

КУЛТУРНИ ЦЕНТАР ВОЈВОДИНЕ „МИЛОШ ЦРЊАНСКИ
ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

Главни и одговорни уредник Културног центра Војводине „Милош Црњански“
Ненад Шапоња

Серија Института за књижевност и уметност
Историја српске књижевне периодике

36

Уредница серије
Јелена Милинковић

Рецензенткиње

др Марија Грујић, Институт за књижевност и уметност, Београд
проф. др Владислава Гордић Петковић, Филозофски факултет, Нови Сад
проф. др Магдалена Кох, Универзитет „Адам Мицкијевич“, Познањ

ПОСТАЈАЊЕ АУТОРКОМ

Зборник радова са научног скупа одржаног
у оквиру 46. Књижевних сусрета *Милици у њоходе*

Уредиле
Гордана Драганић Нонин
Жарка Свирчев



Културни центар Војводине
„Милош Црњански“
Cultural Centre of Vojvodina
„Miloš Crnjanski“

НОВИ САД



Институт за књижевност и уметност
Institute for Literature and Art

БЕОГРАД

2022

САДРЖАЈ

УВОДНА РЕЧ.....	7
Станислава БАРАЋ АЛМАНАХ <i>ТАЛИЈА</i> (1829) ПИСАТЕЉИЦЕ ЈУЛИЈАНЕ РАДИВОЈЕВИЋ: ЧИЊЕНИЦЕ, РЕЦЕПЦИЈА, НАУЧНЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ.....	11
Жарка СВИРЧЕВ ПСЕУДОНИМИ КАО СТРАТЕГИЈА ОСВАЈАЊА ЖЕНСКОГ АУТОРСТВА	43
Зорана СИМИЋ ПРЕСЛИЦА И/ИЛИ ПЕРО: СТРЕПЊА ОД АУТОРСТВА СРПСКИХ КЊИЖЕВНИЦА 19. И РАНОГ 20. ВЕКА.	71
Јелена МИЛИНКОВИЋ ЗОРА И РЕАЛИСТКИЊЕ.....	95
Кристина СТЕВАНОВИЋ УЧИТЕЉИЦЕ-КЊИЖЕВНИЦЕ И ВЛАСТ.....	111
Јелена ЛАЛАТОВИЋ „РЕЧЕНИЦА КОЈА ОБУХВАТА СВИЈЕТ” – ПЕДАГОГИЈА ЖЕНСКОГ И КЊИЖЕВНИ ОПУСИ МАРИЈЕ ЈАМБРИШАК, ЈАГОДЕ ТРУХЕЛКЕ И ДАНИЦЕ БАНДИЋ	127
Ирена ЋИРОВИЋ ПОРТРЕТИ МИЛИЦЕ СТОЈАДИНОВИЋ СРПКИЊЕ: КРЕИРАЊЕ ЈАВНЕ СЛИКЕ КЊИЖЕВНИЦЕ	145
Јован БУКУМИРА АЛМАНАХ СРПКИЊА : ПРОЛЕГОМЕНА ЗА ИСТОРИЈУ СРПСКЕ ЖЕНСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ.....	157
Соња ВЕСЕЛИНОВИЋ ПОЗИЦИЈА КУЛТУРНЕ ПОСРЕДНИЦЕ: ПРЕВОДИЛАЧКИ РАД ЗОРКЕ ВЕЛИМИРОВИЋ	173
Ана КОЛАРИЋ БЕЗ ПОТПИСА: ЕМАНЦИПАЦИЈА И ПРАВО ГЛАСА У ВЕСТИМА ИЗ (ЖЕНСКОГ) СВЕТА У ЧАСОПИСУ ЖЕНА (1911–1914).....	187
Моника БАЛА БЛАНКА ТЕЛЕКИ: ЖЕНСКО ОБРАЗОВАЊЕ У ДУХУ НАЦИОНАЛНОГ ОСВЕШЋИВАЊА	203
Татјана РОСИЋ ИСИДОРА СЕКУЛИЋ: ПАРАДИГМА ЖЕНСКОГ АУТОРСТВА У СРПСКОЈ КУЛТУРИ.....	219
РЕГИСТАР ИМЕНА	233
РЕГИСТАР ПЕРИОДИКЕ.....	238
ПРИЛОГ – 46. КЊИЖЕВНИ СУСРЕТИ „МИЛИЦИ У ПОХОДЕ” У ВРДНИКУ	239
ИСТОРИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ ПЕРИОДИКЕ.....	245

ПСЕУДОНИМИ КАО СТРАТЕГИЈА ОСВАЈАЊА ЖЕНСКОГ АУТОРСТВА

Апстракт: Полазећи од концепције псеудонима као специфичних аутолегитимизацијских ауторских наратива, у раду се истражују политике саморепрезентације које су српске списатељице пројектовале у своје псеудониме. Истраживачка пажња је усмерена ка корпусу који обухвата стваралаштво од Милице Стојадиновић до модернисткиња (до 1914). Реч је о периоду који су саме ауторке препознале као период конституисања женског ауторства као аутономне микроинституције књижевног система у српској култури. Псеудоними се у том контексту, уз уважавање њихове историчности, односно дијахронијске перспективе, интерпретирају као стратешко транспонување родног у стваралачки идентитет, указивањем на њихове друштвене, културолошке и естетске слојеве.

Кључне речи: псеудоними, женско ауторство, периодика, феминистичке стратегије.

„Књижевница немамо“

Публикација *Српкиња* (1913, Сарајево) данас је препозната као драгоцен извор за проучавање стваралаштва жена крајем 19. и почетком 20. века. Публикацији се приступа са бројних истраживачких и методолошких полазишта, у оквиру различитих дисциплина и њиховим укрштањем. *Српкињи* се не прилази само као архивском извору у оквиру процеса „откривања“ заборављених или скрајнутих уметница, активисткиња и јавних радница, већ се пажљиво изучавају стратегије и дискурси на којима је утемељена и који су је обликовали. Публикација је тако, примера ради, послужила као предложак у истраживању формирања базичног жанра феминистичке контрајавности, жанра женског портрета (Бараћ 2015), у промишљању споменичке културе, односно културе сећања (Томић 2018) или у реконструкцији прогресивних женских фигура модерности, попут путница (Свирчев 2021).¹ *Српкиња* је уједно и „метанаратив књижевница о сопственом раду“ и, „будући да је сама периодичка публикација, и хеуристичка алатка за освајање јавног простора, односно средство за формирање интерпретативне читалачке заједнице, те због тога представља значајно место обликовања женске културе почетком 20. века“ (Милинковић 2021: 325, 327). *Српкиња* нам, дакле, пружа увид у динамику, процесе и поступке формирања и репрезентације модерне женске књижевне културе. Стога ћу јој и посветити више пажње у овом раду, узимајући је као својеврсни референтни оквир за разматрање специфичне стратегије конституисања женског ауторства.

Циљ ове публикације био је представљање Српкињиног „живота и рада, њезиног културног развитака и њезине народне умјетности до данас“, како је ис-

¹ О књижевноисториографским концепцијама *Српкиње* в. рад Јована Букумире у овом зборнику.

такнуто у поднаслову публикације, са свешћу да се овакав пројекат остварује први пут у српској култури. Још прецизније, идеја ауторки алманаха била је представљање женског ауторства како би књижевнице могле да се адекватно позиционирају у савременом тренутку. Потреба за пресеком и резимирањем дотадашњих постигнућа жена, те свест о епохалности подухвата, конститутивни су елементи процеса аутолегитимизације и томе су посвећени бројни текстови у *Српкињи*. Аутолегитимизацијски гестови *Српкиње* двоструко су пак обележени, истовремено се утемељујући у перформативним акцијама и у мнемоничким чиновима. Један од кључних концепата алманаха био је „производња феминистичког знања и формирање интерпретативне заједнице жена“ (Исто 2021: 326). Такође, ауторке алманаха су већ тада, почетком 20. века биле свесне онога што ће потврдити (књижевно)историографске праксе и сто година касније, а то је да жене на овим просторима, њихово стваралаштво и активизам понајпре од заборавља може да сачува етос женског заједништва и пријатељства.

С обзиром на то да су у публикацији представљене „заслужне жене од пера“ и различите позиције које су заузимале у књижевној производњи (писатељице, преводитељке, критичарке, уреднице, издавачице), парадоксално може да делује тврдња једне од уредница алманаха, Јелице Беловић Бернаджиковске да „књижевница немамо“ (Беловић Бернаджиковска 1913: 15). Међутим, управо ова тврдња упућује на сложеност и опречности којима је обележена фигура књижевнице у периоду на који се *Српкиња* ослања, као и на чињеницу да у том тренутку још увек није била пуноправна актерка на књижевној сцени. Изречен са епистемолошки повлашћеног места, овај исказ нас наводи да поставимо есенцијална питања у вези са женским ауторством која се имплицирају негирањем постојања књижевница: најпре, шта значи бити књижевница и, потом, како постати књижевница на почетку 20. века у српској култури.

Питање женског ауторства, односно женског стваралачког идентитета било је, дакле, једно од стожерних око којих су се сабирали прилози ауторки у *Српкињи*. Ово питање представља изузетно важну дискурзивну формацију унутар шире платформе разматрања суоднога жена и модерности почетком двадесетог века у српској култури. Међутим, наратив о женском ауторству се обликује са свешћу о његовој историчности. Удајање тих перспектива и чини *Српкињу* важним истраживачким корпусом у контексту *посијања ауторком*. Инсистирање на прецизном предочавању услова у којима су жене стварале смешта њихово ауторство у сложеној мрежу садејства образовних капацитета жена, њихове мобилности у јавној сфери, расположивих медијских средстава, професионалне сфере, законских регулатива, политичко-идеолошких дискурса, микроинституција књижевног система (издаваштво, уређивачке политике, књижевна критика) и комодификације саме књижевности.² Из овог интерпретативног библиографског оквира проистиче (само)свест о женском ауторству као друштвеној конвенцији и конструкцији у светлу које исказ „ми данас немамо књижевница“ постаје прецизна дијагноза оспоравања легитимности микроинституције женског ауторства у књижевном

² Ове наративе и идеје могуће је апстраховати безмало из свих чланака садржаних у *Српкињи*, а најпрецизније су артикулисани у тексту „Жене и књижевност“ Јелице Беловић Бернаджиковске.

систему. Другим речима, Јелица Беловић Бернаджиковска артикулише став да жене нису носиле аутор-функцију,³ односно да њихов говор у култури није био легитимисан као књижевни. Ауторефлексивни моменат у *Српкињи*, међутим, не упућује само на констелације које оспоравају женско ауторство, већ потврђују и одлучност да се учествује у процесима *освајања јовора* и *сћајуса ауторке*.

За питање идентитета, и у случају женског стваралачког идентитета, од суштинске је важности однос између субјекта и дискурзивних пракси. Одређење Стјуарта Хола конструктивни је оквир и разматрање постајања ауторком у српској култури:

'Идентитет' користим како бих означио точку сусретања, точку прошивног бода између дискурза и пракси које покушавају 'интерпелирати', говорити нам или нас усидрити као социјалне субјекте одређених дискурза с једне стране, и процеса који производе субјективности, који нас конструирају као субјекте који могу бити 'исказани', с друге стране. Идентитети су стога точка привременог спајања на субјектне позиције које за нас конструирају дискурзивне праксе. (Hall 2001: 220).

