821.163.41.09-3 Лазаревић А.
821.163.4.02:7.037

Зорана СИМИЋ
Институт за књижевност и уметност у Београду

МОДЕРНИСТИЧКА СУБЈЕКТИВНОСТ И ПРОЗА АНЂЕЛИЈЕ ЛАЗАРЕВИЋ

Текст се креће трагом увида о модернистичком *заокрету ка унутра* (и једној од његових најзначајнијих манифестација – модалитетима субјективности карактеристичним за модернистичку прозу), који су на репрезентативан начин изложени у есеју „Модерна проза“ Вирџиније Вулф. Будући да је у највећој мери усредсређен на рано раздобље између два светска рата, тј. на контекст двадесетих година 20. века у Краљевини СХС/Југославији, рад се такође ослања и на досадашња истраживања и тумачења опуса модернистичких ауторки. Посебан сегмент посвећен је Анђелији Лазаревић и облицима модернистичке субјективности у њеном опусу. У средишту пажње је текстуална разградња реализма и његових конвенција, али циљ је знатно шири и обухвата испитивање тезе Магдалене Кох о „генолошком пакту“ модернисткиња (односно постојању својеврсне жанровске нише условљене модернистичким фаворизовањем интимистичких жанрова), осврт на критичку рецепцију њихове прозе, те, сходно томе, и нове и потенцијално значајне увиде о изградњи модернистичког канона у Краљевини СХС/Југославији.

Кључне речи: модернизам, модернистичка проза, Лаза Лазаревић, Анђелија Лазаревић, модернистичка субјективност, „генолошки пакт“, Краљевина СХС/Југославија

Сликар Виктор Нип, који је попут многих сликара у извесној мери био принуђен да држи наставу не би ли саставио крај с крајем, ушао је једног дана у учионицу, а један од ученика дочекао га је следећим речима: „До малочас смо дискутовали и утврдили да ниједна слика нема никакву вредност уколико не протестује.“ „Тачно тако“, рекао је г. Нип без оклевања – „као ова овде“, и показао на једну Сезанову мртву природу с јабукама. „Против чега то протестује?“, упитао је ученик. „Против алкавог мишљења“, одговорио је г. Нип.

– John Wain, „On the Breaking of Forms“

Уводне напомене

Од првих текстова и других књижевних феномена из позног 19. и раног 20. века, који се данас у литератури називају постреалистичким, (прото)модернистичким, импресионистичким, модерним (односно сврставају у корпус тзв. модерне), па и авангардним, прошло је више од читавог столећа. Ипак, терминолошка збрка и колебљивост које прате њихова испитивања и покушаје књижевноисторијског утемељења не јењавају до данашњих дана. Овај проблем, који се дубоко тиче питања науке о књижевности, неодвојив је од друштвеноисторијских турбуленција на подручју некадашње Југославије, односно данашњих самосталних држава које су формиране упоредо са њеним крахом. То за последицу неретко има бројне потешкоће при разноврсним савременим покушајима да се ти књижевноисторијски појмови „национализују“ према критеријуму лингвистичких, државних или пак етничких граница. Осим тога, до посебних недоумица и неслагања долази уколико се у фокус проучавања уведу и категорије пола и/или рода, односно постави питање о томе на које све начине те категорије могу утицати на изградњу и перцепцију назначених периодизацијско-поетичких појмова, улазећи притом у сложене дијалектичке односе са другим константама књижевне историје какве су, на пример, канон и жанр.

Овај текст темељи се на једној могућој (ре)визији (канона) модернистичке књижевности која је настајала у првој половини 20. века у Краљевини СХС/Југославији, усредсређујући се на разнолике модусе субјективности који се у тој књижевности конституишу и који њу саму конституишу управо као модернистичку. Модернизам се, према Александру Флакеру, сматра доминантном стилском формацијом, тј. „повијесно значајним стилским јединством“ овог историјског раздобља (Flaker 1976: 21). Од нарочите важности, притом, јесте идеја да овај појам означава скуп хетерогених књижевних пракси које, у контексту јужнословенских па тако и српске књижевности, често поседују повишени ниво хибридности и симултаности са дезинтеграцијом већ етаблираних формација, на првом месту реалистичке (в. Flaker 1976: 86–87). Реч је о кровном термину који поседује оптималан степен (не)прецизности и књижевноисторијског потенцијала, те који се не може сматрати ексклузивним, карактеристичним само за једну или скуп више националних књижевности, будући да је у њега увек већ уписана тежња ка превладавању ужих друштвених граница и потреба за што широм интернационалном комуникативношћу (в. Flaker 1976: 83).

У исти мах, на трагу утицајних промишљања Рите Фелски из студије *Род модерности,* полазимо од претпоставке да је о модернизму основано, а у одређеним случајевима и пожељно – условно речено – говорити у множини. У питању је, наиме, појам који се не може сматрати у потпуности родно неутралним и којем су самом, упркос пориву ка дезинтеграцији окошталих структура и опирању логоцентризму, инхерентни (често неосвешћени или имплицитни) традиционалистички и конзервативни импулси, првенствено они патрилинеарни – самим тим, патријархални. Штавише, Рита Фелски примећује да многе теорије модерности и/или модернизма

наводе на закључак да „модернитет заиста јесте мушког рода“, а његови носиоци, „егземпларни јунаци (Фауст, Маркс, Бодлер) – наравно, симболи не само модернитета већ и маскулинитета, историјски означитељи појаве нових облика мушке субјективности припадника грађанске и радничке класе“ (Felski 1995: 2, прев. З. С.). Визија и динамика (књижевне) историје, засноване на (модерним) едипалним поривима за свргавањем *очинских* ауторитета од стране њихових књижевних *синова,* привилегују одређене субјективности, док друге остају на њиховим рубовима. Сходно томе, на рубовима остају и књижевна дела и феномени у којима су „привилеговане“ маргиналне позиције, што за последицу има перпетуирање непотпуне представе о томе шта модернистичка субјективност јесте и шта све може собом да обухвати.[1] У темељу овог текста јесте порив да се та представа донекле учини потпунијом.

Модернизам као реализам над реализмом

Бројни су текстови написани и бројне дебате вођене у жељи да се што обухватније и продорније разуме и објасни тзв. модернистички преокрет или заокрет ка унутра. Један од упечатљивијих, међутим, остаје онај који је уједно био и пионирски и, како се накнадно испоставило, програмски. У питању је чувени есеј „Модерна проза“ Вирџиније Вулф, објављен 1919. године под првобитним насловом „Модерни романи“, из којег потиче увид да „живот није низ симетрично поређаних шарених сијалица, већ сјајан ореол, полупровидан вео који нас окружује од почетка до краја наше свести“ (Вулф 1956: 83). Занимљива је чињеница да Вирџинија Вулф ове редове исписује инспирисана не само исцрпљеношћу етаблираном поетиком тзв. материјалиста, или обећавајућим искорацима нових аутора попут Џејмса Џојса, што се експлицитно ишчитава из есеја, већ и својом дубоком наклоношћу ка руској прози с краја 19. и почетка 20. века коју је често изражавала у другим приликама – између осталог, и Чеховљевој.[2] Вулф је само једна од аутора и ауторки који су на

[1] О значају родне условљености друштвеноисторијских појава, па тако и оних књижевних, сликовито сведочи опаска Рите Фелски: „Многи кључни симболи модерног у деветнаестом веку – јавна сфера, човек гомиле, странац, денди, фланер – заиста су били експлицитно ородњени. На пример, директни женски еквивалент фланеру не би могао да постоји, будући да се за сваку жену која је тумарала улицама деветнаестовековне метрополе претпостављало да је проститутка“ (Felski 1995: 16, прев. З. С.).

[2] Данас је унеколико присутнија свест о утицају Чехова-приповедача на савременије америчке ауторе и ауторке попут Рејмонда Карвера и Алис Манро. Међутим, тај утицај није био ништа мањи или безначајнији када је реч о британским модернисткињама и модернистима. Џон Мидлтон Мари је већ 1922. године установио да је ефекат који је произвело објављивање Чеховљевих приповедака у енглеском преводу Констанс Гарнет (1916. односно 1917. године) био толико револуционаран за нову генерацију британских писаца и њихово позиционирање наспрам претходника да се може упоредити са последицама које је у викторијанско доба имало појављивање Дарвинових списа. Утицај Чеховљеве прозе на стваралаштво Кетрин Менсфилд или Вирџиније Вулф, о коме се може говорити захваљујући експлицитним коментарима ових двеју ауторки, само је један од доказа о утемељености Маријеве тврдње. Док је за прву Чеховљева решеност да у свом делу постави бројна питања, али и да их остави отвореним, представљала „откриће новог света“, у

п(р)озни опус *оца* „модерне кратке приче“[3] реаговали варијацијом на увид да „Чехов убија реализам доводећи га до савршенства“ (Shcherbenok 2010: 297), да уништава књижевне конвенције деветнаестовековног реализма обележеног тежњом ка миметичности, истовремено се, наоко парадоксално, све више приближавајући животу какав он јесте. Осим тога, још један важан начелни консензус Чеховљевих тумача, књижевних историчара, као и проучавалаца жанра приповетке, тиче се одређивања граничног положаја овог аутора на раскрсници реализма и модернизма, подразумевајући став да је његово дело „тежило да укаже на ограничења датог књижевног система пре него да покуша да га превазиђе неким наизглед исправнијим“ (Scherbenok 2010: 313–314), те да је, последично, Чеховљев поступак у прози, као средство подривања реалистичких конвенција изнутра, и сам остајао реалистички. Ова чеховљевска парадигма може нам помоћи да осветлимо један карактеристичан процес у дијалектици реализма и модернизма у српској и јужнословенској прози, дијалектици која је од значаја за разумевање женске прозе међуратног раздобља, па и рецепције на коју је она наилазила.

