



# ZENITISTKINJA: POGLED ISPOD KLOŠ ŠEŠIRA

Žarka SVIRČEV  
Institut za književnost i umetnost, Beograd

**Apstrakt:** U radu se časopis *Zenit* sagledava iz feminističke perspektive. Cilj istraživanja je predstavljanje ženske saradničke mreže i strategija artikulacije ženskog autorstva u časopisu. Interpretativno su privilegovani radovi Kler Gol, Mari Tak van Portvilit i Selin Arno, koje su ginocentriale avangardne poetičke paradigme. Posebna pažnja posvećena je zenitističkoj personi Anuške Micić / Nine-Naj, i diskurzivnoj reprezentaciji ženskog avangardnog autorstva. Rad je zamišljen kao prilog ginokritičkim istraživanjima književne tradicije, ali i avangardnim studijama jer narativ o ženskom autorstvu u *Zenitu* provocira dominantne maskulinističke koncepcije o avangardi u srpskoj kulturi.

**Ključne reči:** avangarda, žensko autorstvo, feminizam, Anuška Micić / Nina-Naj

Interpretacija obimne i heterogene građe (višejezična verbalna i vizuelna, raznovrsni žanrovi i autorske poetike, različiti ideološki diskursi itd.) koju pruža časopis *Zenit* sa feminističkih, odnosno sa pozicija rod-nih studija iziskuje, ponajpre, precizno određivanje istraživačkog polja. Time se sužava raspon potentnih istraživačkih mogućnosti koje otvara feminističko čitanje *Zenita* i pruža se interpretacija koja će biti upotpunjena tek kada se analitički ukrste različiti aspekti i pozicije rod-nih diskursa koji su artikulisani i oblikovani u časopisu. Međutim, s obzirom na to da rodni režimi časopisa *Zenit* u dosadašnjim istraživanjima časopisa, odnosno pokreta nisu bili privilegovano predmetno polje, otvaranje ove problematike, čak i kad je apriorno svesno svoje parcijalnosti, čini se opravdanim jer je vođeno sa ciljem da se razumevanje časopisa i njegove pozicije u srpskoj / jugoslovenskoj kulturi dvadesetih godina produbi novim uvidima i, što je važnije, novim istraživačkim perspektivama.

U radu će se predstaviti žensko autorstvo u *Zenitu*. Prvi korak je precizno biografsko i bibliografsko utvrđivanje i predočavanje saradničke sheme i personalnih relacija. To su u monografiji posvećenoj časopisu uradile Irina Subotić i Vidosava Golubović, postavljajući platformu za dalja istraživanja (Golubović, Subotić 2008). Težište istraživanja predstavljaju poetičke osobenosti priloga saradnica *Zenita*, naročito njihove feminističke intervencije u aktuelnu književnu / umetničku praksu. Istraživanje časopisa sa feminističkih pozicija omogućava nam da ukažemo na brojne pozicije i uloge koje su žene zauzimale u zenitističkoj (avangardnoj) stvaralačkoj i distributivnoj mreži (pesnikinje, prevoditeljke, kritičarke, vizuelne umetnice, urednice itd.), kao i na specifičnosti ženskog autorstva u širem kontekstu avangardnih poetika. Stoga se ovaj vid istraživanja čini značajnim ne samo u kontekstu ginokritičke rekonstrukcije književne prošlosti, već i u kontekstu domaćih avangardnih studija. Narativ o ženskom autorstvu u *Zenitu* provocira dominantne koncepcije o avan-

gardi koje ili prenebregavaju žensko autorstvo ili ne uvažavaju specifičnosti ženskih politika teksta uslovljenih orodnjenim iskustvom sveta jer se ne poklapaju sa maskulinističkim diskursom koji je postavljen kao normativ.

Časopis *Zenit* (1921–1926) zanimljiv je slučaj na srpskoj (jugoslovenskoj) časopisnoj sceni ranih dvadesetih godina. *Zenit* je jedini avangardni časopis u kojem je žensko autorstvo prisutno na različitim pozicijama, i to u periodu kada žene bivaju često isključivane iz avangardne saradničke mreže. Autorke su intenzivno saradivale u modernističkim časopisima koji su promovisali nove poetičke modele. Njihovo prisustvo u avangardnim časopisima dvadesetih godina na nivou je incidenta. Takođe, bibliografija avangardistkinja ocrtava i jedno indikativno kretanje. Naime, kako su godine nakon okončanja Prvog svetskog rata odmicala, tako je broj autorki i njihovo učešće u avangardnim projektima, čak i u okviru modernističkih periodičnih publikacija gotovo neznatan. Autorke, poput Jele Spiridonović-Savić, Anice Savić-Rebac, Isidore Sekulić i Milice Janković, najprisutnije su u časopisima *Književni Jug* (1918–1919) i *Dan* (1919–1920), i upravo će u ovim časopisima objavljivati „avangardni korpus“ svog stvaralaštva, dok su, primera radi, isključene iz avangardnog perioda časopisa *Misao* (1922–1923) u kojem mimo te dve godine intenzivno saraduju.<sup>1</sup>

To nas dovodi do jednog paradoksa. Istraživanje prisustva autorki u avangardnim tokovima nakon Prvog svetskog rata podrazumeva rekonstrukciju tadašnje književne scene koja omogućava istorizovanje i poetičko lokalizovanje njihovog stvaralaštva. Časopisi su „dragoceno i nezamenljivo sredstvo književnoistorijske kontekstualizacije avangardnog fenomena“ jer „jedan od načina da avangardu ne estetizujemo previše jeste da je posmatramo u punoći i efektivnosti njenih polemičnih, performativnih i diskontinualnih gestova, vidljivih samo u neposrednom kontekstu njenog delovanja“ (Андроновска 2014: 709). Međutim, ako pažnju usmerimo ka avangardnim časopisima, zaključak koji se nameće jeste da autorke nisu bile bliske njihovim poetikama. Međutim, reč je o svojevrsnoj dislociranosti – autorke dvadesetih godina objavljuju u časopisima koji ne promovišu avangardu, a često nisu ni književni (*Ženski pokret, Srpski književni glasnik, Nova Evropa*, konzervativna *Misao*). Stoga časopis *Zenit* predstavlja privilegovano istraživačko polje: otvara mogućnost da se ispitaju poetički, društveni i ideološki mehanizmi delovanja ženskog autorstva u avangardnom časopisu.

Isključivanje žena iz avangardnih projekata važno je i za razumevanje zenitističke saradničke politike jer će se, kao što će se pokazati, delimice preslikati i na njene strategije. Fenomen isključivanja žena iz avangardne mreže dvadesetih godina može se tumačiti dvojakim razlozima: opštom društveno-političkom klimom i poetičkim interesovanjima. Najpre, period neposredno nakon okončanja Prvog svetskog rata obeležen je entuzijazmom za rešavanje političkog i društvenog aspekta „ženskog pitanja“ na talasu priznavanja ratnih zasluga ženama. To je rezultiralo intenzivnim učešćem žena na književnoj sceni i aktivnoj saradnji i savezništvu sa autorima. Međutim, nakon donošenja Vidovdanskog ustava (1921), srpsko (jugoslovensko) društvo podleglo je snažnom procesu repatrijarhalizacije. Osim restauracije tradicionalnih rodnihih koncepata, a blisko povezano sa tim, razloge razmimoilaženja između avangardistkinja i avangardista možemo tražiti i u poetičkim nesaglasnostima. Naime, bliskoj saradnji verovatno nije pogodovalo okretanje feminističkim ideologemama, koje su bile stvaralačka baza avangardistkinja, kao ni njihov intenzivan angažman na feminističkoj sceni, što je dijametralno suprotno maskulinističkom diskursu avangardnih autora i njihovoj percepciji ženske kreativnosti (Свирчев 2018).

Međutim, postavlja se pitanje kako onda razumeti otvorenost *Zenita* za žensko autorstvo. Da li je saradnički krug načinio radikalni otklon od konzervativne sredine u kojoj je časopis objavljivao, te je jedino mesto srpske (jugoslovenske) avangarde gde je patrijarhalna tradicija dosledno prevrednovana i osporena? Da li žen-

<sup>1</sup> Krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina u okviru beogradskog nadrealizma žene će ponovo biti uključene u saradničku mrežu, boreći se i za sopstvene autorske pozicije: „njen autoritet se i dalje vezuje za autoritet muža, pa su se tako i Lula Vučo, Ševa Ristić, Lela Matić našle u ramu nadrealizma, najpre kao supruge istaknutih članova beogradske nadrealističke grupe. Ali te tri žene su pronašle nove metode aktivizma i delovanja iz marginalizovane pozicije 'anđela kuće'. One su uspele da 'prevrnu kaput' i da naprave asamblaž, kolaž, *le cadavre exquis*, da prevedu tekst na drugi jezik, da uspostave modnu radionicu, tiražni modni časopis i da, u vreme dok su bile žene slavni muževa, budu i omiljene muze i modeli“ (Todić 2020: 69).

sko autorstvo u časopisu proističe iz uredničke politike utemeljene u ideologiji časopisa, odnosno pokreta, ili je ono rezultat nekih drugih činilaca (personalne veze, na primer)? Zenitistički diskurs maskuliniteta važno je bar ocrtati, jer predstavlja diskurzivno i simboličko polje delovanja autorki. Kao reprezentativni primer mogu da posluže tekstovi glavnog urednika časopisa, Ljubomira Micića.