Холово одређење идентитета важно је за разматрање женског стваралачког идентитета јер наглашава да су идентитети у сталном преображају и промени, баш као што и *Српкиња* осведочава, и у својој дијахронијској перспективи и синхронијској равни. Такође, још једна Холова напомена важна је за разумевање артикулације женског ауторства. Наиме, аутор истиче да „замисао да успјешно зашивање субјекта на субјектну позицију захтијева, не само да субјект буде 'позван', него да субјект уложи у ту позицију, значи да зашивање треба сматрати артикулацијом, прије неголи једностраним процесом“ (Исто: 221). У досадашњим истраживањима женске књижевности крајем 19. и почетком 20. века углавном су наглашавани аспекти „позивање женских субјеката“ на ауторске позиције, уз адресирање њихове селективности: инклузивност образовних институција која омогућава појаву првих генерација образованих жена крајем 19. века у Србији и дијаспори и шири спектар професионалних могућности, регулисање власничких односа у Аустроугарској, феминистичке уредничке политике (часописи *Зора* и *Босанска вила*)⁴ и појава женске штампе, те еманципаторски настројени интелектуалци, важне фигуре у обликовању и продукцији књижевне сфере (на пример, Аркадије Варађанин или Јован Скерлић).

Међутим, *Српкиња* нам омогућава да стекнемо увид и у различите праксе улагања у ауторску (субјектску) позицију. Те праксе су, ваља истаћи, амбива-

³ Питање „шта је ауторка“ призива у своје окружење Фукоово питање, а његов концепт *функције-аутора* чини се кључним за осветљавање зашто те 1913. године Јелица Беловић Бернаджиковска сматра да српска култура још увек нема књижевница, иако жене пишу и објављују. Наиме, „функција аутора је повезана са правним и институционалним системом који обухвата, одређује, артикулише универзум дискурса: она није једнаког облика, на исти начин, у свим делима, епохама, формама цивилизације: она није дефинисана кроз спонтано приписивање једног дискурса његовом ствараоцу, већ низом сложених и специфичних операција; она једноставно и чисто не упућује на неку стварну индивидуу, она може бити место више ега у исто време, више позиција субјекта које више различитих класа појединаца могу заузети“ (Фуко 2012: 108).

⁴ О женском ауторству у контексту часописа *Зора* в. рад Јелене Милинковић у овом зборнику.

лентне и обилују противречним дискурсима, што је и једно од обележја алманаха, његовог еманципаторског дискурса у целини: Српкиња/писатељица је и космополиткиња и национална боркиња, и путница и чуварица кућног огњишта, и пожртвована мајка/супруга подређена идили породичног дома и независна интелектуалка. Опозиције попут, поједностављено казано, приватно/јавно, национализам/интернационализам, ретрадиционализација/модернизација, колективитет/индивидуализам опстојавају неразрешене и у својој пуној тензичности у *Српкињи*. Међутим, управо та контрадикторност је простор изражања амбивалентних фигура женског ауторства које пресецају конзервативне и прогресивне струје, и које нам омогућавају да концептуализујемо њене поједине аспекте.

Једна од тих фигура јесте Милица Стојадиновић Српкиња. Она је у алманаху представљена као родоначелница, Фукоовим речима, „оснивач[ица] дискурса“: „Разумели смо те, Милице. Разумели смо те доцкан, али ипак! Опрости, што си тако дуго чекала на нас! Ми нисмо знали, ни кога смо имали, ни шта смо изгубили. Ми ти се нисмо одужили до данас, а ти си била она која си дала име српској жени“.⁵ Споменичка димензија алманаха, институционализација сећања на *родоначелницу* Милицу Стојадиновић Српкињу као чин афирмације *традиције* женског стваралаштва један је од централних гестова *улајања* у ауторске позиције сарадница *Српкиње*. Сам наслов публикације је и симболичка спона са стваралачком фигуром Милице Стојадиновић. И управо кодирање стваралачких пројеката категоријом националности подстицај је да ова пракса буде разматрана као прецизно пројектована стратегија. Читање наслова алманаха као родоначелничиног *пошћиса*, не као њеног субјективног присуства, већ као ауторског имена води нас ка разматрању микроинституције женског деловања – псеудонимима.

Полazeћи од става да је ауторско име, Фукоовим речима, одређен начин присуства (постојања) у дискурсу, настојаћу да сагледам специфичне политике псеудонима које су употребљавале српске списатељице, почевши од Милице Стојадиновић до алманаха *Српкиња*. Псеудониме посматрам као пажљиво осмишљено транспоноване родног у стваралачки идентитет – они су микро наративи у које су уписани друштвени, културолошки и идеолошки чиниоци ауторкине стваралачке ситуације; такође су рефлекс дискурзивних пракси које су обликовале женске родне/стваралачке идентитете, али су и „тачка прошивног бода“, односно ауторска инвестиција и артикулација субјекатских позиција у књижевном контексту⁶. Како бих што прецизније предочила дијалектику која

⁵ Наведене речи изговорила је Олга Костић приликом откривања споменика Милице Стојадиновић у Врднику 1912. године, а пренела их је Јелица Беловић Бернаджиковска у тексту „Жене и књижевност“. Употреба 1. лица множине у мушком роду, а не женском, упућује на шири културни контекст у који се настојала интегрисати стваралачка фигура Милице Стојадиновић Српкиње, односно легитимисати њен национални значај.

Милице Стојадиновић Српкињи посвећено је неколико текстова у алманаху: есеј „О Милице Стојадиновић–Српкињи“ Стевана Радића, мемоарски запис „Први и последњи пут са Милицом – Српкињом“ Милеве Симић, ода „Пред спомеником Милице Стојадиновић Српкиње“ Зорке Јанковић и апологетски поетски запис „Светој сјени Милице Српкиње“ Олге Керниц Пелеш.

⁶ Псеудоним не користим искључиво *sensu stricto*, већ у анализирани корпус укључујем и апозитивне одредбе које су ауторке додавале својим именима. Понекад су се потписивале искључиво тим надимцима, а понекад су их додавале својим именима (на пример, Милица

се успоставља између одређеног псеудонима, књижевног стваралаштва ауторке која се њиме потписивала и јавне сфере, интерпретативно ћу укрштати анализу поетичких особености и друштвено-културолошке специфичности формирања псеудонима. Јер, тек свестранијим увидом у поетику одређене ауторке, можемо сигурније да аргументујемо у прилог политичности њеног псеудонима, те да пратимо различите модусе ове политичности у дијахронијској перспективи.

Псеудоним као рефлекс националног дискурса

Тротомни дневник *У Фрушкој јори 1854.* (1861, 1862, 1866) Милица Стојадиновић стекао је статус парадигме женског писања. Њему припада значајна позиција у развоју српске женске књижевности јер је Милица Стојадиновић, прва српска списатељица која је одлучније и храбрије од претходница повезала у свом стваралаштву два дискурса: доминантном јавном дискурсу додала је приватни и – оно што је ново – женски.“ (Кох 2012: 56). Двогласност дискурса у дневнику била је предмет темељних и подстицајних анализа. Татјана Росић је прва указала на присуство два типа дискурса у дневнику, *лирско-елејичној* и *кријичко-йолемичкој* (Росић 1996: 103–104). Ауторка је, такође, указала на парадоксалну чињеницу да исповедни дискурс није поље артикулације песникињине интима и интроспекције, односно да се у њему испољава *ја-за-грује*. То бива разумљиво уколико знамо да се Милица Стојадиновић подухватила писања дневника са намером да „каже истину о свом животу“, односно да покаже потпуну доличност свог живота, „живота без тајне, посвећеног романтичарским програмским идеалима нације, родољубља, културног и књижевног препорода“ (Исто). Дакле, песникињина интима је огољена пред читалачким оком које треба да посведочи њену приврженост традиционалном поретку, односно, да „поништава потенцијалну субверзивност писања“ (Исто: 91). Међутим, Росић је аргументовала да је управо отворено критички дискурс, садржан у писмима, истински исповедан и да указује на песникињину идеолошку позицију која је, иако прикривена, била женска (Исто: 104).

Милица Стојадиновић је у дневнику изложила низ препрека са којима се сусретала у напорима да се афирмише као књижевница, бранећи не само сопствену позицију, већ и право жене да буде списатељица у патријархалном друштву и култури.⁷ Стога јој је био потребан „просветитељско-дидактички алиби“ јер је без њега „писање у српској књижевности тог периода [...] скоро непристој-

Стојадиновић Српкиња и/ли Српкиња, Драга Гавриловић, једна учитељица и/ли Једна учитељица). Ова пракса пак сигнализира да ауторке нису желеле да сакрију свој грађански идентитет, већ да су процес именовања разумеваале као провокативне гестове аутопројекција. Стога их и укључујем у анализе јер су још један аргумент у прилог тези *йоййисивања шекстиова* као сложеног перформативног чина.

⁷ Милица Стојадиновић је објављивала песме у *Србском народном лисћу*, *Шумадинки*, *Сегмици*, *Војвођанки*, *Фрушкојорки*, *Даници*, *Пућнику* и *Комарцу* или без потписа или најчешће под псеудонимом Српкиња и Једна Српкиња. Међутим, како примећује Радмила Гикић Петровић, „данас се са сигурношћу не може тврдити да је иза сваког тог потписа била Милица Стојадиновић, већ се претпоставља да се више песникиња потписивало као Српкиња, а већина тих песама приписује се једино Милице.“ (Гикић Петровић 1985: 330).

но и застрашујуће“ (Исто: 90). Кључни ауторкин „просветитељско-дидактички алиби“, сходно политичком и друштвеном контексту револуционарне 1848. године, био је патриотски дискурс, односно служба у корист општенародног просветног и културног преображаја. На једну од важнијих стратегија одбране, односно (само)афирмације скренула је пажњу Снежана Калинић, запазивши да је „Стојадиновићева најчешће управо као Српкиња бранила своје право да буде Списатељка, као и како је бавећи се управо својим списатељским делатностима настојала да буде што боља Српкиња“ (Калинић 2014).

Одбрамбене стратегије којима се служила Милица Стојадиновић реактуелизовале су и ауторке окупљене око публикације *Српкиња* – истицање афирмативне критике од стране угледних писаца и „соучастије“ образованих жена да писање не нарушава њене обавезе као домаћице (супруге и мајке) и да, надасве, њена књижевна делатност може да буде од велике користи нацији. У том контексту, псеудоним Српкиња се може интерпретирати као подупирање ауторкиног „просветитељско-дидактичког алибија“. Милица Стојадиновић је била свесна да ће јој истицање националности и патриотске врлине бити легитиман начин да иступи и дела у јавној сфери, а конотативни потенцијали псеудонима, које је настојала да оснажи својим узорним деловањем, адекватно испуњавање читалачких очекивања.

Афирмација женског стваралаштва и женског стваралачког идентитета, односно заузимање субјекатских позиција у друштвеном пољу било је саображено доминантној представи жене и њеним пожељним улогама у друштву – овакво позиционирање Милице Стојадиновић поновиле су ауторке *Српкиње*. Дискурс *Српкиње* и представљање „заслужних жена на перу“ у дослуху је са „патриотским родним нормативом“ који је пресудно утицао на јавни ангажман жена током прве деценије 20. века. Реч је о моделу женскости, како објашњава Ана Столић, који напушта „традиционално“ позиционирање жена у кући и породици, односно „приватној сфери“, и инсистирањем на бољем формалном образовању жена истиче њено место и улогу образоване мајке будућих добрих грађана (Столић 2015: 75–76). Бројне биографије жена у *Српкињи* подупиру дискурсу чија је основа било „патриотско материнство“, облик учешћа у политичком, јавном, грађанском домену резервисаном за жене као потврда њихове важности на плану биолошке и културне репродукције нације (Исто: 65).⁸ Реч је о једном

⁸ Ана Коларић је у својим радовима показала да је реч о репрезентативној женској уредничкој стратегији тог времена. Истражујући парадигматични женски часопис тог времена, *Жену* (1911–1914, Нови Сад) Милице Томић, Коларић је подробно испитала еманципаторску димензију уредничке политике, односно везу између еманципације и образовања и еманципације и нације на фону повезаности покрета за еманципацију у Угарској и борбе за национално ослобођење, која је и контекстуални оквир алманаха *Српкиња*. Анализирајући низ текстова у часопису, Коларић издваја две улоге намењене женама: „с једне стране, она треба да рађа и васпитава децу (то је њена биолошка/репродуктивна улога); с друге стране, она преноси одређену традицију и културу, бранећи на тај начин оно што је ‘наше’ од негативних ‘страних’ утицаја (то је женска улога у културној репродукцији)“ (Kolarić 2017: 122). Часопис *Жена* је, дакле, подржавао култ женствености, а жена је свој утицај остваривала у оквиру институције брака, а крајња политичка дужност жена било [је] мајчинство, то јест, да рађају децу за потребе државе и, ако треба, да дају живот испуњавајући ту дужност“ (Исто). Међутим, реакционарне тенденције у *Жени* Милице Томић нису омеле Ану Коларић да уочи и еманципаторски потенцијал часописне политике и ангажмана: „И поред свих ограничења

од конститутивних континуитета српске женске књижевне традиције који је и данас још увек виталан, међутим, дискусија о његовој прогресивности или конзервативности ваља да буде прецизно историзована.

