, Биљана, „О женама и књижевности на почетку века“, *Женске студије*, бр. 11/12, 2000, 22–23.
- Dojčinović-Nešić, Biljana, „Transcribing the Voice of the Mother: The Diary of Milica Stojadinović Srpkinja“, текст доступан на <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/istrazivanja/zavera-necitanja/69-transcribing-the-voice-of-the-mother-the-diary-of-milica-stojadinovic-srpkinja>.
- Домбровска-Партика, Марија, „Пародија као деструкција и конструкција“, *Књижевно дело Сћанислава Винавера*, ур. Гојко Тешић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1990, стр. 51–72.
- Драинац, Раде и Мони де Були, *Две аванјурисичке њојеме*, Библиотека Хипнос, Београд, 1926.
- Ђорђевић, Живорад, „Лепосава Мијушковић, јунакиња нашег доба“, Лепосава Мијушковић, *Приче о души*, Радничка штампа, Београд, 1996, стр. 77–95..
- Ђurić, Dubravka, *Poezija teorija rod: moderne i postmoderne američke pesnikinje*, Orion art, Beograd, 2009.
- Even-Zohar, Itamar, „Polysystem Studies“, *Poetics Today*, No. 1, 1990.
- Живанчевић-Секеруш, Ивана, „Хомоеротизам у путописима Растка Петровића“, Како (о)писати различитост? *Слика Другој у српској књижевности*, Филозофски факултет, Нови Сад, 2009, стр. 37–48.
- Зорић, Павле, „Дух музике“ у роману Ђакон Богоричине цркве, *Исидоријана: књижевни зборник*, 5, стр. 67–76.
- Илић, Александар, „Један персонални роман“, *Мусао*, бр. 25, 1920, стр. 55–59.
- Janković, Milica, „Iz zbirke Med zidovima“, *Ženski svet*, br. 7–8, стр. 167.
- Јевђевић, Доброслав, „Исидора Секулићева: Ђакон Богородичне цркве“, *Дан*, бр. 9–10, 1919, стр. 173–174.
- Јовановић, Нада, „Нора – Ибсен“, *Женски покрет*, бр. 7–8, 1921, стр.
- Јовић, Бојан, „Авангарда и компаратистика“, *Појмовник ујоредне књижевности*, уредници Бојан Јовић и Тихомир Брајовић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 173–197.

- Јовић, Бојан, „Заумна Шехерезада: о београдским и париским (авангардним) баловима између два рата“, *Музиколоџија*, бр. 14, 2013, стр. 93–115.
- Јовић, Бојан, „Први светски рат као формативни принцип групне динамике и поетике првог таласа српске авангарде“, *Први светски рај и српска књижевност; Два века од Вукове Мале њосионародне славеносрпске њјеснарице*, Међународни славистички центар, Београд, 2015, стр. 253–262.
- Јовић, Бојан, „Проблем примитивизма у српској књижевност периодици међуратног раздобља“, *Српска аваниарда у њјериодици*, *Српска аваниарда у њјериодици*, зборник радова, уредници Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1996, стр. 91–110.
- Juvan, Marko, *Nauka o književnosti i rekonstrukciji*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
- Juvan, Marko, „Generic Identity and Intertextuality“, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 1, 2005, текст доступан на <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1255>.
- Jung, Karl Gustav i Karolj Kerenji, *Uvod u suštinu mitologije*, Fedon, Beograd, 2007.
- Kacandes, Irene, *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2001.
- Culler, Jonathan, „Apostrophe“, *The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction*, Routledge, London and New York, 1981, стр. 149–171.
- Катински, Јасмина. „Јелица Беловић Бернаджиковска о духу народном“, *Књиженство*, бр. 7, 2017, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=208>.
- Кашанин, Милан, „Сусрети и писма: Аница Савић Ребац“, *Летњојис Мајице српске*, књ. 405, св. 5, 1970, стр. 473–486.
- Кашанин, Милан, „Три књижевна нараштаја“, *Летњојис Мајице српске*, књ. 321, бр. 2, 1929, стр. 161–166.
- Кашанин, Милан, „Три књиге песама“, *Летњојис Мајице српске*, бр. 1–2, 1927, стр. 204–207.
- Кршић, Јован, „Аница Савић Ребац: Вечери на мору“, *Прејлег*, књ. III, 1929, св. 66, 1929, стр. 318–319.
- Kolarić, Ana, *Rod modernost, književnost u periodici s početka veka: Žena (1911–1914) i The Freewoman (1911–1912)*, odbranjena doktorska teza, Filološki fakultet, Beograd, 2015.

