

Жарка Свирчев
Институт за књижевност и уметност, Београд

ДЕВОЈАЧКИ РОМАН ГРОЗДАНЕ ОЛУЈИЋ: СТРАТЕГИЈЕ ПОТИСКИВАЊА ЖАНРА³¹²

Апстракт: У раду се на примеру романа *Излећ у небо* Гроздане Олујић истражују стратегије маргинализације и потискивања популарног жанра женске књижевности, жанра девојачког романа. Указаће се на интервенције цензуре, интерпретативне норме и ауторске саморепрезентације у процесима жанровског обликовања и класификовања романа са циљем усмеравања његове семиозе ван уочавања судноса рода и жанра. Издвојиће се и анализирати поједини топови девојачког романа у *Излећу у небо*.

Кључне речи: Гроздана Олујић, *Излећ у небо*, девојачки роман, цензура, интерпретативна норма.

Девојачки роман у светлу политике жанрова писатељица

Од самих почетака модерне српске женске књижевности, дневника *У Фрушкој тори 1854*. Милице Стојадиновић, једна од њених специфичности је гиноцентрирање расположивог жанровског репертоара. Сама Милица Стојадиновић је, рецимо, оде и похвале, путем којих се традиционално легитимисао углед и моћ мушкараца, посвећивала женама. Такође, у њеном фрушкогорском дневнику налазимо први женски *Bildungsnarativ* у српској књижевности чији је кохезивни елемент женско пријатељство, једна од најполитичкијих деветнаестовековних књижевних тема у контексту женске еманципације. У дневнику су присутни и фрагменти феминистичког есеја, још

³¹² Рад је настао у оквиру пројекта *Улога српске периодике у формирању књижевних, културних и националних образаца (1780-24)*.

један пример пионирског активистичког присвајања жанра (вид. Кох 2007).

Жанровска пракса Милице Стојадиновић наста виће се и током двадесетог и двадесет и првог века. Сагледамо ли жанровски репертоар ауторки из гине критичке перспективе, можемо да говоримо о корпусу који је поетички самосвесно грађен и обликован, односно о корпусу који се у књижевном контексту испоставља као еманципаторски гест *par excellence*. Другим речима, жанрови су били поље различитих ауторских стратегија, тактика, преговарања, компромиса и отпора унутар ког су се настојали афирмисати и легитимисати женски стваралачки субјекат и књижевност. Начелно се могу издвојити два приступа која обележавају жанровске политике списатељица. Са једне стране, ауторке су пристајале на „генолошки пакт“, како је то запазила Магдалена Кох на примеру стваралаштва српских модерних књижевних. Модерних књижевних су стварале у оквиру образаца и поетичких кодова интимистичке прозе као легитимног и очекиваног модуса књижевности коју стварају жене и тиме успеваале да се пробију у кључне микроинституције књижевног поља, попут часописа какав је био *Српски књижевни гласник* и књижевноисториографских прегледа (Кох 2012: 140–141). Међутим, интимистички жанрови су им били алиби за артикулацију и репрезентацију еманципаторских и субверзивних женских искустава и доживљаја (Исто).

Насупрот овој жанровској мимикрији ауторке су стварале жанрове опонирања. Ови жанрови настају присвајањем канонског генолошког репертоара уз свесни отпор према његовом маскулистичком дискурсу, изневеравањем очекивања читалачке публике, формирањем и обликовањем нове, гинецентричне жанровске парадигме.³¹³ Један од жанрова опонирања са дугом и богатом традицијом у ср-

пској књижевности јесте жанр девојачког романа. Издвајање девојачког романа као посебног типа романа методолошки се утемељује у савременој генолошкој концепцији која подразумева да су родови и жанрови пре свега „когнитивни и практични уређаји за интертекстуално поређење текстуалних модела“, те да нису само ствар појмовних класификација, већ начина на који употребљавамо текстове и институције њиховог распоређивања у друштвени простор (Јуван 2011: 183–184).