Retorika i tropi Micićevih programskih tekstova i iskaza afirmišu hegemoni model maskuliniteta.<sup>2</sup> U Micićevim tekstovima ukrštaju se različiti diskursi, odnosno ideologije, te se rodni režim preslikava u različite sfere zenitističkog aktivističkog utopizma. U *Manifestu zenitizma* (1921), primera radi, autor zasniva i ispisuje patrijarhalnu genealogiju zenitističkog bratstva kao nosioca društvenog i umetničkog preporoda. Ratna trauma i specifična pozicija onih koji je nastoje reparirati (rovovski vojnici, pripadnici naroda nepredstavljivih u simboličkom poretku carstva) – kohezivni je princip zenitističkog bratstva.

Koncepcija zenitističkog pesnika (genija, ludaka) proističe iz tradicionalne koncepcije kreativnosti koja je isključivo muška sfera delovanja („Duh zenitizma“, *Zenit* 7/1921: 3–4). Opozicija muško/žensko utemeljena je u njenom patrijarhalnom arhetipiziranju: žensko je pasivno, nekontrolisano, fluidno, a muški princip (princip zenitističkog stvaranja) je aktivno, svesno, konstruktivno, racionalno, delatno („Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole“, *Zenit* 13/1922: 17–19). Novi Čovek zenitizma je, između ostalog, „potomak karadorđeva i hajduka“, a zenitizam će u novu umetnost da unese što više „zdravog i muškog vitaliteta“ („Zenitizam kao balkanski totalizator novog života i nove umetnosti“, *Zenit* 21/1923: korice).

Militantna retorika Ljubomira Micića pamti svoje epske korene, kao i maskulinitet koji teži da reaktuelizuje, nastojeći da obnovi i tradicionalne vrednosti koje su mu pripisivane, poput etike časti, herojstva i slobodarstva, kojima se suprotstavlja imperijalističkoj i kapitalističkoj Evropi koja je te vrednosti poništila Prvim svetskim ratom. Imagoški aspekt Micićevih tekstova naročito potcrtava maskulinistički diskurs na kojem temelji sliku zenitiste:

Kurva Evropa! / Tako recite volovima. Svuda. Svima. / Evropa uvek traži tuđu mladost da je uživa...  
Traži mlade narode da ih iskoristi... ispije... zarazi... iz osvete što je ona stara. / Evropa je stara žena. /  
Balkan je mlado muško. / Ne! Mi nećemo da smo više hermafroditi – Evropa („Revolucija u gradu belome 7777. Traži se čovek“, *Zenit* 10/1921: 3).

Evropa je kolonizator koji očekuje submisivnost Balkana, osobinu koja se tradicionalno pripisuje (ili očekuje) od žena. Sliku Evrope Micić gradi na stereotipnim i mizoginim predstavama žene. Hermafroditizam na koji autor upućuje može se razumeti kao rodna difuzija, mešanje i stapanje rodnihih pozicija i identitetskih obeležja, nepodnošljivo sa stanovišta balkanskog barbarogenija u njegovoj nepatvorenoj snazi i zdravlju. Ispijeno, disfunkcionalno telo, telo koje napušta pozicije hegemonog maskuliniteta ugrožavajuće je po poredak balkanskog muškarca i njegovog etičkog režima. Stoga je dominantna slika Evrope hronotopizovana ratnom javnom kućom u kojoj dominira bolest, razvrat, pijanka, naposljetku i impotentnost. Omiljene Micićeve metafore, okomica i aeroplani, te prodiranje u Evropu, valja razumeti i u kontekstu patrijarhalnog, falocentričnog imaginarija. Duhovni preobražaj biće delo zenitističkog muškarca / bratstva, nosioca solarnog principa, „sinova koji treba da se žrtvuju za spasenje Čoveka“ („Čovek i umetnost“, *Zenit* 1/1921: 2).

Uprkos maskulinističkoj koncepciji kreativnosti, zenitističkoj revoluciji duha i obnovi umetnosti svoj doprinos dale su i žene. Autorke su prisutne u časopisu na različite načine. *Zenit* objavljuje književne i likovne radove autorki, one prevode za časopis, ali se i predstavljaju aktivnosti avangardnih umetnica. U *Zenitu* su saradivale Selin Arno, Kler Gol, Beatris Hastings, Mari Tak van Portvliit, Anuška Micić alias Nina-Naj, Stana

<sup>2</sup> „Hegemoni model ili tip maskuliniteta podrazumeva, ili se definiše na osnovu nekoliko ključnih tačaka, odnosno stereotipa: slika snažnog, zdravog (efikasnog) tela koje podrazumeva aktivnost; moć rasuđivanja, čvrsta volja, rečju, razumnost koja gospodari prirodom i instinktima i kao rezultat toga, dominacija u kulturi; aktivna očinska uloga u vidu autoritativnog oca kao nosioca Imena Zakona, odnosno nosioca moći“ (Ђурић, Стевановић 2019: 290).



Anuška Micić, Francuska ◀

Košanin<sup>3</sup> i Vjera Biler. Pojedine umetnice spominju se sporadično, u kritičkim natpisima, poput Hane Orlove ili Mari Vigman u članku o nemačkim plesačicama.<sup>4</sup> Evidentno je da broj saradnica *Zenita* nije velik, i donosimo li zaključke samo na osnovu njega, možemo konstatovati minoran status autorki u *Zenitu*. Međutim, u odnosu na druge srpske / jugoslovenske časopise ovaj broj je znakovit, kao i različitost pozicija i vidova u kojima se žensko autorstvo pojavljuje, što svakako ne relativizuje konstataciju o malom broju saradnica. Međutim, pitanje na koje je važnije odgovoriti jeste da li je malobrojna ženska saradnička grupa *Zenita* poetički radikalna i samosvojna ili se utopila u dominantan zenitistički diskurs (muške) kreativnosti.

Jedna od specifičnosti *Zenitove* ženske saradničke mreže jeste da su saradnice pretežno inostrane autorke.

3 Stana Košanin (1905–1973) potpisuje, zajedno sa Vladimirom Skerlom, prevod Micićevog manifesta na francuski jezik (*Zenit* 37/1925). U tom periodu Košanin je aktivna u beogradskim studentskim organizacijama čija je delegatkinja u Parizu. Takođe, aktivna je i u ženskom pokretu. U časopisu *Ženski pokret* je 1923. objavila tekst „Isidor“, parodiju beogradskih ekspresionista. Autorka je brojnih udžbenika francuskog jezika za osnovne i srednje škole.

4 Početkom dvadesetih godina u srpskoj kulturi je Ruski balet bio metonimija plesne revolucije i njenog avangardnog izraza, potpuno izmeštene iz konteksta ženskog autorstva, u koji je najpre bivao situiran. O reformatorskoj dimenziji modernog plesa pisala je već Maga Magazinović 1913. godine, vezujući ga za jednu od njenih ključnih figura, Isidoru Dankan, predstavljajući moderan ples kao vid ženske emancipacije. Jela Spiridonović-Savić u zbirci *Sa uskih staza* (1919) afirmiše figuru moderne plesačice, intertekstualno upućujući na Loi Fuller, ali i dionizijski koncept ekspresionističkog plesa koji je utemeljila Mari Vigman, oblikujući ga takođe u saglasju sa emancipatorskim ideologemama. U članku „tanz in deutschland“ Franc Rihard Berens (*Zenit* 19–20/1922: 67) posebno je istakao autorske, „intuitivne plesove“ Mari Vigman. Iako je članak sažet i preglednog karaktera, jedino je mesto na kome se ženska avangardna plesna praksa ranih dvadesetih godina predstavlja jugoslovenskoj publici. Ljubomir Micić se u ovaj plesni diskurs upisuje neposredno nakon rata. Naime, ilustraciju na koricama njegove prve zbirke pesama potpisuje Anka Krizmanić. Reč je o njenom crtežu iz serije *Plesačice*, inspirisane plesom Ane Pavlove i Grete Vizental.