- Kalo, Frida, *Dnevnik: intimni autoportret*, prevela sa španskog Biljana Bukvić, Clio, Beograd, 2002.
- Koljević, Nikola, *Klasici srpskog pesništva*, Prosveta, Beograd, 1987.
- Костић, Милица, „Иза снова“, *Женски покрећ*, бр. 9-10, 1923, стр. 448–452.
- Костић, Милица, „Олга Грбић: Судбина Вере Петровићеве“, *Покрећ*, 47–50, 1925, стр. 377–378.
- Костић, Милица, „У живот визија чија је моћ истина! Нада Јовановић“, *Покрећ*, бр. 21-22, 1924, стр. 370.
- Кох, Магдалена, ...*Када сазремо као култура: сиваралашиво српских сивасијељница на почетку XX века: канон – жанр – род*, Службени гласник, Београд, 2012.
- Кох, Магдалена, „Почеци женског феминистичког есеја у српској књижевности XIX века: Еустахија Арсић - Милица Стојадиновић Српкиња - Драга Дејановић“, *Синхронско и дијахронско изучавање врста у српској књижевности: зборник, књ. 1*, уреднице Зоја Карановић, Радмила Гикић-Петровић, Филозофски факултет, Дневник, Нови Сад, 2007, стр. 157–169.
- Krklec, Gustav, „Devojački roman“, *Savremenik*, br. 1, 1919, стр. 53–54.
- Kristeva, Julia, *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb, 1989
- Крњевић, Хатица, „Прологомена за једно читање Записа о даровима моје рођаке Марије“, *Поетика Момчила Насијасијевића: зборник радова*, уредник Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Културно-просветна заједница Србије, Дечје новине, Београд, Горњи Милановац, 1994, стр. 103–125.
- Лазаревић, Бранко, *Импресије из књижевности и позографија*, књ. 1, Завод за уџбенике, Београд, 2003.
- Ledger, Sally, *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester University Press, 1997.
- Laikin Funkenstein, Susan, „There’s Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art“, *Gender & History*, Vol.17, No. 3, 2005, стр. 826–859.
- НИК., „Покрите се!“, *Жена и свет*, бр. 10, 1925, стр. 4.
- Николета, „Две Милице: која је боља“, *Жена и свет*, бр. 1, 1925, стр. 9.
- Новаковић, Јелена, „Лотреамон у огледалу српског надреализма“, *Књижевна историја*, бр. 97, 1995, стр. 371–393.

- Nusbaum, Felisiti A, „Politika subjektivnosti i ideologija žanra“, *Polja*, Novi Sad, br. 459, 2009, стр. 81–89.
- Магазиновићева, Мага, „Ритмичка гимнастика“, *Српкиња: њезин живој и рад, њезин културни развијак и њезина народна умјетност до данас*, Добротворна задруга Српкиња, Штампа-рија Пијуковић и друг, Сарајево, 1913, стр. 79–81.
- Mandeljštam, Osip, „Kraj romana“, prev. M. Čolić, *Radanje moderne književnosti. Roman*, priredio Aleksandar Petrov, Beograd, 1975, стр. 220–222.
- Malvi, Lora, „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“, *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*, br. 8-9, 1997, стр. 44–56.
- Mullin, Katherine, „Modernisms and feminisms“, *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, E. Rooney (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2008, стр. 136–152.
- Манојловић, Тодор, „Жена и нова поезија“, *Пројес*, 26. 5. 1920, стр. 2, 27.5.1920, стр. 2, 28.5.1920, стр. 2.
- Манојловић, Тодор, *Основе и развој модерне поезије*, приредио Гојко Тешић, „Филип Вишњић“, Београд, 1987.
- Матовић, Весна, „Књижевност српског модернизма и патријархално и фолклорно наслеђе“, *Српска модерна. Културни обрасци и књижевне идеје. Периодика*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 63–140.
- Матовић, Весна, Биљана Андоновска, Станислава Бараћ, Драгана Грбић, Татјана Јовићевић, Милан Миљковић, *Ревизија!: часописи као ајенси књижевности и културе*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012.
- Mašić, Branko, „Milica Janković“, Milica Janković, *Pre sreće*, Književni jug, Zagreb, 1918, стр. 5–12.
- Miller, Nancy K, „Arachnologies: The Woman, The Text, and the Critic“, *The Poetics of Gender*, ed. Nancy K. Miller, Columbia University Press, New York, 1986, стр. 270–296.
- Милинковић, Јелена, „Да ли је популарно прогресивно? Рани романи Милице Јанковић“, *Нова реалност из сопствене собе. Књижевно стваралаштво Милице Јанковић*, прир. Б. Дојчиновић, Ј. Милинковић и М. Родић, Народна библиотека „Вук Караџић“, Велико Градиште, 2015, стр. 67–88.
- Милинковић, Јелена, „Девојачки роман као Bildungsroman“, *Књижевна историја*, бр. 149, 2013, стр. 75– 94.

- Милинковић, Јелена, „Дописивање *Једној дописивања*: три фрагмента о роману *Једно дописивање* Јулке Хлапец Ђорђевић“, *Свеске, часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 111, 2014, стр. 135–142.
- Милинковић, Јелена, „Женска књижевност у првој серији *Српској књижевној илустрације*: библиографска перспектива“, *Значај библиографије периодике за исцртавање књижевности и културе: зборник радова*, уреднице Ана Ђосић-Вукић, Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Београд, стр. 83–106.
- Милинковић, Јелена, *Женска књижевност у часопису Мисао (1919–1937)*, одбрањена докторска дисертација, Филолошки факултет, Београд, 2015.
- Милинковић, Јелена, „Искуство рата у прози Смиље Ђаковић“, *Књиженство*, бр. 7, 2017, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=206>.
- Милинковић, Јелена, „Исповест у Исповестима Милице Јанковић: нацрт“, *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са IV научној скупштини младих филолога Србије одржаној 12. маја 2012. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књ. 2*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, стр. 323–324.
- Милинковић, Јелена, „Књиженство: база података као нови жанр“, *Књижевност и мултикултуралност*, уреднице Александра Вранеш и Љиљана Марковић, Филолошки факултет, Београд, 2013, стр. 39–52.
- Милинковић, Јелена, „Књижевност између еманципације и националног – књижевни прилози у часопису *Жена*“, *Књиженство*, бр. 2, 2012, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=43>.
- Милинковић, Јелена, „Љубав као перформативни чин у приповестима Лепосаве Мијушковић“, *Књиженство*, бр. 1, 2011, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=11>.
- Милинковић, Јелена, „Особеност приповедачког поступка у роману *Једно дописивање* Јулке Хлапец Ђорђевић“, *Језици и културе у времену и простору I*, тематски зборник, ур. Снежана Гудурић, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Нови Сад, стр. 599–610.
- Милинковић, Јелена, „Рат као тема у српској периодици и књижевности почетком XX века: *Жена*, *Српски књижевни илустрацијски лист*“