Уколико, наиме, постоји аутор у контексту српске (историје) књижевности чији опус и рецепција неодољиво подсећају на ову ситуацију, односно кореспондирају са Чеховљевим, онда је то без сумње Лаза Лазаревић. Један од израженијих топоса у интерпретативном и књижевноисторијском сагледавању његове позиције управо је инсистирање на реалистичности која превладава сам реализам, тј. на парадигматичан и ефектан начин разара конвенције реалистичког приповедања наговештавајући модел реалистичности (и у овом случају, та је реалистичност синонимна веродостојности чији је референт индивидуална свест) који ће бити својствен модернистичкој књижевности и њој инхерентној субјективности, усредсређености на интимни доживљај и атмосферу пре него на проблем карактера, по(р)уке или заплета, као и симултаном усложњавању и продубљивању импресионистичке тенденције у приповедању.[4] Како се неретко истиче,

другој је изазивала „чудан осећај да је чврсто тло, на којем смо очекивали да се безбедно искрцамо, почело да се раствара под нама“, а његово дело у целини за обе је представљало путоказ ка аутентичном приказивању живота. Нав. према: Hunter 2009: 38–39.

3 „Модерна кратка прича“ појам је који у теорију жанра уводи Чарлс Меј и употребљава га као синоним за „новелу“. Тако, премда је управо „модерна кратка прича“ у фокусу његовог проучавања, и он, попут Јана Рида или Јелеазара Мелетинског у истоименој књизи, пажњу посвећује „историјској поетици новеле“. Меј сматра да су се у развоју овог жанра догодиле три кључне смене стилских парадигми које су имале далекосежне последице: „хуманизација алегоријске романсе у ренесанси, чији врхунац представљају Бокачове новеле, психологизација натприродне легенде код романтичара раног деветнаестог века, најрепрезентативнија у Поовим приповеткама, и, најзад, лиризација приче типа исечак-из-живота код реалиста раног двадесетог века, најјасније уочљива у приповетакама Антона Чехова“ (May 1993: 369, прев. З. С.).

4 Уп. „У Чеховљевим новелама треба посебно ценити противречан склоп наглих новелистичких обрта и познате ‘узалудности’ догађаја у спољашњој сфери, донекле на рачун интериоризације, психологизације тих резултата: живот тече по старом, али је остао осетан психолошки траг. На тај начин, догађаји у Чеховљевим новелама се умањују, расплињују, интериоризују. Истовремено, појављује се посебна склоност према ‘микродогађају’ као једном тренутку који баца нову светлост на живот јунака и оставља дубоки траг у њиховом животу. То је оно што се често назива Чеховљевим импресионизмом“ (Мелетински 1997: 325).

„рудиментарни унутрашњи монолог, динамика несвесног, драматичан психолошки живот јунака, места су са којих модерни субјект продире у реалистички портрет“ (Бошковић 2007: 67). Ипак,

> све интензивнији сукоб између жеље и патријархалних или грађанских норми, јунаци познијих Лазаревићевих приповедака неће успевати да реше у корист свога бића већ ће се, исфрустрирани, спутане жеље *(Ветар, Швабица),* повиновати околини и то околини у себи. Њихов пораз може бити очекиван и за реалистички проседе, али њихова немоћ да по сваку цену остваре себе као личност помера их ка ивицама модерног. Баш до тог места где се модерни хоризонт отвара и одакле модерни јунаци почињу да живе своје „кошмаре“, јунаци Лазаревићевих приповедака су дошли (Бошковић 2007: 67).

Међутим, у херменеутичким додирима са прозом Лазе Лазаревића упадљив је још један топос, који у одређеним случајевима представља пример неправичног „интерпретативног тоталитаризма“ (McSweeny 2009), сличног оном који се замерао појединим Чеховљевим тумачима. Пишући, наиме, о Лазаревићевим приповеткама, иако декларативно то често не чине, многи у пракси ипак превиђају ауторску самосвест, бритку иронију, вишеслојност и дистанцираност приповедне инстанце, те текстуално опирање једнозначности и логоцентризму, сводећи исте те приповетке на својеврсне алегоријске структуре, а њихове семантичке домете на чежњу за дезинтегришућом патријархалном идилом и залагање за (поновно) успостављање традиционалних друштвених и етичких вредности.[5] На магловитост и неутемељеност таквих критичких судова подробно је указала Светлана Томић, и то као прва ауторка до сада која је ишчитала обимом скроман опус Лазе Лазаревића и у феминистичком кључу.[6] Њени апели могу се поткрепити (барем) једном занимљивом паралелом са рецепцијом Чеховљеве кратке прозе, а особито оног њеног сегмента у којем се на различите начине тематизује искуство патријархалне и традиционалне руске (хришћанске) побожности и којем, на пример, припада приповетка „Студент“. Као и у Лазаревићевој причи „Ветар“, и у њој се назиру обриси сложеног епифанијског искуства младог појединца којем тек предстоји потенцијално суочавање са егзистенцијалним истинама и освајање индивидуације. У првом случају, то је искуство релативизовано управо неискуством јунака чија перспектива није у потпуности поистовећена са перспективом приповедача (в. McSweeny 2009).[7] С друге стране, у приповеци „Ветар“, исприповеданој у првом

---

5 Тешко да се о аутору који се на тако самосвестан и пародијски начин обрачунавао са сентиментализмом у приповеци „Вертер“, на пример, може закључити да је био склон једнозначности и тенденциозности у писању, које би свођења његовог опуса на идеализацију патријархата донекле морала да подразумевају.

6 Види Tomić 2009. Како истиче ауторка, заиста јесте прекопотребно постићи барем минимални консензус о томе шта су конститутивни елементи Лазаревићеве визије патријархалности и одговорити на питања да ли је могуће да су ти елементи, између осталог, насиље, алкохолизам и други видови порочности. Уколико је одговор потврдан, неопходно је образложити њихову припадност једној идиличној визији света.

7 Приповедач закључује: „неописиво слатко очекивање среће, непознате, тајанствене среће, обузимали су га мало-помало и живот му се чинио заносан, прекрасан и пун узвишених мисли и осећања младости, здравља, снаге – *имао је само двадесет две године*“ (Чехов: *sine pagina*, курзив З. С.).

лицу, неупитно приклањање јунака патријархату демистификује се и потенцијално подрива итеративношћу, готово каталошким низањем претходних еротских искустава протагонисте као – у очима мајке – репрезентанта „данашњих младића". У питању су искуства која су, у тренутку док их је јунак доживљавао, такође поседовала епифанијски квалитет, што плаузибилном чини могућност да се она понове и у будућности. Самим тим, може се претпоставити да епифанијски доживљај „ветра" (и „Ветра") јесте упитан, ако не и варљив и илузоран, те да је могућност интимног досезања тоталитета сопственог постојања протагонисте сводљива на непоуздане тренутке (*moments of being*, како би рекла Вирџинија Вулф) који опонирају монотоном конзервативизму, привидној стабилности и ригидности постојећих етичких и социјалних норми, али не постоји текстуални основ за једнозначан закључак да аутор таквим јукстапонирањем фаворизује ово друго, или да га неупитно идеализује. Таквим закључивањем закључава се полисемичност и спутава отвореност Лазаревићевог проседеа, која је, иако рудиментарна, довољно снажна да нам омогући да у случају овог писца, као и Чехова, говоримо о модерном искораку из реализма у својеврсни реализам над реализмом.

Модернисткиња *крај пута*

О модерн(истичк)ом искораку, овог пута одлучнијем и, сходно хронологији, утемељенијем у актуелним поетичким тенденцијама раних 20-их година 20. века, може се говорити и у контексту (такође невеликог) прозног опуса сликарке и књижевнице Анђелије Лазаревић (1885–1926). Ова ауторка је до сада, пре свега услед чињенице да је била његова ћерка, у неколико наврата била предмет пажње напоредо са Лазом Лазаревићем, а повремено и без значајнијег осврта на биобиблиографски портрет њеног оца.[8] Од ове биолошке сродности занимљивијом и херменеутички плодотворнијом свакако се чини она књижевна, будући да се при иманентној анализи Анђелијиних приповедака могу пронаћи убедљиви аргументи у корист претпоставке да је Лаза Лазаревић био њен важан, ако не и најважнији књижевноисторијски претходник. То је имплицитно назначио већ Павле Поповић, 1926. године, у начелно похвалном предговору јединoм публикованом издању њене изабране прозе у форми књиге у читавом 20. веку. Као најупадљивије разлике

[8] О Анђелији Лазаревић до сада није много писано. Како наводи Зорица Хаџић, која је приредила и написала поговор за књигу *Говор ствари* (2011), једино издање у коме се налазе сабрани списи Анђелије Лазаревић, тј. сва њена фикција која је почетком 20. века била објављивана у периодици *(Цариградски гласник, Дневни лист, Књижевни југ, Дан, Мисао),* на књижевни опус Анђелије Лазаревић осврталиу се, укратко, Милица Јанковић, Павле Поповић, Ана Маринковић, Велимир Живојиновић – сви 1926. године када је ауторка преминула и махом у форми некролога, као и Милорад Најдановић 1973. и Саша Хаџи Танчић 2008. године. Осим тога, критички текст о Анђелијиној прози, тј. о постхумном издању Српске књижевне задруге, објавила је и Катарина Богдановић. У докторској дисертацији *Женска књижевност у часопису* Мисао *(1919–1937)* Јелена Милинковић је један значајан сегмент посветила опусу Анђелије Лазаревић. О сликарству Анђелије Лазаревић писале су, између осталог, Зора Симић Миловановић, Снежана Лазић и Јована Митровић. Анђелија Лазаревић имала је пет година када је Лаза Лазаревић преминуо.