V. Biler, *Zenit*, 1924. ◀

To se može tumačiti ekscesnim nastupom zenitizma u konzervativnoj sredini kakva je bila zagrebačka i beogradska, kao i poetičkim radikalizmom nesvojtvenim srpskim avangardistkinjama dvadesetih godina. Postavljanje priloga autorki u saodnose razotkriva i specifičan saradnički gest. Naime, vidna je tendencija da žene pružaju podršku ženama. Tako je, primera radi, Nina-Naj prevela pesnički prilog Kler Gol, a Kler Gol je ginocentrala avangardnu / zenitističku obnovu primitivizma svojim prilogom „Lieder der Hereroweiber“ (*Zenit* 11/1922: 5).<sup>5</sup> Poetička transpozicija ženskih obrednih praksi i lirskih formi svojstvena je i srpskoj ženskoj avangardnoj pesničkoj liniji koju ispisuju Jela Spiridonović-Savić, Anica Savić-Rebac, Danica Marković i Milica Kostić Selem. Prikazujući antologiju najmlađe američke poezije koju je priredila Kler Gol, Micić nije propustio da u sažetom informativnom članku „Die neue Welt“ istakne njen „interesantan“ stav „da su novo pesništvo u Americi propagovale u početku poglavito žene“ (*Zenit* 12/1922: 16).

Pesnički prilozi Kler Gol korespondiraju ekspresionističkoj fazi *Zenita*. Predstavljajući zenitizam, Vladimir Martelanc je u celini naveo njenu pesmu „20. Jahrhundert“ (*Zenit* 6/1921: 3) kao „programsku“ za časopis, istakavši da ko razume autorkinu pesmu, razume zenitizam, modernu umetnost, savremeno doba, njegove društvene i etičke bitke (Vl. M. 1922: 13). Dvadeseti vek Kler Gol, kao i brojnih drugih saradnika *Zenita*, vek je mašinstva i tehničkih inovacija, propelera, rendgenskih zraka, gramofona, automobila, turbina, elektriciteta koji fundamentalno preoblikuju iskustvo i mogućnosti čoveka do kosmičkih razmera. Suprotstavljajući prirodu i tehniku kao novo obeležje urbanih prostora, lirski junakinja konstatuje da je potreban novi pejzaž

5 Prevod pesama žena Herera Kler Gol ima i političku dimenziju s obzirom na to da je pleme Herero bilo pod upravom Nemačke Jugozapadne Afrike (današnja Namibija) i da je nad njim 1904. godine počinjen genocid. U domaćem kontekstu je Jelica Belović-Bernadžikovski, autorka bliska mladobosanskom pokretu, kao i avangardnim programskim pozicijama, već uoči Prvog svetskog rata pisala o ženskom folklorom stvaralaštvu, sa jedne strane, u kontekstu antiimperijalističke politike i avangardne obnove primitivizma, sa druge strane.



V. Biler, *Šetnja Venecijom*, 1921/1922. ◀

grada, slaveći nova mesta svetosti, poput bioskopa, brzinu, svetlost, dinamiku i uzbuđenja novog veka. Lirska junakinja istovremeno opeva i sopstveni očaj, koji ublažavaju zvuci klavira u prigradskom kafetu, i čežnju koja juri brzim vozovima dok srce radi električno. Ovaj konflikt se može razumeti kao intenzivno sučeljavanje sa protivrečnostima iskustva modernosti, koji su sa pesnikinjom delili mnogi njeni savremenici. Međutim, anksioznost i čežnja o kojima autorka / lirska junakinja progovara uslovljeni su specifičnim rodnim iskustvom modernosti i metropole.

Perspektiva iz koje se opeva grad u "20. Jahrhundert" je perspektiva žene flanera, marginalne i potisnute figure urbane modernosti čije se diskurzivno oblikovanje utemeljuje u rodnoj asimetriji i patrijarhalnoj distribuciji moći. Proboj ženske subjektivnosti u iskustvo flanerizma i perceptivno oblikovanje „novog pejzaža grada“ iz doživljajne perspektive žene radikalno je gest Kler Gol. Kretanje žene kroz grad usmeravano je i sankcionisano nizom psiholoških, socijalnih i materijalnih prepreka i zabrana, koje su imale cilj da ga ograniče, da suze njen pogled, cenzurišu njeno prisustvo u javnom prostoru i stilizuju njenu reprezentativnu sliku (Gleber 1997: 74). Urbana modernost diskurzivno se oblikuje kao prostor muških fascinacija i ekonomije želje i moći. Ipak, prisustvo žena potvrđuje želju da se one samopozicioniraju i oblikuju sopstvenu mapu grada, odnosno artikulišu sopstveno iskustvo grada koje im neće biti omeđeno propisanim normama. Međutim,

Žene nisu u mogućnosti da se u potpunosti prepuste svojoj fascinaciji metropolom, naročito ne noću, kada svaki izlet u grad može značiti, pored svih skrivenih otkrovenja na ulicama, snažnije manifestovanu opasnost od napada [fizički napad ili moralna osuda – nap. Ž. S.]. Ova epistemološka (samo)svest je suštinski upisana kao anksioznost u žensko iskustvo javnog prostora i ostaje jedva menjajuća konstanta, kontinuirano „obuzdavanje žena“ koje omeđuje njihov pristup i kretanje ulicama (Isto: 73).

Urbani prostori naziru se u fragmentima i metaforama "20. Jahrhundert" – ulice, bulevari, kafei ili kabarei, bioskopi, železničke pruge, fabrički pogoni, koje povezuju električna svetlost i brzina. Iako se sopstveno očajanje ublažava u mirnijem prostoru i tradicionalnijem vidu zabave, prevladava želja za iskustvom neobuzdanog pokreta (vertikalno i horizontalno), predavanjem novim formama zadovoljstva i stapanjem sa intenzivnim ritmovima dvadesetvekovne urbanosti. Lirska junakinja upisuje se u novi režim urbanog prostora i njegove mehanizme oblikovanja percepcije i iskustva. Istovremeno, ona sebe konstituiše i kao novu pesničku figuru što se programski oglašava kroz apostrofu koja otvara ("O mein Jahrhundert!") i zatvara pesmu ("O kosmisches Gefühl der Schnelligkeit! / Du mein Jahrhundert! / Elektrisch getriebenes, / Rennfahrer gegen die Sonne, / Scheinwerfer gegen die Sterne, / Ich bin dein!").

Džonatan Kaler argumentovao je u prilog vokativnosti apostrofe kao načina konstituisanja poetske persone, odnosno dramatizacije pozivanja kao načina uspostavljanja poetskog identiteta.

Apostrofa je potpuno otelovljenje pesnikovih pretenzija: subjektive tvrdnje da u svojim stihovima nije samo empirijski pesnik, pisac stihova, već otelovljenje pesničke tradicije (Culler 1981: 168).

Apostrofičkim diskursom poetski glas "20. Jahrhundert" obznanjuje specifičan ženski poetski subjektivitet – *slikarku modernog života* – čije konstituisanje jeste diskurzivni događaj ove pesme, i programsko upisivanje, odnosno legitimisanje ženskog iskustva u tradiciju flanerizma, otpočetu sa Šarlom Boderom.

Esej o slikarstvu Jakobe van Hemsckerk značajan je takođe u kontekstu oblikovanja novih ženskih (stvaralačkih) figura. Mari Tak van Portvilit je u ovom eseju učinila jednu radikalnu kritičku intervenciju. Naime, ona je esej otvorila refleksijom o individualnosti umetnika u savremenom dobu, odnosno o problemu recepcije savremenog slikarstva koje je poetički razudeno i stoga je teško uspostaviti zajedničke imenitelje (čak i unutar jednog autorskog opusa). Međutim, autorka napominje da gledalac koji ima sluha za umetnost i njeno obraćanje „ubeđenjima višeg reda“, a ne isključivo pukim čulima, „ne traži onda u prvom redu školu među raznim -izmima: futurizam, kubizam, ekspresionizam“ (*Zenit* 8/1921: 7), dodajući da je slikarka „jedna najizrazitija individualnost“ (Isto: 7).

Nakon postavljanja diskurzivnog okvira, autorka taj okvir produbljuje predstavljajući slikarkino školovanje, stvaralačke podsticaje, mobilnost, poetičke karakteristike, visoko vrednujući njen opus. Dva iskaza naročito su važna za razumevanje autorkinog nastojanja da redefiniše zatečene rodne konstelacije:

Sledeći tok njenog razvitka, primećuje se revolucija slikarstva XIX i XX veka pod jednim *posve posebnim izgledom*, koji je počeo s t. zv. akademskim radom prelazeći na impresionizam, kubizam, prešlo se je na najapsolutniji ekspresionizam, ne mogavši zabeležiti jači uticaj (Isto; kurziv Ž. S.);

Mi opažamo tako velike mogućnosti kod ove umetnice koja budući savršena gospodarica materije služi se njome igrajući, da bi izrazila svoje ideje (Isto).