- и ратна проза Милице Јанковић и Исидоре Секулић“, *Књиженство*, бр. 3, 2013, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=89>.
- Милинковић, Јелена, „Тематизација љубавне приче у роману *Једно дописивање* Јулке Хлапец Ђорђевић“, *Зборник Мајнице српске за књижевност*, св. 1, 2014, 167–184.
- Младеновић, Ранко, „Наши сарадници: Даница Марковић“, *Мисао*, књ. XI, св. 5, стр. 394.
- Младеновић, Ранко, „Нора г-ђе Мансветове“, *Мисао*, књ. 8, св. 1, 1922, стр. 58.
- Moretti, Franco, „More Conjectures“, *New Left Review*, No. 20, 2003, стр. 73–81.
- Parker, Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, I.B.Tauris & Co Ltd, New York, 2010.
- Пандуревић, Јеленка, „Рукотворине – умотворине – књижевност: плетеније смисла“, *Филолошке студије* бр. 1, 2015, стр. 283–304.
- Peković, Slobodanka, „Ljubav u srpskoj pripovesti s početka 20. veka“, *Prikazi ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti. Od renesanse do danas. Darstellung der Liebe in bosnischer, kroatischer und serbischer Literatur. Von der Renaissance ins 21. Jahrhundert*, Robert Hodel (Hrsg.), P. Lang, Frankfurt am Main, 2007, стр. 229–239.
- Petrović, Jelena, „Homoseksualnost u romanima s početka 20. veka – emancipacijski potencijali jugoslovenske književnosti“, *Među nama. Neispričane priče gej i lezbejskih života*, urednice Jelisaveta Blagojević, Olga Dimitrijević Hartefakt Fond, Beograd, 2014, стр. 268–285.
- Пилиповић, Јелена, *Ка лейоли: еројолошко чийање Сајфине йозизије*, Академска књига, Нови Сад, 2016.
- Pollock, Griselda, *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London and New York, 1988.
- Polok, Grizelda, „Modernost i prostori ženskosti“, *Ženske studije*, br. 7, 1997, текст доступан на <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/225-modernost-i-prostori-zenskosti>.
- Петровић, Здравко, *Синијетизам Расика Пејровића у контексту српске критичке мисли (1921–1961)*, одбрањена докторска дисертација, Филозофски факултет, Нови Сад, 2016.
- Петровић, Предраг, *Аванјардни роман без романа: йоейика крайкој романа српске аванјарде*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008.

- Поповић, Тања, „Алманах Бранка Радичевића као манифест неоромантизма“, *Српска авангарда у њероодици*, зборник радова, уредници Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1996, стр. 192–198.
- Раичевић, Горана, „Велики рат и српска авангарда“, *Први свејски рати и српска књижевност; Два века од Вукове Мале њросћона родне славеносрпске њјеснарице*, 44. научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 11–14. септембра 2014, Међународни славистички центар, Београд, 2015, стр. 263–274.
- Реба, Јована, „Мистика Јеле Спиридоновић Савић“, Јела Спиридоновић Савић, *Вечније чежње*, приредила Јована Реба, Службени гласник, Београд 2012, стр. 283–303.
- Rich, Adrienne, „When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision“, *College English*, Vol. 34, No. 1, 1972, стр. 18–30.
- Росић, Татјана, (Анђи)уђођије ѡела. Рејрезентиације маскулинићетиа у савременој српској ѡрози, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2014.
- Rosić, Tatjana, „O najintimnijem“, *Književna kritika: časopis za estetiku književnosti*, br. 27, 1998, стр. 141–143.
- Rubin Suleiman, Susan, „A Double Margin: Reflections on Women Writers and the Avant-Garde in France“, *Yale French Studies*, No. 75 (The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature), 1988, стр. 148–172.
- Савић, Јелена, „Коло српских сестара - одговор елите на женско питање“, *Гласник Еђинођрафској музеја у Беођраду*, књ. 73, 2009, стр. 115–132.
- Савић-Ребац, Аница, „Шели и универзални лиризам“, *Дух хеленсћива*, Службени гласник, Београд, 2015, стр. 527–528.
- Svatopluk Machar, Josef, *Zde by měly kvést růže. Lyrická dramata*, F. Šimáček, Praha, 1918.
- Свирчев, Жарка, „Авангардни девојачки роман: Пре сређе Милице Јанковић и Ђакон Богородичине цркве Исидоре Секулић“, *Нова реалност из сојсћивене собе. Књижевно сћваралашћиво Милице Јанковић*, прир. Б. Дојчиновић, Ј. Милинковић и М. Родић, Народна библиотека „Вук Караџић“, Велико Градиште, 2015, стр. 151–174.

