

Јелена Милинковић

Институт за књижевност и уметност, Београд

ЖЕНСКИ ЖАНР: ПОПУЛАРНИ ЉУБАВНИ РОМАН

Кључне речи: женски жанрови, роман у наставцима, љубавни роман, *Недељне илустрације*, Милица Јаковљевић Мир-Јам

Апстракт: Тема рада је женски популарни љубавни роман. У анализи се полази од претпоставке да током међуратног периода (1918–1941) фигурирају, условно речено, два корпуса женског романа: 1) романи које пишу ауторке под већим или мањим утицајем феминистичког покрета и феминистичко-еманципаторских идеја тог времена 2) популарни љубавни роман који се формира на страницама илустроване штампе и који подржава затечене узусе патријархата. Анализа се задржава посебно на другој групи романа. Ради жанровске дескрипције и спецификације ових текстова теоријски и књижевноисторијски се образлажу категорије „женских жанрова“ и „романа у наставцима“. Посебна пажња је посвећена часописној контекстуализацији популарног љубавног романа (*Недељне илустрације* и романи Милице Јаковљевић Мир-Јам).

Уколико размишљамо у категоријама центра и маргине, канонских и изван-канонских појава, доминантног и редундантног, већ нам наслов рада сугерише вишеструку маргиналност, или пре маргинализованост, корпуса текстова који су предмет анализе у овом раду. Атрибути који спецификују жанр о коме ће бити речи сведоче о његовој изузетости из главног тока књижевности/културе. Њихова вишеструка маргинализација мотивисана је класификацијом романа у категоријама „популарно“¹ и „женско“, односно одређена је тиме

1 Због обима рада није могуће расправити вишесмислености појма популарна култура односно популарна књижевност. У

што ови текстови припадају опусима популарне књижевности и женских жанрова. Први ниво маргинализације базира се на идеји да је популарна књижевност она која не припада, тзв. високој књижевности, па је самим тим мање вредна и недовољно достојна „озбиљног“ читања, а други ниво се тиче тога да љубавни роман чак и у корпусу популарне литературе има вредносно најупитнији статус и често се означава као шунд, кич, палп, као најтривијалнији од свих тривијалних жанрова. Овим је остварена двострука маргинализација – и жанровска (популарни роман) и унутар тога тематска (љубавни роман).

Даљи степен удаљавања од центра проистиче из става да љубавни роман припада женској култури. Његова припадност женској култури остварује се вишеструко, а кључне су две тачке: женско ауторство и женска публика. Чињеница да су већину љубавних романа написале жене довољна је за још дубљу маргину јер женска књижевност уопште (а не само љубавни роман) представља маргинализован део књижевности. Такав положај резултат је конституисања књижевно-историјског и педагошког канона, где је књижевност коју пишу жене изузета из репрезентативног и високо валоризованог корпуса књижевних дела. Затим, положај ових текстова на маргини учвршћује и питање публике: љубавни романи имају превасходно женску читалачку публику, а и сам чин њиховог читања део је женске културе. Женска култура/култура жена је редундантна, секундарна појава у односу на „универзалну“, односно, доминанту маскулину културу.

Наведени елементи карактеризације љубавног романа – припадност популарној књижевности, тематика, женско ауторство и женска публика – фиксирају овај жанр на рубу књижевног поља. Ови текстови се не процењују нити као „вредна“ књижевност, нити представљају „озбиљан“ предмет за академско проучавање.

раду се подразумева најопштије значење овог атрибута у смислу да је популаран онај производ који има широку и хетерогену мрежу конзументата. Детаљније о појму популарног в. Морен 1967, Слапшак 1987, Фиск 2001, Хогарт 2006, Истхоп 2006, Хол 2006.

Бројне ауторке прве половине 20. века писале су управо љубавне романе. Као једно од главних интересовања женске нарације кроз историју књижевности издваја се љубавна тематика: од првог женског романа и прве српске романсијерке Драге Гавриловић из 1889. године, преко низа приповедака генерације реалисткиња (Милка Гргурова, Косара Цветковић) и раних модернисткиња (Милица Јанковић и Лепосава Мијушковић), па све до романа 30-их година 20. века, кроз формално различите наративе, обликује се љубавна проблематика. Промишљање ове теме, односно писање о љубавним односима, једна је од сталних преокупација женске књижевности. Чврста веза између женског и љубавног не изненађује јер је поље љубави најрегулационији и најдетерминисанији аспект женског живота, сегмент у коме је најинтензивније суочавање са захтевима и ограничењима патријархата, где су најизраженија права и обавезе женâ. Љубавни односи припадају сфери приватности која је препозната као женска сфера, а са њом су повезане и традиционално женске теме: породица, кућа, мајчинство, деца. Писање о љубавним односима подразумевало је и промишљање женског идентитета. Због тога су ови тематски комплекси нужно били повезани и са 1) породичним односима, па су се кроз љубавне приче тематизовале и релације родитељи–ћерка, а посебно отац–ћерка, али и са 2) питањима женског образовања и плаћеног рада. Љубавне теме су омогућиле промишљање о (не)постојању избора, односно о предодређености и степену детерминисаности женског живота. Захваљујући филозофско-социолошко-политичким расправама које су биле актуелне током 20-их и 30-их година 20. века и друштвеним променама које су допринеле интелектуализацији и еманципацији жена, те постепеном освајању слободâ дошло је и до промена у разумевању женског идентитета, љубавних и породичних односа, брака, мајчинства, женског школовања и женског рада. Са променама у контексту, долази и до значајних промена у тексту, односно извесна либерација жена од патријархата, мења и љубавне приче о којима се пише.

У периоду прве половине 20. века, а посебно током међуратног периода (1918–1941) равноправно фигурирају два корпуса када је о љубавном роману реч. Прву групу текстова чинили би љубавни романи који имплементирају прогресивне феминистичко-еманципаторске идеје и други који подржавају патријархални друштвени концепт. У прву групу сврставам романе Исидоре Секулић, Милице Јанковић, Вере Иванић, Марице Вујковић, Љубице Радоичић, Јулке Хлапец Ђорђевић и других. Другу групу би чинили романи Милице Јаковљевић Мир-Јам. И док за прву групу романа не бисмо могли рећи да се спецификују као жанровски популарни љубавни роман, друга група баштини све његове одлике: схематизам, клишетираност, конзервативизам, срећан крај.² Међутим, погрешно би било тврдити да елементи популарног љубавног романа не постоје у првој групи текстова, односно да је реч о два посве одвојена сегмента књижевног поља. Романи поменутих ауторки који су у већој или мањој мери прожети феминистичко-еманципаторским идејама, начелима и темама, користе жанровске елементе популарног љубавног романа, било да их имплементирају у свој текст, било у циљу полемике са њима и њиховог превредовања, било да их иронизују. Такође, неки од ових романа лакоћом стила и једноставношћу језика, као и наратолошким решењима приближавају се корпусу популарног (на пример, рани романи Милице Јанковић или романи Марице Вујковић). Са друге стране, популарни љубавни роман „кокетира“ са елементима феминизма.³ Поводом (популарног) љубавног романа у српској књижевности прве половине 20. века нужно је осврнути се на два жанровска контекста, једног који потиче из културалних студија

2 О овим одликама ће бити реч касније.

3 Ради комплетнијег сагледавања феномена љубавног романа и његове повезаности са женским ауторством добро је пратити обе групе текстова посебно када имамо у виду ову дисперзивност граница међу њима, односно њихове тачке пресека. У даљем току рада, због ограничености његовог обима, фокус ће ипак бити на популарном љубавном роману.

и другог који је дефинисан у науци о књижевности: на концепт женских жанрова и на роман у наставцима као периодички жанр.