између ова два проседеа истакао је *недостатак* „локалне боје“ у оцртавању карактера, збивања и хронотопа, с једне, те *вишак* „лиризма“ на стилском плану, с друге стране – оба, разуме се, детектована у опусу Анђелије Лазаревић.

> Једна је мана што ви немате довољно локалне боје. Ваш отац имао ју је много; ја сам га скоро опет прочитао и задивио се понова колико је он има. Са искуством које је он имао, ствар је код њега разумљива; вама је као девојци, наравно, то теже имати. До душе, у вашим приповеткама има по гдегде понешто што је типично српско: – „свршено је, купи прње па бежи“ (*Лутања*); – Бранко и учење речи: *einsteigen (Лутања);* – „и то само ако те видим: ниједно читаво ребро, јеси ли разумео?“ *(Михаило).* Па ипак, на више места, ваши јунаци не изгледају „локализовани“, нису „наши“ типови. [...] Ја бих вам још препоручио – прелазим на другу ману – да се чувате лиризма где је он мање отмен („Нина, ти си била цвет крај пута“). Ви га до душе имате врло ретко, али ни ту где га имате, он није достојан вас (Поповић 1938: 173, 174).

Из данашње визуре, примедбе Павла Поповића најконструктивније се могу осветлити уколико се ослонимо на већ формулисане тезе феминистичке (књижевне) теорије и критике, односно на феминистичке доприносе разумевању (књижевне) историје. Подстицајним у том погледу чини се појам „генолошког пакта“ који је увела слависткиња Магдалена Кох у студији *Када сазрело као култура: стваралаштво српских списатељица на почетку XX века: канон – жанр – род,* у тежњи да образложи разлоге начелне (не)прихваћености појединих модернисткиња од стране ауторитета у српској/југословенској књижевној критици и историографији током 20. века, на првом месту Јована Скерлића. Објашњење за успон женског ауторства у првим деценијама прошлог столећа, па и његово делимично инкорпорирање у канонске оквире, Магдалена Кох проналази у сфери жанра. Прецизније, она сматра да су ауторке стекле својеврсну колатералну добит од модернистичког *заокрета ка унутра* утолико што им је нарастајуће (ест)етичко привилеговање субјективности, интимизма и фрагментарности послужило као ослонац за испољење сопствених ауторских тенденција – тенденција које су се (до) тада у претежно негативном маниру сматрале „типично женским“ – без осујећујуће *стрепње од ауторства,* тј. бојазни да ће њихови књижевни искораци наићи на игнорисање или отворену деградацију.[9]

---

[9] *Стрепња од ауторства* (anxiety of authorship) теоријски је појам који су понудиле утицајне англоамеричке гинокритичарке Сандра Гилберт и Сузан Губар у студији *Лудакиња на тавану* (1979), у полемици са концепцијом књижевне историје Харолда Блума. Указујући на изразиту маскулиноцентричност и непотпуну адекватност појма *страх од утицаја* (anxiety of influence), односно саме развојне психологије Сигмунда Фројда на којој се он заснива, Гилберт и Губер су инсистирале на нужности уважавања психолошких, друштвених и културних разлика условљених категоријом рода (*gender*), разлика које се између осталог очитују и у сфери књижевности, међу којима се као једна од основних испоставља сама идеја Едиповог комплекса. Иако су многе теоретичарке касније проблематизовале домете гинокритике (нпр. Торил Мои), ова ревизија блумовске едипалне концепције књижевне историје остаје подстицајна до данашњих дана, фигурирајући као модел и полазиште за разградњу патрилинеарних књижевноисторијских наратива и канона у националним књижевностима, као и у домену компаратистике и тзв. светске

Иако се у поменутој студији не бави подробно њеним опусом, Магдалена Кох у виду свакако има и Анђелију Лазаревић, једну од проминентнијих прозаисткиња које су се оглашавале у периодици у првим деценијама 20. века. Њени увиди, притом, могу се вишеструко употпунити у светлу већ поменутих књижевноисторијских „национализација", али и проблема (женске и/или женствене) сентименталности у контексту модернизма. Слабљење локалистичног у Анђелијиној прози (у поређењу са прозом Лазе Лазаревића) данас бисмо пре видели као последицу њене веће отворености ка модерном (и модернистичком) хоризонту него као поетичку мањкавост или непрецизност, иако је примедба Павла Поповића која поседује гинокритички импулс *avant la lettre* (тј. истиче тешкоће које жене имају у стицању искуства услед патријархалних узуса и назора, а самим тим и његовог литерарног уобличења) сасвим оправдана, чак луцидна. Тај модернистички хоризонт, осим разградње реалистичких конвенција, подразумевао је и тада врло живе и на различите начине заступљене проблематизације тзв. женског питања, као и идеје о сестринству, било да је то сестринство имало српски или југословенски предзнак.[10] Осим тога, будући да је услед тешких и упорних болести – на првом месту туберкулозе и канцера – које су је пратиле од детињства до краја живота, била принуђена да, „бежећи од београдске прашине" (Поповић: 165), често путује и обитава у различитим подручјима Југославије, Анђелија Лазаревић је хронотоп своје књижевности, као и сликарства, ширила ван граница локалног искуства

књижевности. Осим тога, исцрпна архивска истраживања и теоријска разматрања англо-америчких гинокритичарки помажу нам да детектујемо својеврсне универзалије у домену женске књижевности, како оне на формалном нивоу (жанр, мотиви, симболи) тако и оне које се тичу дијалектике књижевног поља заснованог на принципима патријархата, којим најчешће доминирају мушки актери, с једне, и процеса освајања (књижевног) ауторства од стране жена, с друге стране. Истраживање српске и југословенске периодике, као и различитих видова мемоаристике интелектуалки из међуратног раздобља, показује да је о *стрепњи од ауторства* и те како основано говорити и у југословенском контексту.

10 Идеја сестринства једно је од најважнијих дискурзивних упоришта женског продора у јавну сферу и феминистичког покрета на подручју данашњих националних држава насталих распадом Југославије које се (ре)конституише крајем 19. и почетком 20. века, као и, делимично, у међуратном раздобљу, и то било да је реч о интелектуалкама, књижевницама или активисткињама. Сходно политичким околностима и сменама, односно уверењима њених промотерки, та је идеја била обележена патриотизмом усмереним на етничку припадност (в. Столић 2015), или пак урођена у југословенство. То југословенство понекад је напросто подразумевало приклањање владајућем режиму и идеологији, југословенској монархији (Коло српских сестара у фази након Првог светског рата, Јелена Зрнић и друге уреднице женске штампе на подручју Краљевине), а некада је успостављано на сложеније и суптилније дискурзивне начине, неодвојиве од експлицитне феминистичке агитације и праксе. У другом случају, важну улогу имала је Зофка Кведер, која је утицала на потоње уреднице часописа *Женски покрет* и друге своје савременице. Иако није била експлицитно укључена у динамичне феминистичке борбе током међуратног раздобља, Анђелија Лазаревић је у својој прози доследно привилеговала гиноцентрични тематски корпус, тј. тематизовала женска искуства, држећи се принципа слободне и непретенциозне књижевне идиосинкратичности, слично својој најближој пријатељици међу књижевницама, Милици Јанковић. Тадашње истакнуте феминисткиње / часописи писали су о њој и одавали јој поштовање (Катарина Богдановић / часопис *Женски покрет*), што, имајући у виду њихову биографију / уредничку политику, сведочи о томе да су препознавали значај њеног женског ауторства и у феминистичкој перспективи.