Под девојачким романом подразумевам роман који потписује жена и који тематизује „постајање женом“. Његови поетички топови су женска наративна перспектива, побуњена јунакиња, драматично искуство и спознаје које преобликују јунакињин поглед на свет, конфликтан однос са породицом, нарочито трауматичан однос са мајком или бар однос прожет одсуством комуникације, непостојање еманципаторских идентификационих модела за јунакињу која одраста и сазрева у патријархалном друштву, сукобљавање са обичајним и формалним институцијама и критички однос према ауторитетима знања и моћи (често артикулисано преко мотива „читатељке која се буну“), трауматично љубавно и сексуално искуство као формативно, те прихватање или негирање брака као граничне ситуације у процесу сазревања младе жене.

Синонимни термини, не у апсолутном смислу, девојачком роману су женски *Bildungsroman*, роман о самоспознаји (*the self-conscious novel*), роман о буђењу (*the novel of awakening*). Из неколико разлога дајем предност термину девојачки роман. Један од разлога је покушај избегавања термиолошке конфузије или пак појмовног прецизирања јер, иако се наративи ових романа у многоме преклапају, фокус сваког од њих је другачији; такође, не пренебрегавам ни изворност синтагме девојачки роман (и романа) у српској књижевности. Међутим, оно што је кључно за девојачки роман, што му је дистинктивно обележење у односу на друге наведене жанрове који тематизују одрастање и сазревање жене, јесте снажно утемељење у еманци-

313 У жанрове опонирања могу се сврстати и иновативни жанрови који настају у корелацији са еманципаторским, односно феминистичким дискурсом одређене епохе попут жанра женског портрета или књижевности о новој жени. Вид. Бараћ 2015.

паторском (феминистичком) дискурсу, био он структурално постављен или манифестативно, односно на реторичкој равни експлициран.

Еманципаторски (феминистички) дискурс романа се рефлектује на тематско-мотивском плану, у начину обликовања јунакиње и у епистемолошкој повлашћености наративне инстанце. Интертекстуално укључивање у генолошки репертоар сродних текстова такође одражава еманципаторску (феминистичку) романескну стратегију. „Интертекстуално *deja-lu*“, који је конститутиван принцип жанра (Јуван 2011: 183–184), твори сложену мрежу цитатности у девојачком роману која осведочава полемички однос према конвенцијама појединих жанрова који се стереотипно везују за женску читалачку културу (на пример, љубавних романа) или пак њихово стратешко укључивање у текст, али и полемички однос према књижевности доминантног тока, односно идеолошким садржајима транспонованим у њу. Мелодрамски сижеи или заплети/расплети су нарочито осетљиво, односно потентно место девојачких романа. Међутим, ако се текст лиши свог еманципаторског жанровског контекста, пропушта се уочавање стилског регистра кроз који су мелодрамски елементи пропуштени и тиме изневерени³¹⁴ или пак њихове интертекстуалне везе са популарном културом чијим стратегијама се текст служи ради освајања широке читалачке публике у еманципацијске сврхе.³¹⁵

Напослетку, уз свест да родови настају не само интертекстуалним, већ и метатекстуалним апостериорним надовезивањем (Јуван: 180–181), употреба и концептуализација термина девојачки роман, који је вредносно неутралан, предлаже се и у хеуристичке сврхе, у циљу успостављања линије додира међу романсијеркама и осветљавања једног (традицијског) тока унутар

314 Ово је, примера ради, случај са звршетком *Девојачког романа* Драге Гавриловић који се тумачи у сентиментално-мелодрамском кључу уз пренебрегавање пародијског ракурса кроз који је пропуштен.

315 О популарном као прогресивном на примеру романа Милице Јанковић подстицајно је писала Јелена Милинковић. Вид. Милинковић 2015.

романескне продукције жена и специфичног доприноса жена развојним токовима и поетичкој разноврсности српског романа. Прототипски текст у српској књижевности је *Девојачки роман* Драге Гавриловић, а генолошки репертоар девојачког романа проширивали су, преобликовали и богатали романи *Нове Јелене* Димитријевић, *Пре среће* и *Плава јосиођа* Милице Јанковић, *Бакон Бојородичине цркве* Исидоре Секулић, *Кајин џиш* и *Девојка за све* Милке Жицине, *Пага Авала* и *Пси и осћали* Биљане Јовановић, *Пуш у Биробиџан* Јудите Шалго, те *Ухвати зеца* Лане Басташић. Сваки од наведених романа завређује посебно истраживање у контексту девојачког романа. Издвајање појединих наслова није учињено са намером да се постигне (све) обухватност, већ да се њиховим жанровским уодношавањем предочи континуитет писања девојачког романа.