Женски жанрови: текст/контекст

Најразвијеније анализе женских жанрова спроведене су у пољу студија културе, односно културалних студија. Анета Кун (Annetha Kuhn) у врло цитираном тексту „Women’s Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory“ готово пионирски говори о женским жанровима (Кун 1984: 145). Стављајући ову синтагму у наслов своје студије она истиче неопходност именовања и терминолошког препознавања ових „текстова“. Због тога је њена студија, када је о истраживању женских жанрова реч, окарактерисана као програмска (Грдешић 2013: 34). Њихову женскост Анета Кун образлаже не само чињеницом да се женски жанрови стварају за жене, већ и да ове „производе“ заиста конзумира женска публика. Поред усмерености ка женама Анета Кун издваја и психоаналитичке категорије као што је 1) „женска жудња“ која обележава главну јунакињу и 2) процес огледања и идентификације публике са њом. Ова идентификација је вођена женском тачком гледишта која је заједничка и нараторској инстанци и протагонисткињи и публици. Због тога Кун нарацију женских жанрова именује као жено-центричну („women-centred“), односно гиноцентичну.

Шарлота Брансдон (Charlotte Brunsdon) у тексту „Педагогије женског: феминистичко подучавање и женски жанрови“,⁴ ослањајући се на текст Анете Кун, проширује ово поље жанрова привлачних женској публици. Она телевизијским реперезентацијама женскости (мелодрами и сапуници) придружује, између осталог, женске часописе и популарне љубавне романе,

⁴ Текст је првобитно објављен у зборнику *Feminism and Cultural Studies*, ур. Morgan Shiach у издању Oxford University Press, 1999. године.

тзв. љубиће. Фокус истраживања ставља на медијске жанрове и облике који су привлачни женској публици истичући неколико кључних тачака за анализу: 1) репрезентација средишњих женских ликова и идентификација са њима, 2) женска жудња, 3) карактеристични наративни поступци и ритмови радње и 4) положај гледатељке.

Брансдон констатује да постоји поље масовних културалних фикција женскости (Брансдон 2006: 158–159). Једно од најзначајних поља на коме се женскост фикционализовала у првој половини 20. века јесте управо књижевност. Иако се Анета Кун, Шарлота Брансдон и остале теоретичарке у домену културалних студија доминатно баве телевизијом, сапуницама, филмом и свакодневицом, њихови закључци о гиноцентричним жанровима су примењиви и на књижевност, а посебно на онај сегмент који се назива популарном литературом. Тачке анализе које Брансдон издваја могу бити аналитички пунктови и приликом тумачења књижевних дела. Улога, утицај и значај који су сапунице за женску публику имале током осамдесетих година 20. века сразмерна је и у великој мери сродна са улогом популарних (љубавних) романа у наставцима крајем 19. века и у првој половини 20. века. Као што је телевизија, колевка сапуница, била главни медиј 70-их и 80-их година прошлог века, тако су и часописи, колевка романа у наставцима, били главни медиј у ранијем периоду. Везу романа са серијама уочава и Драгана Вукићевић констатујући:

Дела у наставцима поседују и један још увек недо-вољно истражени теоријски потенцијал – антиципирају филмичност и сценичност (интемедијална цитатност) као будуће квалитете књижевног текста. У том смислу могу бити инспиративни за теорију саспенса, писања сценарија за серије и сл. (Вукићевић 2010: 145).

Да постоји значајна сродност међу овим жанровима сведоче и бројне екранизације у виду филмова и,

посебно, у виду серија којима су подвргнути популарни романи у наставцима које је писала Милица Јаковљевић Мир-Јам. Поводом оба жанра се може говорити о њиховој гиноцентричности, односно и сапунице и романи у наставцима се могу анализирати у контексту женских жанрова.

У једном од првих бројева часописа *Женске студије* Јасмина Лукић пише управо о љубавним романима и, такође, истиче женски поглед на свет карактеристичан за њих: „Међу свим конвенцијама које љубић тежи да поштује, најважнија је ипак једноставна чињеница да су у овој врсти романа сва збивања представљена из женске визуре, односно, са становишта јунакиње“ (Лукић 1995). Међутим, она у овом жанровском својству проналази субверзивност ових текстова:

И то је оно карактеристично својство самог жанра које га чини потенцијално субверзивним у односу на, тзв. високу литературу, без обзира, што у највећем броју случајева у самом љубићу та могућност није ни освешћена, ни искоришћена. Жена, која у постојећој друштвеној хијерархији, па и у оквирима доминантног културног модела на који се ослања висока литература, има позицију Другога, доведена је овде у положај субјекта. (Исто)

Постављање жене у средиште нарације, и уопште у центар пажње, јесте значајан допринос женских жанрова уопште.

И Кун и Брансдон, као и Јасмина Лукић, говоре о јунакињи и повезују је са конзументкињом – гледатељком, тј. читатељком. Сматрају да је конституисање протагонисткиње, с једне, односно, гледатељке, с друге стране кључно за диференцијацију ових жанрова. Систематизујући истраживања женских жанрова Маша Грдешић примећује да је помак од родно неутралног, универзалног – а заправо маскулиног – гледаоца, према родно одређеној субјекатској позицији полазна тачка за истраживање односа између публике, гледаатеља и гледатељке, и текста. (Грдешић 2013: 35) Окрену-

тост ка публици је један од кључних темеља анализе у теорији женских жанрова.

Овакав фокус истраживања методолошки повезује анализу ових „текстова“ и студије периодике јер је у оба случаја контекстуална анализа подједнако важна као и текстуална анализа, односно анализа садржаја. Отуда су нека од првих питања у вези и са периодиком, као и са женским жанровима, питања рецепијента: коме се обраћају, да ли исту ту публику конституишу, у каквом су садејству и односу часопис, односно љубић/сапуница и публика, да ли публика својим очекивањима и навикама повратно утиче на њихов садржај. Већ је Кун у свом тексту поставила питања која су у том смислу и даље интригантна: коме се обраћају женски жанрови, женској или фемининој гледатељки/читатељки, шта је тачно „женско“ у тим текстовима, може ли се као „феминина“ анализирати форма тих текстова и њихов садржај или је првенствено реч о публици која је састављена од жена. Главни аргументи који се понављају као одговори на питање „женског“ у овим жанровима су тематска окренутост приватној сфери која се перципира као женска сфера. Наредна важна карактеристика јесте динамика ових текстова: сегментираност односно дисконтинуираност сапуница, као и популарних љубавних романа који најчешће излазе у наставцима. Оваква организација текста, његова уситњеност, поклапа се са природом женског посла у кући који је такав да не дозвољава континуирано и дуго читање/гледање, већ су ови чиновници испрекидани (Кун 1984, Грдешић 2013: 36–37). Такође интеракција између женских жанрова и гледатељке је неупитна: сапунице (љубавни роман) уписују феминитет у своје обраћање публици, а жене са једне стране такве садржаје очекују, а са друге стране су таквим садржајима обликоване (Грдешић 2013: 38). Закључујући анализу текста Анете Кун, Маша Грдешић наглашава да у „женским жанровима“ нема ничега инхерентно „женског“ већ да је сама женскост дискурзивни конструкт, производ различитих идеја о томе шта значи бити „же-

ном“ у нашој култури. Овај конструкт је најчешће везан за категорије личног, приватног, дома, породице, мајчинства, емоционалности, односно за слику жене као, у првом реду, супруге и мајке. Женски жанрови стога рачунају на рецепијентицу која је већ унапријед конституирана као „женствена“/ „феминина“ (Исто).

У готово исто време када о женским жанровима програмски текст објављује Анета Кун, Неда Тодоровић објављује књигу *Женска шћамѝа и кулћура женсћевности*.⁵ Не само да насловом сугерише и имплицира женске жанрове, већ је студија Неде Тодоровић значајна и због тога што на примеру часописа настоји да објасни шта је то што један женски часопис чини женским. Због таквог настојања окупирана је сличним анализама којима се баве британске и америчке теоретичарке културе и медија, па, попут њих, настоји да одговори на слична питања.