- Свирчев, Жарка, „Југославенска жена – форум модерне списатељице“, *Књиженство*, бр. 5, 2015, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=169>.
- Свирчев, Жарка, „Протоавангардни програм Јелице Беловић Бернаджиковске“, *Књиженство*, бр. 7, 2017, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=207>.
- Sirković, Nina, „Ženski glasovi u romanu: razvoj junakinje Bildungsromana“, *Књиженство*, бр. 1, 2011, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=12>.
- Smit, Sidoni, „Performativnost, autobiografska praksa, otpor“, *Polja*, br. 459, 2009, стр. 99–106.
- Smith, Sidonie, „Self, Subject, and Resistance: Marginalities and Twentieth-Century Autobiographical Practice“, *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 9, No.1, 1990, стр. 11–24.
- Скерлић, Јован, „Две женске књиге“, *Српски књижевни гласник*, бр. 5, 1. септембар, 1913, стр. 379–391.
- Скерлић, Јован, „Милица Стојадиновић-Српкиња, једна слика“, *Писци и књије I*, Просвета, Београд, 1956, стр. 204–227.
- Скерлић, Јован, „Српска књижевност 1906“, *Писци и књије IV*, Просвета, Београд, 1964, стр. 297–298.
- Слапшак, Светлана, „Аница Савић Ребац као тумач модерне књижевности“, Аница Савић Ребац, *Сјугије и ојлеги I и II*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1988, стр. 204.
- Slapšak, Svetlana, „Arahna: tkanje i pauk“, *Ženske ikone antičkog sveta*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006, стр. 57–61.
- Slapšak, Svetlana, „Julka Hlapец-Đorđević: iz skandolozne istorije zataškivanja feminizma među Južnim Slovenima“, *Pro Femina: časopis za žensku književnost i kulturu*, br. 5/6, 1996, стр. 86–89.
- Slapšak, Svetlana, „Miturgija Rastka Petrovića“, *Književno delo Rastka Petrovića. Zbornik radova*, priredio Đorđije Vuković, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1989, стр. 161–170.
- Slapšak, Svetlana, *Svi Grci nazad!: eseji o helenizmu u novijoj srpskoj književnosti*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd.
- Slapšak, Svetlana, „Harem kao prostor roda u balkanskim kulturama: primjeri Jelene Dimitrijević i Elisavet Moutzan-Martinengou“, *Kultura, drugi, žene*, urednice Jasenka Kodrnja, Svenka Savić i Svetlana Slapšak, Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, Hrvatsko filozofsko društvo, Plejada, Zagreb, 2010, стр. 39–56.
- Сонтаг, Сузан, *Болести као метафора*, Рад, Београд, 1983.

- Стевановић, Кристина, *Конструкција идентитета у књижевном делу Расџка Пејровића*, одбрањена докторска теза, Филозофски факултет, Нови Сад, 2014.
- Стевановић, Кристина, „Наратолошке иновације у збирци Сапутници Исидоре Секулић“, *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књ. 59, св. 2, 2011, стр. 329–340.
- Стевановић, Кристина, *Освајање модерног: крајика њроза Расџка Пејровића и жанровско раслојавање српске авангарде*, Академска књига, Нови Сад, 2011.
- Стефановић, Мирјана Д, „Из мрака нашег бића“, Милица Костић Селем, *Живот безумља*, приредила Мирјана Д. Стефановић, Службени гласник, Београд, 2013, стр. 257–274.
- Стефановић, Мирјана Д, „Лирика Анице Савић Ребац и антика“, *Антика и савремени свет: шумачење антике*, зборник радова, уредница Ксенија Марицки Гађански, Друштво за античке Студије Србије, Београд, 2014, стр. 21–30.
- Stojanović-Pantović, Bojana, „Aspekti identiteta u poetici ekspresionizma“, *Peti međunarodni interdisciplinarni simpozijum Susret kultura*, zbornik radova, knj. 2, Filozofski fakultet, Novi Sad, 2010, стр. 955–960.
- Stojanović Pantović, Bojana, „Ekspresionistički pokret i problem rodnog kodiranja“, *Philologia Mediana*, god. 8, br. 8, 2016, стр. 29–42.
- Стојановић Пантовић, Бојана, „Елегија и побуна у песништву Данице Марковић“, *Тренуци Данице Марковић*, зборник радова, уредница Слободанка Пековић, Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Чачак, 2007, стр. 157–166.
- Стојановић-Пантовић, Бојана, „Исидорин гамбит“, *Летомис Машине српске*, књ. 459, св. 3, 1997, стр. 341–349.
- Стојановић Пантовић, Бојана, *Морфологија експресионистичке њрозе*, Артист, Београд, 2003.
- Stojanović Pantović, Bojana, *Pesma u prozi ili prozaida*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- Стојановић Пантовић, Бојана, *Побуна њроштив средиштва*, Mali Nemo, Панчево, 2006.
- Стојановић Пантовић, Бојана, „Поимање еротског у роману Ђакон Богородичине цркве Исидоре Секулић“, *Исидора Секулић, Ђакон Богородичине цркве*, Плави јахач, Београд, 2002, стр. 215–225.