Umetnost Van Hemsckerk autorka locira u dominantne narative o modernom heroju umetniku (prisutni i u zenitističkim programskim tekstovima) koji je predstavljan kao aktivan delatnik promene stilova, individualista, avanturista, istraživač, snalažljiv preduzetnik (Pollock 2010: 47). Svi ovi pojmovi su u modernoj kulturi kodirani kao maskulinistički. Žena je shvatana kao drugost, resurs umetničke prakse, deo prirode i reproduktivnih procesa (Isto: 40). Van Portvilit oblikuje stvaralačku figuru Van Hemsckerk u skladu sa narativom o umetniku geniju koji će obeležiti dobar deo diskursa istorije umetnosti dvadesetog veka. Ovu kritičku intervenciju možemo razumeti i kao (stratešku?) mimikriju jer su se žene koje su stvarale diskurs o umetnosti identifikovale sa maskulinističkim principima i nastojale da žensko stvaralaštvo upišu u univerzalističku matricu. Međutim, nepravedno

bi bilo prenebregnuti napore kritičarke da se umetnost koju stvara žena učini vidljivom, reprezentativnom, te pregnuće da se umetnice afirmišu kao subjekti u novom polju proizvodnje značenja.

Esej možemo čitati i kao pokušaj feminističke repolitizacije estetske sfere i njenih mikroinstitucija, prevashodno mikroinstitucije muze, simboličke figure tiranije nad ženskim stvaralačkim identitetom, koja ženu konfiguriše kao pasivnu i nemu, lišenu sopstvenog kreativnog identiteta. Upravo naglašavanje slikarkine individualnosti, autentičnosti, transformativnosti i majstorstva podupire ovo stanovište. Takođe, prisajedinjavanje elemenata maskulinističkog narativa o umetnicima (mobilnost, kosmopolitizam, javno delovanje) svakako da je bilo rezultat snažnih transformativnih procesa koji su obeležili modernizacijske procese evropskih društava i kultura. Destabilizacija tradicionalnih rodnih uloga i izmenjena svest žena o mogućnostima promene, koje su podupirali različiti politički pokreti (feministički, anarhistički, socijalistički), obeležili su iskustvo žena koje je transponovano i u umetničke prakse, kao i u diskurs koji te prakse nastoji da legitimise.<sup>6</sup> Isticanje slikarkine individualnosti i otvaranje perspektive drugačijeg iskustva u odnosu na programski postavljene -izme, iako ne u mimohodu sa njima, pokušaj je kritičkog inkorporiranja ženskog stvaralaštva unutar dominantnih obrazaca moderne umetnosti.

Pesnički prilog Selin Arno "Souffrances d'email" (*Zenit* 24/1923) još jedan je primer iskoračivanja ženskog autorstva iz maskulinistički oblikovanih avangardnih poetika. Pripadnica pariske Dade, saradnica brojnih avangardnih časopisa, vlasnica i urednica časopisa *Projecteur* (1920), autorka dva dadaistička manifesta, u *Zenitu* je objavila poetsku prozu, a ovaj žanrovski hibrid Selin Arno tek poslednjih godina biva prepoznat kao legitiman korpus njenih avangardnih projekata. Predočavajući višeslojnost autorkinog opusa, Rut Hemus ističe dvoglasnost njenog stvaralaštva:

Njena proza je ponekad zapanjujuća u svojoj prodornosti i političkoj oštini, kao i humornom i provokativnom stavu. Karakteristike poput apsurdna, jezičke igre i politički kritičkog stanovišta čvrsto je vežu za grupu Dada. Međutim, evidentno postoji i „ženski način pisanja“, kako ga je Siksu označila, poput prepisivanja bajki i legendi, metafore prirode kao utočišta i ispovedni modus. Arno se razotkriva u pisanju, ali ipak sumnja u efikasnost jezika. Povezuje se sa Dadom, ali očigledno se bori da pronade svoje mesto u narativu grupe (Hemus 2011: 130).

Prozaida Selin Arno objavljena u *Zenitu* upravo je primer *l'écriture féminine*. Poetički gledano, ovaj tekst je usamljen na stranicama *Zenita* i teško je prosuditi da li je reč o incidentu ili *Zenitovoj* otvorenosti za drugojačije modelovanje osnovnih avangardnih poetičkih načela. Međutim, u kontekstu srpske avangarde početkom dvadesetih godina "Souffrances d'email", kao i drugi „ginocentrični“ eksperimenti Selin Arno, poetički su bliski tekstovima, primera radi, Isidore Sekulić, Anice Savić-Rebac, Danice Marković ili Milice Vulović, a povezuje ih repolitizacija pejzaža, reinterpretacija mitova i njihovo preispisivanje iz ženske perspektive, te problematizacija falocentričnosti jezika. Prozaida je bila naročito potentan žanr za artikulaciju samosvojne i samosvesne ženske subjektivnosti, koja podrazumeva fluidnost, nekoherentnost i procesualnost. Genološka konfiguracija prozaide, koja ne računa na ukidanje razlika među njenim konstitutivnim elementima, već na njihovo premrežavanje, služila je za subverzivne tekstualne politike spisateljica. Iako je upitna međusobna međunarodna recepcija autorki, njihovo komparativno sagledavanje osvedočava da su žene gradile avangardne poetike tipološki srodnim strategijama i njihovo lociranje u širi međunarodni kontekst (a ne konkretan

<sup>6</sup> Diskurs Van Portvilit o Jakobi van Hemsckerk može se različito kontekstualizovati. On se može razumeti kao emancipatorska, odnosno feministička strategija ginocentriranja paradigmatičnih vrednosti. Takođe, on se može sagledavati i u kontekstu poslovne strategije Van Portvilit koja je bila mecena i diler svoje prijateljice. Moderni narativ o herojskom umetniku, nakon ukidanja tradicionalnog sistema patronata (crkvenih, državnih, aristokratskih) jeste podrazumevao i proizvođenje novog tipa umetnika za moderna kapitalistička vremena (Pollock 2010: 47). Međutim, i u tom kontekstu žene istupaju u novim društvenim ulogama – u ulozi umetničkog agenta koji sebe mora da predstavi kao znalca, kakvom se Van Portvilit potvrđuje monografijom o slikarstvu Van Hemsckerk.



A. Glez, Portret Kler Gol,  
*Zenit*, br. 6, 1921.

nacionalan pokret, poput francuske Dade ili ovdašnjeg zenitizma ili ekspresionizma) omogućava nam da ih umrežavamo i time argumentovanije diskutujemo o rodnim specifičnostima avangardnih projekata.<sup>7</sup>

Emancipatorska platforma autorki utemeljuje se u razvijanju sopstvenih subjekatskih pozicija i sopstvenih imaginativnih predstava. Njihova samoreprezentacija kosi se sa *Zenitovim* predstavljanjem saradnica. Kler Gol je jedina autorka u časopisu čiji je prilog proračen biografskom beleškom. U njoj se kaže da je Gol autorka u Nemačkoj poznate knjige pesama *Mitwelt* po kojoj su je pozvali "der weibliche Barbuss" i dodaje se da je ona gospođa pesnika Ivana Golla (*Zenit* 1921/6: 3). Uz belešku i pesmu priložen je i crtež Albera Gleza *Portret C. Goll*. Ovaj sažet iskaz osvedočava da je ženska autorska figura bila sagledavana (i vrednovana) u relacionom registru. Status pesnikinje podupirao se (ako ne i legitimisao) njenim partnerskim odnosom, a njena stvaralačka relevantnost priznavala se kao varijanta muške priznate figure. Irina Subotić skrenula je pažnju na Micićevu praksu povezivanja autora i autorki:

*Zenit* u istom broju posvećuje nekrolog Modiljaniju i štampa pesmu Beatris Hastings, što indirektno ukazuje na njihovu vezu. Urednik ovog časopisa često je bio sklon da priložima i kolekcionisanjem

<sup>7</sup> Budućnost avangardnih studija Bojan Jović vidi neodvojivu od primene komparativne metode u proučavanju evropskih avangardi. Realije poput književnog umetničkog pokreta ne treba da budu zanemarene, piše autor, „ali se pri tome moraju uspostavljati i veze koje nisu vidljive iz uobičajenog – čini se u dobroj meri, mehanicističkog – pristupa fenomenu“ (Jović 2013: 192). Autoru se nametnula metafora mreže koja je „više od slikovnog ekvivalenta potencijalnog viđenja pojave“ – ona je suštinsko obeležje evropske avangarde. Komparativni pristup bi, takođe, premostio još jedan nedostatak avangardnih studija jer „nedostatak uvida u ulogu i doprinos 'minornih' avangardi i avangardista opštem avangardnom naporu, [...] daje nepotpunu i neodgovarajuću sliku fenomena. Na kraju, izučavanje lokalnih fenomena ne može dovesti do razumevanja predmetnog polja bez uvida u međunarodnu umreženost na različitim nivoima“ (Isto: 194). Upravo komparativno umrežavanje žena, kao još uvek „minornih avangardista“, što pokazuje i saradnički krug *Zenita* u relaciji sa srpskim avangardistkinjama, omogućava da se njihov doprinos avangardi konceptualizuje kao izrazito rodno uslovljen i obeležen narativ, koji svoj pun semantički i simbolički potencijal razotkriva tek u široj evropskoj ženskoj avangardnoj mreži. On počesto na lokalnom nivou ostaje neprepoznat ili pak percipiran kao izolovan eksperiment i stoga prenebregavan u (inter)nacionalnom književnom historiografisanju.