Како је тема мог рада популарни љубавни роман који је настао и излазио захваљујући постојању (женских) часописа, студија Неде Тодоровић се издваја својом важношћу јер управо спаја анализу часописа и љубавног романа. Не само да ауторка тврди да је љубавни роман обавезни „зачин“ женског листа, већ настојећи да одговори на питање зашто је један часопис „женски“ даје одређене увиде који се могу применити и у разумевању женских текстова уопште, па тако и љубића као једног од елементарних жанрова овог типа. Уједно ово је једна од првих студија која се бави односом текста и његове публике, тј. односом женске читалачке публике и штампе. Неда Тодоровић је, потребно је овде рећи, била вишегодишња уредница *Базара*, једног од најтиражнијих женских часописа у Србији. Захваљујући овом ангажману материјал није познавала (само) као читатељка, односно конзументкиња, већ је и креирала „женску штампу“ и утицала на „културу женствености“ коју у својој студији анализира. Због таквог искуства њени увиди су још значајнији.

5 Текст Анете Кун објављен је 1984, а књига Неде Тодоровић 1987. године

Првом реченицом свог текста она дефинише женску штампу синонимним синтагмама 1) „штампа срца“ (аналогично са херц-романима) и 2) „медиј ‘културе женствености’“. Даље је спецификује као подврсту илустроване забавно-ревијалне штампе која значајно утиче на свест милионских, читалачких маса свуда у свету (Тодоровић 1987: 3), а нешто даље констатује да је женска штампа била и одговор на „својеврсну потребу женске публике (...) за садржајима који ће бити, истовремено подука–лектира–забава“ (Исто), па закључује да женски часописи почивају на формули: просветити, разонодити, информисати (Исто: 5). Као што Анета Кун констатује да су женски жанрови повезани са сликом жене у једном друштву, тако и Неда Тодоровић тврди да се: „Проучавањем ‘женске’ штампе може (...) установити какву слику жене и света презентирају листови такве специјализације (...) али и какав је однос према жени у одређеном друштву, како поједина средина доживљава жену.“ (Исто) Под женском штампом Неда Тодоровић подразумева ону штампу која се тако самодекларише, односно ону чија укупна уређивачка политика тежи женском читаоцу.

Међутим, кад год говоримо о женском роману, женском филму, женском часопису или женској серији и сл., боримо се са терминолошком збрком који овај атрибут доноси. Анализирајући у том тренутку најрецентније радове који се баве женским жанровима и посебно женском публиком и фигуром гледатељке, тј. читатељке, Брандсон констатује да је подразумевање женскости методолошки и теоријски проблем,⁶ односно да се у том случају од рода очекује да објасни или премало или превише, те да због тога женственост постаје фактор објашњења уместо да буде категорија коју феминистичка проучавања проблематизују:

6 Да је свесна замки на које се осврће Шарлота Брандсон, а тичу се придева *женски*, Неда Тодоровић показује тиме што придев „женски“ у својој студији доследно ставља под знаке навода, чиме га одваја од његове изворне/природне/полне/родне детерминисаности.

Женственост умјесто да буде тешка и протусловна психичка повјесна и културална формација спрема које су феминистичке биле повијесно амбивалентне, постаје фактор објашњења. Жене воле такве текстове јер се (и текстови и жене) баве женским проблемима (Брансдон 2006: 166)

Ово је посебно интриганто питање када се посматра из перспективе институције „обичне“ жене којој се популарна култура махом обраћа, а чији идентитет реконструишу студије које се баве анализом гиноцентричних жанрова. Обична жена подразумева концеп који је у „сукобу“ са фигуром феминисткиње, што Брансдон показује на конкретним примерима из сопствене педагошке праксе:

Будући да велика количина феминистичке критике медија успоставља лик обичне жене толико снажно – и као предмет студија и, на неки начин, као особу у чије је име студиј покренут, и јер је (...) феминистички идентитет повијесно био конструиран дјеломице у опречности са ‘обичним женама’ – ова је опречност увијек потенцијално присутна у учионици. (Исто).

Овде треба рећи да разлику између феминисткиње и обичне жене подцртава и Џенис Редвеј (Janice Radway) у својој студији *Reading the Romance* критикујући читатељке љубића и њихов патријархализам управо са феминистичких позиција (в. Редвеј 1984). Такође, разлика између фигура феминисткиња и обичних девојака и жена видљива је и у читалачкој публици у Србији у првој половини 20. века, у романима тог времена које су писале феминисткиње, с једне, и ауторке популарне књижевности, с друге стране, као и женских часописа које су уређивале феминисткиње и оних који су уређивани са других позиција. Међутим, како се феминизам јавио као покрет за слободу баш тих „обичних жена“ и како постоји читав спектар женских идентитета између његових крајњих позиција (обична жена – феминисткиња), ове две фигуре се не

могу у тој мери одвојити. Ипак, треба имати у виду закључак који Брансдон износи – разговор у коме се користи атрибут женског увек са собом носи опасност од поновне „натурализације рода“ (Исто: 171).

Роман у наставцима: љубавни роман и периодика

Током међуратног периода (1918–1941) паралелно са током женске књижевности који је у дослуху са феминистичкио-еманципаторским тенденцијама које се промовишу на страницама феминистичке штампе, а чије су представнице већ поменуте Милица Јанковић, Јулка Хлапец Ђорђевић, Марица Вујковић, Вера Ивановић и друге, интензивно се, за југословенске прилике, развија популарна књижевност, а посебно популарни љубавни роман. За његову појаву и развој заслужна је штампа, а његове ауторке су професионалне новинарке.

У Хрватској у том времену пише Марија Јурић Загорка, чији историјски романи са љубавном тематиком представљају врхунску популарну литературу и који се још током друге деценије 20. века, у периоду пре стварања Југославије и пре Првог светског рата, штампају у загребачкој периодици, а њихова популарност, као и продуктивност њихове ауторке, свој врхунац достиже током 20-их и 30-их година 20. века. Случај Марије Јурић Загорке је изузетно подстицајан за размишљање о жанровској књижевности, а посебно о жанру романа историјске фикције, који данас има велику популарност, као и о његовом укрштању са жанром љубавног романа. Затим, на њеном примеру може се анализирати садејство књижевности и часописа, тј. „природа“ фељтонистичког романа, тј. романа у наставцима, и на крају дела Марије Јурић дају материјал за размишљање о односу популарне културе и феминизма.

Како Крешимир Немец пише поводом њених текстова:

Раздобље између двају свјетских ратова може се назвати златним добом 'свешчица' и фељтонских романа. Дневне новине тада су биле незамисливе без романа у наставцима и међу њима се у том смислу развио прави натјецатељски дух: наклада је добрим дијелом овисила и о атрактивности подлистка. С друге стране и ојачана колпортажа била је у стању пласирати на домаће тржиште свешчице у прилично високим накладама. (Немец 2006)

Појава популарног љубавног романа фељтонистичког типа који пишу жене у Београду јавља се десетак година касније него у Загребу, и то управо у овом времену који Немец назива златним добом жанра. Популарне љубавне романе током 30-их година 20. века пише такође новинарка. Реч је о већ помињаној Милици Јаковљевић Мир-Јам. Њени романи су објављивани искључиво у часопису *Недељне илустрације* у чијој редакцији је Мир-Јам била запослена од 1926. године.

Иако је ова врста романа интензивно штампана у међуратном периоду, роман у наставцима је један од карактеристичних жанрова епохе реализма, и уз то један од кључних периодичких жанрова, те је његова појава у српској књижевности везана за 19. век и за, са једне стране, „развој“ жанра романа, а са друге стране за часописну продукцију. Процесуалност романа у наставцима, отвореност његове форме утиче на две перспективе његове рецепције: унутар једног броја часописа и у оквирима целокупног часописног контекста. Ова процесуалност и сегментираност, као и дуална перспектива рецепције јесте једна од његових кључних одлика. За љубавни роман је посебно важно повезивање са часописном продукцијом односно са контекстом у коме се ови текстови штампају. Како су љубавни романи излазили у женским часописима, најчешће су обрађивали сличне теме и наступали са сличним идејним тенденцијама као и други часописни материјал, па због тога долази до премрежавања њиховог текста и контекста.