Иако је Милица Стојадиновић псеудоним послужио као паратекст симболичког капитала, текст дневника осведочава да је реч о сложеном литерарном преговарању. Мада псеудоним може да функционише као вид одклона од очекиване, подобне представе женскости, каква ће бити мотивација за његово узимање каснијих књижевница, ауторка се послужила обрнутим принципом. Милица Стојадиновић је узорну женскост истакла својим псеудонимом са којим је у дослуху њен просветитељско-дидактички дискурс дневника испод ког је прикрила своју идеолошку позицију која подрива узорни модел женскости у српској култури тог времена. Другим речима, псеудоним јој је послужио као алиби за субверзивне садржаје који су присутни у њеном дневнику.

Велики наратив дневника *У Фрушкој гори 1854.* је женско заједништво и комуникација са женским, материнским наслеђем као формативним елементом женског идентитета. Овај наратив, односно начин његовог развијања је важно осветлити јер представља можда и најсубверзивнији дневнички слој. Биљана Дојчиновић је у есеју „Transcribing the Voice of the Mother: The Diary of Milica Stojadinović Srпкиња“ показала, на примеру приповетке *Пејевуја*, да је ауторка креативно искористила маску сакупљачице етнографског материјала да би афирмисала материнско наслеђе (Dojčinović 2006). Избор маске сакупљачице етнографског материјала је очекивани одговор на место које национални пројекти додељују жени. Имаући у виду три димензије националистичких пројеката у којима су женске позиције строго регулисане и контролисане, које је издвојила и истражила Нира Јувал-Дејвис - генолошку, културну и грађанску - евидентно је зашто се Милица Стојадиновић фокусира на културну – питање грађанског статуса жене још није било отворено, а на централну улогу у овом дискурсу, репродуктивну, такође није одговорила. На културну димензију у којој се „бит нације“ види у симболичкој баштини језика и/или религије и/или других обичаја и навика” (Yuval-Davis 2004: 35) одговорила је као чуварица народне традиције и њене репродукције.⁹

Милица Стојадиновић је преузела још једну маску како би афирмисала женску аутономност, улогу *преводишљеице*.¹⁰ Ауторкина свест о важности пре-

и мањкавости (пре свега, својеврсне подршке патријархату), часопис *Жена* у ком су доследно излазили текстови о важности образовања за сваку сферу женског живота, а повремено и текстови о глобалној женској борби за право гласа, плаћени рад и приступ свим професијама, представља важан корак у борби за женску еманципацију. Не само што су жене ту могле да искажу своје ставове и размене мишљења, већ су оне потписивале своје текстове и тако постајале ауторке.“ (Исто: 120).

⁹ Етнографија је важно поље деловања жена, од рада Јелице Беловић Бернаджиковске, преко изложбе *Српска жена* у Прагу 1910. године, визуелне грађе у алманаху Српкиње до рада сестара Јанковић. Женско ауторство у овом контексту, и као самолегитимацијски чин и као гест матрилинеарног трансфера знања и искуства, завређује посебно истраживање.

¹⁰ О позицији и улози преводитељке, односно културне посреднице у процесима конституисања и афирмисања женског ауторства у српској култури в. рад Соње Веселиновић у овом зборнику.

водиначког рада у контексту рађања новина у књижевности циљане културе позива да се њеном преводилачком раду приступи са више истраживачког слушања.¹¹ Посебну важност у контексту теме која се разматра има превод немачке приповетке „Три пријатељице“. Милица није назначила извор, а њене ауторске интервенције, као што је на пример укључивање стихова Ј. Ј. Змаја, осведочавају је као неког ко стваралачки приступа чину превођења, те се може, док се не утврди извор, узети у разматрање чак и питање Миличиног (ко)ауторства ове приповетке.¹²

Идејна окосница приповетке садржана је у насловној синтагми. Тема пријатељства није била до ауторкиног дневника, наравно, непозната српској књижевности. Међутим, Милица Стојадиновић пак отвара тему *женској* пријатељства у српској књижевности, тему која је у деветнаестовековној европској књижевности заузимала значајно место, посебно у стваралаштву списатељица. Превредновање женског пријатељства, које је отпочело са просветитељством, односно полемисање са идејама да је пријатељство међу женама немогуће, што због њихове природе (ирационалност, недоследност, непоузданост), што због друштвених околности које их упућују на супарништво због брака, кулминирало је успоном „жена од пера“ крајем 18. и почетком 19. века. Ова тема има привилеговано место у женској књижевности 19. века, почевши од Џејн Остин па до романа Шарлоте Бронте и Елизабет Гаскел. Тема женског пријатељства представљала је оквир за истраживање различитих идеја и служила је различитим циљевима: учвршћивању ставова о моралној једнакости жена и мушкараца чиме су жене себи крчиле пут у јавну сферу, легитимисању хомосексуалних веза, критици репресивне природе институције брака и стварање алтернативних модела заједница (Гарион 2011: 254-255). Током 19. века тема женског пријатељства имала је посебно место у снажењу феминистичког дискурса, рефлектујући нове моделе односа и заједница у којима су жене учествовале у стварности, истичући значај љубави, оданости и подршке коју жене једна другој могу да пруже (Броди и Кејн 2011: 282–283). Превод „Три пријатељице“ Милице Стојадиновић полемички је усмерен ка овешталним представама о могућностима, значењима и границама пријатељства међу женама. Такође, превод се може посматрати и као прилог конституисања стваралачког идентитета жена са којим садејствују друге микрожанровске јединице текста и њихови садржаји.

У приповеци се описује живот три жене од детињства до позних година. Жене су повезане заједничким школовањем и присним пријатељским везама које су одржавале путем писмене комуникације деценијама, да би се напоследку и сусреле, прослављајући педесетогодишњицу пријатељства, чиме се окончава

¹¹ Читајући и преведећи Балзака, ауторка констатује „са овакових хисторичних романа могла би се наша књижевност украсити из војни' похода Карађорђа и Милоша али нема пера!“ (Стојадиновић 1985: 81).

¹² Радмила Гикић Петровић је приметила да је Милица Стојадиновић стваралачки приступала и бележењу фолклорне грађе: „Кад је Милица бележила народне обичаје, врачања, бајања, гатања, гашење угљевља, дограђивала их је својим литерарним умећем, преплитала их са знамом анегдотом из села, од оца, комшинице, посленице“ (Гикић Петровић 1985: 342).

приповетка. Привидну једноставност и „безазленост“ приповетке минара низ детаља фабуле које је откривају у светлу субверзивне новине у српској књижевности. Најпре, концепт школовања девојчица изложен у приповеци изазов је образовним курикулумима који ће и деценијама доцније бити на располагању девојчицама у Србији и српским заједницама у Аустроугарској.¹³ Девојчице су живеле на селу, а „да би већи степен изражавања достигле, пошаљу их родитељи у варош. Воспитателни завод те старе госпођице био је особито на гласу, јер ту се осим лепи' женски послова учило и цртати (цајхновати) и сликати (малати), наука познавања земље и народа, разумевање добри' књига“ (Стојадиновић 1985: 244). Тема женског образовања једна је од повлашћених у дневнику, и песникиња је на више места критиковала тенденције у образовању жена, те се приповетка указује као његова идеална пројекција. Занимљиво је да су у приповеци „Три пријатељице“ родитељи ти који сложено одлучују да им се девојчице школују, одабирајући школу која их неће припремати искључиво за улогу домаћице, већ школу која девојкама пружа свестрано образовање, негујући и уметничко изражавање и научно мишљење.

Школовање девојака прожето је идилом: „Што су њи' три дуже заједно биле, тим све су милије једна другој постајале. Оне се нису растајале, потпомагале су једна другу у пословима и задацима, разговарале се о оним што уче и читају, и биле су блажене у осећању детинства свога.“ (Исто: 246). Кулминацију њиховог пријатељства у младалачким данима представља сестрински завет. Тема женског пријатељства, дружбавање девојака у духу солидарне емотивне и интелектуалне заједнице, није постојала у књижевности српског романтизма и књижевности која јој је претходила. Мотив *исеситринства* могао је бити привлачан Милици Стојадиновић и као алтернатива еписки надахнутом побратимству што је била опсесивна тема и манир понашања романтичара који су светковали етику мушког пријатељства, оданости и пожртвованости.

Посебно место у приповедном току посвећеном школовању пријатељица заузима њихова учитељица која „на свом изражавању и воспитању има нарочито својој мајци благодарити“ (Исто: 245). Особине које јој је мајка пренела оличење су рационалности, пристојности и постојаности. Међутим, приповетка „Три пријатељице“ се не исцрпљује у величању жене као мајке, нити је идеја њеног образовања подређена императиву ваљаног обављања мајчинске улоге. Реч је о самоостарењу жене утемељеног на личном образовању и остварењу присних контаката, најпре са пријатељицама (истомишљеницама), а потом и брачним партнером. Њихова преписка открива њихове карактерне особине –

¹³ Практична корист женског образовно-васпитног процеса доминирала је педагошким дискурсом. Жена треба да се оспособи за добру газдарицу и да усвоји правила понашања у друштву. Ана Столић истиче да су врло прецизна упутства била усмерена и ка структурирању женског слободног времена и свакодневице: „Док су једни често порицали значај самоусавршавања, на пример читања књига, јер су истицали да је за женску децу важнији смисао за домаће послове, „па чак и на рачун читања књига“, други немају дилеме: оно најбоље што имамо у књижевности, што ће будити крепост и чистоћу, уклањати сваку фантазију“ (Столић 2006: 102). Закључак је да је заједничка црта оба приступа контрола. „Први су је предвидели потцењивањем значаја овладавања вештином читања и писања за женску децу, или ако већ мора да се чита, препорукама да се чита наглас, а други прављењем листе пожељних књига“ (Исто: 102–103).

Ана је била вешта са речима и имала је лирску жицу, Катарина је била прагматична, трговачки дух (наследила је очеву трговину у коју ју је он претходно увео), а Марија је била окренута породичном дому и вртларству. Тежња да се јунакиње индивидуализују такође је новина у карактеролошкој табели српске књижевности, посебно што им се приписују естетске и пословне претензије и вештине.

Након вишедеценијског невиђања, пријатељице су се окупиле и то је била прилика да се исповеде једна другој, евоцирајући своје животне изборе. Ана се, на пример, удала за младића ког је волела и који је њу ценио и волео. Брак склопљен из љубави, утемељен на међусобном поштовању и разумевању и равноправни однос партнера утопијска је пројекција којој је тежила и сама ауторка/преводитељка. Слика овог брака кореспондира са Миличиним назорима о браку изложеним на другим местима у дневнику.

Иако приповетка пати од наглашено сентименталистичких наслага у реторици и карактеризацији, те се њене поједине епизоде лабаво држе наративног тока, она представља изазов патријархалним друштвеним нормама и њиховим књижевним репрезентацијама који је Милица Стојадиновић у том тренутку могла „оправдати“ само маском преводитељке. Инсистирање на женској емотивној повезаности и интелектуалном заједништву, пријатељству/сестринству као једном од најзначајнијих сегмената женске егзистенције и „простору“ њене интроспекције и сазревања, приврженост ауторитету мајке и равноправност у браку који је ствар женине жеље и избора, дакако да не одговарају идеји о „безопасности“ женског стваралаштва по питању очувања традиционалног поретка.