Рецепција романа који су на жанровском плану блиски девојачком роману у сагласју је са општим рецепцијским моделом женске књижевности током највећег дела двадесетог века, нарочито књижевним делима која су проистекла из еманципаторских (феминистичких) платоформи – „карактеристичан женски пут од славе до заборава, од признатости до неприпознавања“ (Милинковић 2015: 69). Специфичности књижевног дискурса ауторки биле су препознате. Међутим, оне су или негативно вредноване или су, уколико су разматране са афирмативног становишта, биле маргинализоване у специфичан супкултурни контекст.³¹⁶ У оба случаја, критичко-интерпретативни

316 Као илустративан пример могу да послуже критичке изјаве Јована Скерлића и Бранка Машића које, иако изречене почетком прошлог века, имају одређујући статус у контексту рецепције и вредновања женске књижевности. Скерлић је замерио ауторкама интроспекцију и тематизовање сопствених идентитетских питања, одричући им репрезентативну моћ: „Жене искључиво говоре о себи и не могу да изађу из себе. По свом злом социјалном положају жене су одгурнуте из живота, или одбачене на ивицу живота, затворене у себе, приморане да живе само својим сентименталним животом, и тако зазидане у себе не могу да виде друге предмете и интересе. И зато када пишу, причају само повести својих душа, дају своје нитимне исповести“ (Скерлић 1913: 390). Бранко Машић је, пишући афирмативно о роману првенцу Милице Јанковић, у „Предговору“ приметно да је реч, с обзиром на то да је роман написала жена, о

закључак је да је реч о књижевности и жанровима који не припадају *главном шоку* без обзира на њихову поетичку (и ину) иновативност. Патријархални, односно „универзалистички“ приступ обележио је, дакле, рецепцију ових романа. У институционалном поретку дискурса женски говор није легитимисан као књижевни, односно као део „високе културе“. Синтагма (етикета) *проза за њошћу*, односно књижевност која се бави проблемима женског идентитета стратешки је повезивана са масовном културом спрам које значајна, универзитетска критика гаји одијум. Реч је, следимо ли универзалистичку логику, о књижевности која не подржава доминантне (репрезентирајуће) нарративе – женско искуство се не може поопштити, па велика књижевност не може бити о феминизму. Стога већ сам избор девојачког романа као (једног од) жанровског оквира није само књижевнопоетички, већ и еманципаторски гест, као што је и негирање женског стваралачког идентитета гест који разоткрива прижељкивања одређене рецепције, односно кандидовање за легитимну позицију у књижевном пољу, о чему ће више речи бити у последњем делу овог текста.

Жанровско прекрајање романа *Излећ у небо*

Роман *Излећ у небо* Гроздане Олујић има разгранату рецепцију која осведочава широк распон књижевно-културног третмана (употребе) текста. Реч је, уједно, о особитом случају с обзиром на то да је текст био изложен интервенцијама у различитим фазама настајања и дистрибуције, у различитим временским контекстима и медијима, са различитих позиција. Та чињеница га чини истраживачки повлашћеним предметом јер се на примеру једног текста могу показати различити модели критичко-интерпретативног и креативног приступа и рада на

књизи која „је за нас – књига из другог света“ (Машић 1918: 5).

тексту који га уподобљавају актуелној критичкој, односно друштвено-вредносној норми. Истраживачко интересовање је додатно мотивисано чињеницом да је реч о роману првенцу списатељице која данас слови за канонску списатељицу – почетком века дела Гроздане Олујић се прештампавају, академска јавност је заинтересована за њено стваралаштво, добитница је престижних награда и најзаступљенија је ауторка у школској лектури.