Крешимир Немец наводи као занимљивост да је први роман у наставцима у хрватској књижевности

написала жена,⁷ а даље у тексту Немец прави увид који одређује као спецификум хрватске књижевности:

Но оно по чему је хрватска књижевност доиста специфична јест чињеница да је већи дио хрватске романескне продукције у 19. стољећу прво излазио у наставцима у новинама и часописима, а тек потом у књигама. И у том правилу готово да нема разлике између тзв. канонских и неканонских аутора. Готово сви Шеноини романи тискани су прво у часописима. Та чињеница говори о неразвијености књижевног тржишта, о скромним накнадничким потенцијалима, али и о приличној хомогености читатељске публике. (Немец 2006)

Ипак, реч је о карактеристици која важи и за српску књижевност краја 19. века, али и за друге (европске) књижевности.⁸ У српској књижевности ствар је другачија у томе што није први роман у наставцима написала жена, али је готово истоветна када је реч о заступљености романескне продукције у часописима где су такође неки од значајних романа као што су *Пољ Ђира* и *Пољ Сџира* (С. Сремац) или *Бакоња фра Брне* (С. Матавуљ) објављени најпре у наставцима. Ова ситуација нужно поставља питања која се тичу читалачке публике, завршености и незавршености текста, као и његове комуникативности и везе са периодиком као жанром, односно са периодичким жанровима. Када је реч о популарној књижевности чији је превасходни циљ да

7 „Занимљиво је споменути да је први хрватски роман у наставцима написала жена (...) Драгојла Јарневић. Њезина *Два џира* излазила су у загребачким новинама *Домобран* 1864. године (бр. 1–109)“ (Немец 2006).

8 Бројни „велики“ „светски“ романи штампани су најпре у наставцима. Поменућу само неке. Толстојеви романи (Лев Н. Толстой) *Рај и мир* (1865–1869) или *Ана Карењина* (1873–1877) најпре су објављени у часопису *Руски весник* (Русский Вѣстник), низ романа Достојевског (Ф. М. Достоевский) такође је штампано у овом руском часопису. Романи Чарлса Дикенса (Charles Dickens) су већином од 30-их година па током наредних деценија 19. века штампани у наставцима у часописима међу којима су *Bentley's Miscellany*, *Master Humphrey's Clock*, *All the Year Round*. Или, на пример, чувена *Госпођа Бовари* Г. Флобера (Gustave Flaubert) објављена је првобитно у *La Revue de Paris* током 1856.

буде читана те да има хетерогену и широку читалачку публику њене везе са часописима су још чвршће. Из тих разлога Татјана Јовићевић, полазећи од уверења да постоји дистинкција између високе и ниске литературе, односно између поља високе и тривијалне књижевности, поставља питања о ауторској намери:

Шта је то што роман у наставцима – ‘забавни’ фелтонски роман – као (посебни) новински жанр разликује од сваког другог, ‘озбиљног’ романа који је првобитно објављиван у периодици? Да ли је постојала иницијална ауторска свест о жанровској различитости, односно иницијално другачија комуникацијска усмереност текста као последица свести о другачијим рецепцијским оквирима и очекивањима (Јовићевић 2010: 265–266).

Ауторка претпоставља књижевну вредност текста као услов и детерминанту ауторске намере, те поставља питање да ли су популарни романи „у уметничком смислу осмишљени ‘слабије’ (или бар другачије обликовани) јер им је дата улога ‘сврховитог’ штива политичко-сензационалистичке, инвективно-памфлетске, сентиментално-историјске или неке сличне садржине“ (Исто: 266). Иако је данас тешко говорити о различитим пољима високе и ниске књижевности, па и о границама књижевности и културе уопште, за разумевање (популарног) (женског) љубавног романа од изузетне важности су питања ауторске намере, рецепцијских оквира и очекивања, које Татјана Јовићевић помиње, јер су ауторке ових текстова имале свест о публици којој се обраћају те су у складу са тим појачавале полемичку, феминистичку, еманципаторску, сензационалистичку или морализаторску страну свог текста. Тако је, на пример, знајући коме се обраћа, Драга Гавриловић из наставка у наставак свог романа имплементирала есејистичке пасаже у којима се разрачунавала са традиционалистичким патријархалним моделима, са полном/родном поделом рада, као и са забранама и обавезама наметнутим девојачком живо-

ту. Милица Јаковљевић, са друге стране, захваљујући пажљивој анализи своје читалачке публике и изградњи интерпретативне читалачке заједнице, промишљено је градила заплете и јунакиње којима би могла да ојача патријархални породично-културни модел, те да изгради модел идеалне девојке. Овакве намере су свакако утицале на форму романа и једне и друге ауторке, која је неодвојива од часописног контекста унутар кога су излазиле.

Прва дела ове врсте и структуре у српској књижевности појављују се у периодици реализма за коју је показано да њоме доминирају романи у наставцима (Јовићевић 2010: 265), односно да су дела у наставцима један од њених специфичних часописних облика (Вукићевић 2010: 144). Дела у наставцима су чврсто повезана са питањима популарног у књижевности и са популарним жанровима јер се управо у периодичности друге половине 19. века, а посебно током осамдесетих година, у Србији појављују и, тзв. популарни романи и приповетке, који су најчешће обликовани у виду фељтона. Рађање популарне књижевности Бојан Ђорђевић тумачи у контексту периодике и констатује да су се у Америци популарне приповетке прво појавиле у новинама које су љубавне и поучне приче штампале ради разоноде, а да су се затим штампали магацини специјализовани за ову врсту литературе: „Иако је палп постао популаран током треће и четврте деценије 20. века захваљујући популарним издањима, праву популарност дугује периодичности“ (Ђорђевић 2010: 278). Говорећи о српском контексту он такође указује на присуство управо љубавне тематике и констатује да је периодика реализма богата овом врстом литературе, пре свега љубавним приповеткама, а да су се чак и криминалистичке приповетке објављиване у *Полицијском гласнику* мешале са „љубавним палпом“ (Ђорђевић 2010: 280). Ђорђевић наводи да је периодика овог времена објављивала најпре преведену, а затим под њеним утицајем писану и домаћу популарну књижевност (Исто), те да је један од првих прилога овог типа била дужа новела/краћи роман у наставцима Стевана

Поповића *Шумарева ћерка* који је током 1881. године излазио у *Српским илустрираним новинама* и који се може дефинисати као текст љубавног заплета и тематике.⁹

Објављивање у наставцима најчешће је указивало на то да је реч о мање вредним текстовима, те је критика ову врсту литературе неретко смештала у забран тривијалног или популарног.¹⁰ Када се објављивање у наставцима повеже са женским ауторством, онда се таквим текстовима поље тривијалног, односно мање вредног, маргиналног, нужно наметало.

Иако први фељтонизирани роман српске књижевност није написала жена, први женски (љубавни) роман јесте био роман у наставцима: *Девојачки роман* Драге Гавриловић. И овде се, на самом почетку „жанра“, успоставља тематско-жанровско-формална веза: љубавна прича–роман–фељтон. Драга Гавриловић важи за прву српску романсијерку, дакле за прву жену која је написала и штампала роман. Њен *Девојачки роман* који је излазио у наставцима у часопису *Јавор* током 1889. године не само да је први у низу женских романа који ће свој „процват“ доживети у међуратном периоду него је и родоначелник жанра: женског образовног романа, тј. девојачког романа, али и један од првих романа фељтонистичког типа у српској књижевности и српској периодици. Ово дело је вишеструко значајно за тему женског (популарног) (љубавног) романа. Међутим, колико се овде баштине неке од елементарних конвенција женске литературе и романа као вр-

9 Борђевић у свом тексту не користи термин популарна књижевност, већ говори о палп приповеткама и романима и раздваја их од тривијалне литературе. Међутим, иако у одређеним деловима текста прави полемичке осврте на студије које не праве дистинкцију између палп и тривијалних карактеристика текстова, научно не аргументује разлику између онога што дефинише на један или на други начин. Како ми намера није да улазим у терминологишке недоумице овог типа, користим Борђевићев текст као значајан прилог проучавању популарне књижевности.

10 Тајјана Јовићевић, на пример, констатује да су дела једног од најпродуктивнијих аутора романа-фељтона Пере Тодоровића у *Малим новинама* сматрани тривијалним управо због начина на који су излазили (Јовићевић 1999: 293).