- Стојановић-Пантовић, Бојана и Кристина Стевановић, „Критичке контроверзе о феминизму Исидоре Секулић“, *Српска књижевна кријшника и културна историјика у другој половини XX века: темејско-проблемски зборник*, уредник Марко Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 67–86.
- Stojanović, Dragana i Vladimir Bjelić, „Mapiranje kvir identiteta i motiva u modernoj istoriji umetnosti u Srbiji i Hrvatskoj“, *Међу нама: неспричане приче геј и лезбејских живота*, зборник радова, уреднице Јелисавета Благојевић и Олга Димитријевић, Hartefakt Fond, Београд, 2014, стр. 296–309.
- Stolić, Ana, „Od muželoštva i ženske malakije do protivpravnog bluda i patologije – Neki aspekti istorije homoseksualnosti u Srbiji od srednjeg veka do kraja Drugog svetskog rata“, *Међу нама. Неспричане приче геј и лезбејских живота*, зборник радова, уреднице Јелисавета Благојевић и Олга Димитријевић, Hartefakt Fond, Београд, 2014, стр. 17–21.
- Столић, Ана, *Сестире Српкиње: појава покрећа за еманципацију жена и феминизма у Краљевини Србији*, Evoluta, Београд, 2015.
- Tuck, Anthony, „Singing the Rug: Patterned Textiles and the Origins of Indo-European Metrical Poetry“, *American Journal of Archaeology*, Vol. 110, No. 4, 2006, стр. 539–550.
- Templeton, Joan, „The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen“, *PMLA*, Vol. 104, No. 1, 1989, стр. 28–40.
- Тешић, Гојко, „Библиографске белешке“, Станислав Винавер, *Видело светиа, Дела Станислава Винавера*, књ. 9, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 465–477.
- Tešić, Gojko, „Kontekst kritičke misli srpske avangarde“, *Otkrovenje srpske avangarde*, Institut za književnost i umetnost, Београд, 2005, стр. 56–93.
- Tratnik, Suzana, *Lezbična zgodba: literarna konstrukcija seksualnosti*, Škuc, Ljubljana, 2004.
- Ђуричић, Милица и Јелена Јосиповић, „Српкиња из 1913. године као извор за истраживање историје женске књижевности на српском језику“, *Књиженство. Теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*, уреднице Биљана Дојчиновић, Александра Вранеш и Зорица Бечановић-Николић, Филолошки факултет, 2015, 407–422.

- Тосић, Бранимир, *Десејѝ љисаца десејѝ разіовора*, приредио Јован Пејчић, Службени гласник, Београд, 2012.
- Faderman, Lillian, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, Quill-William Morrow, New York, 1981.
- Feterli, Džudit, „O političkoj prirodi književnosti“, *Genero*, br. 1, 2002, стр. 43–55.
- Fludernik, Monika, „Second-Person Narrative As a Test Case for Narratology: The Limits of Realism“, *Style*, Vol. 28, No. 3, 1994, стр. 445–479.
- Folks, Džulija L, *Moderna tela: Ples i američki modernizam od Marte Grejam do Alvina Ejlija*, prevod Ivana Ašković, Clio, Beograd, 2008
- Fuko, Mišel, „Šta je autor?“, s francuskog prevela Eleonora Prohić, *Polja*, br. 473, 2012, стр. 100–112.
- Hogle, Jerrold E, „Introduction: the Gothic in western culture“, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge University Press, 2006, стр. 1–20.
- Hol, Stjuart, „Beleške o dekonstruisanju ‘popularnog’“, *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik, 2012, стр. 317–328.
- Hall, Stuart, „Kome treba identitet?“, s engleskog prevela Sandra Veljković, *Reč: časopis za književnost i kulturu*, br. 64, 2001, стр. 215–223.
- Хаџић, Зорица, „Белешка о заборављеној Смиљи Ђаковић и њеним причама“, *Прича*, бр. 28–29, 2014, 231–238.
- Хаџић, Зорица, „Поговор“ у Анђелија Л. Лазаревић, *Говор сѝвари*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 153–168.
- Hokenson, Jan, „The Pronouns of Gomorrah: A Lesbian Prose Tradition“, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 1, 1988, стр. 62–69.
- Цветковић, Марина, „Допринос Савке Суботић проучавању традиционалне текстилне радиности“, *Гласник Етнoгرافیској музеја у Београду*, књ. 70, 2006, стр. 271–289.
- Crnjanski, Miloš, „Komentari uz *Liriku Itake*“, *Pesme*, Nolit, Beograd, 1983, стр. 105–223.
- Crnjanski, Miloš, „Posleratna književnost. Literarna sećanja“, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1983, стр. 63–92.
- Чупић, Симона, *Теме и идеје модерној: српско сликарство 1900-1941, Галерија Мајице српске*, Нови Сад, 2017.
- Patrocinia Švajkart, „Čitati nas same: prilog feminističkoj teoriji čitanja“, *ProFemina*, br. 25/26, 2001, str. 167–176.

- Škrbić Alempijević, Nevena, Sanja Potkonjak i Tihana Rubić, *Misliti etnografski. Kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji*, Filozofski fakultet, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatsko etnografsko društvo, Zagreb, 2016.
- Šolter, Ilein, „Žensko stvaralaštvo i ženska kultura“, *ProFemina*, 25/26, 2001, стр. 159–166.
- Showalter, Elaine, *Hysteria Beyond Freud*, Berkele-Los Angeles-Oxford, 1993.
- Шуваковић, Мишко, „Контекстуални, интертекстуални и интерсликовни аспекти авангардних часописа“, *Српска авангарда у њериодици*, зборник радова, уредници Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1996, стр. 111–122.