Критичка и стваралачка рецепција романа *Излећ у небо* обележена је низом спорова и поларизација. Она је одраз доминантних интерпретативних норми времена у којима је бивала актуелизована и представља пресек (опречних) културних тенденција које су обликовале критички дискурс који је формирао и усмеравао рецепцију романа. Рецепцијски модел *Излећа у небо* заснован је на три издања романа (1958, 1984. и 2010. године), критичко-есејистичким текстовима, те позоришној и филмској адаптацији.³¹⁷ Савремена рецепција романа, отпочета његовим поновним издањем 2010. године и низом студија о ауторкиним раним романима, маргинализованим у рецепцији њеног стваралаштва, *Излећ у небо*, *Гласам за љубав* (1962), *Не буди заспале ње* (1964) и *Дивље семе* (1967), реферише и на његову првобитну негативну критичку рецепцију у локалном контексту коју настоји да књижевноисторијски и друштвено-културолошки контекстуализује и објасни, те коригује. Прво издање романа 1958. године било је знатно скраћено и измењено у односу на интегралну верзију која се појавила, најпре, 1984. године. Савремени критички дискурс је усвојио тезу да је на делу била „цензура због аморала“, односно, да је ауторкина критичка реакција на стварност социјалистичког друштва била неприхватљива књижевним и културним арбитрима и стога мета цензорског прекрајања и

317 Представа *Чудна девојка*, направљена по мотивима романа, премијеру је имала 1959. године у Београдском драмском позоришту, а према мотивима *Излећа у небо* снимљен је и филм *Чудна девојка* (1962, режија Јован Живановић). Компаративно сагледавање романа и његових адаптација превазилази оквире овог рада.

негативне критике. Стављање тежишта на идеолошко-политичке садржаје романа умногоме каналише критички, па и субверзивни потенцијал романа.

О савременој рецепцији романа је писала Зорана Симић, подробно испитујући интерпретативне маневре истраживача, издвајајући оне који су најопаснији: „некритичко и необразложено изједначавање југословенског социјализма са тоталитаризмом, суптилно промовисање српског национализма, те непризнавање значаја категорије пола или рода у изучавању књижевности“ (Симић 2018: 96). Ауторка је, у складу са сопственим истраживачким фокусом, нарочито заинтересована за критичко преиспитивање прве две од три наведених интерпретативних тенденција. Међутим, пренебрегавање или занемаривање родне димензије текста, пропуштање да се *Излећ у небо* чита са гинокритичких позиција или са позиција феминистичке књижевне критике консензус је који се прећутно поштује у оба рецепцијска контекста. Можемо се стога запитати није ли, у ствари, најпровокативнији слој романа *Излећ у небо* управо онај који не завређује чак ни милост полемичке реакције и оспоравања.

Гинокритички приступ првом роману Гроздане Олујић на хоризонту његове критичке рецепције показује да је *Излећ у небо* бивао измештан из специфично женске романескне традиције. Другим речима, рецепцијске институције деловања су роман лишавали значења која су у дослуху са појединим аспектима женске књижевне традиције или у дослуху са социјалном конструкцијом женског идентитета и (полемичким) реакцијама на задати модел. Критичка рецепција романа обележена је својеврсном родном неутрализацијом, односно истицањем поетичких обележја романа која кореспондирају са доминантним током, а занемаривање оних условљених специфичним родним идентитетом и политикама. Жанровска матрица романа и његово жанровско памћење *Излећ у небо* уписују у еманципаторску (феминистичку) књижевну традицију. Међутим, управо је жанр овог романа предмет

критичких интервенција и реинтерпретација које су жавају његове значењске и критичке потенцијале.

Савремена критичко-интерпретативна рецепција жанровски одређује *Излећ у небо* у складу са политиком реактуелизације ауторкиног стваралаштва са циљем његовог промовисања у различитим канонима. Разматрање из којих романескних традиција и наратива проистичу кључне сижејне линије настоји да *Излећ у небо* упише у канонске романескне линије српске или европске књижевности. Радивоје Микић ауторкине ране романа сагледава из перспективе авангардног кратког романа, конкретно Црњанског, Кракова и Васића, упућујући и на повезице са *Дошљацима* и *Бесјућем* (Микић 2010: 24–25). Валентина Хамовић такође упућује на блискост *Излећ у небо* са поетиком романом модерне (Хамовић 2010: 74). Миња, главна јунакиња романа *Излећ у небо*, сврстана је у низ романескних ликова на чијем челу је Ђурица Светолика Ранковића, а следе га јунаци *Дневника о Чарнојевићу*, *Крила* и *Црвених мајли*, а у контексту двадесетовековне светске књижевности Камидјев Мерсо.