сте, а затим и подврсте, овај текст на самом почетку низа дела уједно је, и ако не пародијски, а оно барем иронијски усмерен управо према класичном љубавном роману, односно, Драга Гавриловић овде иронизује могућности идеалне љубавне приче, срећног краја девојачке потраге за идеалним партнером и брачног раја. Комбинујући елементе женског образовног романа, тј. девојачког романа, односно *Buildungsroman*-а са елементима љубавног романа, односно укрштајући две кључне парадигме у свој текст идеологему нове жене и концепт (не)слободне љубави, Драга Гавриловић већ крајем 19. века поставља теме, проблеме и питања које промишљају ауторке током међуратног периода, односно питања жанровско-тематско-мотивских одлика којима се феминистичко промишљање (о) књижевности интензивно бави.¹¹

Реалистичка штампа је колевка часописног жанра какав је романа у наставцима. Романи у наставцима који су овде излазили били су чврсто повезани са свакодневицом. На пример, романи новинара, уредника и књижевника Пере Тодоровића били су везани за политичку свакодневицу и дворске афере (Вукићевић 2010, Јовићевић 1999, Матовић 1999).¹² Као што су ови романи имали везе са свакодневним животом и исписивали фикционализовану сатиричну верзију свакодневице, тако је и роман Драге Гавриловић био повезан са свакодневицом девојака, са њиховим животима у породичној кући, са борбом са очевима за право на образовање, са настојањима да се свет учини социјално и родно равноправнијим. Такође, популарни љубавни роман који пише Мир-Јам био је директно повезан са свакодневним животом девојака и жена које су биле читатељке *Недељних илустрација* и које су своја искуства преносиле кроз анкете, писма читалаца, репортаже које су слале. Ова веза се може уочити и кроз низ „цитата“ који се из рубрика везаних за сва-

¹¹ О роману Драге Гавриловић в. Бараћ 2012, Милинковић 2013, Томић 2013.

¹² Детаљније о другим аспектима дела Пере Тодоровића в. Матовић 2012.

кодневни живот преносе у романе у виду ситуација, типова девојака, искушења, проблема и дилема. И овде се можемо послужити термином из теорије интертекстуалности: „цитати живота“, који активира Драгана Вукићевић анализирајући роман у наставцима у доба реализма (Вукићевић 2010: 131). Дакле, женски љубавни роман обилује цитатима живота. Ово је посебно видљиво у популарном љубавном роману где је ова „цитатност“ најмање скривена, а директно је повезана са идентификацијом на релацији читатељка – протагонисткиња.¹³

Илустрација *Недељних илустирација*

Часопис *Недељне илустирације* могли бисмо да дефинишемо као магазин за популарну културу.¹⁴ Часопис је основан 1925. године и излазио је у континуитету до 1941. године. Сваке године, сем последње, штампано је око 50 бројева овог часописа, који су имали 40–50 страна. Подаци о тиражу не постоје. У одређеним периодима часопис је имао и додатке, па је тако, на пример, током 1928, штампан додаток посвећен филму *Филмски свети*. Излажење *Недељних илустирација* је прекинуло шестоаприлско бомбардовање те је 1941. године објављено „свега“ 14 бројева. Реч је о квантитативно обимном часописном корпусу, о магазину великог тиража и широке читалачке публике. На уредничким местима смењивали су се новинари, а у време када Мир-Јам постаје „бренд“ овог часописа на позицији главног уредника се налази Марија Живковић (глав-

13 Андреа Златић, такође, говори управо о овој врсти идентификације: „*chicklit* књижевност: она је везана за стварност, произлази из потреба оних који живе такве животе (а све их је више) и који желе читати о ономе како живе, текстове с којима је могуће, у најбаналнијем смислу те ријечи, идентифицирати се... (...) женски су часописи оно мјесто на којем читатељице идентифицирају и обликују своје културне потребе.“ (Златић 2006)

14 Део (првих 5 година) укупног корпуса часописа је дигитализован и доступан за преглед на <http://dlibra.bgb.rs/dlibra/pubindex?dirids=67>

на уредница постаје од бр. 10, 1935. године). Први Мир-Јам роман у наставцима излази током 1934. године и реч је о наслову *У словеначким ѿрама*. Од тада, наредних година у сваком броју *Недељних илустрација*, без прекида у списатељској, а тиме и у читалачкој, пракси штампају се континуирано делови њених романа. Овај недељник је имао опрему која је подразумевала богату фотографију, а редовно су штампани огласи и рекламе. Различити фонтови, као и делови часописа тискани су различитим бојама (црна, плава, црвена) и утицали су на то да, чак и само на формалном и типографском нивоу можемо овај часопис анализирати као илустровану ревију. *Недељне илустрације* су обухватале оне сегменте које бисмо данас подвели под популарну културу: филм, музика, плес, мода, вести из света познатих, а посебно из Холивуда, савети за бољи живот, популарна психологија, популарна медицина, окултизам, рекреативни спорт. Ту се штампају романи у наставцима, и негује се кратка новинска прича. Иако номинално није био намењен женама, по свом садржају могао би бити окарактерисан као женски часопис и као део културе женствености. Међутим, иако се због начелних тема којима се бави, а које се традиционално перципирају као *феминине*, намеће да је читалачка публика *Недељних илустрација* била женска, сведочанстава која је о својим читаоцима часопис оставио говоре у прилог томе да су ове новине имале значајну и бројну како женску тако и мушку читалачку публику. *Недељне илустрације* спадају у онај тип периодике „за целу породицу“ који интензивно излази у социјалистичкој Југославији, посебно током 70-их и 80-их година, а највише сличности има са часописима какви су *Базар*, *Практична жена*, *Нада* и донекле са *Илустрованом Полићиком*. Анализирајући женску штампу Неда Тодоровић као њене главне особине издваја: припадност „лаком жанру“, високотиражност, неинформативност, неактуелност, конзервативизам, привлачност за рекламу и естетизам (Тодоровић 1987: 5). Сви ови атрибути се без задршке могу придружити *Недељним илустрацијама*.

Када је реч о неактуелности, приметно је готово радикално одсуство друштвено-политичког контекста у часопису: уредништво својим начином селекције тема и материјала сугерише да је сфера приватности (домаћинство, породица, забава) којој је часопис доминантно намењен одвојена од јавне сфере политике и економије. Бројеви немају чак ни уводнике (које неретко практикују овакви магазини) у којима би се уреднице/и макар осврнуле/и на неку актуелну политичку, економску или друштвену тему. Тако у свескама које излазе током 1939. или 1940. године нема ни речи о рату који увелико бесни Европом, уместо тога пише се, на пример, о најновијим модним трендовима у индустрији шешира. Према тумачењу Неде Тодоровић управо у оваквом отклону од актуелног лежи тајна успеха овог типа периодике: читаност односно стабилност и континуитет у објављивању и продаји женске штампе. Овакву ситуацију Неда Тодоровић објашњава тиме што су ови листови нису били везани за актуелно, за догађај, већ су били усмерени на „вечите“ „женске“ теме. „Они (женски листови) су нека врста саветовалишта, формираног према тренутним потребама маса жена у одређеној средини. Таквом њиховом саветодавном функцијом (контакт рубрике) треба и објашњавати њихове тираже и утицај“ (Исто: 9). И заиста, у времену у коме су, на пример, књижевни и феминистички часописи једва опстајали и често из финансијских разлога имали делимичне или потпуне прекиде у излагању запрепашћујућ је континуитет *Недељних илустрација*. Такође, контакт-рубрике које ове новине чине „саветовалиштем“ биле су један од њихових стубова. Помоћу њих се остваривао изузетно присан однос са читатељкама. А одатле, из контакт-рубрика, узимани су различити, већ поменути, „цитати живота“ који су литерарно обрађивани у приповеткама и романима у наставцима.¹⁵

15 Обим рада не дозвољава анализу ових рубрика која би показала карактеристике читалачке публике, односно, интерпретативне заједнице, овог часописа, а тиме и популарног љубавног романа у наставцима који се овде објављује. Оваква анализа би показала и

Поред неактуелности и неинформативности, Неда Тодоровић издваја и конзервативизам који се може применити и на читање *Недељних илустрација*. За разлику од феминистичких листова који теже политизацији женствености, женска штампа комуницира искључиво са приватном сфером сматрајући је простором женскости. И управо јер нису актуелни и информативни, они су конзервативни: „Одражавајући, заправо, стање свести о стварном положају жене у друштву ‘женски’ листови подржавају *status quo* уместо да се, ангажовано залажу за прогресивне промене“ (Тодоровић 1987: 13). Све ове разлике које су уочљиве на релацији феминистичка штампа – популарна штампа применљиве су и на разврставање два поменуто корпуса продукције романа.