РЕГИСТАР ИМЕНА

- Абрамовић, Марина 172
Алексић, Драган 225
Алигијери, Данте (Dante Alighieri) 17, 155, 161, 162
Андоновска, Биљана 117, 119, 125, 126, 239, 241
Андрић, Иво 62, 66, 120, 122, 214, 223
Арп, Жан (Jean Arp) 58
Атанасијевић, Ксенија 214, 246
- Бандић, Даница 7, 9, 10, 11, 20
Бараћ, Станислава 2, 8, 21, 24, 25, 31, 32, 36, 117, 121, 123, 124, 141, 144, 145, 170, 193, 196, 197, 198, 210, 211, 219, 220, 245, 246, 256
Барац, Антун 120
Бартуловић, Нико 120
Барни, Натали (Natalie Barney) 88
Беловић Бернаджиковски, Јелица 9, 13, 32, 35–42, 46, 48, 51–54, 56, 57, 60, 66, 68, 141, 274
Бергсон, Анри (Henri Bergson) 47, 144, 222, 223
Behrenes, F. R 147
Биреп, Петер (Peter Birger) 26, 56, 57
Бјеличић, Драган 89
Блау Дуплези, Рејчел (Rachel Blau DuPlessis) 9, 10
- Богдановић, Катарина 214, 219
Богдановић, Милан 127
Бренк-Калишер, Бес (Bess Brenck-Kalischer) 140
Бурдије, Пјер (Pierre Bourdieu) 8
- Васиљев, Душан 223
Васиљевић, Жарко 226
Вајсжербе, Жан (Jean Weisgerber) 26
Валић, Боса 61
Валден, Херварт (Herwarth Walden) 144, 145, 146
Васић, Драгиша 15, 264
Великовецка, Мира вид. Зора Јанковић
Вигман, Мери (Mary Wigman) 139, 140, 147, 276
Видмар Хорват, Ксенија 132–133
Вилијамс, Ен (Anne Williams) 207
Винавер, Станислав 14, 15, 28, 29, 45, 47, 52, 61, 66, 67, 68, 69, 72, 120, 129, 130, 134, 143, 145, 146, 161, 170, 194, 222, 223, 227, 230, 249, 254, 255, 256, 257, 258, 265, 271, 278, 279, 281
Витгенштајн Јовановић, Ружа 219
Витамн, Волт (Walt Whitman) 161

- Витошевић, Драгиша 77, 80
 Војновић, Иво 120
 Вујновић, Станислава вид. Бараћ, Станислава
 Вукановић, Бета 30, 89
 Вуловић, Милица 232, 233, 234, 235, 252
 Вујковић, Марица 197
 Вулф, Вирџинија (Virginia Woolf) 89, 110, 129, 153, 197
 Вучетић, Радица 197
 Вучковић, Радован 162, 163, 250
- Гавриловић, Драга 178
 Гароња Радованац, Славица 75, 76, 77, 78, 80, 101, 102
 Гилберт, Сандра (Sandra Gilbert) 11, 17, 65, 83
 Гол, Иван (Yvan Goll) 148
 Гол, Клер (Claire Goll) 147
 Голубовић, Милош 61
 Гончарова, Наталија (Натáлья Гончарóва) 59
 Грбић, Олга 6, 28, 117, 173, 198, 203, 205, 207, 208, 209, 277, 278
 Гринблат, Стивен (Stephen Greenblatt) 118
 Губар, Сузан (Susan Gubar) 11, 17, 83, 164
- Данкан, Изадора (Isadora Duncan) 136, 137, 138, 276
 Дворниковић, Владимир 55, 61, 63, 70
 Де Бовоар, Симон (Simone Beauvoir) 166, 167
 Де Були, Мони 225
 Дедијер, Милица 219
 Дединац, Милан 225
 Дероко, Александар 150
 Делоне, Робер (Rober Delaunay) 59
- Димитријевић, Јелена 76, 82, 86, 94, 94, 133, 178, 184, 186
 Дикас, Исидор (Isidore Ducasse) 235
 Дјагиљев, Сергеј (Сергей Дягилев) 142
 Дојчиновић, Биљана 9, 35, 36, 37, 175, 253, 255, 256
 Домбровска-Партика, Марија 257
 Домјанић, Драгутин 120, 214
 Донадини, Улдерико 120, 223
 Драинац, Раде 171, 225, 227
 Дулитл, Хилда (Hilda Doolittle) 88, 162, 164
 Дучић, Јован 128, 160, 173
- Ђаковић, Смиља 266
 Ђорђевић, Живорад 75, 80, 101
 Ђорђевић, Криста 30
 Ђукић, Аница 226
 Ђурић, Дубравка 26, 72, 139, 164
 Ђуричић, Милица 36
- Евен-Зохар, Итамар (Itamar Even-Zohar) 51
 Живадиновић, Стојан 192
 Живанчевић Секеруш, Ивана 90
 Жицина, Милка 178, 197
- Зибер, Лоте (Lotte Siber) 147
 Зиновјева-Анибал, Лидија (Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал) 88
 Зорић, Павле 187
- Ибзен, Хенрик (Henrik Ibsen) 246, 247, 249, 250, 251, 275
 Иванић, Вера 246
 Иванић, Делфа 219
 Иванић, Иванка 29
 Ивановић, Жан Роберт 142
 Импековен, Ниди (Niddy Impekenven) 147