Зорана Опачић је отворила романа Гроздане Олујић за неканонска жанровска читања и интерпретације. Опачић је ауторкине ране романа тумачила у светлу поетике омладинског романа (Опачић 2009)³¹⁸. Њено истраживање представља значајан прилог и проуча-

318 „У светској књижевности се, под окриљем Селиндерове поетике, формира омладински роман који се бави унутарњим и спољашњим конфликтима младих људи и тематизује табуисане теме: сукоб са родитељима и средином, смрт, самоубиство, адолесцентску сексуалност, социјалне проблеме и, са друге стране, генерацијско заједништво младих читовано кроз савремену културу. Карактеристични ликови у романескној прози су бунтовни млади људи који одбацују конвенције и покушавају да остваре своју срећу. Изузетно актуелни за период у којем настају, романи прецизно описују специфично осећање света младих и њихово немирење са наметнутим вредностима. Млади бунтовници преиспитују „истине“ које су им сервиране и одбијају да им се повинују; уместо тога гласају за љубав и личну слободу, што представља суштинске идеје протеста младих широм Европе крајем 60-их година. Посматрано из данашње перспективе, очигледно је да је романескна проза Г. Олујић била одлучујућа за појаву омладинске прозе у српској књижевности, те да представља парадигму новог прозног типа.“ (Опачић 2009: 608).

вању поетике романа Гроздане Олујић и афирмацији такође маргинализованог књижевног корпуса каква је омладинска књижевност. Опачић је јунаке и јунакиње *Излећа у небо*, *Гласам за љубав*, *Не буди заспале ње* и *Дивље семе* компаративно сагледавала са Селинцевим Колфилдом као прототипским јунаком и јунацима-приповедачима, „релативно образованим младићима“ *џрозе у џрајерицама* (А. Флакер) које они, у ствари, антиципирају. Темељна интерпретација Зоране Опачић не укључује родну перспективу, те за нека будућа истраживања остаје отворено питање политика родних улога у омладинској књижевности и њеног потенцијалног односа са еманципаторским политикама.

И летимичан преглед успостављених типолошких сродности приликом разматрања романа *Излећу у небо* намеће питање о разлозима одсуства жена (списатељица и јунакиња) из поредбених низова. Читање *Излећа у небо* као омладинског романа чија је парадигма *Ловац у ражи*, на трагу кратког авангардног романа чији су стожери Црњански или Васић или у контексту егзистенцијализма са Камијем као референцом унеколико одговара жанровској поетици романа. Међутим, оно истовремено и омеђује пуноћу његовог значењског потенцијала, отупљујући чак његову полемичку димензију, засвојавајући га маскулинистичким дискурсом.

Гинокритичко читање романа *Излећу у небо* заснива се на другачијој интерпретацији његовог генолошког репертоара. Да ли би се дошло до нових увида ако би се роман тумачио као омладински роман али се за парадигму узме *Стаклено звоно* Силвије Плат; може ли се наше знање о традицији међуратне, односно авангардне књижевности и поетици Гроздане Олујић учинити интегративнијим уколико *Излећу у небо* компаративно сагледамо са романима Милице Јанковић и Јулке Хлапец Ђорђевић; напослетку, да ли бисмо учинили видљивијим књижевноисторијске еманципаторске (феминистичке) романескне континуитете призовемо ли у контексту егзистенцијализма у интерпретативно окружје Симон де Бовоар или упишемо *Излећу у небо* у низ на који се надовезују романи Биљане Јовановић?

На питање Радивоја Микића, „Ако романе Гроздане Олујић [...] пренесемо у контекст српске књижевности, суочићемо се са питањем да ли је жена Миња као тип књижевног јунака нешто сасвим ново?“ (Микић 2010: 24), даће се такође негативан одговор, међутим, понудиће се низ јунакиња девојачког романа као њених претходница. Читање *Излећа у небо* из другачије жанровске перспективе, односно потрага за потиснутим жанром није само ствар формалне анализе текста, већ задира у концептуална и питања вредновања. Јер, „жанрови нису само ствар појмовних класификација, већ и систем употребе текстова и институције њиховог распоређивања у друштвени простор“, односно „жанр води интерпретацију [...] јер одређује који џишови значења су релевантни, односно одговарајући с обзиром на контекст“ (Јуван 2011: 183–184).