Феномен Мир-Јам

Анализирајући женску штампу Неда Тодоровић пише и о љубавном роману који је један од њених сталних елемената. Она користи појам сентиментална „псеудолитература“ и у ту категорију сврстава романе у наставцима, али и интимне исповести читатељки. Тодоровић констатује да је овакав садржај „заједнички именитељ“ сваког женског листа (Тодоровић 1987: 79), те да „љубавна, сентиментална тематика, чини, одувек њен битни, саставни део“, а „љубав из женског листа је најчешће узвишена, романтична, вантелесна, идеализована“ (Исто: 94). У *Недељним илустрацијама* где се обликовао међуратни популарни љубавни роман проналазимо све сегменте овог дискурса, односно доминација љубавног дискурса се остварује кроз различите облике „љубавног говора“ – тематика љубави није карактеристична само за део часописа у коме се објављује роман, већ за часопис у целини где се посредно или директно обрађују теме: како завести, како задржати љубав, како доживети љубав из снова

(Исто: 98). У *Недељним илустрацијама* постоје: интимне исповести читатељки, питања и одговори читалаца, саветодавни текстови, приче о великим љубавима (познатих), љубавне приповетке, преведени и оригинални љубавни романи у наставцима. О вези женске штампе и љубавног романа у контексту конструисања стереотипне слике жене и друштва пише и Јасмина Лукић која каже:

да једна врста модних, тзв. женских часописа значајно утиче на обликовање и промовисање клишетизираних представе о свету и, посебно, о женама, подржавајући оне стереотипе на којима се, по правилу, базирају и савремени љубићи. (На ту везу упућује и чињеница да већина оваквих часописа у сваком броју објављује и по један љубић као свој редовни прилог.) То је исконструисана, у основи социјално пожељна слика жене која је подједнако успешна у свим областима, али себе пре свега доживљава као добру супругу и мајку. Она треба да буде лепа и привлачна (а то лако може да постане, само ако се довољно потруди око своје дијете, и пажљиво прочита упутства за облачење и шминкање, која ће наћи у свом часопису). Она може бити и професионално успешна, али при том не сме да занемари своју основну улогу домаћице (у чему треба да јој помогну и савети које њен часопис редовно доноси) (Лукић 1995).

Први љубавни роман који излази у *Недељним илустрацијама* и потпуно подржава слику жене у младом југословенском друштву која је активно грађена на страницама ранијих бројева овог часописа, јесте роман *У словеначким ѿрама*. Његово штампање се одвија током 1934. године. Милица Јаковљевић је пре тога у часопису објављивала приповетке, најчешће, такође, љубавне тематике. Од свог оснивања *Недељне илустрације* негују роман у наставцима тако да су током претходних година штампани преведени љубавни романи. Од првог романа Мир-Јам у континуитету следе наредни: *То је било једне ноћи на Јаграну*, *Самац у браку*, *Грех њене маме*, *Ошмица мушкараца*, *Нейобедиво*

срце, Рањени орао. Романи се настављају један на други без прекида у излагању, тј. сваки број часописа доноси нови део романа тако да читатељке и читаоци са сваким новим бројем магазина добијају нову дозу љубавне фикције. Догађало се и да се два романа објављују паралелно један поред другог, па се тако у првих неколико бројева 1939. године штампају последњи наставци романа *Ојмица мушкарца* и први делови романа *Не-обедиво срце*, чије се затим објављивање током 1940. преклапа са штампањем романа *Рањени орао*. Једна од ствари коју је немогуће не приметити јесте изузетна продуктивност ауторке, посебно када се узме у обзир и чињеница да је писала и друге текстове за часопис.¹⁶ Значајно је напоменути да је већина ових романа није имала издање у форми књиге, већ је њихов живот био резервисан искључиво за часопис. Изузетак је управо првообјављени роман *У словеначким њорама* који је 1935. године издао Привредни преглед.

Велику популарност Милице Јаковљевић и *Недељних илустрација* прекида Други светски рат. Међутим значајна обнова интересовања за њене романе догађа се током 70-их година када сви они добијају своје издање у форми књиге, штампају се као колекција (тврдо укоричених) изабраних дела Милице Јаковљевић и дистрибуирају широм земље. Од 1975. године па у наредних десет година њени романи имају вишеструка издања и излазе у изузетно великим тиражима у Београду, Загребу и другим градовима социјалистичке Југославије. Почетак обнове интересовања представља одлука (женског) часописа *Практична жена* да током 70-их година прештампа изнова романе Мир-Јам, и то опет у наставцима (Годоровић 1987: 97).

Занимљив је податак да је исти часопис прештампао и *Девојачки роман* Драге Гавриловић, који је претходно објављен једино у *Јавору* крајем 19. века. Овај гест уредништва *Практичне жене* представља први значајнији рецепцијски моменат када је о овом рома-

¹⁶ Може се рећи да су прилози које је писала или обликовала Милица Јаковљевић заузимали око трећине сваке свеске часописа.

ну реч. Уједно је реч и о занимљивом сусрету *Девојачкој романа*, првог женског фелџонистичког романа, и његовог формалног и типолошког наследника у виду популарног љубавног романа Милице Јаковљевић на страницама истог часописа. Међутим, од овог формалног сусрета још је занимљивији идејно и поетичко сучељавање ових текстова унутар истог женског листа, односно огледање популарног романа са његовим родоначелником који је иако 50 година старији, „модернији“ јер је обележен прогресивношћу, феминизмом, иронизацијом љубавне бајке, еманципованом и самосталном побуњеном јунакињом.

Најновији велики талас интересовања за романе Милице Јаковљевић наступа почетком двехиљадитих година, када се у форми књиге објављују и приповетке и драме, затим до тада необјављена грађа, незавршени мемоари, пишу се текстови и романи о овој ауторки. Уз поновно штампање текстова, остварује се још један изузетно значајан облик рецепције: снимају се серије према њеним романима. Ове серије се махом реализују у оквиру јавног сервиса и имају изузетну гледаност, емитују се на Радио телевизији Србије у *primetime*-у захваљујући чему постају део свакодневице великог броја гледалаца. На таласу ове нове популарности и друге телевизије препознају комерцијални потенцијал њених текстова, па се романи екранизују и у оквиру других продукција.¹⁷ Овим измештањем у други медиј феномен Мир-Јам добија нову димензију.

17 Романи *Рањени орао*, *Грех њене маме* и *Нејобедиво срце* снимани су у продукцији РТС-а и емитовани на првом каналу ове телевизије 2008, 2009/10. и 2011/12. године. Након емитовања серије *Рањени орао* је добио и своју филмску адаптацију у истој продукцији (2009). Романи *Самац у браку* и *То је било једне ноћи на Јаграцу* емитовани су на ТВ Прва, 2014. и 2015. године, а поред серије *Самац у браку* има и филмску верзију *Кад љубав закасни* (2014). Све ове серије су имале вишеструке репризе, а гледаност им је била врло висока. Пре овог таласа интересовања за текстове Мир-Јам, постојали су спорадични пројекти драматизације, тако је 1991. снимљен телевизијски филм *Брод љови за Шаниј* према роману *Самац у браку*, а Борислав Михајловић Михиз је у иронијском кључу урадио драмску адаптацију *Рањеној орла* и та је представа у режији Соје Јовановић након премијере 1972. године низ година била део репертоара позоришта Атеље 212, да би 2006. била обновљена у режији Алисе Стојановић.