живота у Србији, на првом месту ка хрватском приморју (Хвар, Сплит, Метковић, Дубровник) и Словенији (Добрна). Ни у једном аспекту њеног опуса не може се назрети ни најмање интересовање за национално питање, као што се ни у ауторкиној ванкњижевној делатности не уочава оптерећеност сопственом (националном) књижевноисторијском припадношћу, афирмацијом и рецепцијом. За њено се приповедање, притом, не може рећи да је делокализовано или радикално лишено реалистичких конвенција и мотивације, али може се установити да обилује мање или више стидљивим тежњама ка понирању у просторе унутрашњег живота, ослањајући се, између свега осталог, и на позне домете Лазе Лазаревића, те постепено искорачујући из њих.[11]

Упоредо с тим, стилска неизбрушеност, или барем нестабилност, која се очитује у раслојавању приповедних гласова и перспектива, недоследној употреби глаголских времена односно растрзаним временским плановима, фрагментарности структуре и разбарушенијим принципом асоцијативности, с ове временске дистанце више упућује на крах позитивистичке визије света и вере у непобитне егзистенцијалне и екстратекстуалне истине које је могуће обухватити текстом него што сведочи о немогућности ауторке да одговори на књижевне изазове сопственог доба. Упркос томе, може се говорити о донекле окошталим рецидивима сентименталистичке традиције или мелодрамским наносима, иначе карактеристичним за књижевност коју у првим деценијама 20. века пишу и објављују аутори и – нарочито – ауторке на простору Краљевине СХС/Југославије,[12] као, уосталом, и за њихове бројне претходнице и савременице у европском контексту. За то, барем делимично, заслужна мора бити њихова књижевна неукорењеност условљена родом, тј. (у патрилинеарној, едипалној историји књижевности доминантно) свођење женске књижевности на статус поткултуре, на положај готово засебног и свакако маргинализованог књижевног жанра, услед чега су оне биле принуђене да траже другачије путеве афирмације.[13]

---

[11] У литератури о Анђелији Лазаревић често се среће претпоставка да би ова ауторка, да само није била непрестано измучена болестима које су знатно отежавале процес њеног образовања и рада, те да није умрла у четрдесет првој години, тек остварила врхунске уметничке резултате. Такође, било да делове њеног опуса одређују као оне просечне или натпросечне вредности, критичари и тумачи углавном се слажу у томе да је реч о ауторки неспорног талента.

[12] И заиста, разумно је запитати се о принципима (не)прихватљивости таквих појава. На пример, да ли би се наредна два одломка у критици перципирала исто? „Нина, ти си била цвет крај пута којим пролазе странци. Свакога је занео мирис цвета, сваки је застао и сломљена срца продужио пут, носећи у души мирис цвета који се не заборавља“ (Лазаревић 2011: 63). „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 жена. Тада сам чуо о Анђелији Лазаревићевој и Наталији Цветковићевој. [...] Узеше ћупе сељачке, оне познате ‘катрањаче’ и ишараше их шарама ћилимова наших, ћилимова које гледамо тако равнодушно а у чијим су шарама извезене толике песме пуне мириса усева и села наших“ (Милош Црњански, *Демократија,* 1919, нав. према Хаџић 2011: 157).

[13] Инсинуирање да су саме жене – најчешће феминистички мотивисане критичарке и теоретичарке – (готово) искључиво одговорне за (ауто)гетоизацију, за сепаратистички приступ женској илити књижевности коју пишу жене, пракса је која у историји критике има дугу традицију и која ни данас не губи на актуелности. Такве замерке најчешће долазе од оних припадника и припадница

У садејству ових чинилаца може се наслутити значење „лиризма“ који Павле Поповић, иако прилично благонаклоно, препознаје као вишак, односно недостатак у прози Анђелије Лазаревић. Реч је о карактеристичној критичарској замерки, пандану „сентиментализму“ о којем инспиративно и темељно пише Рита Фелски, феномену који се неретко асоцијативно и недовољно образложено поистовећивао са женскошћу или женственошћу.[14] Модернистички заокрет омогућио је, ипак, да

књижевне јавности који се не баве предано и систематично женском историјом и историјом феминистичке (књижевне) мисли и/или оних који, иако темељно познају прихваћене књижевноисториографске наративе, не обраћају пажњу на њихову маскулиноцентричност, едипалност и патрилинеарност. У супротном, не би им промакло да су инспиратори и они који су одржавали на снази ову поларизацију углавном били мушки књижевни, књижевнокритички и књижевноисторијски ауторитети. Иако су њихове колегинице, и онда када су биле вођене феминистичким побудама, на такву визију књижевног живота начелно и саме пристајале, оне су је, међутим, неретко бојиле другачијим дескрипцијама и прожимале другачијим вредносним конотацијама, трудећи се да успоставе разлику женског и мушког или је преокрену у сопствену корист, тј. у корист саме књижевности коју пишу жене. (Наравно, не нужно и не увек, будући да пол није и не може бити гаранција, већ само потенцијално место поетичке борбе која у одређеним контекстима уједно фигурира као феминистичка. О томе в., на пример, Toril Moi, „Feminist, Female, Feminine“, www.torilmoi.com)

14 Примера који поткрепљују претходну напомену, а уједно фигурирају као варијације на замерку о „лиризму“, има много. Неке од репрезентативнијих и, с обзиром на положај оних који их износе, најзначајнијих, наводи Магдалена Кох у поменутој студији. Прва се, као и Поповићева примедба упућена Анђелији Лазаревић, може сматрати релативно неутрално изнесеном, дескриптивном, добронамерном и поткрепљеном свешћу и знањем о актуелном положају жена и његовом пресудном утицају на карактер њихове књижевности, а њу износи Јован Скерлић у чувеном тексту „Две женске књиге...“ (в. Скерлић 1922: 291). „Жене искључиво говоре о себи и не могу да изађу из себе. По своме злом социјалном положају жене су одгурнуте из живота, или одбачене на ивицу живота, затворене у себе, приморане да живе само својим сентименталном 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 исповести“ (нав. према Кох 2012: 139). Другу примедбу на рачун женског писања пак карактерише све супротно – нормативизам, неутемељени памфлетизам, мизогини есенцијализам, а њу износи Јован Дучић 1914, такође разматрајући *Сапутнике* Исидоре Секулић (в. Дучић 1914, Дучић 1969: 583). „Жена у књижевности увек је показивала већма особине свог спола него особине свог личног талента, и то чини да њихове књиге неминовно личе једна на другу. Изузетака има тако мало као да их и нема. Зато, или читали стихове које су жене написале, или гледали слике које су оне насликале, све те уметничке ствари имају једну општу заједницу: немају мере у емоцијама, ни реда у импресијама; посматрање више минуциозно него дубоко; много декоративности, барока, сладкоће, сентименталности, које иду у плачевност [...] честе замишљености над бесмислицама и удубљивање у плитке ствари“. Овом приликом ваља се осврнути на један узгредни пасус из мемоара Паулине Лебл Албале, значајне међуратне интелектуалке, књижевне критичарке и чланице редакције часописа *Женски покрет* (који, свакако, није написан у полемици са овим Дучићевим речима):

„Запазила сам, с чуђењем, још једно. У тренуцима када је наша земља водила борбу на живот и смрт, Дучић се није много паштио за исход те борбе. Напротив, он је био пун прича о дражима грчких лепотица, и, наравно, о својим баснословним успесима код сваке од њих. Женска лепота, коју је зналачки аналисао, као највештији стручњак и естет, изгледа да му је било много важније занимање него ли његова дипломатска дужност и ратна ситуација у Европи. Штавише, самом катастрофом наше земље није био ојађен, погружен, као ми обични смртни. Он је у томе налазио само песничке мотиве, и на њима се с пасијом заустављао. Такав се видик има, ваљда, с Олимпа. Али мене је такав став и такво схватање одбијало. Какав је друкчији био мој Скерлић! А зар је он био мањи великан! Како је он уздрхтао на сваки дах који би прострујао поред њега, како је у њему

такво поистовећивање ауторке почну да преокрећу у сопствену корист, што се може потврдити и на примеру „генолошког пакта“ једне од њих, Анђелије Лазаревић.

„Нешто неодређено, сиво“

Опус Анђелије Лазаревић дубоко је и доминантно прожет двема тенденцијама: интимистичком и импресионистичком. Прва од њих препознавана је како у међуратном раздобљу (нпр. Катарина Богдановић, Павле Поповић) тако и у контексту накнадне рецепције (нпр. Јелена Милинковић, Зорица Хаџић). О другој је било више речи у разматрању сликарског опуса Анђелије Лазаревић, при чему је ауторка третирана као узорна импресионисткиња „минхенског типа“, она која се, иако окренута модерности (на нивоу проседеа, специфичном третману светлости), ипак не одриче реалистичких конвенција (чврстих контура) у сликарству. „Сликала је често чланове породице и познанике. Неки портрети су рађени са карактеристикама минхенског реализма (такав је *Портрет мушкарца* из 1916. године), а неки су сликани у слободној форми и модернијој варијанти (рецимо *Портрет жене* из Народног музеја)[...] на позним сликама се распознају елементи конструктивизма“ (Митровић 2018: *sine pagina*, курзив З. С.). Зора Симић Миловановић, на пример, закључује: „У главном сликарство јој је импресионистичко, где се цинобер, зелено и ултрамарин плаво такмиче за превласт у пејзажима, сливају и прелазе у хладно зелени миран тон, да где где пробије златан окер сунца или оранж мрље, или лимуново жуто са благим сивкастим сенкама“ (Симић-Миловановић 1938: 41). Јована Митровић исправно додаје да је тај опис „погодан за *акваре*ле Анђелије Лазаревић, али не и за њено целокупно стваралаштво“ (Митровић 2018: *sine pagina*, курзив З. С.).[15]

Можда делимично и стога што је већи део свог опуса написала и објављивала током последњих година живота, када се услед све интензивнијих здравствених тегоба сликању, и то искључиво техником акварела, посвећивала у знатно мањој мери, Анђелија Лазаревић је и импресионистички и конструктивистички мотивисано деконструисање реализма пресудније остварила у свом књижевном изразу. Модуси те деконструкције нису видљиви само у приповеткама, већ и у другим жанровима у којима се ова ауторка окушала. Реч је пре свега о неколицини песама у прози,[16] међу којима се сугестивношћу издваја изразито херметична

сваки уздах налазио одјека. Али, зато је Скерлић и изгорео са тридесет шест година. Дучић ће свакако дочекати стоту“ (Lebl Albala 2005: 224).