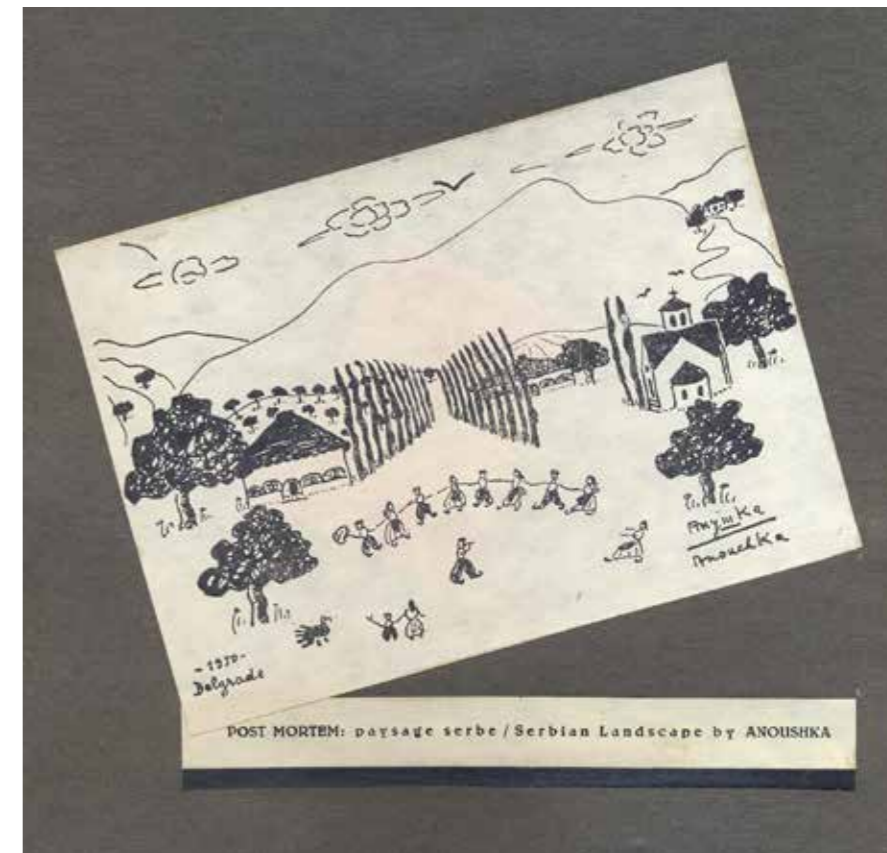
Lj. Kozincova Erenburg, *Kompozicija*, 1925. ◀

ističe umetničku, bračnu, prijateljsku povezanost pojedinih parova (Anuška i Ljubomir Micić, Kler i Ivan Gol, Beatris Hastings i Amedeo Modigliani, Selin Arno i Pol Derme, Hana Orlof i Ari Justman, Ljubov Kozincova i Ilja Erenburg, Sonja i Rober Delone) (Голубовић, Суботић 2008: 90).<sup>8</sup>

Da li ovu Micićevu praksu možemo razumeti kao nastojanje da se promovise drugačiji model partnerskih odnosa u odnosu na patrijarhalni model koji isključuje ženu iz učešća u kreativnim procesima, kao i iz javnog angažmana? Ili je, pak, reč o habitusu urednika *Zenita* koji je podrazumevao nemogućnost žene da iskorači iz okruženja svog muža, i da svoju vrednost crpi iz odnosa sa njim? Prisustvo Kler Gol i Nine-Naj, primera radi, u Micićevom „Šimiju na groblju Latinske četvrti“ ide u prilog tezi o patrijarhalnoj reprezentaciji ženskog identiteta. Iako su obe žene prisutne u zenitističkoj internacionali, njihovo oglašavanje svodi se na pozdravljanje supruge, odnosno isticanje i veličanje njihovih stvaralačkih vrlina (upor. *Zenit* 12/1922: 13–15).

Figura Anuške Micić *alias* Nine-Naj izazovna je i provokativna jer feminističku interpretaciju ženskog autorstva u časopisu *Zenit* ostavlja suočenu sa ambivalentnostima. Dostupni biografski podaci Anuške Micić, kao i informacije o njenom radu, vrlo su skromni. Međutim, čini se da i svedeni podaci i građa otvaraju mogućnost različitim reprezentacijama. Ova problematika seže u samu srž diskurzivnog oblikovanja narativa o ženskom autorstvu u kontekstu avangarde. Najiscrpniju biografiju Anuške Micić daju nam Irina Subotić i Vida Golubović. Ona će se navesti gotovo u celosti jer je važna za promišljanje strategija i politika predstavljanja ženskog autorstva, a valja se i podsetiti biografije jedne od ključnih (ženskih) figura *Zenita*:

<sup>8</sup> Dodajmo ovom nizu da su i Mari van Portvliit i Jakoba van Hemskerk bile ljubavnice. Evidentno je da su personalne relacije bile važan faktor u saradničkoj politici *Zenita* i vrlo verovatno da su lični kontakti saradnica bili njihova ulaznica u časopis jer su sve autorke bile u partnerskim odnosima sa saradnicima časopisa. U tome se ogleda jedna od patrijarhalnih dimenzija saradničke politike *Zenita*.



A. Micić, *Pejzaž iz Srbije*, 1950, vl. I. Subotić

Anuška MICIĆ (rođena Kon / Kohn, Vinkovci, 1901 – Beograd, 1961), sekretar i prevodilac u *Zenitu*. Verena za Ljubomira Micića 1920. i kasnije postala njegova supruga. Pseudonim Nina-Naj dao joj je suprug, s namerom da istakne njene vrline („otmenost, plemenitost, smernost“). Sačuvani su njena prepiska sa Ljubomirom i brojni crteži lirskog raspoloženja, naivnog u izrazu, obeleženi tematikom sela, dece, svakidašnjih prizora; rađeni su uglavnom tušem na papiru. U zaostavštini Lj. Micića ostao je njen izvanredan dendistički portret, rad Vilka Gecana (1921), izlagan na Proletnjem salonu u Zagrebu i na Prvoj *Zenitovoj* međunarodnoj izložbi nove umetnosti u Beogradu, aprila 1924 [...] F. R. Berens posvetio joj je pesmu-portret pod nazivom „Liebeserklärung an die Metaphysik“ (*Zenit* 22/1923), pisano u žanru ljubavne poezije. Berensova pesma je tek pokušaj da se dočara metafizička suština ljubavi prema zenitističkoj ženi. U reviji *Dada-Jok* Branka Ve Poljanskog objavila je pesmu „Jestvenik za dadu u petak“. Iako je neumorno pomagala Miciću u redakciji *Zenita*, njena saradnja priložima zanemarljiva je (javlja se kratkim tekstom u radio-filmu „Šimi na groblju Latinske četvrti“ (*Zenit* 12/1922), i pozdravlja *Zenitov* jubilej (38/1926). Njen intenzivan rad za *Zenit* i supruga nije bio poznat u javnosti – potpisivala se samo kao prevodilac. O prirodi Anuškinog doprinosa časopisu saznaje se iz jednog od tri dopisa iz Beograda, objavljenog u sarajevskom listu *Večernja pošta* (6. februara 1924, autora -Ar-), pod nazivom „Zenitistički pokret“. Micić je svoja dela posvećivao Anuški kao svom idealu i inspiraciji, iskazujući prema njoj emocionalnu vezanost (Голубовић, Суботић 2008: 344–345).