Тема женског пријатељства разграната је у дневнику *У Фрушкој јори 1854.* и превод приповетке је само један њен сегмент. О женском пријатељству ауторка говори и посредством својих личних контаката и сусрета, као и укључивањем писама женама/пријатељицама у текст дневника. Дискурс писама Милице Стојадиновић упућених Мини Караџић, ауторкиној дугогодишњој пријатељици и „по художеству и по поезији посестрими“ садржи неколицину реторичких спона са приповетком „Три пријатељице“. У текст дневника ауторка је укључила три писма упућена пријатељици у Беч у којима се евоцира заједничко проведено време, искуства и доживљаји, заједнички рад на прикупљању фолклорне грађе, као и њихова афективна повезаност, љубав, разумевање, подршка и приврженост. То су места интимице и љубави у дневнику.¹⁴ Међутим, већ у тим сегментима дневника уочљиве су дискурзивне стратегије на којима ће се градити наративи у алманаху *Српкиња* – политизација простора приватности и женске комуникације, ја говор жене упућен другим женама, те предочавање (женских) микроисторија посредством его-докумената. Стога би у једном будућем истраживању ваљало темељно испитати позицију и ефекте дискурса женске афективне повезаности у

¹⁴ Сачувану преписку Милице Стојадиновић и Мине Караџић објавила је Радмила Гикић Петровић. Преписка нам предочава шири спектар тема и осећања у односу на дневник. Преписка између две пријатељице је драгоцен извор за откривање свакодневице Милице Стојадиновић (разговор о породичним (не)приликама, момцима и кројевима хаљине, финансијској оскудици, разочарањима и патњама).

формирању женских интерпретативних или културних мрежа, односно посматрати их и као „емотивне заједнице“.

Предочени субверзивни слојеви дневника Милице Стојадиновић, превод приповетке „Три пријатељице“ и дискурс персонализованог женског пријатељства, упућују на чињеницу да је ауторкина политика употребе псеудонима била заснована на принципу „маскирања“ позиције која, у крајњим консеквенцама, опонира патријархалним очекивањима од жене. На патриотски дискурс сублимиран у псеудоним Српкиња јавност се одазвала надимком Вила и њеним прихватањем као чуварке народне традиције и патриотске агитаторке, потврђујући да је њен избор јавне персоне, односно њеног проминентног елемента био стратешки добро начињен.¹⁵ У том историјском тренутку жена је могла да поседује „функцију-аутор“ искључиво уколико се одазива на националистички дискурс, али је, што опет показује стваралачки случај Милице Стојадиновић, и бивала искључиво уоквирена тим, наметнутим субјекатским позицијама. Ипак, симболички капитал који носи њен стваралачки идентитет биваће наредних деценија стратешка позиција књижевница у даљим процесима конституисања женског ауторства у српској култури.

Псеудоним као рефлекс (нових) професионалних улога

Сплетом друштвених околности, попут законских регулатива, могућности формалног школовања жена, нове професионалне улоге (учитељица), ширења социјалистичких идеја и дискурса еманципације, оснивање женских часописа, генерација ауторки која је ступила на сцену седамдесетих година 19. века имала је унеколико шири дијапазон деловања, односно стратешких избора за афирмисање женског стваралачког идентитета за разлику од Милице Стојадиновић. „За жене у Србији [у 19. веку] постојала су два начина укључивања у елиту: први је произишао из њихове припадности – рођењем или удајом – слоју традиционалне елите, а други се заснивао на школовању које им је омогућавало стицање занимања, а самим тим и друштвену промоцију и тиме личну припадност некој од група модерне елите.“ (Трговчевић 2002: 252). Искуство жена које су улазиле у редове модерних друштвених елита, тежећи да својим понашањем пруже нетрадиционалне моделе за делање, постаје прогресивна компонента стваралачког идентитета жена. У светлу настојања да се пруже нови обрасци родних улога чини се да треба интерпретирати псеудоним који се појављују у том периоду – Учитељица. Под псеудонимима Једна учитељица и Једна народна учитељица, поред ништа мање провокативних и родно обележених Твоја искрена другарица и Твоја – знаш већ ко, писала је Драга Гавриловић, ауторка *Девојачкој романа* у којем су препознати протооблици српске феминистичке контрајавности (Бараћ 2015).

На питање шта значи бити књижевница за Драгу Гавриловић, Светлана Томић одговара да то значи супротставити се патријархалном становишту које

¹⁵ Радмила Гикић Петровић прецизно констатује да је Милица Стојадиновић „на литерарном пољу била брзо прихваћена, песме су јој донеле славу, али је још већом брзином заборављена“ (Гикић Петровић 1985: 239).

искључује вредности женског карактера и улогама намењеним женском идентитету (рађање, неговање, кућни послови), то значи подржати ауторитет нове социјалне категорије, неприхватљиве у патријархалном контексту („мислећа женскиња“) (Томић 208: 167, 184). За потребе промовисања *књижевнице*, Драга Гавриловић је формирала нову галерију ликова еманципованих жена (учитељице, глумице, списатељице, сестре), увела нову визуру у сагледавање друштвене стварности, нов жанр, жанр женског *Bildungsromana* (в. Милинковић 2013), те наративна решења која се косе са стратегијама (канонског) реалистичког проседеа.¹⁶ Наратив о женској креативности у свом стваралаштву ауторка је градила провоцирајући доминантне представе о женском ауторству, али и изградњом нових стваралачких фигура, у првом реду читатељке.

Гавриловић се суочавала са низом предрасуда у вези са женским стваралачким идентитетом и стиче се утисак да су они били највећа препрека у освајању функције–аутора. У последњем објављеном тексту „Петар га довукао“ (1900, *Садашњост*), адресираном уреднику једног српског листа, Драга Гавриловић сведочи о свом списатељском искуству, али и својој поетичкој доследности. Обрађајући се уреднику у епистоларном делу текста, ауторка одговара на његову молбу да пошаље прилог након дужег времена и објашњава разлоге свог „ћутања“. Напомиње да није престајала да пише, али да се повукла из јавности јер, „ласкати никад нисам ни волела, ни умела никоме, па ни читалачкој публици... Ни вређала нисам лично и хотимице никога, па и опет сам имала доста да препатим... Истина је била и биће, ма како била умотана, горка пилула ... (...) И мој начин писања ми је доносио доста горких часова.“ (Гавриловић 1990: 98). Такође, Гавриловић је инсистирала да је одлука била њен избор, односно да није подлегла притиску стигматизације. Означавање „мислеће женскиње“ као „исхлапеле“, односно покушаји дискредитације овог става протежу се још од дневника Милице Стојадиновић до *Српкиње* из 1913. „Говор о Гавриловићевој као лудој жени није само реторичко насиље, него и пресуда која, идентификујући „жену која мисли“ као „луда“, демонстрира одржавање мушке хегемоније и моћи у патријархалном друштву“ (Томић 2008: 167, 184).

¹⁶ Жанрови су били поље различитих ауторских стратегија, тактика, преговарања, компромиса и отпора којима су се настојали афирмисати и легитимисати женски стваралачки субјекат и књижевност у култури. Имајући у виду репрезентативне и канонске жанрове, могу се начелно издвојити два приступа која обележавају жанровске политике списатељица. Са једне стране, ауторке су пристајале на „генолошки пакт“ како је то формулисала Магдалена Кох на примеру стваралаштва српских модернисткиња. Модернисткиње су стварале у оквиру образаца и поетичких кодова интимистичке прозе као легитимног и очекиваног модуса књижевности коју стварају жене и тиме успевале да се пробију у кључне микроинституције књижевног поља, попут часописа какав је био *Српски књижевни гласник* и књижевноисториографских прегледа. Међутим, интимистички жанрови су им били алиби за артикулацију и репрезентацију еманципаторских и субверзивних женских искустава и доживљаја (Кох 2012). Насупрот овој, назовимо је, жанровској мимикрији, можемо да, бар хипотетички, поставимо жанрове опонирања. Ови жанрови настају присвајањем канонског генолошког репертоара уз свесни отпор према његовом маскулистичком дискурсу, изневеравањем очекивања читалачке публике, формирањем и обликовањем нове гиноцентричне жанровске парадигме. Један од жанрова опонирања са дугим и богатом традицијом у српској књижевности је жанр девојачког романа.

У светлу скициране културне климе, опредељење за псеудоним који привилегује нову женску родну улогу у српској култури, њен професионални идентитет, чини се одважним. Драга Гавриловић није желела да се идентификује са социјално пожељном сликом жене – супруге, мајке и домаћице. Њени псеудоними упућују на потребу да се, бар привремено, ослободи рестрикција које су наметане женама њеног доба и тиме онеобичи представу узорне женскости. Ауторка свакако да није желела да сакрије свој родни идентитет, да раздвоји тело од текста, с обзиром на то да су псеудоними у граматичком женском роду. Такође, имамо ли у виду да није писала само под личним псеудонимом, можемо закључити да није реч о експериментисању ради чувања личне репутације у друштву које је женине стваралачке претензије на различитим плановима дискредитовало. Коначно, одговор на питање зашто је одабрала баш тај псеудоним води нас ка увиђању њених стратегија конституисања женског ауторства. Позиција учитељице у српском друштву крајем 19. века јесте позиција моћи или знања и угледа који обавезују бар на минимум уважавања и те атрибуте Драга Гавриловић настоји да транспонује у место свог потписа као његов симболички капитал. Апозитив *једна* (учитељица), који настоји да поопшти место казивања, односно место потписа указује се као ауторкина самосвест о потенцијалним културолошким импликацијама које њен иступ има, али и омасовљавања позиције за које казује. Псеудоним је, дакле, неодвојив од новонасталог концепта женског јавног деловања. Жена за своју креативност не треба да тражи легитимност и легитимитет у националном идентитету, већ у професионалној улози коју врши и путем које се остварује. Друштвене промене су се одразиле на саморазумевање ауторки јер су недвосмислено увиделе могућност да интервенишу у поље конституисања репрезентативног женског идентитета.

Ауторка која је означена као битна појава и непосредна претходница модернисткиња (Кох 2012: 57), Драга Гавриловић, такође, може бити схваћена и као непосредна наследница Милице Стојадиновић. Теме и жанрове које је издвојила Магдалена Кох, а које је повезују са модернисткињама – еманципација и женско образовање, њихов професионални рад, борба за равноправност с мушкарцима, брак као простор задовољства и пријатељства, интимистички жанрови (Исто) – повезују Драгу Гавриловић и са Милицом Стојадиновић. Но, као што су модернисткиње отишле корак даље од своје претходнице, тако је и Драга Гавриловић развила и разрадила теме које су, почесто, на нивоу скице присутне у Миличином дневнику.

Прва приповетка Драге Гавриловић „Из учитељског живота“ (1884, *Јавор*) следи у најбитнијим цртама наратив „Три пријатељице“: три девојке које су се заједно школовале сусрећу се неколико година доцније и једна другој приповедају своја животна искуства која се махом тичу љубавни/брака. Драги Гавриловић је овај наратив послужио као предложак за развијање еманципаторских идеја у вези са образовањем жена и непристајања на друштвене конвенције које жену урамљују као супругу и мајку. Индивидуализоване женске ликове, тему женског пријатељства утемељеног на солидарности и размени идеја, као и женског образовања, односно професионалне остварености, Драга Гавриловић ће

развијати и у другим својим приповеткама, а пуно зрење оне ће досегнути у њеном *Девојачком роману*.¹⁷

Композиција приповетке прати различите фазе у животу јунакиња (завршетак школовања, стицање професионалног искуства и удају две од њих), али „свршетак, који је увек најлепши кад се весело и са сватовима свршује“ замењен је разматрањем практичних и свакодневних проблема неударе учитељице. Приповетку закључује нараторкин извињавајући коментар да се другачије приповетка није могла завршити и тражи опрост за слободу коју је себи дала и начињене погрешке (приповетка се не завршава свадбом главне јунакиње). Овај коментар двоструко је кодиран. Он може да сведочи о опредељењу за реалистички поетички модел. Међутим, он сигнализира и увођење нове визуре у приповедање искуства женског учитељовања. Мотивацију за слободу коју је себи дала нараторка објашњава чињеницом да је и сама учитељица. Дакле, изневеравање жанровских конвенција нараторка мотивише својим искуством, прецизније, својим родним искуством, искуством учитељице у Србији последњих деценија 19. века.