Милица Јаковљевић је у *Недељним илустрацијама* имала вишеструку улогу: она је различитим текстовима утицала на читалачку публику. Са друге стране, часопис је градио и њену популарност, па се она разноврсним методама „приближавала“ читатељкама. У ту сврху се штампају њене фотографије често врло великог формата. Чак је у броју у коме почиње да излази роман *То је било једне ноћи на Јаграну* цела насловна страна била управо фотографија ауторке романа (*НИ*,¹⁸ бр. 12, 1935). Редакција је врло уредно и редовно штампала рекламе за њене романе, најављивала нове наслове и позивала читаоце да их читају. Писма читалаца су се слала на њену, приватну, а не на редакцијску адресу, што је повећавало степен поверења и присности са читаоцима. Дobar пример раста њене популарности, односно изградње конструкта њеног лика, јесте рубрика „одговори читаоцима“. Ова рубрика постоји у часопису од почетка, међутим, првих неколико година није уопште била потписна, тј, претпостављало се да уредништво пише одговоре. Затим су одговори били на крају текста, у углу стране, дискретно потписивани са Мир-Јам, да би од броја 19, 1934. године наслов рубрике био промењен у „Мир-Јам одговара читаоцима“. Милица Јаковљевић је захваљујући свему томе од половине 30-их година практично постала заштитно лице часописа, а њени жанровски различити прилози су чинили квантитативно значајан део листа. Уз романе, уређивала је рубрике којим су представљане читатељке, одговарала је на писма читалаца, писала је и друге текстове који су се тицали одређених друштвених феномена. Без обзира на жанр, сви ови текстови су се углавном бавили истим темама, темама које су се тицале приватног живота жена, њиховог морала и понашања, имали су сличне поруке и подуке и били писани сличним стилем. Све ово је утицало на изградњу једног кохерентног дискурса у који су читатељке улазиле једном недељно са сваким новим бројем часописа.

Популарни љубавни роман Мир-Јам

Карактеристике који се издвајају као обележја љубића: схематски приказ радње и ликова, поједностављена радња, одсуство дескрипције и психолошких сенчења, хронолошки след догађаја (Тодоровић 1987: 95–96), обележавају романе Милице Јаковљевић. Бојан Ђорђевић, такође, издваја сличне карактеристике које се могу приписати овим текстовима – истоветност и предвидљивост приче, одсуство проблематизације и замршених наративних склопова, једносмерно време, ретроспекција постоји само уколико објашњава актуелну радњу, схематизовано приповедање без наративног експеримента, реалистични начин приповедања, али без одлика реализма као књижевног правца, присуство дијалога који је чешће у функцији покретања радње него у функцији карактеризације ликова, срећан крај (Ђорђевић 2010).

Једна од сталних тачака у вези са дефиницијом љубића јесте да је реч о наратолошким конструкцијама које имају структуру бајке, односно да су љубићи модерне бајке. У вези са бајколиком структуром јесте и формулативност и клишетираност радње и ликова. Отуда не чуди што Џенис Редвеј у својој студији реферира на једну од кључних студија о формулативности бајке Владимира Пропа (Владимир Пропп) *Морфологија бајке* повезујући његове закључке са тумачењем љубавног романа. О томе да је љубић савремена бајка говори се у низу студија, па тако налазимо формулације да љубић има бајколику структуру (Редвеј 1984: 134), да је то модерна бајка и архетипски жанр (Лукић 1995), да је бајке за одрасле (Тодоровић 1987: 97).

Веза са бајком је остварен на више нивоа, она је и тематска и структурна. За тематску везу је заслужан љубавни заплет и борба „добра“ и „зла“. Када је реч о структурној сличности, њој доприноси то што су ови романи конципирани тако да од поремећене равнотеже на почетку приче, преко низа препрека добро на крају романа побеђује зло. Систем ликова је, такође,

врло близак систему који постоји у бајкама: протагониста и протагонисткиња, помагачи, супарници. Победа „добра“ фиксирана је кроз *happy end*, који је обележен венчањем, које често у романима Мир-Јам представља не само победу искрене љубави, већ и невиности, традиционалног морала и поштења. „Фабуларно разјашњење“, сматра Немец, „потврђује успоставу етичкога реда: побједу добра, правде, крепости, домољубља – укратко, традиционалних моралних вреднота. Притом је важно да сам чин казне за зликовце стигне прије сретног краја, како се њиме не би помутила срећа главних ликова“ (Немец 2006). Иза оваквог краја читалачка публика домаштава срећан брак који траје до краја живота идеалних партнера. Дакле, љубићи су детерминисани љубавним заплетом, причом о Пепељузи и принцу, победом добра над злом и *happy end*-ом где тријумфује љубав (Тодоровић 1987: 97). О оваквој специфичности популарних текстова пише и Бојана Вујин која духовито примећује да: „Љубавни роман у коме јунакиња ујутро схвати да је погрешила и поднесе захтев за развод након што је цео роман покушавала да се уда за своју ‘сродну душу’ једноставно не функционише како би требало“ (Вујин 2007: 122). И не само да су овим елементима текстови жанровски обележени, већ су то управо и елементи којима привлаче публику (Тодоровић 1987: 97). Ове романе обележава висока условљеност жанровским конвенцијама која проистиче из дијалектичног односа текст–публика. Захваљујући поштовању конкретне наративне структуре, као и система ликова, те одабиром споредних тема о којима је (не)пожељно приповедати,¹⁹ аутори/ке љубавних романа изграђују идеалне романсе о којима говори Редвеј (Редвеј 1984).

Милица Јаковљевић поштује жанровске конвенције љубавног романа што је посебно видљиво у крајевима њених романа, као потентном значењском месту. Јунакиња може одступати од класичне јунакиње

¹⁹ Редвеј, на пример, показује у којој мери је ограничена тематизација силовања у љубавним романима.

љубавних романа, она може имати еманципаторско-феминистичке увиде и облике понашања, њен изабраник не мора бити идеалан, може бити ожењен, удовац, разведен, „рањен“. На крају се, ипак, све мора свести унутар жанровских конвенција у срећном крају и од свих актера благословеном браку. Додатну морализаторску тенденцију романима Мир Јам, која не постоји у америчком љубићу друге половине 20. века, даје и опозиција село–град: село је простор мира, духовности, поштења, неисквареност, невиности, док је град представљен као извор порока и озбиљних моралних искушења. Због тога већина јунакиња ових романа потиче из паланачке или сеоске средине што појачава њихову невиност и кључну карактеристику протагонисткиња – она је како Редвеј констатује „чиста невиност“ (Редвеј 1984: 123–126). Како би се ова црта главне јунакиње истакла најчешће постоји женски лик, размажена градска девојака, која по моралним и сваким другим карактеристикама не може да досегне висине на којима протагонисткиња упркос свему опстаје. Као што се протагонисткиња по супротности пореди са „исквареном“ девојком, тако и главни јунак има свог супарника који је често груб, насилан, са недовољно емпатије и разумевања (уп. Редвеј 1984).

Такође, јунакиња ће се, на пример, школовати или ће имати посао, али само до тренутка када не оствари љубавну везу која ће је сместити у улогу мајке и чуварке дома. Тако је, на пример, Иванка из романа *У словеначким ѿрама* на школовању у Београду, које је у структури романа дато и да би се показале мане и опасности великог града, те да би се приказале „лоше“ градске девојке, Анђелка из *Рањеној орла* обавља чинички посао и у тренуцима контемплације говори о женским слободама и женској еманципацији. Међутим, сви ови облици понашања постају другоразредни у тренутку када се оствари љубавна веза јер се јунакиње таквих романа увек одричу „своје професије пред новим животом који се пред њом отвара“, а који је формулисан кроз брак (Годоровић 1987: 95). Дobar пример за то је јунакиња романа *Нейобедиво срце* Милена, која

одустаје од студија на конзерваторијуму због веридбе. Због тога се захваљујући својој структури ови романи могу тумачити у контексту „обећања патријархата“ о коме говори Редвеј. Подржавање патријархалне структуре видљиво је и по начину на који се развија главна јунакиња, односно узглобљеност у патријархату је важна за процесе њене индивидуализације. Романи Милице Јаковљевић имају јаку моралистичку тенденцију, утемељену у традиционално-патријархалним матрицама и обрасцима понашања јунака/јунакиња који се превасходно огледају у реализацији завршетака који поред тога што су тријумф љубави, представљају спуштање и смештање у уобичајене улоге када је реч о полним/родним разликама, идеалним женским биографијама, подели рада и сл.