- Илић, Александар 143, 144, 182, 194, 223, 281
- Јанковић, Зора 216
- Јанковић, Милица 6, 28, 76, 82, 86, 156, 173, 174, 175, 176, 180, 181, 182, 183, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 204, 214, 216, 224, 230, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 277, 278
- Јевђевић, Доброслав 120, 181, 256
- Јефимија 64
- Јовановић, Биљана 178
- Јовановић, Даница 89
- Јовановић, Нада 237, 238, 239, 244, 245, 247, 248, 278
- Јовић, Бојан 20, 21, 26, 27, 30, 141, 149
- Јосиповић, Јелена 36
- Јуван, Марко 177, 178
- Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 166
- Кавалканти, Гвидо (Guido Cavalcanti) 157
- Какндс, Ајрин (Irene Kacandes) 241
- Калер, Џонатан (Jonathan Culler) 157, 158
- Кало, Фрида (Frida Kahlo) 268
- Карењи, Карољ (Károly Kerényi) 166
- Каснар, Зорка 219
- Катински, Јасмина 39, 42
- Кашанин, Милан 130, 135, 152, 153, 161
- Кведер, Зофка 212, 214, 217, 218, 219
- Кизелхаузен, Луси (Lusy Kieselhausen) 147
- Ковачевић, Божидар 122, 126
- Коларић, Ана 30
- Колет (Colet) 110
- Колонтајн, Александра (Alexandra Kollontai) 25, 201, 204, 246
- Кољевић, Никола 70
- Коњовић, Милан 61
- Королија, Мирко 223,
- Косор, Јосип 223
- Костић Селем, Милица 6, 28, 123, 154, 159, 161, 171, 172, 219, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 237, 238, 252, 277
- Кох, Магдалена 14, 36, 81, 82, 83, 85, 87, 156, 175, 183, 195, 255
- Кошанин, Стана 235, 236
- Краков, Станислав 64, 65, 66, 113, 280
- Кристева, Јулија (Julia Kristeva) 72, 103, 108
- Крклец, Густав 120, 168, 180, 181, 214, 223,
- Крњевић, Хатица 63
- Кршић, Јован 154
- Laikin Funkenstein, Susan 139
- Ладик, Каталин 172
- Лазаревић, Анђелија 29, 59, 61
- Лазаревић, Бранко 76
- Лазих, Радмила 172
- Лебл Албала, Паулина 219
- Леџер, Сали (Sally Ledger) 94
- Ловаш, Илдико (Ildikó Lovas) 178
- Лој, Мина (Mina Loy) 26
- Лоуел, Ејми (Amy Lowell) 88, 89
- Лудвиг Кирхнер, Ернст (Ernst Ludwig Kirchner) 140
- Лукић, Јасмина 90
- Магазиновић, Мара 136, 137
- Малви, Лора (Laura Mulvey) 138
- Малин, Кетрин (Katherine Mullin) 25, 26, 121
- Мандељштам, Осип (Осип Мандельштам) 243

- Манојловић, Тодор 15, 16, 17, 18, 29,
 47, 131, 132, 168
 Марковић, Даница 18, 29, 76, 86,
 169, 170, 277
 Матовић, Весна 44
 Мачковић, Ангела 61
 Машић, Бранко 120, 179, 180
 Мијушковић, Лепосава 18, 75, 76,
 77, 83, 88, 90, 92, 95, 99, 101, 102,
 103, 106, 108, 111, 156, 275
 Миленковић, Боса 214
 Милер, Ненси (Nancy Miller) 66
 Милинковић, Јелена 9, 75, 80, 86,
 87, 102, 105, 118, 175, 178, 183,
 213, 220, 221, 231, 237, 244, 245,
 246, 253, 255, 256, 258, 260, 261,
 262, 266
 Милићевић, Вељко 77, 111, 192
 Миличић, Сибе 122, 134, 168, 223,
 227
 Милићевић, Добрица 75
 Милојевић, Милева 221
 Милошевић, Љубица 214
 Милчиновић, Адела 33
 Митриновић, Димитрије 14, 46
 Мицић, Анушка 29
 Мицић, Љубомир 120, 147
 Младеновић, Ранко 15, 121, 124, 168,
 170, 223, 227, 249, 250, 251
 Морети, Франко (Franco Moretti) 51
 Мушицки, Лукијан 160

 Нажинић, Вера 214
 Назор, Владимир 120
 Настасијевић, Момчило 47, 58, 62,
 63, 66, 69, 70, 71, 230, 280
 Николета 224
 Новаковић, Јелена 235
 Нолде, Емил (Emil Nolde) 140
 Нусбаум, Фелисити (Felisiti Nusbaum) 109, 110

 Одовић, Даринка 214
 Олујић, Гроздана 178
 Оратинова, Марија 215
 Остојић, Јела 214

 Павловић Барили, Милена 89, 133
 Павловић, Миодраг 173
 Пандуревић, Јеленка 61, 62
 Пандуревић, Марија 29
 Паркер, Розика (Rozsika Parker) 40,
 58
 Партс, Елмерис (Elmerice Parts) 147
 Паунд, Езра (Ezra Pound) 121
 Пековић, Слободанка 98, 111, 170
 Петковић, Владислав 14
 Петровић, Емил 192
 Петровић, Здравко 227, 228
 Петровић, Зора 89
 Петровић, Јелена 113, 123
 Петровић, Милева 219
 Петровић, Надежда 45, 89
 Петровић, Растко 18, 29, 47, 52, 60,
 61, 69, 70, 71, 72, 90, 114, 115, 134,
 143, 160, 168, 223, 227, 228, 229,
 254, 275, 280
 Петровић, Предраг 191, 192
 Пијаде, Давид 113
 Пилиповић, Јелена 156, 165
 Полок, Гриселда (Griselda Pollock)
 22
 Попа, Васко 173
 Попадић, Љубица 197
 Поповић, Лазар 111
 Поповић, Тања 168
 Поткоњак, Сања 22
 Пфанова, Дора 213, 214, 231

 Радоичић, Љубица 197
 Раичевић, Горана 155
 Ракић, Милан 64, 173
 Реба, Јована 134, 135
 Ристић, Марко 88, 125, 126, 235