15 При томе треба истаћи и видљив утицај Сезана, који представља важан сигнал модерности (хвала историчарки уметности Ани Кнежевић на овој сугестији).

16 Прозаида је изузетно значајан жанр у контексту женске модернистичке/авангардне књижевности диљем Краљевине СХС/Југославије, нарочито у раном послератном периоду. О начелним жанровским одликама прозаиде темељно је писала Бојана Стојановић Пантовић (2012). На дијалектику овог жанра и рода (*gender*), истражујући женску и феминистичку књижевност и периодику управо у међуратној Југославији, у више наврата осврталe су се Жарка Свирчев и Јелена Милинковић.

„У ноћи“, сасвим утемељена на елипси, како семантичкој тако и стилској, и сведена на тихи исповедни крик. Индикативно је да се и у овој прозаиди, као и у приповеци „Цвет крај пута“ која је такође написана у псеудоепистоларној форми, нараторка обраћа одсутној јунакињи. У другом случају реч је о блиској и драгој пријатељици из младости, док у првом релација нараторке и адресата није прецизирана, премда одсуство било каквих еротских или породичних конотација, као и начелно тематско привилеговање пријатељстава у фикцији и оскудно очуваној преписци Анђелије Лазаревић, наводи на помисао да је и она управо таква – пријатељска.

Импресију аутентичности и дубине интимног доживљаја ауторка постиже иницијалном сликом – чистом и јасном – коју неочекивано прекида и којој се опире варљивост, магловита неподударност чулних сензација истоветног субјекта.

> У ведрој, зимској ноћи ја чујем њихов крик и тражим да их видим. Али више моје главе је само студено, звездано, зимско небо. Мени се чини да ће њихове сенке прелетети преко белог снега око мене, или да ће се оцртати мрке силуете раширених крила, испод многобројних, блиставих звезда. Ја чујем њихов крик... где су? (Лазаревић 2011: 11).

Одсечна, ритмична, разломљена синтакса подупире модернистички импулс текста и његову вишезначност, упоредо са халуцинаторношћу, ноктуралношћу нараторкиног доживљаја. У наредном кораку, почетна збуњеност (и збуњивост) донекле се разрешава урањањем из множине у једнину, које истовремено сведочи о неухватљивости и дисперзивности инстанце адресата у свести нараторке, а које су коначно и потцртане поређењем неодређене „ње“ са птицама, „јатом дивљих гусака у ноћи“. Репетиције, мотиви и пиктурални паралелизми из првог и другог пасуса уланчавају се у изразито згуснуто искуство суочавања са наглим одласком другог бића – у далеким обрисима успоставља се могућност да је реч о суициду.

> И твој глас сам чула. Али ко је могао наћи те, видети и задржати те. Минула си и ти као јато дивљих гусака у ноћи, дивља као и оне, невиђена као и оне. Твој глас сам чула, али више мене било је само јасно, звездано небо, око мене блистави снег – а где си ти била? (Лазаревић 2011: 11).

Ове поетичке особености, иако неминовно модификоване у складу са природом жанра те најчешће у мање радикалном облику, присутне су и у приповеткама Анђелије Лазаревић. У поменутој „Цвет крај пута“ оне се сустичу са још једном, која је и иначе до сада неретко истицана – гиноцентричношћу. У овом случају, ауторка исписује својеврсни рудиментарни девојачки роман у форми (музикалношћу и пиктуралношћу проткане) кратке лирске приче, о одсутној јунакињи Нини. „Градећи њен лик Анђелија Лазаревић показује на који начин патријархат од фаталне жене, заводнице, ствара несрећну, угаслу жену утамничену браком“ (Милинковић 2016: 177).[17] Та је чињеница приближава покојем савременику и

[17] Мотив „брачне гробнице“, тј. разнолике варијације на поређење ступања у брак и смрти, свеприсутни су у поезији и прози коју објављују књижевнице у међуратној Југославији, особито

бројним савременицама које су, углавном у четири зида своје интимистичке жанровске нише, разградњу реалистичких конвенција у приповедању прожимале потребом да управо из женске перспективе проговоре о проблематичним или чак погубним патријархално утемељеним женским (субјективним) искуствима и апоријама таквог утемељења.[18] Те су апорије предочене како вокативним репетицијама тако и текстуалним белинама и тишинама нараторке, обиљем идиличних реминисценција које се јукстапонирају са прозаичношћу садашњег тренутка, као и карактеристичним реторским питањима и меланхоличношћу с којом су постављена.

Меланхолија је, како наговештава наслов једне од њених малобројних песама (у стиху), али и истичу готово сви тумачи њених приповедака, доминантно осећање у опусу Анђелије Лазаревић. Оно је неретко неодвојиво од квалитативно богате (само у изузетним случајевима и неумерене) пиктуралности, од својеврсних рудиментарних и спонтаних назнака имажизма које се срећу у Анђелијиној поетици, од дескрипције махом усредсређене на природу тј. пејзаж, а која импресионистичким набојем, сведеношћу својственом акварелу, као и сивим, магловитим тоновима, испотиха доводи до распршивања реалистичке чврстине у структури приповедања.[19] При томе, реч је о комплекснијем проблему од (прото) модернистичке жеље да се унутрашња стања, несвесно јунакиња и (ређе) јунака контуришу и (де)конструишу посредно, скретањем погледа приповедачице ка пределима који до ње допиру тек у обрисима, у бледој измаглици. Наиме, како

током двадесетих година 20. века, о чему су већ писале ауторке наведене у наредној напомени.

18 Из феминистичке перспективе, Магдалена Кох је у студији *Када сазремо као култура...* овај проблем испитивала на примеру четири књижевнице: Исидоре Секулић, Јелене Димитријевић, Милице Јанковић и Данице Марковић. Јелена Милинковић је у докторској дисертацији пажњу усредсредила на корпус женске књижевности у часопису *Мисао,* па тиме и на Анђелију Лазаревић као једну од његових проминентнијих сарадница. Жарка Свирчев подробније је анализирала опус Анице Савић Ребац, Милице Костић Селем и Наде Јовановић (Милеве Б. Милојевић) у студији о авангардисктињама (в. Свирчев 2018). Радови наведених, као и научни веб-портал www.knjizenstvo.rs уреднице Биљане Дојчиновић, показују да реконструкција српске женске књижевности из међуратног раздобља доприноси све јаснијем и сложенијем уочавању бројних унутрашњих сличности и континуитета, чија систематизација није довршена, а које је и потребно и пожељно сагледати и у компаративној јужнословенској перспективи (такви подухвати тренутно су у зачетку). Овај текст се свакако ослања на та достигнућа.

19 „Био је туробан мартовски дан који је обећавао кишу. Врхови планина којима су ишли били су застрвени облацима: није се више знало где престају планине, а где облаци почињу. Све се сливало у једно: било је суморно, меланхолично, хладно и влажно.“ „И доиста, после још једног сата хода, са другог виса угледаше доле, дубоко у котлини међу планинама, нешто неодређено, сиво, *као* мутно језеро на подножју брда“ (Лазаревић 2011: 86, курзив З. С.). „И кад је неколико дана по свом доласку једно јутро опет погледао кроз прозор на изванредну слику коју му је природа пружала, њему се река учини као каква прљава крпа која се провлачи испред вароши, а далеке планине, обавијене маглом, као да добише глупе физиономије паланачких грађана“ (Лазаревић 2011: 87). Јована Митровић, пишући о Анђелијином сликарству, закључује: „Захваљујући утицају Бете Вукановић, акварел је већ од школских дана био омиљена техника Анђелије Лазаревић“, док је њен „омиљени мотив био пејзаж“, који је „радила на свим путовањима“. „Своју посвећеност природи бележила је брзом техником акварела. Интересовала се за чисту ликовност импресионизма“ (Митровић 2018: *sine pagina*).

примећује Јелена Милинковић, „меланхолична стања њених јунакиња у директној [су] вези са њиховом женскошћу“: сама реалистичност која се разграђује заглушујуће је патријархална и неретко паланачка, пресудно обележена спутавањем индивидуе (по правилу жене, али и не само жене) да се отргне од конвенционалних намета и очекивања, односно ригидности патријархалних структура и визија породице, брака, тела, сексуалности. Услед тога, као и чињенице да је, попут многих својих савременица, и Анђелија Лазаревић писање доживљавала као један вид суочавања са сопственим соматским тегобама, „меланхолија [се] у њеним приповеткама вишеструко реализује: као одраз општег модернистичког осећања сплина, као реперкусија патријархалних ограничења, али и као супституција болести“ (Милинковић 2016: 176).