У идућој објављеној приповеци „Недеља пред избор кметова“ (1884, *Садашњоси*) ауторка подрива традиционалне, родно профилисане жанровске (читалачке) конвенције. Нараторка испуњава захтев пријатељице да јој напише писмо о општинском кретању у животу на селу. Но, најпре, изражава изненађење због читалачког захтева пријатељице. Напомиње да јој је жеља скромна, али није баш природна те јој је немила. „Тема је то, што наши веле, за мушке, а и сувише тугаљива и сувопарна ствар, па сам уверена, да ћу ти њоме – ако си осетљива – повредити тање живце; а ако си оуглала да ћеш уз њу – по обичају већине нас – и задремати.“ (Гавриловић 1990: 60). Упустивши се у улогу хроничара друштвених збивања, нараторка се поиграва са стереотипном поделом књижевности на мушку и женску у чијој основи су традиционалне родне претпоставке, односно категоријална опозиција рационално/осећајно, и са мушком хегемонијом над „озбиљним“ темама, јер су жене или превише осећајне или пак интелектуално недорасле тим темама.

Током замишљене шетње, нараторкина пријатељица Илона ће застајкивати, показивати незаинтересованост, што ће нараторка искористити да иронизује своју списатељску активност. Вероватно би јој паметније било да и она преписује садржаје из „францески, енглески, немачки или баш и мађарски роман“ и шаље их пријатељици јер ће она тада бити усхићена. А може да приступи и другој забави – „женскиња сам хвала богу па се умем латити и метле и варјаче; а какву би ми тек сјајну премију о идућој изложби женског рада донела игла и у њој златна, свилена, кончана и памучна жица.“ (Гавриловић 1990: 72).

¹⁷ *Девојачки роман*, текст Драге Гавриловић који је био највише предмет интерпретација, неће бити предмет анализе у овом раду јер желим да скренем пажњу на ауторкине приповетке које су истовремено релевантне за тему коју обрађујем и у којима су присутне интертекстуалне везе са дневником Милице Стојадиновић. Занимљиво је да се Незнанко Незнанковић у *Девојачком роману* заљубљује у Даринку читајући њен захтев за учитељско намештење. Исти мотив јавља се и у дневнику Милице Стојадиновић Српкиње – Франклова жена се заљубљује читајући његову поезију. Овај мотив Гавриловићева ће варирати и у приповеци „Она је – срце му каже“. Више о *Девојачком роману* в. Томић 2008, Живковић 2011, Милинковић 2013, Свирчев 2014, Бараћ 2015.

Социјално и културолошки обручене женске активности, које рефлектују вредносну хијерархију, али и трендове у дружењу девојака, свесно се изневеравају. Жена, са једне стране, чита политичку, друштвену сатиру, а, са друге стране, пише комедију нарави. Родне калупе списатељица ће интегрисати и у своју наративну технику. Рецимо, константно ће унижавати сопствену списатељску вештину приписујући јој мушке стереотипе (топос списатељске инфериорности Гавриловић ће духовито варирати и у другим приповеткама) и поједине поступке родно ће мотивисати (потребу да закључи кореспонденцију са пријатељицом сумирањем општег стања и саветом да су жене по природи облапорне).

Метапоетичка раван текстова Драге Гавриловић врло је провокативна са становишта освајања ауторства.¹⁸ Приповетка „Бабадевојка“ (1887, *Орао*) представља (ауто)поетички кредо Драге Гавриловић, метатекстуални је предложак *Девојачком роману* и парадигматична је за осветљавање ауторкине концепције женског стваралачког идентитета. У уводној сцени добијамо једну од кључних информација у вези са нараторком – највеће задовољство јој представља читање. Тема читања се развија у приповеци укрштајући се са темом женског ауторства.¹⁹

Духовите дијаложке секвенце између нараторке и теткинe куварице оживљавају стереотипну слику читатељке. Куварица јој сугерише да се не сналази баш најбоље у свету јер, ем занемарује обавезе домаћице, ем чита кад је нико не види, што је непрактично и тиме смањује свој потенцијал удаваче. У приповеци ауторка полемиче са идејом читања као друштвено пожељној женској активности у декоративне сврхе, што је био један од доминантних модела које су промовисале српске елите последњих деценија 19. века, модел који је у себи спајао традиционалну улогу жене са женом делимично образованом по европском узору.

Нараторка случајно у парку упознаје старицу, Стану Истинићеву.²⁰ Разговор воде око литературе, конкретно *Заставе* коју је нараторка читала и Змајевој поезији која старици није позната. Старица истиче да је и она као млада много читала (Обрадовича, Видаковича, Караџића и све што јој је руке дошло), закључујући „камо среће да нисам ништа читала“. Док нараторка брани разборитост и племенитост које читање доноси, старици су управо то негативне последице

¹⁸ О *Девојачком роману* у том контексту в. текст Кристине Стевановић у овом зборнику.

¹⁹ О фигури читатељке у стваралаштву Драге Гавриловић писала сам на другом месту (Свирчев 2014). Фигуру читатељке ауторка гради интертекстуално се ослањајући на традицију женског кихотизма у европској књижевности, бивајући изузетно блиска тематско-мотивском и идејном склопу романа Џејн Остин. Њене хероине су, такође, занете идеалима које изнедрава читање, али их оне не стичу читањем сентименталистичке прозе, која бива изложена темељној критици у ауторкином опусу. Поигравајући се са мотивом „штетности књига“, Гавриловић прави инверзију његовог значења и смисла. Сукобљавајући своје хероине са стварношћу, хероине које су из перспективе својих заједница, такође, перципиране као занесењаци (луде), доводећи их у колизију са друштвеним представама женског идентитета, активирајући низ друштвених очекивања која се постављају пред читатељке, Гавриловићева брани становиште читатељке, брани њену спремност да се бори са ветрењачама, које у овом случају нису плод маште.

²⁰ Колегиница Јелена Милинковић ми је скренула пажњу да је политика именовање ликова Драге Гавриловић у дослуку са њеном стратегијом аутолегитимизације псеудонимом, на чему јој захваљујем.

читалачког искуства. Епизода упознавања са старицом важна је и због успостављања хијерархије ауторитета, то јест успона женског ауторитета насупрот мушком, генерацијски трансфер женског искуства који одступа од увраженог. Змајевим стиховима који величају вечну љубав, а који нараторку заносе, старица супротставља сопствене стихове пропраћене (радикалном) аргументацијом у прилог, са једне стране, постојаности љубави, а, са друге стране, идеји да се особа којој је љубав упућена може мењати током времена. Нова и другачија визура која одудара од поетског света „узор песника“, другачији говор о љубави доводи је у сукоб са дотадашњим искуством детерминисаним читањем. Субверзивни говор о љубави, међутим, нараторку само подстиче да настави комуникацију са старицом и посети је.

Сусрет две жене, две читатељке, али и списатељице и читатељке резултираће жељом за присношћу, у чијој сржи се може препознати оно што су савремене теоретичарке постулирале у оквиру феминистичке теорије читања – „откривање, артикулисање и разраду позитивних израза женске тачке гледишта, величање опстанка ове тачке гледишта упркос огромним силама које јој се супротстављају“ (Švajkart 2001: 169). Овај сусрет изнедриће „дијалектику комуникације“ (насупрот дијалектици контроле) која је својствена феминистички профилисаном читању, које, речима Патросинио Швајкарт, обележава „порив за повезивањем“ (Исто: 172) и стварањем заједнице феминистичких списатељица и читатељки.

Приликом посете старичином скромном дому, нараторка добија на читање старичин дневник. Старица објашњава својој младој саговорници да коначно има прилику да разговара са неким ко је разуме (избор по читалачкој сродности) и ко је неће исмејати зато што је бабадевојка. У подужем монологу Стана Истинићева проблематизује институцију брака која априорно легитимише социјалну вредност жене без обзира да ли је она заслужује. Критикујући двоструке стандарде у моралној процени жена, хипокризију и стигматизацију неударних жена као мртве робе „која остане у дућану, што нема купца, или што је лошија од остале робе“, старица огољава механизме репресије патријархата који женски идентитет редукује на традиционалне улоге супруге/мајке. Дискурс еманципације жена показује се рестриктиван према одређеним социјалним категоријама, попут неударне жене, која се перципира као дисфункционални члан друштва јер је невидљива у социјалној сфери.

Централни део приповетке је старичина дневничка исповест коју нараторка са малим прекидима чита са својом тетком (треба позавршавати кућне послове). Дневник, *Bildungsroman* у малом, одговор је на (никад јој упућено) питање зашто је остала бабадевојка. У старичином дневнику се по први пут у српској књижевности отвара табу тема неударне жене. Такође, кроз дневник (и шире читаву приповетку) Драга Гавриловић интертекстуално комуницира са својом претходницом. Старичин дневник и други текстуални индикативи у своје окружење призивају дневник *У Фрушкој гори 1854*. Милице Стојадиновић. Цитатне везе са њеним дневником (и биографијом) многоструке су: завичај неударне романтичарске песникиње која за собом оставља дневник је Фрушка гора, идилично детињство у фрушкогорској природи и складној породици обележено јој је читањем књига, њено сазревање утемељено је на просветитељским вредностима, преводи

са немачког и дописује се са драгим мушкарцем на литерарне теме, испољава тип осећајности који опште претпоставља личном, срце потчињава разуму, износи критичке ставове о каћиперству, занемаривању образовања деце, однороћивању и браку као прилике за стицање материјалног богатства/друштвеног статуса и, напослетку, своје последње дане проводи у сиромаштву, заборављена.

Пре него што старици врати дневник, нараторка га преписује у жељи да га објави, на шта старица одговара да не учини то за њена живота, питајући је да ли и сама пише. „Незадовољни сте оним што вас окружава? Али са мојом приповетком нећете стећи гласа. Таких „романа“ мало ћете продати...“ (Гавриловић 1990: 170). Јер, речима старице, јунакиња ће бити проглашена „ексцентричном биљком“, док су „модерне јунакиње друкчијег соја“ (Исто). Старицино даље образложење негативног пријема њеног „романа“ садржи типологију јунакиња, луцидну гинокритичку анализу књижевне продукције. Са једне стране су еманциповане, самосталне, ослобођене предрасуда, образоване жене, мање лепе, а, са друге стране, наивне лепотице, безазлене, анђеоског кова. Без обзира на карактерне разлике, вредносне парадигме које симболишу, начин живљења, у оба случаја се заљубљују, бивају остављене и вођене необузданим страстима и нагонима постају аутодеструктивне. Напослетку, мера егзистенције и вредности оба типа јунакиња је мушкарац. Финале подразумева или самоубиство или „пропадање у моралном глибу“. Достојанствен, трпељив, разумом вођен, самопожртвован живот без мушкараца, присвајање моралног начела насупрот начелу прагматичности, етичког ума насупрот „здраворазумском“ просуђивању неспојива је са женским књижевним ликовима.

Књижевна критика коју је Гавриловићева артикулисала кроз лик Стане Истинићеве уједно је и отварање перспектива за новину. Свесна ограничености друштвеног положаја жене и тренутне немогућности да интензивније дела у јавном простору, Гавриловић је записала: „Поука ван школе за сада је приступачна само мушком учитељству (...) то [је] за нас убитачно, а за народ штетно, мада нам неки баш то препоручују. Поље је наше, за сад школа, пример и – перо“ (Гавриловић 1990: 188). *Девојачки роман* је књига поникла управо из читалачке „празнине“, књига у којој „ексцентрична биљка“ добија статус хериоине, са сижеом и наративним поступцима који преобликују постојеће представе о женском искуству, реafirмишу списатељско и читалачко искуство жене, и шире друштвене и културне заједнице којој припадају.