Evidentna je namera autorki da pokažu važnost angažmana Anuške Micić za časopis i pokret, iako je natkriljuje figura Ljubomira Micića. Izložene informacije o Anuški Micić mogle bi biti drugačije diskurzivno oblikovane. Ovako kako je retorički biografija oblikovana, stiče se utisak da se njen doprinos časopisu *Zenit* u nedovoljnoj meri potcrtava (vrednuje), te ga je neophodno osnažiti emancipatorskim kontekstom. Činjenica da je bila sekretarka, pa i menadžerka, kao i prevoditeljka u *Zenitu* predstavlja presedan u srpskoj kulturi.



Anuška Micić u redakciji *Zenita*,  
Beograd, 1924. ◀

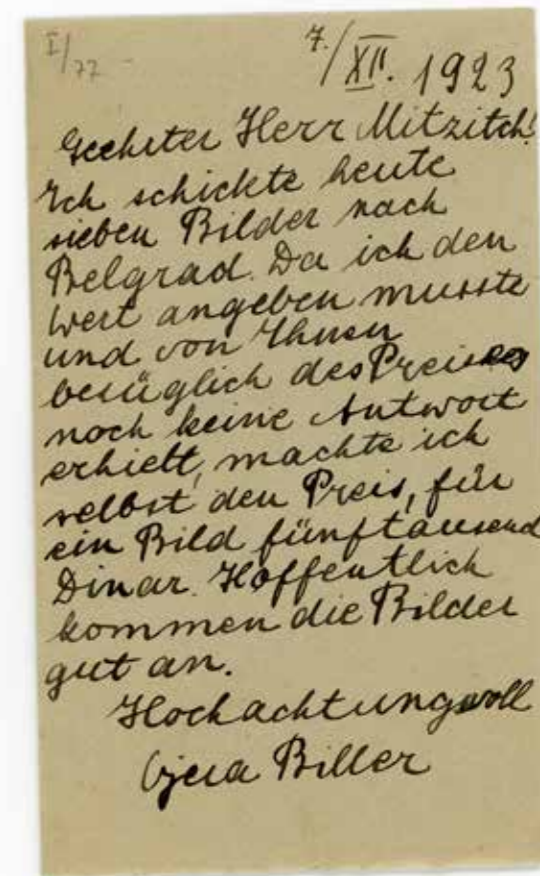
Anuška Micić je prva žena koja je obavljala te poslove u jednom (avangardnom) časopisu, bivajući na taj način i aktivna članica avangardne grupe.

Konstatacija da je broj njenih priloga u časopisu *Zenit* zanemarljiv sadrži vrednosni prizvuk, a postavlja se pitanje zašto je ocenjivati na osnovu onoga čega nema i čemu možda i nije bila sklona. Vrednosni prizvuk sadrži i konstatacija da se „potpisivala samo kao prevodilac“. Međutim, o prevodilačkom radu Anuške Micić možemo da razmišljamo, u kontekstu zenitističke ideje poliglotije i međunarodnog umrežavanja časopisa, kao o jednoj od najvažnijih uloga. Ona zenitizam posreduje u nemačkom (evropskom) kulturnom krugu, prevodeći i u samom Berlinu, kako nas obaveštava paratekst nemačke sveske (*Zenit* 16/1922), dakle, u samom centru, a ne na (polu)periferiji, kako se *Zenit* nastojao pozicionirati, i ona kao njegova prevoditeljka. Njeni prevodi takođe upućuju na jednu specifičnu liniju u časopisu – ono što ih povezuje je antropozofski kontekst koji je relevantan i za brojne ideje zenitizma.<sup>9</sup>

O Anuškinjoj poziciji u zenitističkom krugu saznajemo i iz pomenutog novinskog članka, potpisanog pseudonimom -Ar-, objavljenog u sarajevskoj *Večernjoj pošti* 1924. godine:

Ko je gospođa Nina-Naj? Koje i kakvo je njezino mesto među zenitistima malo je kome poznato. To je za javnost tajna, koju su mnogi bezuspešno pokušavali da odgonetnu. Gđa Nina-Naj vrši nerazumljivo

<sup>9</sup> Nina-Naj je za *Zenit* prevela esej Kandinskog i Petersov „Kathizis prijatelja umetnosti“, autore čiji je rad obeležen antropozofskim idejama. Njen asamblaj na platnu, *Zenitistička kompozicija* (1922), takođe zavređuje da bude interpretiran u istom kontekstu. I drugi saradnici i saradnice *Zenita* bili su bliski antropozofskim idejama. Mari Tak van Portvilit i Jakoba van Hemskerk su, primera radi, 1915. godine postale članice Antropozofskog društva Rudolfa Štajnera, čije će ideje umnogome odrediti njihov rad i angažman, i čije će one glasnogovornice postati u Holandiji. Van Portvilit je prevela Štajnerovu knjigu *Srž socijalnog pitanja*. Takođe, ona je inicirala osnivanje prve klinike za antropozofsku medicinu i osnovala prvu biodinamičku farmu na Štajnerovim teorijskim osnovama. *Zenit* i zenitizam u antropozofskom kontekstu tek čekaju svoje istraživače, ali je evidentno da je u tom idejnom krugu žensko autorstvo igralo značajnu ulogu.



Pismo V. Biler upućeno Lj. Miciću povodom  
*Zenitove međunarodne izložbe nove umetnosti*  
7. decembar 1923. ◀

snažan utisak na samog vođu zenitista, gosp. Ljubomira Micića. Ona obavlja veliki dio tehničkih poslova u samoj redakciji i oko celog pokreta. Njezin uticaj je osobito u tom smjeru blagotvoran, što ima prirođenu i instinktivnu sposobnost umetničkog rasuđivanja. Njezina obrazovanost i kultura nije baš malih dimenzija, a njeno znanje i shvatanje klasične i moderne umetnosti mnogo je šire nego mnogih akademika i profesora. Osim samog Ljubomira Micića i ostali nakostrešeni barbarogeniji imaju prema njoj jedino dužnog poštovanja. Nina-Naj je kao nežna japanska vaza prema divljim balkanskim kubi- rašima, a sama je oduševljena zenitistkinja.<sup>10</sup>

Osim sekretarskih, odnosno poslovnih aktivnosti Nina-Naj, članak upućuje i na njeno, sudeći po autoru, izuzetno obrazovanje i poznavanje umetnosti, ali i svojevrsni autoritet u zenitističkom krugu. Takođe, saznajemo da nije po automatizmu bila deo zenitističke ekipe u svojstvu supruge, već da je i sama „odusevljena zenitistkinja“. Stoga nije neosnovano zaključiti da je učestvovala i u uredničkoj politici *Zenita*.<sup>11</sup>

Iznošenje ove pretpostavke zalazi u domen privatnosti. Samim životnim stilom akteri zenitističkog pokreta oneobičili su tradicionalne koncepte privatnog i javnog, doma i radnog prostora. Redakcija časopisa *Zenit* nalazila se u stanu Ljubomira i Anuške Micić, kao i Galerija Zenit. Sfera privatnosti tako je postala specifičan zenitistički hronotop: mesto revolucionarisanja životne prakse, njene estetizacije, odnosno politizacije. Da li je time, međutim, i pozicija žene u njoj repozicionirana i preoblikovana? Poslovne aktivnosti i uloge koje je obavljala Anuška Micić, ali i njeno sopstveno stvaralaštvo sugerišu da je bila aktivna učesnica u oblikovanju

<sup>10</sup> Veliku zahvalnost dugujem Irini Subotić koja mi je ustupila prepis ovog članka iz Bibliofilske sveske Ljubomira Micića, br. 3 (rukopisno izdanje u 8 primeraka), Beograd, 1967, str. 8.

<sup>11</sup> Irina Subotić je konstatovala da je Ljubomir Micić bio prijemčiv za ekspresionističku naivu Vjere Biler ne samo zato što je to bio moderan stil, već zato što je i njegova supruga Anuška Micić radila slične crteže (Subotić 2015: 357). Nije neosnovano postaviti i pitanje da li je njihov partnerski odnos, odnosno autoritet Nina-Naj omogućio prisustvo ženskog autorstva u *Zenitu*. Više o V. Biler u najnovijoj monografiji: Mirko Ćurić. *Vjera Biller. Umjetnica u zenitu oluje*. Đakovo: Đakovački kulturni krug, 2019.