Јелена Милинковић примећује и то да хронолошки след опуса Анђелије Лазаревић карактерише – у контексту модернизма наизглед необична – наратолошка инверзија, која, могло би се додати, постаје посебно занимљива уколико се у виду има њена контрастираност књижевном путу претходника Лазе Лазаревића. Наиме, и на микроплану – нпр. у случају две верзије аутобиографски интониране приповетке „Лутања“, и на нивоу целине Анђелијиног опуса, уочљива је прогресивна формална „објективизација“ нарације, кретање од строго лирских ка прозним жанровима (песме у стиху, лирски фрагменти, песме у прози, приповетке, новела/кратак роман), од различитих видова коришћења првог лица ка екстрадијегези, од наглашено исповедног ка конвенционалнијем, свезнајућем модусу миметички мотивисаног приповедања. Међутим, на трагу увида Магдалене Кох, једно могуће објашњење ове „инверзије“ можемо потражити управо у спољашњем притиску који су ауторке интернализовале, у њиховој тежњи да – пошто су тешко могле удовољити критичарима који су након Првог светског рата захтевали амбициозну и тек селективно прихватљиву историчност (уз локалну обојеност) фикције – у сопственој књижевној генези барем што успешније остваре „генолошки пакт“, односно затамне и преструктуришу интимистички, потенцијално „типично женски“ субјективистички импулс. Тако није изненађујуће да највиши степен привида дистанцираности приповедне инстанце Анђелија Лазаревић остварује управо у оним приповеткама које проговарају о најдубљим друштвеним табуима њеног доба, а не у оним делима у којима примарно тематизује пријатељство, детињство и одрастање („Цвет крај пута“, „Михаило“). То особито важи за два текста: најпре за приповетку „Анета“, а потом, у несумњиво највећој мери, и за „Паланку у планини“, Анђелијино последње, постхумно објављено дело, које се некада одређује као кратак роман, некада као новела или дужа приповетка, а некада и опрезно смешта на границе које деле ове жанрове (Павле Поповић описује га као новелу-роман).

***

Приповетка „Анета“ се захваљујући осебујном симболистичком третману мотива, фрагментарној нарацији, али и тишинама односно речитим ћутањем протагонисткиње (именоване већ насловом), које је одлично запазила Јелена Милинковић,

успоставља као херменеутички изузетно подстицајан текст, нарочито уколико су у фокусу пажње модуси разградње реалистичких конвенција и изградње модернистичке субјективности. Искуства ванбрачне трудноће и абортуса, која су уследила након што је рибар Пјеро перфидно злоупотребио Анетину заљубљеност и наивност, али и њене дубоке застрашености примером жигосања самохране мајке Марте Бепове која у изолованом локалном контексту хрватског приморја има статус дежурне луде и жртвеног јарца – примером који временски план приповетке продубљују идејом перзистентности и репетитивности превара сличних Пјеровој (једног од „данашњих младића"!) – доимају се упечатљивим, потресним и упозоравајућим и у савременом хоризонту рецепције. Мотив црвене мреже, којим се приповетка отвара, вишеструко симболизује читаво њено ткање – како семантички, упућујући на стеге патријархата и паланачког духа свакодневице, тако и на деликатније, аутореференцијалне начине, најављујући лајтмотивско упориште „Анете", које постаје посебно сугестивно у епизодама покрај бунара, у огледању јунакиње у дубини које истовремено фигурира као плашљиво урањање у просторе сопственог детињства/несвесног/идентитета.

> Она се нагиње над цистерну, вешто баца ведро на дугом конопцу и хитрим покретом руке изврће га и пуни водом. Пад ведра у воду мукло одјече између камених зидова дубоке цистерне. Ала је дубока и мрачна! Анета сипа воду у путању и захита друго ведро. Увек стара цистерна у кастелу изазива нарочито осећање мистике у души Анетиној. Још некад, као дете, кад је долазила с матером на воду, дизала се на прсте и гледала кроз мрачан отвор доле где је светлуцала вода. Видео се само један светао круг у коме се огледало небо и главе оних који се нагињу преко камене ограде.
>
> – Ако не слушаш, бацићу те у цистерну, говорила јој је мати, а она се уплашила од ограде и није више желела да види своју слику у дубини... (Лазаревић 2011: 52).

Анета је субјект који суверније искорачује у модерност, протагонисткиња која се, за разлику од јунака Лазе Лазаревића, одлучује на поринуће у дубље пределе сопства. Међутим, у том процесу она још увек не успева да у себи у потпуности докучи природу тог поринућа, нити да дезинтегрише интернализоване намете и суспензије патријархата, што последично води до (спреченог) покушаја суицида (чиме поменути искорак постаје корак у добровољну смрт), тешке депресивне епизоде и, напослетку – пристанка на поновни одлазак с Пјером.

Природа тог одласка односно самог завршетка приповетке, услед његове отворености, подложна је различитим интерпретацијама. С једне стране, Павле Поповић је у њему, занимљиво, видео „литературу", „Ибзена",[20] оно што „није

[20] Улога Ибзена и рецепција његових драма у југословенском (књижевном) контексту изузетно су значајне, чак формативне, нарочито када је реч о женској и/или феминистичкој књижевности. То је, на пример, видљиво у уредничкој политици (књижевне рубрике) часописа *Женски покрет,* и то управо у периоду о којем говори овај текст, током раних двадесетих година, када је уредница часописа била Милева (Б) Милојевић, а потенцијална коуредница и стална сарадница књижевне

природно“, сматрајући да је знатно виши степен веродостојности ауторка постигла у једној ранијој епизоди, у којој се предочава *мржња* коју Анета осећа према Пјеру, мржња која заиста фигурира као важан наговештај њене могућности и потенцијални корак на путу јунакиње да себе изгради као самосталног и самосвесног субјекта – што би, разуме се, нужно подразумевало потпуно одустајање од Пјера.

> Једног дана, пролазећи крај крчме, Анета угледа Пјера. Он се осврте за њом и видевши њен витак, непромењен стас, разумеде и насмеја се задовољно.
>
> Анета осети у тај мах једно страшно осећање које пројури кроз њену душу. То је морала бити нека страховита мржња, ништа друго до мржња...
>
> Он застаде на прагу, а његова кратка сенка падала је натраг у кујну. Он само за тренутак окрете Анети лице обасјано месечевим зрацима, и очи које су молиле.
>
> Анета *без гласа* устаде (Лазаревић 2011: 56–57, 58, курзив З. С.).

Будући да је у целовитом контексту приповетке Пјеро неупитно, иако нимало невешто и неуверљиво, осликан као равнодушан и неосетљив заводник, својеврсни „рибар људских душа“ (прецизније, женских), може се учинити необичним то што је Павле Поповић у понављању по саму Анету очигледно погрешне, погубне и умало фаталне одлуке, прочитао помодни феминистички крик, и то структурално слабо мотивисан. С друге стране, Јелена Милинковић је, и сама препознајући „мелодрамски“ карактер епилога, у њему, напротив, пре видела Анетино непромишљено повиновање сопственим еротским нагонима и Пјеровој суптилној манипулацији. И заиста, овај отворени завршетак плаузибилније је читати као литерарни траг колебљивости самоспознаје, самоафирмације и индивидуације која би се могла сматрати (и) феминистички заснованом. Другим речима, на основу њега, а уз осврт на претходну напомену, може се претпоставити да је Анета јунакиња која у границама ове приповетке није дозволила Нори у себи да се до краја изрази, иако је на тренутак чула њену побуну.

***

„Паланка у планини“ у критици је у више наврата истицана као најзрелије и најуспешније књижевно дело Анђелије Лазаревић. Насупрот томе, Катарина

рубрике Милица Костић Селем – ауторка, публицисткиња и једна од најкомпетентнијих и најталентованијих књижевних критичара на југословенском простору. Сама Милева Милојевић је под псеудонимом Нада Јовановић написала врло похвалан критички прилог о *Луткиној кући,* у којем износи жустар апел за исправљање интерпретативне неправде учињене према овом Ибзеновом тексту и, посредно, женама, закључујући да „већега феминисту нису имале жене у мушкарцу од Ибзена“ (Јовановић 1921: 266). На примеру *Женског покрета,* најдуговечнијег и најозбиљнијег југословенског феминистичког часописа (1920–1938), може се видети у којој је мери тзв. женско питање било важно и дубоко уткано у питања од књижевног значаја током међуратног раздобља, јер управо на његовим страницама долази до најексплицитнијег укрштања литерарних интимистичких дискурса и идеологема „нове жене“ (в. на пример Бараћ 2013 и Kolarić 2021), чија је једна од представница и сама Ибзенова јунакиња Нора. Утолико занимљивија постаје опаска Павла Поповића.