Као што су књижевне јунакиње конструкције у складу са друштвеним нормама и очекивањима, тако је и женски родни идентитет конструкција, односно отворен је за низ интервенција. Својим псеудонимом Драга Гавриловић је указала да је пред женом могућност избора. Међутим, закључак који се намеће је да стратегија узимања псеудонима као отклона од пожељне представе женскости, односно истицање прогресивног идентитета није успешна у патријархалном друштву у процесу конституисања женског ауторства, односно присвајања права на говор. Означена као *исхлайела*, Драга Гавриловић се повукла из јавности, а њена дела су све до почетка деведестих година прошлог века остала расута у периодици.

Псеудоним као рефлекс модернистичке субјективизације

Кохерентност која се настојала бар интерпретативним интервенцијама обезбедити наративима уписаним у псеудониме Милице Стојадиновић и Драге Гавриловић, није могућа у случају ауторки које су биле активне на књижевној сцени прве деценије 20. века. Дисеминација значења женских псеудонима тог периода сигнализира да су женске ауторске матрице биле подвргнуте динамичним трансформацијама које можемо приписати и усложњавању њихове сфере деловања и њиховог саморазумевања. Будући да је периодика била поље најинтензивнијег деловања жена до Првог светског рата (па и доцније), периодична култура нам омогућава да адекватније разумемо и њихову употребу псеудонима. Часопис у ком су ауторке објављивале условљавао је употребу, и прецизније, конципирање псеудонима, сходно профилу, програмској схеми, задацима и циљевима часописа. Другим речима, ауторка није била мотивисана истим разлозима да употреби псеудоним у *Домаћици* или *Српском књижевном гласнику*. Или, да га не користи у *Босанској вили*.

Почетком 20. века женско ауторство је најприсутније у женским часописима, београдској *Домаћици* и новосадском *Женском свету* и *Жени*. Анализирајући књижевне прилоге у *Жени*, Јелена Милинковић је закључила да је реч о доминантно тенденциозној књижевности, ослоњеној „на оно што је изван-књижевно и изван-уметничко“, у суодносу са другим текстовима у часопису којима је циљ да подуче, образују и еманципују. Такође, ауторка је скренула пажњу на праксу (углавном) непотписивања књижевних текстова. Непотписивање текстова, обрађује Милинковић, указује на специфично схватање ауторства: „аутори ових текстова не објављују радове како би изграђивали свој стил и како би читаоци/читатељке били упознати са књижевним опусом у ауторском смислу“ (Милинковић 2012); скривање ауторства указује на концепт разумевања књижевности као ангажоване делатности; напослетку, непотписивање текстова упућује на то да је уређивачки плуралитет публикације значајнији од ауторског сингуларитета, те је мултиауторство, иманентно периодици, апсолутно реализовано у *Жени* (Исто).

Закључци Јелене Милинковић, изведени на корпусу књижевних текстова објављених у часопису *Жена*, не само да потврђују релевантност и у случају других женских часописа епохе, већ се могу применити и на употребу псеудонима у тим часописима, која функционише на исти начин као и непотписивање текстова. Томе у прилог иде и пракса која је била присутна у часопису *Домаћица* на коју је скренула пажњу Јасмина Милановић: „За утврђивање ауторства текстова од значаја је да су од 1891. године почеле да штампају збирни садржај часописа за целу годину, а у коме се тачно наводе имена аутора које су писале или преводиле текстове, што је већ био велик напредак у схватању женског стваралаштва и који је тако изашао из анонимности“ (Милановић 2020: 288). Мера напретка у схватању женског ауторства и његово поштовање огледа се и у употреби одговарајућих граматичких категорија у случају *ауторки* јер се родном неутрализацијом одузима управо оно за шта су се бориле. Међутим, ову праксу у *Домаћици*, дакле, непотписивање или употребу псеудонима и објављивање пуног имена

и презимена у збирном годишњем садржају, не бих тумачила као спој конзервативних и еманципаторских политика, чему су, као што је евидентно, склони историографски захвати век доцније. Са једне стране, *Домаћица* осведочава да је постојала свест о женском ауторству и да се није одустајало од његове репрезентације ради мимикрије условљене психолошким или друштвеним разлозима, већ да је (не)потписивање ауторки, са друге стране, резултат колективне, односно колаборативне концепције ауторства часописа као јединственог пројекта.

Анализирајући књижевне прилоге списатељица у првој серији и *Гласниково* женску сарадничку мрежу, Јелена Милинковић је пак дошла до другачијих увида у односу на оне проистекле из анализе часописа *Жена*. Најпре, ауторка констатује да, иако женска литература није квантитативно доминантна у овом часопису, њен се значај огледа у квалитету јер су највиши домети женске модерничке књижевности у првим деценијама 20. века објављени управо у *Гласнику* (Милинковић 2014: 96). Милинковић је, такође, посветила пажњу и женским псеудонимима, тумачећи их из гинеитичке перспективе као одраз неурозе писања и „страха од ауторства“ које су условили ауторитет Јована Скерлића и значај који је часопис имао, о чему су сведочанство оставиле и саме ауторке (Исто: 95–96).

Објавити у *Српском књижевном гласнику* значило је легитимизацију говора као књижевног, али и излагање књижевнокритичком вредновању које садржи различите притиске патријархалне интерпретативне норме. Псеудониме свакако можемо тумачити и као корак у савладавању нелагодности ауторки које су имале амбицију да се легитимишу у књижевном пољу, како нелагодност проузроковану ауторитетима критичара²¹, тако и нелагодности проистекле из потенцијално негативне реакције јавног мњења²². С обзиром на чињеницу да ауторке псеудонимом нису потписивале само текстове објављене у *Српском књижевном гласнику*, већ и у другим књижевним часописима, претпоставка о савладавању иницијалне нелагодности може се поопштити у случају мејнстрим књижевне периодике те епохе.

Међутим, употреба псеудонима осведочава да о превладавању нелагоде само условно може бити речи или пак само у иницијалним фазама стваралаштва ауторки. По правилу, ако не и пре, ауторке своје идентитете откривају објављивањем прве књиге. Оно што је нарочито занимљиво јесте да поједине од њих настављају да потписују текстове псеудонимима након што се њихов идентитет

²¹ Више о „стрепњи од ауторства“ модернисткиња в. рад Зоране Симић у овом зборнику.

²² У *Жени и свету* 1925. године објављен је есејистички текст у стилу веселе једночинке „Две Милице: која је боља“. Текст је значајан прилог за разумевање рецепције књижевности које су стварале жене. Потцртавајући промену поетичке парадигме условљену новонасталом друштвено-историјском ситуацијом, у тексту је нарочито истакнута радикалност песничке праксе Милице Костић. Окосница текста је разговор жена различитих генерација. Бака евоцира почетке Милице Јанковић, њене *Исјовести* (1913), које су у том тренутку биле шокантне. Унуке читају Милицу Костић и бране је од конзервативног књижевног укуса. Сећам се скандала, кад се Милица Јанковић први пут појавила, тамо негде око анексије, са својим топлим *Исјовестима* и на јуриш освојила читаоце. Скерлић је хвалио, а моја мама говорила да је главна прича у *Исјовестима* неморална. Шта се кога тиче, ако нека девојка води љубав са ожењеним човеком? О томе, као бајаги, не сме писати млада наставница Више Женске Школе (Николета 1925: 9).

„обелодани“ било на корицама књиге или у критичким текстовима који претходе објављивању књига. Такође, заједнички именитељ псеудонима наших модерностиња јесте и одсуство „родне мимикрије“ (појам Илејн Шоуволтер) у чему су гинеоцикличарке у контексту европске књижевности виделе примарну употребу псеудонима – модернистичке у српској култури употребљавају псеудониме у женском роду или родно неутралне. У случају родно неутралних псеудонима, о чему ће бити речи, пре је на делу специфична провокација, а не мимикрија. Напослетку, псеудоними рефлектују културолошке и поетичке трансформације којима је била изложена српска књижевност у процесима модернизације – Јелена (Јелена Димитријевић), *Звезданка* (Даница Марковић), *Л. Михајловић* (Милица Јанковић), *Л. М.* (Лепосава Мијушковић) – да наведем само *Гласникове* ауторке. Псеудоними су лишени националних и професионалних (друштвених) обележја и у први план истичу лично, субјективно, *власни* што су и поетичке константе стваралаштва жена почетком прошлог века, односно модернистичке тенденције у књижевности тог доба. Стога сваки псеудоним ваља да буде интерпретиран у оквиру индивидуалне ауторске поетике. Тек у том контексту могу се разумети ауторске стратегије употребе псеудонима.

На једну од потенцијалних стратегија употребе псеудонима упутила је Магдалена Кох у случају Милице Јанковић. Ауторка је приповетке објављивала под псеудонимом Л. Михајловић, а на корицама *Историје* (1913) испод имена и презимена ауторке у загради је исписан псеудоним. Ову амбивалентност, будући да се читаоци могу запитати шта је „право“ име и презиме, а шта псеудоним, Кох тумачи као „промишљен списатељичин захват“, те као неку врсту „краткотрајног флерта, стратегија којом се читалац привремено држи у неизвесности. Не траје дуго, али представља велом прикривену верзију благе мистификације мушког ауторства“ (Кох 2012: 270). Аргументе за своју тезу Кох најпре образлаже композиционом схемом збирке, односно иницијалном приповетком, „Мало срце. Из бележака несрећног човека“, која је исприповедана гласом мушког наратора, чиме се опет позорност скреће (или враћа) на двозначност ауторског имена на корицама збирке. Наративну трансгресију спроведену у иницијалној приповеци Кох интерпретативно здружује са „манифестним“ аспектима приповетке „Болничарка“. Магдалена Кох је издвојила и прецизно тумачила изразито иновативне аспекте ове приповетке, оне у којима ауторка проблематизује женски идентитет у стваралаштву, односно опозицију пол и род, закључивши да је „ауторка свесна чињенице да место жена у патријархалној култури не одређује само друштвена ситуација, већ и да, можда чак и понајвише, чини то језик.“ (Исто: 273). Истакавши да метапоетички фрагменти „Болничарке“ антиципирају идеје разрађене у оквиру постструктуралистичког концепта „женског писма“, Магдалена Кох ауторкин протест против родних структура уписаних у језик које имају ограничавајуће учинке по женско стваралаштво назива *дунђи* у „акцији“ – у „Малом срцу“ добио је свој практични вид, а у „Болничарки“ теоријску експликацију (Исто: 274–275). Псеудоним Л. Михајловић можемо стога интерпретирати као паратекстуални сигнал *дунђа* у „акцији“ Милице Јанковић.

На проблемској линији „невоља са родом“ може се интерпретирати и псеудоним Лепосаве Мијушковић. Родно неутрални псеудоним Л. М. нарочито је

изазован за тумачење уколико се укрсти са субверзивним аспектима њених приповедака, у првом реду женским хомеоротизмом (в. Свирчев 2018: 75–115), али и замени природне/граматичке категорије рода приповедних гласова. Ако, на трагу увида Магдалене Кох, у случају Милице Јанковић констатујемо поступак *ѝрансресивности* као вид сучељавања са детерминизмом властитог биолошког пола и његове друштвене конструкције, поступак који истовремено подразумева прекорачивања и повратак, потпис Лепосаве Мијушковић можемо да разумемо као место уписа *ѝрформативности* стваралачке персоне. Ауторка се потписивала псеудонимом и након што је Скерлић открио њен идентитет у критичком тексту, што упућује на то да је реч о прецизно осмишљеном паратексту, паратексту који упућује на одбацивање родног режима који ауторској персони намеће специфичну припадност. Псеудоним упућује на другачије уписивање родног идентитета у текст – Л. М. је дискурзивно место перформирања (ауто) биографског, субверзивно поигравање са границама идентитета, сексуалности и текста, стратешко „затамњење“ конвенције ауторског пола/рода ради артикулације неисказивог, порецивог и табуисаног искуства. Оно је, напослетку, место присуства вишесмислене субјективности које тиме постаје и место које се отвара за амбивалентне идентификацијске чинове у процесима читалачког когнитивног формирања приповедака, али и њиховог емотивног и корпоралног доживљаја. Перформативност садржана у псеудониму Лепосаве Мијушковић изазов је постављен пред сва три елемента књижевног савезништва које обједињује писца/писатељицу, текст и читаоца.