V. Gecan, Portret Anuške Ljubomira Micića, 1921. ◀

prostora privatnosti kao novog mesta avangardne prakse (životne i umetničke). Specifične društveno-političke konstelacije, poput zakonske regulative koja ženama nije dopuštala da budu urednice časopisa u Kraljevini SHS, ali i patrijarhalni okvir u kom je delovala, cenzurirali su njen javni angažman, pod pretpostavkom da mu je težila. Međutim, zenitistički hronotop privatnosti osvetljava domen u kom je njen autoritet bio relevantan, te nam ostavlja mogućnost da ga sagledamo u emancipatorskom registru jer se nije ticao isključivo politike privatnosti (u tradicionalnom smislu u kom se autoritet žene kretao), već je podupirao diskurzivno oblikovanje javnih praksi.<sup>12</sup>

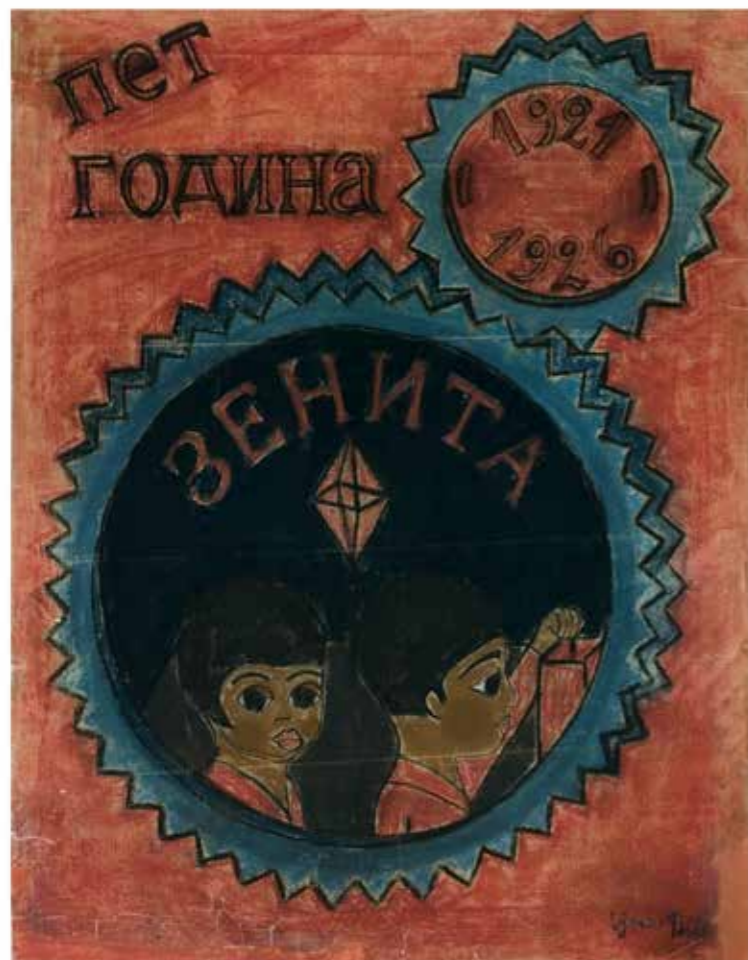
Zenitistička persona Anuške Micić, Nina-Naj zasigurno je delovala u mreži brojnih napetosti i protivurečnosti o kojima ilustrativno svedoči jedna naslovna strana *Zenita*. Reč je o naslovnoj strani 22. broja iz 1923. godine. Na njoj je objavljena Arhipenkova *Žena kod toaleta*, prevod fragmenata Micićevog „Zenitizma“ koji potpisuje Nina-Naj i pesma „Liebeserklärung an die Metaphysik“, koju autor posvećuje Nini-Naj, *der Zenitistenfrau*. Arhipenkova reprezentacija žene patrijarhalno je kodirana – ona je smeštena u ženski prostor intime u voajerskoj žanr-sceni koja je erotski normirana muškim pogledom. Berensova Nina-Naj je žena zenitiste, i stihovi je svode na figuru muze, a cilj pesme je, kako su ocenile Subotić i Golubović, da se „dočara metafizička suština ljubavi prema zenitističkoj ženi“. Ova slika Nina-Naj (žene) odgovara narativu koji je Ljubomir Micić upisao u njen pseudonim – otmenost, plemenitost, smernost. Međutim, pitanje je kako je sama Anuška Micić želela da oblikuje svoju zenitističku personu, Ninu-Naj, i koliko je svojim aktivnostima i angažmanom probijala patrijarhalne granice unutar kojih je nedvosmisleno delovala, te u svoj pseudonim (čak i latentno) upisivala emancipatorski narativ.

Likovne reprezentacije Anuške Micić unekoliko nadomešćuju lakune njenog angažmana. Na dendističkom portretu Vilka Gecana predstavljena je u stilu boemskog tipa žene (ležerna odeća, dvodelna haljina, širi kroj, bez korseta, široki ogrtač preko haljine). Ovaj tip ženstvenosti, popularizovan početkom 20. veka, izraz je naglašene potrebe žena za samoizražavanjem i učešćem u javnom životu, naročito na umetničkoj sceni. Kuriozitet na ovoj slici je Anuškin kloš šešir. Naime, moda kloš šešira je u Beograd i Zagreb stigla tokom sezone 1924/1925, a portret je nastao 1921. godine. Skriveni pogled ispod kloš šešira može se, sa jedne strane, razumeti kao smernost ili samozatajenost, koju je Micić pripisivao Nini-Naj. Međutim, sa druge strane, moda nošenja kloš šešira početkom dvadesetih godina podrazumevala je spušten obod (kloš sa podignutim obodom nosi se od 1927. godine), te vizuelna (samo)reprezentacija koju Anuška Micić bira za svoj portret izražava najaktuelniji stil i stav emancipovanih žena evropskih metropola.

Anušku Micić će predstaviti i Vjera Biler na pastelu objavljenom u jubilarnom broju *Zenita* (38/1926) povodom njegove petogodišnjice. Pet godina *Zenita* predstavljeno je kao dva zupčanika – u manjem zupčaniku je ispisan vremenski okvir izlaženja časopisa, a u veći zupčanik, koji zauzima centralni deo, smeštene su dve infantilno stilizovane figure, možemo pretpostaviti, Anuška i Ljubomir Micić. Muška figura okrenuta je u stranu i nosi (diogenovski) fenjer, što je aluzija na „Revolucija u gradu belom“. Ženska figura pak stoji pored njega, u poluprofilu je prikazana, pogleda uprtog u gledaoca. Jedan „detalj“ naročito je simbolički izazovan.

<sup>12</sup> Istražujući aktivnosti žena iz kruga trinaestorice potpisnika srpskog nadrealističkog manifesta, Milanka Todić zaključuje sledeće: „Umetnice prve generacije nadrealizma 'stidljivo', prvenstveno kao supruge, muze i saradnice, preispituju hijerarhijske odnose u umetničkoj grupi ne dovodeći u pitanje vodeće pozicije muških autora i čitavu lidersku hijerarhiju. Njihova ženska umetnička ambicija je duboko potisnuta brojnim poslovima ne samo oko kuće i dece već i mnogim drugim obavezama vezanim za prostore privatnosti: one rade sekretarske poslove, redigovanje i korekturu brojnih tekstova za svoje slavne muževe. Međutim, sve one su i dalje nevidljive u sferi javnosti zato što pružaju logistiku i ukazuju podršku i razumevanje za važnost umetničkog delovanja svojih muškaraca 'iza kulisa' privatnosti“ (Todić 2020: 61). Međutim, Todić nije propustila da zapazi da je upravo dom postao prostor novih ženskih uloga: „Trpezarija Vučovih, dom Matićevih, Ristićev stan, sanatorijum dr Živadinovića u Vrnjima osobena su mesta i ključni topisi srpskog nadrealizma u kojima se oblikuju avangardni modeli ponašanja i kolektivnog umetničkog delovanja, 'nadrealistička eksperimentacija', kako je govorio Marko Ristić. Ti životni ambijenti su postali kreativni prostori i privilegovana mesta u kojima prva generacija nadrealistkinja artikuliše nove modele ženskog iskustva i stvaralaštva“ (Isto: 69). Autorkin stav je blizak konceptu zenitističkog (avangardnog) hronotopa privatnosti kao specifičnog polja delovanja žena u srpskoj (jugoslovenskoj) međuratnoj kulturi, koji zavređuje jedno posebno istraživanje.