- Рич, Адријен (Adrienne Rich) 162
 Род, Ива 213
 Ројц, Наста 89
 Росић, Татјана 188, 264
 Рубин Сулејман, Сузан (Susan Rubin Suleiman) 26
 Рубић, Тихана 22
 Рудел, Жофре (Jaufré Rudel) 157
- Савић, Јелена 38
 Савић Ребац, Аница 6, 19, 28, 47, 83, 126, 127, 142, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 168, 173, 276
 Сапфо (Sapphō) 15, 156, 157, 158, 165, 169
 Сватоплук Махар, Језеф (Josef Svatopluk Machar) 244, 245
 Свирчев, Жарка 35, 212, 223
 Секулић, Исидора 6, 12, 13, 18, 20, 82, 89, 133, 173, 174, 176, 180, 181, 187, 191, 195, 196, 254, 256, 262, 277, 279
 Сиксу, Елен (Hélène Cixous) 156
 Сирковић, Нина 177
 Скерлић, Јован 10, 11, 76, 77, 78, 79, 82, 87, 133, 173, 174, 180, 254, 256, 257, 265, 271, 278
 Слапшак, Светлана 69, 94, 123, 158
 Смит, Сидони (Sidonie Smith) 108, 109
 Сонтаг, Сузан (Susan Sontag) 267
 Спиридоновић Савић, Јела 6, 19, 115, 126, 127, 128, 130, 131, 134, 135, 139, 140, 141, 151, 168, 169, 229, 276, 277
 Стајн, Гертруд (Gertrude Stein) 88, 110
 Стевановић, Кристина 18, 71, 97, 114, 190, 196
 Стефановић, Мирјана Д. 160, 171
 Стефановић, Митра 29
- Стефановић, Светислав 55, 58, 155, 161, 214
 Стојановић, Даринка 223, 224
 Стојановић Пантовић, Бојана 13, 98, 112, 113, 170, 176, 187, 190, 194, 195, 196, 260
 Стојадиновић, Милица 11, 84, 85, 167, 168
 Стојановић, Драгана 89
 Столић, Ана 41, 79, 86, 89, 91, 93
 Суботић, Савка 42, 43, 50
- Так, Ентони (Anthony Tuck) 70
 Тартаља, Гвидо 223
 Темплтон, Џоун (Joan Templeton) 247
 Терк Делоне, Соња (Sonia Terk De-launay) 58
 Тешић, Гојко 128, 226
 Тојбер, Софи (Sophie Taeuber) 58
 Токин, Бошко 15
 Томић, Милица 213
 Тратник, Сузана 113, 114
- Ујевић, Тин 120, 122, 168, 223, 225
- Фадерман, Лилијен (Lillien Faderman) 88, 89
 Фетерли, Џудит (Judith Fetterley) 218
 Филиповић, Фрида 197
 Флакер, Александар 19, 26
 Флудерник, Моника (Monika Fludernik) 96, 97
 Фолкс, Џулија (Julia Foulkes) 137
 Фон Вестфал, Карл (Carl Friedrich Otto Westphal) 94
 Фон Крафт-Ебинг, Ричард (Richard von Krafft-Ebing) 94
 Фон Лабан, Рудолф (Rudolf von Laban) 139
 Фулер, Лои (Loie Fuller) 137, 138, 276
 Фон Харден, Силвија (Sylvia von Harden) 140

Фуко, Мишел (Michel Foucault) 8,
105, 115

Хавелок, Елис (Havelock Ellis) 94

Хацић, Зорица 59, 266

Хлапец Ђорђевић, Јулка 19, 197,
244, 245, 246, 247, 252, 274, 278

Хол, Стјуарт (Stuart Hall) 84, 148

Хрваћанин, Јованка 213, 214, 215, 231

Христић, Стеван 44, 45

Цабел, Карен (Karen Zabel) 147

Цанкар, Иван 214, 217

Цветковић, Наталија 59, 89

Цветковић, Марина 50

Црњански, Милош 15, 29, 59, 61, 62,
88, 113, 120, 122, 127, 128, 129, 124,
142, 143, 151, 161, 168, 173, 191, 192,
194, 195, 223, 226, 236, 254, 260, 264

Челебоновић, Марко 61

Черина, Владимир 120

Чупић, Симона 61

Ћосић, Бранимир 76, 120

Ћурчин, Милан 128

Шантић, Алекса 120

Швајкарт, Патросинио (Patrocínio
Schweickart) 232

Шели, Перси Биш (Percy Bysshe
Shelley) 158, 159, 161

Школвски, Виктор 119

Шоуволет, Илејн (Elaine Showalter)
63, 83, 208

Шкрбић Алемпијевић, Невена 22

Штеби, Алојзија 246

Шуваковић, Мишко 119

Шумаревић, Светислав 192

Жарка Свирчев
АВАНГАРДИСТКИЊЕ
Огледи о српској (женској) авангардној књижевности

Издавачи
Фондација СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР, Шабац
ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, Београд

За Фондацију
Драган Вујадиновић

За Институт
Бојан Јовић

Дизајн корица
Горан Ратковић

Коректура
Ауторка

Техничко уређење
Јасмина Живковић

Тираж 250

ISBN

Штампа
САЈНОС доо, Момчила Тапавице 2, Нови Сад

За штампарију
Радомир Ињац

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09"19"
82.02АВАНГАРДА
82.09:141.72(497.11)"19"

СВИРЧЕВ, Жарка, 1983–

Авангардистиње : огледи о српској (женској) авангардној књижевности / Жарка Свирчев. – Београд : Институт за књижевност и уметност ; Шабац : Фондација "Станислав Винавер", 2018 (Нови Сад : Сајнос). - 306 стр. ; 24 см. – (Винаверова библиотека. Колекција Авангардологија)

Тираж 250. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 283–300. – Регистар.

ISBN 978-86-7095-259-1 (ИЗКИУ)

а) Српска књижевност – 20в б) Књижевност – Авангарда – Србија
с) Књижевна критика, феминистичка – Србија – 19в
COBISS.SR-ID 264214540