Јелена Димитријевић је такође након објављивања прве књиге, песничке збирке *Јеленине ѝсме* (1894) наставила да употребљава псеудоним, попут Милице Јанковић и Лепосаве Мијушковић. Ако стратегију употребе псеудонима Милице Јанковић означимо као трансгресивност, а Лепосаве Мијушковић перформативност, у случају Јелене Димитријевић о псеудониму можемо да размишљамо у оквиру концептуалне категорије *хибридности*. Димитријевић је песме објављивала у часописима попут *Босанска вила*, *Дело*, *Бранково коло*, *Српски књижевни ѝласник* под псеудонимом Јелена. На корицама песничке збирке дешифровала је свој псеудоним. Збирку су приказали Павле Поповић у *Српском ѝрејледу* и Христина Ристић и Косара Цветковић у *Босанској вили*. О рецепцији збирке, као и о песничкој појави Јелене Димитријевић писао је Никола Кашиковић у чланку „Јелена Јов. Димиријевића“ у *Босанској вили* 1899. године. Овај текст је важан јер осветљава како дискурзивне механизме обликовања женског ауторства, тако и потенцијалне конфликте које је ауторка настојала да разреши употребом псеудонима.

Кашиковић истиче да је појава песама Јелене Димитријевић изазвала сензацију, а нарочито је запитаност над њеним идентитетом попримила сензационалистичке размере. Поводом тога, аутор наводи претпоставке које су кружиле о њој – да је одбегла Туркиња из харема, односно да је немогуће да је ауторка Српкиња будући да стихови осведочавају добру познаваатељку турске културе, нарочито харемске, као и источњачке поезије. Стога аутор својим читаоцима пружа детаљну „биографску слику“, уз пропратну фотографију, како би до краја „демистификовао“ ауторску личност Јелене Димитријевић. Текст садржи низ

биографских детаља уз врло сведене критичке оцене, што уосталом и подржава концепција текста. Те оцене су врло похвалне, као и инсистирање на чињеници да је меродавна критика прихватила текстове, односно две књиге Јелене Димитријевић. Међутим, текст садржи и два илустративна става, важна за разумевање концептуализације женског ауторства почетком 20. века. Наиме, Кашиковић текст завршава следећим речима:

Јелена је данас у тридесетседмој години. Она и сад непрестано ради, чита, пише. Њен је сто претпан рукописима и књигама. Она увијек има доста времена да ради. Али то не значи да она није у пуном смислу и добра домаћица. Треба само видјети њен дом: у њеној кући влада примјеран ред и чистота. То је штедљива, уредна домаћица, те њен добри муж нема узрока да зажали, што му се жена, поред онога, што јој је као женскињу стављено у задатак да послује, забавља још и овом својом душевном раном – читањем и писањем. (Кашиковић 1899: 60).

Листа приоритета у вредновању ауторке поступно се оцртава кроз текст – из наведеног одломка јасно је да жена може да се легитимише као ауторка тек кад измири своје обавезе као домаћица. Пацификација женског писања спроводи се и његовим смештањем у оквир доколице и забаве. Остале зазорности које потенцијално вребају из песама и *Писама из Ниша* Јелене Димитријевић колонизују се другим двома линијама њеног легитимисања као ваљане ауторке које претходе истицању њене узоритости у приватној сфери – она је настављачица *мушке* традиције источњачке поезије у српској књижевности и она је „чистокрвна“ и морално узорна Српкиња.

Да је женама био ограничен опсег саморепрезентације у књижевној (јавној) сфери упућује и опаска Николе Кашиковића у вези са приказом *Јелениних ђесама* Х. Ристић и К. Цветковић. Наиме, реч је о изузетно приљезном и прецизном приказу песничке збирке Јелене Димитријевић који се утемељује искључиво у текстолошкој анализи. Дакле, ауторке нити једном реченицом упућују на биографске податке или на фаму која је пратила њен псеудоним. Такође, ауторке тематско-мотивској и формалној анализи приступају врло критички, износећи низ (релевантних) примедби, не оспоравајући пак квалитет и значај збирке у целини. И још, ауторке не само да смештају песме Ј. Димитријевић у традицију песништва по узору на Јована Илића, већ оцртавају њену позицију у контексту женске песничке традиције и савремене продукције. Дакле, критичарке нису примениле специјалне критичке аршине приликом приказа *женске књије*, нити су на било који начин тражиле повлашћен приступ тој књизи с обзиром на то да је реч о реткој појави на књижевној сцени. По најмање су настојале да је уоквире у друштвено пожељну репрезентацију жене.

Наводећи да су о *Јелениним ђесмама* критичари позитивно писали, Кашиковић пак не пропушта да истакне:

Али је интересантно да се нађоше, како Бор. П. вели Бр. Колу двије плаве чарале – завист их уоргачи да скину са Јеленина чела вијенац славе и признања. Али преко тога ваља ћутом прећи, као и преко обичног женског оговарања, што се у ствари као такво има и сматрати. Деси се да по каква дама завиди другарици

својој на шеширу или чак и каквој свиленој пантљизи, а то ли се не ће таленту пјесничком позавидјети (Кашиковић 1899: 60).

Реторичко насиље извршено над критичким говором жена његовим изједначавањем са „обичним женским оговарањем“ потврђује патронизујући став патријархалне критичке и интерпретативне норме, њихову самопроглашену тапију над женским стваралаштвом која почива на механизмима контроле и дисциплиновања. Сваки вид алтернативног говора, какав су изложиле Христина Ристић и Косара Цветковић, био је подвргнут, једноставно казано, негацији. Имамо ли у виду да су ауторке препознате као „плаве чарапе“, јасно је да је нарочито непожељан говор био онај артикулисан са еманципаторских, односно феминистичких позиција или са женске сцене. Почетком 20. века у српској култури, дакле, жене су још увек лишене позиција моћи које би им омогућиле да мимо друштвене и културне репресије обликују сопствене ауторске позиције и профиле.

Међутим, критичарке су потпуно уважиле ауторску персону и доследно, у читавом тексту, адресирале су *Јелену*. *Јелена* је оличење свега онога што је јавност претпоставила да је немогуће да буде Српкиња – стога је њена поезија и била егзотизирана, а њена грађанска личност је смештена у есенцијалистички национални оквир и родну улогу. Ипак, ауторкино опстојавање на употреби псеудонима може се посматрати као њено инсистирање на раздвајању емпиријске личности и њене стваралачке трансформације. Реч је о *Йошису* који брише Димитријевић, прецизније *Димитријевића*, што је симболички капитал (националност и социјални статус удате жене) који је жени „улазница“ у јавну сферу. У том тренутку чини се да је то било неопходно брисање како би се фокус преместио не само на хибридни садржану у њеним текстовима (лингвистичку, наративну, етничку, конфесионалну, полну/родну), већ и на стваралачки идентитет као потенцијално место хибридности. Јер, замисливије је било, како сведочи Никола Кашиковић, да је *Јеленине њесме* написала Туркиња која је научила српски језик, него Српкиња фамилијарна са отоманском културом. Хибридни се пак испоставила као иманентна читавом опусу Јелене Димитријевић. Потписивање пуним именом и презименом доцнијих текстова и књига, у складу са предложеним интерпретацијским током, упућује на инверзију почетних претпоставки, односно позиција. Чини се да је тиме ауторка чак заострила провокацију упућену читалачкој публици – субверзивније је местом идентитетске флуидности, процесуалности и хибридности учинити *Димитријевић*, него *Јелена*. Псеудоним је био једна од фаза у реализацији тог стваралачког пројекта Јелене Димитријевић.

Крајем 19. и почетком 20. века женске псеудониме можемо читати као место конфликта и колизија, истовремено и као трауматске наративе и као пробој женске персоналности и наглашенија артикулација стваралачке самосвести, ма како то, можда, деловало парадоксално. Објављивање под псеудонимом је, попут „генолошког пакта“, била једна од стратегија која је ауторкама омогућила да раздвоје своје грађанске личности (репутације) од стваралачких персоне, те да у својим текстовима проговоре о табуисаним и субверзивним темама са становишта патријархалног *рега* и *мира*. Стратегије употребе псеудонима модернист-

киња, било да је реч о трансгресивности, перформативности или хибридности, јесу „тачке прошивног бода“, трансформативно засецање ауторки у књижевне конвенције и књижевни репертоар којим се отварао, и отворио, простор за саморепрезентацију женског ауторства.²³

„Не треба ми ваше златно перо“

Епохални искорак у *Српкињи* (1913) огледа се у истицању потребе за саморепрезентацијом жена ослоњеној на „етици утемељеног знања“ и „ангажованог искуства“. Полазећи од постојећих репрезентацијских образаца, попут споменице, биографије и књижевне историографије путем којих су се традиционално легитимисали друштвени углед, значај и моћ мушкараца, те испредале „велике приче“, конститутивни наративи „замишљене заједнице“, ауторке окупљене око алманаха *Српкиња* еманципаторски интервенишу у ове канонске (и канонизујуће) образце, гиноцентрирајући их и саображавајући их сопственим активистичким претензијама. Иако је у дискурзивном представљању женског ауторства у алманаху евидентно пружање подршке патријархалним наративима, алманахом истовремено кружи и њихово изневеравање.

У контексту осветљавања освајања ауторства провокативан је текст Данице Бандић „Разговор са музом“. Ауторкино исповедно казивање, анегдотично уобличено на рубу фиктивног и фактографског, цитатно комуницира не само са транслитерарном грађом која профилише биобиблиографију Милице Стојадиновић, већ у своје окружје призива круцијалне романтичарске симболе – музу и инспирацију. Поднасловом *једно ћерешање*, поигравајући се са стереотипним представама везаним за женски говор, ауторка даје почетни импулс свом критичком филтрирању романтичарских симбола. Депатетизујући разговор са музом, ауторка се обраћа музи са молбом да јој подари *златно перо* како би украсила једну страну споменице у част српске жене и у спомен Милице песникиње. Муза се мршти и иронично осмехује на молбе, на шта нараторка само појачава свој молбени и плачевни том: „Па где је то моје златно перо? Не могу никако, да га нађем.“ (Бандић 1913: 84). Нараторка евоцира своје пређашње литерарне покушаје чији тематско-мотивски склоп и темперамент означава, не без (ауто)ироније, романтичарским атрибутима – искреност осећаја, трагизам, горка резигнација, родољубље, писање сузама и крвљу живота. Свесна недостатности свог

²³ У контексту псеудонима, занимљив је коментар Антуна Густава Матоша у критици *Сайуи-ника* Исидоре Секулић. Матош је записао да је помислио да се иза имена Исидора Секулић крије мушкарац „рафиниране осећајности“ (Матош 1913: 553–557). Чак и да претпоставимо да Матош те 1913. године није знао ко је Исидора Секулић, што је мало вероватно јер је она годинама уназад објављивала у „водећим“ часописима, његова опаска садржи преовлађујуће уверење о женском ауторству и креативности – оно је тешко уклопиво у интелектуалистички модел стварања који се перципирао као *мушки модел*. Ако имамо у виду патријархални контекст у ком је деловала Исидора Секулић, додавање (мужевљевог) презимена Стремници могли бисмо да тумачимо и као ауторкино подлагање притисцима конзервативне средине у којој је, по свом образовању, светоназору, животном стилу и поетичком сензибилитету, била изнмно иновативна и прогресивна.