V. Biler, *Pet godina Zenita (1921–1926)*, 1926. ◀

Naime, ženska i muška figura gotovo su identično vizuelno oblikovane – razdvaja ih stilizacija okovratnika, a naročito ih povezuje frizura, bubikopf. Ovu frizuru je nosila Anuška Micić i bubikopf je dvadesetih godina takođe bio vizuelna oznaka ženske emancipacije. Princip rada zupčanika, kao i androginitet prikazanih figura upućuju na zenitizam kao rezultat jedinstva, povezanosti, partnerstva (intelektualnog i emotivnog) i savezništva Ljubomira i Anuške Micić. Takođe, zenitizam se prikazuje i kao emancipatorski projekat, bivajući, tendenciozno ili ne, obeležen znakom ženske emancipacije.<sup>13</sup>

Ono što se sa sigurnošću može tvrditi jeste da je Anuška Micić bila posve nekonvencionalna žena, te da je umnogome prevazilazila patrijarhalne nazore koji su krojili ženske rodne uloge i njihov opseg delovanja. Bila je sekretarka međunarodnog avangardnog časopisa, njegova prevoditeljka, promovišući ga i afirmišući ga u međunarodnim krugovima. To je svakako izuzetno značajan vid ženskog autorstva u *Zenitu* i domaćem avangardnom kontekstu. Da li je njena nedovoljna vidljivost ili neuključivanje imenom i prezimenom, odnosno radovima u pojedine zenitističke projekte stvar ličnih preferencija ili konzervativnog stava njenog supruga – ne može se sa sigurnošću tvrditi. Pitanje da li je *vo imja zenitizma i ljubavi* Ljubomir Micić načinio radikalni emancipatorski (is)korak ili je pak Anuška Micić bila osujećena u stvaralačkim naporima i pregnućima ostaje

<sup>13</sup> Prepiska Ljubomira i Anuške Micić (iz zaostavštine Ljubomira Micića, u Narodnoj biblioteci Srbije) koju, u periodu kada nastaje ovaj tekst, za štampu priređuje Saša Ilić, osvetliće mnoge prenebregavane aspekte njihovog delovanja, a naročito njenog. U kontekstu koji se razmatra posebno je značajan uvid Saše Ilića, koji autor obrazlaže u predgovoru izdanja koje priprema, o zenitističkim aktivnostima Anuške Micić – o njenoj neprikosnovenoj ulozi u advetajzingu i u umetničkom oblikovanju zenitističkih izdanja. Zahvaljujem Saši Iliću što je podelio sa mnom svoj uvid pre publikovanja prepiske, odnosno rezultata svog istraživanja.



V. Biler, *Pet godina Zenita, Zenit*, br. 38, 1926.

(još uvek), dakle, u sferi pretpostavki u kojima se umnogome ogledaju i metodološke pozicije, senzibilitet i vrednosni kriterijumi interpretatora. Međutim, čak i nerazrešavanje te nedoumice, čiji značaj daleko prevazilazi biografovu radoznalost i seže u samu politiku avangardnih (rodnih) praksi, ne sprečava nas da njenu figuru i njen rad konačno izvedemo iz zaklona njenog partnera. Za početak, zamislimo da nas u senci klišea „Anuške Ljubomira Micića“ provokativno gleda zenitistkinja Nina-Naj, poliglotkinja, kosmopolitkinja, jedan od stožernih autoriteta zenitističke grupe i *Zenita*.

## Literatura

- Андоновска, Биљана. „Авангардни алманаси: нацрт за једну поетику ефемерног“. *Књижевна историја* 43. 145 (2014): 797–829.
- VI. М. „Zenitizam“. *Učiteljski list* 3. 2 (1922): 11–13.
- Gleber, Anke. „Female Flanerie and the Symphony of the City“. *Women in the metropolis: gender and modernity in Weimar culture*. Ed. Ankum, Katharina von. Berkeley: University of California Press, 1997: 67–89.
- Голубовић, Видосава и Ирина Суботић. *Зенит: 1921–1926*. Београд: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност; Загреб: СКД Просвјета, 2008.
- Ђурић Пауновић, Ивана и Кристина Стевановић. „Књижевни текст и читање маскулинитета“. *Књижевна историја* 51. 168 (2019): 287–301.
- Јовић, Бојан. „Авангарда и компаратистика“. *Појмовник упоредне књижевности*. Ур. Б. Јовић, Тихомир Брајовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013: 173–197.
- Culler, Jonathan, „Apostrophe“. *The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction*. London / New York: Routledge, 1981: 149–171.
- Pollock, Griselda. „The missing future: MoMA and modern women“. *Modern Women: Women Artists in the Collection of the Museum of Modern Art*. Eds. Cornelia H. Butler, Alexandra Schwartz. New York: Museum of Modern Art, 2010: 28–55.
- Свирчев, Жарка. *Авангардисткиње. Огледи о српској (женској) авангардној књижевности*. Београд: Фондација „Станислав Винавер“, Институт за књижевност и уметност, 2018.
- Subotić, Irina. „Vjera Biller“. *Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932: Storm Women. Women Artists from the Avant-Garde in Berlin 1910–1932*. Köln: Wienand, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2015: 356–358.
- Todić, Milanka. „Supruga, muza, umetnica: žena u beogradskom nadrealizmu“. *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 16 (2020): 57–73.
- Hamus, Ruth. „The Manifesto of Céline Arnould“. *Dada and Beyond. Volume 1. Dada Discourses*. Eds. Elza Adamowich and Eric Robertson. Amsterdam: Rodopi, 2011: 121–131.

## Izvori

- Arnould, Céline. „Souffrances d’email“. *Zenit* 3. 24 (1923): nepaginirana strana.
- Behrens, F. R. „tanz in deutschland“. *Zenit* 2. 19/20 (1922): 67–68.
- Goll, Claire. „20. Jahrhundert“. *Zenit* 1. 6 (1921): 3.
- Zenit. Internationale Zeitschrift für neue Kunst* 2. 16 (1922). [Овај број превела Нина-Нај у Берлину 11. августа 1922.]
- Кандински, Василије. „Апстрактна уметност“. С оригиналног рукописа превела Нина-Нај. *Зенит* 36. 5, 3. 5 (1925): непагиниране стране.
- „Lieder der Hereroweiber. [Pesme naroda Afrike sa američkog na nemački prepevala Kler Gol]“, *Zenit* 2. 11 (1922): 5.
- Mićić, Ljubomir. „Čovek i umetnost“. *Zenit* 1. 1 (1921): 1–2.
- . „Duh zenitizma“. *Zenit* 1.7 (1921): 3–4.
- . „Revolucija u gradu belome. 7777. Traži se Čovek“. *Novela nad novelama posvećena ratnoj kopiladi našeg nevremena*. *Zenit* 1. 10 (1921): 2–7.
- . *Manifest zenitizma*. Zagreb: izd. Zenit. 1921.
- . „Die neue Welt“. *Zenit* 2. 12 (1922): 16.
- . „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole“. *Zenit* 2. 13 (1922): 17–19.
- . „Zenitizam kao balkanski totalizator novog života i umetnosti“. *Zenit* 3. 21 (1923): korice.
- Peeters, Jozef. „Катехизис пријатеља уметности“. Превела Нина-Нај. *Зенит* 4. 26–33 (1924): непагинирана страна.
- Studer, Claire. „Dijalog mrtvaca“. Превела са немачког Нина-Нај. *Zenit* 1. 4 (1921): 4.
- Tak van Poortvliet, Marie. „Jacoba van Heemskerck“. *Zenit* 1. 8 (1921): 6–7.

## Summary

Žarka Svirčev

## THE ZENITIST WOMAN: A LOOK UNDER THE CLOCHE HAT

The analysis of the *Zenit* magazine from the feminist perspective allows us to examine and point out the numerous positions and roles that female authors have occupied in avant-garde creative and distribution networks (poets, translators, critics, visual artists, editors, patrons, etc.). The narrative of female authorship in *Zenit* challenges the dominant conceptions of the avant-garde. That conceptions either ignore female authorship or do not respect the specifics of women’s text policies conditioned by the gendered experience of the world, because they do not coincide with the masculine discourse set as the norm. The emancipatory platform of the female authors is rooted in the development of their subject positions and their imaginative insights. The breakthrough of female subjectivity into the *flâneur’s* experience and shaping of the “new landscape of the city”, from a woman’s experiential perspective, is a radical gesture by Claire Goll. Marie Tak van Poortvliet created the figure of Jacoba van Heemskerck by the dominant narratives of the modern artist-hero, discussing with the institution of the muse. Van Poortvliet aimed to legitimize female creative practice within the paradigm of contemporary art. In parallel with Dadaist experiments, Céline Arnould was close to the poetics of *écriture féminine*, which is evidenced in her prose poetry published in the magazine. The prose poetry genre, whose repertoire allows for the articulation of fluid and inconsistent identity, is an adequate place of subversive female strategies. The figure of Anuška Micić, alias Nina-Naj, is challenging and provocative, especially in the context of Serbian culture. Her works represent a notable form of female authorship in *Zenit* and the regional avant-garde context. Anuška Micić was the first woman to be the secretary, manager, and translator of an international avant-garde magazine. Furthermore, she was an innovative visual artist, and one can depict in her visual (self)representation elements of the feminist ideas of *the new woman*.

**Keywords:** avant-garde, female authorship, feminism, Anuška Micić / Nina-Naj