Богдановић је о овом тексту, те о „Лутањима“ која су 1926. штампана у истој књизи са њим, као и иначе бескомпромисна (друштвена и књижевна) критичарка, изнела не сасвим повољан суд, сматрајући да у истој тој књизи „дар Анђелије Лазаревић изгледа донекле упрошћен и сужен, али тај дар је несумњив“. Штавише,

> Лазаревићева не изгледа много јака ни у цртању карактера. Личности су јој упрошћене и уопштене, и *она, као модерни сликари, повуче две црте да начини лице. Али, то је довољно да се обележи једно стање душе које она жели да анализе, и што је код ње увек главни предмет.* „Ја у својој приповеци нисам умела да постављам велике проблеме – пише она у једном свом писму –; ја сам само хтела да изнесем личности које, свака на свој начин, нису срећне“. У томе је она потпуно успела, и обилато је поделила тим замишљеним личностима своје болове и незадовољства (Богдановић 1926, курзив З. С.).

Примедбе из текста Катарине Богдановић, који је до сада превиђан у реконструкцији рецепције опуса Анђелије Лазаревић, додатно добијају на занимљивости и тежини уколико се суп(р)о(т)ставе онима које у истој години и поводом истог издања износи Павле Поповић. Обоје тумача препознају сведеност психолошке мотивације и непотпуност реалистичког проседеа, што њихов коначан критичарски суд чини, иако начелно похвалним, донекле уздржаним и усредсређеним на мањкавости Анђелијине прозе. Међутим, док је Поповић у њима склон да види недостатак наспрам претходника Лазе Лазаревића, Катарина Богдановић покушава да их разуме и образложи на трагу ауторкине модерн(истичн)ости, постављајући их експлицитно у контекст актуелних тенденција у ликовним уметностима, а имплицитно у контекст Анђелијиног сопственог сликарског опуса и поетике. У исти мах, за разлику од Поповића, Катарина Богдановић се ни у траговима не посвећује једном изузетно важном аспекту текста, који ће потоњи тумачи имати у виду: управо се у „Паланци у планини“, с разлогом, најчешће трагало за Анђелијиним интертекстуалним дијалогом с прозом Лазе Лазаревића.

Нема сумње да је ауторка, утемељујући приповедање на опозицијама паланке и велеграда (неодвојивих од интимног, интелектуалистичког сплина протагонисте Владимира и упадљиво натурализоване *пошлости* окружења у којем он обитава по професионалној дужности), тематизујући унутрашњи конфликт на чијим се половима налазе Владимирова породица (мајка и сестра без друге преостале „главе куће“) и девојка Олга у коју се он заљубљује (у доживљају мајке и сестре „недостојна њега и њихове куће“), имала у виду приповетке попут „Ветра“ и „Швабице“. Међутим, док су у њима ликови успевали тек да дођу до ивице модерности, пред којом би се напослетку повукли унатраг, не улажући индивидуални напор да је превазиђу, протагонисти новеле Анђелије Лазаревић одлучују да то по сваку цену учине.

Упориште Анђелијине интертекстуалне игре представља пародија – а склоност пародији може бити додатна интерпретативна копча ка поступку самог Лазе Лазаревића, који је у овој прилици, занимљиво, мета исте те склоности. Декларативно непољуљани интегритет мајке као стуба заједнице/поретка,

наглашен у приповеткама Лазе Лазаревића, овде је до краја демистификован, детронизован и доведен у питање. Лик Владимирове мајке, као и сестре, неупитно је лишен колективистичких идеала и аутентичне жеље за очувањем етичких норми. Њих две напросто фигурирају као саможиве, незреле, инертне и не одвећ осетљиве споредне јунакиње, које на будућност гледају на врло прагматичан начин, и то у циљу да себи самима обезбеде комфор, без обзира на то да ли би и каквог утицаја тај комфор имао на остале протагонисте. Другим речима, Анђелија Лазаревић у овој новели заоштрава идеју о репресивности друштвено пожељних визија о браку и о породици, у исто време раскринкавајући њихову арбитрарност, хипокризију и крхкост (али не потцењујући њихову перзистентност и изазовност), и тек на том темељу Олги и Владимиру пружа могућност да сами одаберу ток своје будућности.

Исход те могућности, као и иначе у прози Анђелије Лазаревић, сумњив је и неодредив, осенчен слутњама и колебањима, отвореним завршетком приповести, као и свепрожимајућом атмосфером сплина. Међутим, један значајан корак свакако је пређен – последњу реч у одлучивању о својој (брачној) будућности има Владимир, а та је одлука постигнута на његово и Олгино обострано задовољство. Свезнајућа нарација, као и жанровска отвореност ка роману, иако би се наизглед могла схватити као корак саме ауторке унатраг, као њено повлачење ка реалистичком проседеу, заправо се испоставља семантички ослобађајућом и знатно инклузивнијом: комплексност конфликта није угрожена, бинарне опозиције нипошто не функционишу као плошне и једнозначне, карактеризација, па и сенчење хронотопа, остварују се суптилним техникама, оприсутњују се одсуством из текста методом контрапункта, елиптичношћу, тишинама. Реципијент није ограничен само на перспективу мушког протагонисте који се налази на прекретници и у стању унутрашње сукобљености с конвенцијама, већ текст обилује фокусима на Олгино искуство, као и широком лепезом споредних ликова, мотивацијских токова и готово самосталних епизода (посебну пажњу међу њима заврђује однос локалног апотекара и Олгине млађе сестре). Све то „Паланку“ чини изузетно панорамичним текстом, у којем се патријархат, који је Анђелија Лазаревић и до тада тематизовала, претвара у патријархате, меланхолија растаче у више својих варијанти, а перспективе различитих јунака, иако сведено, пажљиво конструишу и у подземним структурама претачу у снажну јединствену *атмосферу* која, упркос постојању заплета и усредсређености на карактеризацију (услед чега они и постају секундарни у рецепцији), заправо читаву приповест држи на окупу. Реч је о атмосфери која би се, уколико се ослонимо на један опис из саме новеле, најједноставније могла описати као „нешто неодређено, сиво“.

Завршна запажања

У контексту јужнословенских књижевности, па тако и српске, дезинтеграција реалистичких приповедних конвенција, упоредо са слабљењем вере у могућност кохерентног текстуалног уобличења екстратекстуалних истина и искустава, одви-

јала се релативно спорије него у тзв. књижевним центрима. Књижевноисторијски *заокрет ка унутра* био је тако и дуже и дубље преплетен са текстуалном разграђњом реализма. Ипак, као и другде, продор модернистичке свести испољавао се у стилски хетерогеним видовима, а конституисање модерног јунака обухватало је не само раскид са проблемом карактера – односно заплета или по(р)уке – као доминантом нарације, већ и усложњавање импресионистичке тенденције, структуралну флексибилност и фрагментарност, те конструисање нових модуса субјективности. То се односи и на ауторе и на ауторке који су се оглашавали у последњим деценијама 19. и првим деценијама 20. века. Међутим, за разлику од својих истакнутих колега, модернисткиње су углавном наилазиле на критичку рецепцију обележену њиховим полом/родом, била она афирмативно или негативно интонирана. Услед тога, начелно сужених животних могућности условљених патријархатом, као и одсуства гиноцентричног упоришта у дотадашњој књижевној традицији – што је у њима неретко изазивало *стрепњу од ауторства* – књижевнице су се на модернизам и његове потенцијале претежно ослањале на другачији начин у односу на ауторе.

У првим деценијама 20. века оне су, обично без чврстих програмских и поетичких упоришта, проналазиле индивидуалне путеве књижевне генезе, који су неретко подразумевали генолошки пакт о коме говори Магдалена Кох. Иако је њихова рецепција била родно обележена, успевале су да одговоре на захтеве своје епохе, па чак каткад и удовоље критичарима, утолико пре што је у самим темељима модернизма, како је то лапидарно изразила Вирџинија Вулф у програмском тексту „Модерна проза", било привилеговање интимизма, фрагментарности и субјективности, квалитета који су се (до) тада често сматрали „типично женским". Потрага те врсте, карактеристична за сликарку и књижевницу Анђелију Лазаревић, занимљива је, између осталог, и због тога што је она, у покушају да стекне поетички ослонац, делимично посезала за интертекстуалним дијалозима са прозом свог оца, Лазе Лазаревића, транспонујући неке од његових тематских опсесија у сопствени опус, пародирајући их, модификујући их сходно књижевној епохи чији је део чинила (доследно остајући непретенциозна и скромна, несигурна у сопствени таленат и вредност и неоптерећена сопственим књижевноисторијским значајем и рецепцијом), те прожимајући их особеним видовима модернистичке субјективности. Занимљивост расте утолико што је Лаза Лазаревић аутор на књижевноисторијској раскрсници, који у српској књижевности има статус упадљиво сличан оном који на „глобалном" нивоу има Чехов, тј. репрезентативан у контексту протомодернистичке дезинтеграције реалистичких конвенција. Међутим, књижевноисторијски положај и достигнућа саме Анђелије Лазаревић нису сводљиви на ову компарацију. Уједно је реч о ауторки чији обимом скроман опус, осим утиска о кохерентности стваралачке визије, карактерише и другачија врста репрезентативности: она која постаје посебно уочљива у контексту реконструкције и (ре)интерпретација међуратне продукције и рецепције модернисткиња са подручја Краљевине СХС/Југославије.