*

Материјал који нуде текстови *Недељних илустрација* оставља простор за обимну и детаљну анализу љубавног дискурса, концепта женскости, фигуре читатељке и женске читалачке заједнице, посебно када се изврши компарација са феминистичком штампом тог времена. Овим текстовима је значајно приступити и изнутра и споља, односно и кроз прецизну текстуалну и херменеутичку анализу, али и са позиција анализе дискурса, социологије књижевности, теорије рецепције, контекстуалне анализе. Један од оквира унутар кога је могуће посматрати ове текстове, а који у себи спаја елементе ових приступа, јесте теорија женских жанрова. Дакле, реч је о текстовима који у средишту пажње имају фигуре жена, намењени су превасходно женама, пише их и чита доминантно женска публика, о текстовима који су гиноцентрични. Захваљујући њима, било да им је то освешћена интенција или не, женска култура и жене као секундарни и пасивни аспект и члан друштва постају примарни и делатни. Питање женског идентитета који се на овај начин консти-

туише зависи од групе текстова који се анализирају, па је та женскост смештена дуж спектра где се на једном крају налази радикална феминистичка позиција побуњене жене док је његов други крај суштински маркиран патријархатом који подразумева традиционалну позицију жене која је мајка и супруга. Такође, питање које остаје у овом тренутку без одговора јесте у којој мери су спорадичне феминистичке идеје које провејавају текстом популарних романа имале утицај на женску публику и да ли је могуће да је њихов утицај био већи и делатнији него онај који је остваривала феминистичка штампа која је имала значајно мањи читалачки круг. Друго, можда још значајније питање, тиче се утицаја који је популарна штампа и популарни роман својим моралистичким назорима и подр(а)жавањем традиционалистичко-патријархалне устројености света утицала на одржање таквог друштвеног система, тј. ублажавала утицај феминистичког покрета 20-их и 30-их година 20. века и смањивала број побуњених читатељки.

ЛИТЕРАТУРА

- Бараћ 2012: Станислава Бараћ, „Рађање феминистичке контрајавности у *Девојачком роману* Драге Гавриловић“, *Књиженство*, бр. 2, доступно на <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=42>, 12. 06. 2018.
- Брансдон 2006: Charlotte Brunsdon „Pedagogije ženskog: feminističko poučavanje i ženski žanrovi“, у *Politika teorije*, ур. Dean Duda, Disput: Zagreb, 157–180.
- Вујин 2007: Војана Вујин „Начини превазилажења клишеа тривијалне књижевности у *Dnevniku Bridžit Džonse* Helen Filding“, *Polja* 445, стр. 121–132.
- Вукићевић 2010: Драгана Вукићевић „Специфичности књижевних облика у периодици епохе реализма“ у *Жанрови у српској периодици*, ур. Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Београд, Нови Сад, стр. 129–148.
- Грдешић 2013: Маја Грдешић. *Cosmopolitika*. Zagreb: Disput.

- Ђорђевић 2010: Бојан Ђорђевић „Pulp fiction у српској периодици 19. века“ у *Жанрови у српској периодици*, ур. Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Београд, Нови Сад. 275–286.
- Златић 2006: Andrea Zlatić „Tendencije ‘chicklita’ u suvremenoj hrvatskoj književnosti: Žene kao proizvođači i potrošači književnosti“, *Zagrebačka slavistička škola*, link: <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1767&naslov=tendencije-chicklita-u-suvremenoj-hrvatskoj-književnosti>, 12. 06. 2018.
- Истхопе 2006: Antony Easthope „Visoka kultura/popularna kultura: Srce tame i Tarzan među majmunima“, у *Politika teorije*, ур. Dean Duda, Disput: Zagreb, стр. 221–246.
- Јовићевић 1999: Татјана Јовићевић „Роман у наставцима – доминантни књижевни облик у Тодоровићевим *Малим новинама*“, у *Пера Тодоровић*, ур. Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност Београд, стр. 293–304.
- Јовићевић 2010: Татјана Јовићевић „Роман у ‘подлистку’: о слици жанра у српској књижевности“, у *Жанрови у српској периодици*, ур. Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Београд, Нови Сад, стр. 265–274.
- Кун 1984: Kuhn, Anetta, „Women’s Genres“ *Screen*, Vol. 25, Issue 1, 1 January 1984, стр. 18–29.
- Лукић 1996: Lukić, Jasmina „Ljubić kao arhetipski žanr, proza Dubravke Ugrešić“, *Ženske studije*, 2/3, 1995, линк <http://www.zenskestudije.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-2-3/262-ljubic-ka-arhetipski-zanr-proza-dubravke-ugresic>, 12. 06. 2018.
- Матовић 1999: Весна Матовић „Дело Пера Тодоровића као књижевноисторијски изазов“, у *Жанрови у српској периодици*, ур. Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Београд, Нови Сад. 149–167.
- Матовић 2012: Весна Матовић. *Жанровске мейнморфозе Пера Тодоровића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Милинковић 2013: Јелена Милинковић „Девојачки роман као *Bildungsroman*“, *Књижевна историја*, год. 45, бр. 149, стр. 75–94.
- Морен 1967: Е. Морен. *Дух времена, есеј о масовној култури*. Београд: Култура.
- Немец 2006, Krešimir Nemes „Od feljtonskih romana i ‘sveščica’ do sapunica i Big brothera, *Zagrebačka slavistička škola*, линк: <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1768&naslov=od-feljtonskih-romana-i-svescica-do-sapunica-i-big-brothera>, 12. 06. 2018.

- Редвеј 1984: Janice A. Radway. *Reading the romance: women, patriarchy and popular literature*. Chapel Hill [etc.]: University of North Carolina Press.
- Редвеј 2006: Janice A. Radway, „Pisanje *Čitanja romance*“, у *Politika teorije*, ур. Dean Duda, Disput: Zagreb, стр. 247–266.
- Тодоровић 1987: Neda Todorović – Uzelac. *Ženska štampa i kultura ženstvenosti*. Beograd: Naučna knjiga.
- Томић 2013: *Валоризација разлика: зборник радова са научној скупи о Драги Гавриловић (1854–1917)*, ур. Светлана Томић. Београд: Алтера: Фондација мултинационални фонд културе.
- Фиск 2001: Џ. Фиск. *Популарна култура*. Београд: Клио.
- Хлапец Ђорђевић 1930: Julka Hlapec Đorđević. *Sudbina žene. Križa seksualne etike*. Ljubljana.
- Хогарт 2006: Richard Hoggart, „Novija masovna umjetnost: seks u sjajnim pakiranjima“, у *Politika teorije*, ур. Dean Duda, Disput: Zagreb, стр. 13–34.
- Хол 2006: Stuart Hall, „Bilješke uz dekonstruiranje ‘popularnog’“, у *Politika teorije*, ур. Dean Duda, Disput: Zagreb, стр. 297–310.

Jelena Milinković

THE FEMALE GENRE: THE POPULAR ROMANCE NOVEL

Abstract: The theme of this paper is the female popular romance novel. Our starting point is the assumption that during the interwar period (1918–1941) conditionally speaking, two corpora of women’s novels existed: 1) novels written by authors under the greater or lesser influence of the feminist movement and feminist-emancipatory ideas of the time 2) the popular romance novel which takes form on the pages of the illustrated press and supports the current patriarchal conditions. The analysis focuses on this second group of novels. In order to offer a description of the genre and the specification of these texts, the categories of “women’s genres” and “novels in sequels” are theoretically and literary-historically explained. Particular attention is devoted to the magazine contextualization of the popular romance novel (Nedeljne ilustracije and the novels written by Milica Jakovljević Mir Jam).

Keywords: female genres, serials, romance novels, Nedeljne ilustracije, Milica Jakovljević Mir Jam