пера, у кулминацији свог обраћања музи ауторка призива српску песникињу којој је муза показала наклоност. Међутим, нараторка наглашава да су музини дари „кобни дари! Нарочито за његну, женску душу“. Оцртавајући контраст у Миличином стваралачком и животном путу, нараторка закључује да је песникиња постала мртва душа због музиног дара. Не желећи Миличину стваралачку судбину, нараторка узвикује „Не – не треба ми ваше златно перо!“ (Исто).

Међутим, нараторкино/ауторкино одбијање да прихвати *златно ђеро* које дарује Муза није напуштање стваралаштва, већ специфичног стваралачког концепта. Парафразирајући питање Сандре Гилберт и Сузан Губар, можемо се запитати није ли *златно ђеро* метафора за фалус. Даница Бандић је недвосмислено оцртала стваралачки контекст Милице Стојадиновић. Скерлић је Миличину несрећну судбину тумачио вишим силама (живот ју је обмануо), идући дотле да и њу саму дисквалификује и оптужи за несрећу, поентирајући да „из љубави за поезију, она је промашила цео свој живот, и била жртва књига и једног вишег сна живота“ (Скерлић 1956: 209). Скерлићеве ставове поновио је Стеван Радић у тексту о Милици Стојадиновић у *Српкињи*. Бандић полемички комуницира са оваквим свођењима. Миличину трагику није условила љубав према поезији и песникиња је била жртва друштва у ком се кретала. Она, „пријатељица муза песника“ (Ј. Скерлић), страдала је управо од стране те исте музе, односно патроната који она персонификује, а у чијој основи су патријархалне друштвене и уметничке полуге.

„Разговор са музом“ представља манифестни раскид са традицијом и промовисање новог стваралачког модела који неће бити диригован од стране мушких ауторитета и њихових симболичких фигура. Тај раскид се утемељује у субверзивним интервенцијама у патријархалне наративе женског ауторства, њиховим преисписивањем чиновима женске (контра)имагинације. Међутим, то преисписивање има свој континуитет у српској књижевности и култури, и поједини чиновни женске (контра)имагинације уписани су и у њихове стратегије употребе псеудонима.

ЛИТЕРАТУРА

- Бандић, Даница. „Разговор са музом“. *Српкиња: њезин живој и рад, њезин културни развијањак и њезина народна умјетност до данас*. Ур. српске књижевнице. Сарајево: Добротворна задруга Српкиња у Иригу, 1913. 83–84.
- Бараћ, Станислава. *Феминистичка контрајавност: жанр женској историји у српској периодици 1920-1941*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2015.
- Беловић Бернаджиковска, Јелица. „Жене и књижевност“. *Српкиња: њезин живој и рад, њезин културни развијањак и њезина народна умјетност до данас*. Ур. српске књижевнице. Сарајево: Добротворна задруга Српкиња у Иригу, 1913. 15–22.
- Brodi, Mark, Barbara Kejn. „Društveni stalež, pol i prijateljstvo: taj dugi devetnaesti vek“. *Istorija prijateljstva*. Prir. Barbara Kejn. Beograd: Clio, 2011. 273–338.
- Гавриловић, Драга. *Сабрана дела: њва књија*. Прир. Владимир Миланков. Кикинда: Књижевна заједница Кикинде, 1990.
- Гавриловић, Драга. *Сабрана дела: друја књија*. Прир. Владимир Миланков. Кикинда: Књижевна заједница Кикинде, 1990.
- Garioč, Devid. „Od hrišćanskog prijateljstva do svetovne osećajnosti: ponovno uspostavljanje vrednosnog sistema u doba prosvetiteljstva“. *Istorija prijateljstva*. Prir. Barbara Kejn. Beograd: Clio, 2011. 203–264.
- Гикић Петровић, Радмила. „Милица Стојадиновић“ (поговор). У *Фрушкој јори 1854*. Милица Стојадиновић Српкиња. Прир. Радмила Гикић. Београд, Суботица: Просвета, Биографика, 1985. 325–342.
- Дојчиновић, Биљана. „Матерински глас у дневнику Милице Стојадиновић Српкиње“. *Књиженство: теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*. Ур. Биљана Дојчиновић, Александра Вранеш и Зорица Бечановић Николић. Београд: Филолошки факултет, 2015. 113–128.
- Живковић, Ана. „Девојачки роман Драге Гавриловић: први женски роман у српској књижевности“. *Српски језик, књижевност и уметност, зборник радова, књ. 2*. Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2011. 293–311.
- Yuval-Davis, Nira. *Rod i nacija*. S engleskog prevela Mirjana Paić Jurinić. Zagreb: Ženska infoteka, 2004.
- Калинић, Снежана. „Српкиња брани ‘Списатељку’: апологетски дискурси у дневнику Милице Стојадиновић Српкиње“. *Књиженство* 4 (2014). <http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2014/zenska-knjizevnost-i-kultura/srpkinja-brani-spisateljku-apologetski-diskursi-u-dnevniku-milice-stojadinovic-srpkinja#gsc.tab=0>
- Кашиковић, Никола. „Јелена Јов. Димитријевића“. *Босанска вила* 5/6 (1899): 57–60.
- Kolarić, Ana. *Rod, modernost i emancipacija: uredničke politike u časopisima Žena (1911–1914) i The Freewoman (1911–1912)*. Beograd: Fabrika knjiga, 2017.
- Кох, Магдалена. *Када сазремо као култура: стваралаштво српских сјисајтељица на почетку ХХ века*. Прев. Јелена Јовић. Београд: Службени гласник, 2012.
- Милановић, Јасмина. *Женско друштво (1875–1942)*. Београд: Службени гласник, Институт за савремену историју, 2020.
- Миљинковић, Јелена. „Девојачки роман као Bildungsroman“. *Књижевна историја* 149 (2013): 75–94.
- Миљинковић, Јелена. „Женска књижевност у првој серији *Српској књижевној гласника*: библиографска перспектива“. *Значај библиотекарске историје за истраживање књижевности и културе: зборник радова*. Ур. Ана Ђосић-Вукић и Весна Матовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014. 83–106.
- Миљинковић, Јелена. „Књижевности између еманципације и националног – књижевни прилози у часопису *Жена*“. *Књиженство* 2 (2012), <http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2012/zenska-knjizevnost-i-kultura/knjizevnosti-izmedju-emancipacije-i-nacionalnog-1-knjizevni-prilozi-u-casopisu-zena>.
- Миљинковић, Јелена. „Феминистичке студије периодике: од хеуристике до интерпретације и евалуације“. *Гласник Етнографског института САНУ* 69, 2 (2021): 323–343.

- Николета, „Две Милице: која је боља“, *Жена и свети* 1 (1925): 9.
- Росић, Тајјана. *Произвољности дневника: романџичарски дневник у српској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.
- Свирчев, Жарка. *Аванјардистикиње: оїледи о српској (женској) аванјардној књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност; Шабац: Фондација „Станислав Винавер“, 2018.
- Свирчев, Жарка. „Žene na putu: potisnuti narativ srpske/jugoslovenske kulture“. *Књиженство* 10 (2021), <http://www.knjizestvo.rs/sr-lat/casopisi/2020/zenska-knjizevnost-i-kultura/ze-ne-na-putu-potisnuti-narativ-srpske-jugoslovenske-kulture#gsc.tab=0>.
- Свирчев, Жарка. „Ženski Kihot u prozi Drage Gavrilović“. *Konteksti: zbornik radova*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2014. 569–581.
- Стојадиновић Српкиња, Милица. *У Фрушкој топи 1854*. Прир. Радмила Гикић. Београд, Суботица: Просвета, Биографика, 1985.
- Stolić, Ana. „Rodni odnosi u ‘carstvu podeljenih sfera’“. *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*. Прир. Ана Столић и Ненад Макулјевић. Београд: Clio, 2006. 89–112.
- Столић, Ана. *Сестре Српкиње: њојава њокреїа за еманипїацију жена и феминизма у Краљевини Србији*. Београд: Evoluta, 2015.
- Томић, Светлана. „Da li spomenike i dalje pretvaramo u grobove? *Srpkinja* iz 1913: njen žanr albuma, njen nastanak i njena sudbina“. *Slavne i ignorisane: ka kritičkoj kulturi pamćenja*. Београд: Alfa BK Univerzitet, Fakultet za strane jezike, 2018. 157–180.
- Томић, Светлана. „Draga Gavrilović (1854–1917), the First Serbian Female Novelist: Old and New Interpretations“. *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies* 2 (2008): 167–187.
- Трговчевић, Лјубинка. „Žene kao deo elite u Srbiji u 19. veku“. *Otvaranje pitanja, Dijalog povjesničara-istoričara, Herceg Novi 2-4. ožujka 2001*. Ur. H.G. Fleck, I. Graovac. Zagreb 2002. 251–268.
- Fuko, Mišel. „Šta je autor?“. S francuskog prevela Eleonora Prohić. *Polja* 473 (2012): 100–112.
- Hall, Stuart. „Kome treba identitet?“. S engleskog prevela Sandra Veljković. *Reč: časopis za književnost i kulturu* 64 (2001): 215–223.
- Švajkart, Patročinia. „Čitati nas same: prilog feminističkoj teoriji čitanja“. *ProFemina*, 5/26 (2001): 167–176.

PSEUDONYMS AS A STRATEGY FOR CONQUERING FEMALE AUTHORSHIP

Summary

Starting from concealing pseudonyms as specific self-legitimizing authorial narratives, I investigate the politics of self-representation that Serbian women writers projected into their pseudonyms. I perceived pseudonyms as a carefully designed transposition of gender into creative identity. They are micro-narratives in which female authors have inscribed the social, cultural, and ideological factors of their creative situation, the reflex of discursive practices that shaped female gender/creative identities. The pseudonyms are also the “point of stitching,” the author’s investment, articulating subject positions in the literary context. The research focuses on the corpus that includes works from Milica Stojadinović to modernist women writers (until 1914). The authors themselves recognized this period as the period of the constitution of female authorship as an autonomous micro-institution of the literary system in Serbian culture.

Milica Stojadinović knew that highlighting her nationality and patriotic virtue would be a legitimate way for her to appear and work in the public sphere. The connotative potential of the pseudonym *Serbian woman*, which she tried to strengthen with her exemplary actions, would adequately fulfill the reader’s expectations. At that historical moment, a woman could possess the “function-author” only if she responded to the nationalist discourse. Nevertheless, as the case of Milica Stojadinović shows, she was exclusively framed by those imposed subject positions. At least the symbolic capital that carries her creative identity will be the strategic position of women writers in the upcoming processes of constituting female authorship in Serbian culture.

The experience of women who entered the ranks of modern social elites at the end of the 19th century, striving to provide non-traditional models for action with their behavior, becomes a progressive component of women’s creative identity. In the light of efforts for providing new patterns of gender roles, it seems that the pseudonym that appeared in that period could be interpreted as – *Female teacher*, the pseudonym of Draga Gavrilović. However, the conclusion that emerges is that the strategy of embracing a pseudonym as a departure from the desirable representation of femininity and highlighting a progressive identity is not successful in a patriarchal society in the process of constituting female authorship. Marked as a madwoman, Draga Gavrilović withdrew from the public, and her works remained dispersed in periodicals until the beginning of the nineties in the last century. During the first decade of the 20th century, we can read female pseudonyms as a place of conflicts and collisions, at the same time as traumatic narratives and as a breakthrough of female personality and a more pronounced articulation of creative self-awareness, however paradoxical it may seem. Publishing under a pseudonym was one of the strategies that enabled women authors to separate their civil personalities (reputations) from their creative personas and to speak in their texts about taboo and subversive topics from the point of view of patriarchal order and peace. The strategies of using pseudonyms by modernist women writers, whether about transgressiveness, performativity, or hybridity, are “points of stitching.” The pseudonyms are transformative, cutting female authors into literary conventions and the literary repertoire and opening up space for the self-representation of female authorship.

Keywords: pseudonyms, female authorship, periodicals, feminist strategies.