Као и њене бројне савременице, Анђелија Лазаревић је своју поетику засновала на интимизму (утолико што је била сликарка – протканом и специфичном

варијантом импресионизма), конституишући нове моделе модерне субјективности. И као и у случају њених бројних савременица, ти модели били су знатно обележени женским искуством, услед чега су у едипалној, патрилинеарној логици књижевног канона и историје остали на рубовима пажње. У овом тексту понуђена је једна могућа интерпретација (рецепције) модернистичке субјективности која се формира у прози раног међуратног раздобља, с посебним освртом на сегменте опуса Анђелије Лазаревић, у нади да је на тај начин могуће указати како на квалитет тог опуса тако и на ширину хоризонта модернистичке субјективности, чија нам потпунија и веродостојнија реконструкција тек предстоји.

ИЗВОРИ

Богдановић, Катарина. „Анђелија Л. Лазаревић: Паланка у планини и Лутања". *Српски књижевни гласник,* књ. XIX, бр. 8 (1926): 631–632.

Дучић, Јован. „Исидора Секулић". *Српски књижевни гласник, књ.* XXXII, бр. 8 (1914): 581–589.

Живојиновић, Велимир. „Књижевно дело Анђелије Л. Лазаревић – 'Паланка у планини' и 'Лутања'". *Мисао,* књ. XXII, св. 7/8 (1926): 501–504.

Јанковић, Милица. „Анђелија Л. Лазаревић". *Мисао*, књ. XX, св. 7/8 (1926): 425–432.

Јовановић, Нада. „Нора – Ибсен". *Женски покрет*, бр. 7/8 (1921): 263–266.

Маринковић, Ана. „Анђелија Л. Лазаревић". *Политика*, год. XXXIII, бр. 6409, 26. фебруар 1926: 5.

Маринковић, Ана. „Анђелија Л. Лазаревић". *Српски књижевни гласник*, књ. XVII, бр. 6 (1926): 379–480.

Скерлић, Јован. *Писци и књиге*. Београд: Геца Кон, 1922.

ЛИТЕРАТУРА

Albala, Paulina Lebl. *Tako je nekad bilo.* Beograd: autorsko izdanje Aleksandra Lebla, 2005.

Барић, Станислава. „Нова жена као медијски конструкт и књижевни лик: стварање феминистичког мита". *Књижевна историја*, XLV, 151 (2013): 733–754.

Бошковић, Драган. „Лаза Лазаревић и крај реалистичког дискурса". *Српска реалистичка прича (Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу), књ. 2*. Крагујевац: Скупштина града; Универзитет, Филолошко-уметнички факултет; Кораци, 2007. 65–77.

Вулф, Вирџинија. „Модерна проза". *Есеји.* Прев. Милица Михајловић. Београд: Нолит, 1956. 77–88.

Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven: Yale University Press, 1979.

Дучић, Јован. *Моји сапутници: књижевна обличја; Прилози: критике, чланци, белешке*. Сарајево: Свјетлост; Београд: Просвета, 1969.

Kolarić, Ana. *Periodika u feminističkoj učionici: časopis Ženski pokret (1920–1938) i studije književnosti.* Beograd: Fabrika knjiga, 2021.

Кох, Магдалена. *Када сазремо као култура: стваралаштво српских списатељица на почетку XX века: канон – жанр – род.* Београд: Службени гласник, 2012.

Лазаревић, Анђелија. *Говор ствари.* Прир. Зорица Хаџић. Београд: Службени гласник, 2011.

Лазаревић, Лаза. *Приповетке.* < https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/proza/llazarevic-pripovetke. html >, 12. 6. 2021.

Лазић, Снежана. *Годишњак Народног музеја у Шапцу.* Шабац: Народни музеј, 2014.

May, Charles E. „Reality in the Modern Short Story". *Style*, Vol. 27, No. 3 (1993): 369–379.

McSweeny, Kerry. „Chekhov's Stories: Effects or Subtexts?". *Bloom's Modern Critical Views: Anton Chekhov – New Edition*. Ed. by Harold Bloom. Chelsea House Pub, 2009. 77–90.

Мелетински, Јелеазар. *Историјска поетика новеле*. Прев. Радмила Мечанин. Нови Сад: Матица српска, 1997.

Милинковић, Јелена. *Женска књижевност у часопису* Мисао *(1919–1937),* докторска дисертација. Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2016.

Митровић, Јована. „Прикази жена у сликарству у првој половини 20. века и сликарство Анђелије Лазаревић". Књиженство бр. 8 (2018). < http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2018/zenska-knjizevnost-i-kultura/prikazi-zena-u-slikarstvu-u-prvoj-polovini-20-veka-i-slikarstvo-andjelije-lazarevic >, 22. 6. 2021.

Moi, Toril. „Feminist, Female, Feminine". < www.torilmoi.com >, 22. 6. 2021.

Најдановић, Милорад. Жута гошћа у српској књижевности. Београд: Нолит, 1973.

Поповић, Павле. „Анђелија Лазаревићева". *Из књижевности. Св. 4*. Београд: Геца Кон, 1938. 3–25.

Свирчев, Жарка. *Авангардисткиње: огледи о српској (женској) авангардној књижевности*. Београд: ИКУМ; Шабац: Фондација „Станислав Винавер", 2018.

Симић-Миловановић, Зора. *Сликарке у српској историји уметности*. Београд: Слобода, 1938.

Стојановић Пантовић, Бојана. *Песма у прози или прозаида*. Београд: Службени гласник, 2012.

Столић, Ана. *Сестре српкиње*. Београд: Еволута, 2015.

Shcherbenok, Andrey. „'Killing Realism': Insight and Meaning in Anton Chekhov". *The Slavic and East European Journal*, Vol. 54, No. 2 (2010): 297–316.

Tomić, Svetlana, eds. *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*. Vol. 23, No. 2, 2009. Special Issue: „Laza K. Lazarević (1851–91)". < https://muse.jhu.edu/article/518121/ pdf >, 22. 6. 2021.

Flaker, Aleksandar. *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1976.

Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

Хаџи Танчић, Саша. „Паланка у Планини Анђелије Л. Лазаревић". *Летопис Матице српске*, год. 184, св. 5 (2008): 1143–1160.

Хаџић, Зорица. „Анђелија Лазаревић, заборављена књижевница и сликарка". Поговор у: Анђелија Лазаревић. *Говор ствари*. Прир. Зорица Хаџић. Београд: Службени гласник, 2011. 153–168.

Hunter, Adrian. „Constance Garnett's Chekhov and the Modernist Short Story". *Bloom's Modern Critical Views: Anton Chekhov – New Edition*. Ed. Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2009. 37–54.

Чехов, А. П. „Студент". Прев. Александар Терзић. *Сабрана дела – књига 6* (електронско издање).

MODERNIST SUBJECTIVITY: ANĐELIJA LAZAREVIĆ AND THE EARLY INTER-WAR LITERATURE

In the context of South-Slav literatures, including Serbian literature, the textual desintegration of realist conventions came about in a manner different from the one in the so-called literary centers. In principle, the modernist movement or *the inward turn* penetrated by degrees and more slowly, with longer and more profound overlaps with the realist stylistic formation. The modes of modernist subjectivity in the first decades of the 20th century constituted themselves, as in other literatures, in dispersive and heterogenous ways. Starting from these conclusions put forward by Aleksander Flaker and Rita Felski's insights regading *the gender of modernity* – the Oedipal and masculine character of ideas of modernity and (literary) modernism – the paper presents an attempt to identify and describe the modes of modernist subjectivity marginalised in the context of literary canon, which, unsuited as they are for the patrilinear narratives of literary-historical sequences, are rarely considered an integral and relevant segment of modernism – the dominant stylistic formation in the inter-war period in the Kingdom of SHS/Yugoslavia. The approach is intentionally *literary* and begins with a consideration of Virginia Woolf's essay "Modern Fiction," proceeding by going back to the representative post-realist and proto-modernist author whose status and importance are more or less unchalleged in the context of Serbian literary history – Laza Lazarević. This step backward is in turn the starting point for the central segment of the paper – the problem of modernist subjectivity in the production (and reception) of female modernists of the early 1920s, using the example of Anđelija Lazarević. Her work and its reception are discussed in order to test the thesis of genological pact between female modernists and the mechanisms of constructing the (national) literary canon. For, like her many woman collaborators – whose work mostly elicited critical reception (whether affirmative or negative) determined by their sex/gender, and who as a rule had few opportunities to gain experience under patriarchy, due to lack of gynocentric bridgehead in the preceding literary tradition (which frequently gave rise to *authorship anxiety*) – Anđelija Lazarević drew on modernism and its potential in a way that was different from that employed by her male colleagues. The case of her search for a literary foothold of her own is of particular interest given that she sometimes found it in the work of her (by then late) father, Laza Lazarević, establishing in her stories and, especially, in her only novella an intertextual dialogue with his later stories. The paper shows, however, that these paralells by no means exhaust her oeuvre, or her significance. In today's intepretive and literary-historical perspective, in its more determined, albeit still dithering, movement toward modernity, its idiosyncratic combination of intimacy and impressionism, its fragmented and layerd narration, and its opening up of new thematic spheres, or extension of those present in Laza Lazarević's prose (in various ways related to femininity), her writing seems no less inspiring, illustrative, and *modern*.

Keywords: modernism, modernist fiction, Laza Lazarević, Anđelija Lazarević, modernist subjectivity, *genological pact,* Kingdom of SHS/Yugoslavia