Формирање и искуства главне јунакиње *Излећа у небо* која су условљена родним патријархалним политикама не само да нису била тематизована (или ретко кад јесу) што је омогућило жанровска класификовања у складу са канонским генолошким репертоаром, већ су била и претенциозно потискивана или „креативно“ тумачена. Наиме, као што је споменуто, општи је став да је цензура коју је роман претрпео пре објављивања 1958. година циљала на његову критику идеолошких учинака. Међутим, када се упореде две верзије текста и разврстају цензорске интервенције евидентно је да предмет цензуре није била само критика оновремене друштвено-политичке ситуације. Ауторкин критички третман стварности социјалистичке Југославије јесте био „ублажен“ цензорским корекцијама, али интервенције у пољу политичког нису у потпуности пригушиле критичку раван романа, нити су, што је још важније, одлучујуће утицале на његову концепцијску поставку. Међутим, оно чему се темељније приступило у смислу преобликовања и потискивања јесте специфично женско искуство главне јунакиње Миње – однос са мајком, однос са (или према) љубавницима, искуство тела и трудноће, те критика патријархалности друштва. Цензура романа је, дакле, понајвише потиснула све оне

романескне елементе које *Излећу у небо* чине блиским жанру девојачког романа. Критичка реинтерпретација парадигматичног приступа роману педесетих година у савременом рецепцијском контексту такође инсистира на провокативности и неприхватљивости идеолошких елемената, супротстављајући им опречна идеолошка значења, односно вредности, наново потискујући ородњена искуства јунакиње и њихове жанровске отиске.

Мињина неприлагођеност, амбивалентан, претежно негативан однос према људима и појавама, цинизам и емотивна утрнулост тумачени су искуством рата у детињству и туробним условима којима је обележен живот након рата. Међутим, Мињино формирање и доживљај стварности обликовала је и родна асиметрија специфична за патријархалну културу, те низ болних губитака и неуспешних односа који су у формативним годинама требало да јој пруже емотивно испуњење и психолошку стабилност.

Миња је у својој породици била нежељено треће женско дете и тиме је тумачила свој статус слушкиње у кући, занемаривање и емотивну дистанцираност укућана, превасходно мајке, од ње. Девојчицина усамљеност распламсавала је њену машту и порив за путовањем, а у њеној чежњи за одласком назире се и потреба за припадношћу:

Био је то простран и старински чамац са повећом, прекривеном преградом за мреже и алат. Биће то моја капетанска кабина, помислила сам, одпочињући припреме за полазак на Северни пол у посету белим медведима и фокама. Томе се нико неће противити, знала сам. Зар ми није толико пута речено да као треће женско у породици нисам ни морала да се родим? [...] Дани су се котрљали без видљивих промена, а ја сам пловила између ледених санти све до обала острва Јужнога мора насељених само мајмунима и облацима који и нису били облаци већ зачарани бродови сребрних катарки и једара. Онда је почела да пада киша и ја сам се из чамца преселила у кућу, где сам готово свима била на сметњи. (Олујић 1984: 24).

У верзији романа објављеној 1958. године наведена епизода је скраћена, лишена девојчициних фантазија и коментара у вези са породицом. Ова епизода је важна јер девојичин брод представља једну од романескних „хетеротопија“ (појам М. Фукоа), у чијем кругу ваља разумети и тумачити и просторе „друге обале“ и карановске мочваре. Такође, ова хетеротопија повезује искуство девојчице Миње са искуством једне друге девојчице предоченог у можда и најпознатијој хетеротопији двадесетовековне српске женске фикције – „Буре“ Исидоре Секулић.

Интегрална верзија текста садржи опис Мињиног односа са дедом. Деда је важна фигура у њеном раном детињству, једина особа која јој пружа пажњу и нежност, једина особа са којом Миња има интензиван однос блискости:

Што је досадно ово дете! Рекла је мама једном, а ја сам излетела из куће и вратила се тек пред сутон, сва мокра, дрхћући. Нико ме није ни погледао. Једино ме је деда склонио у своју собу и загрнуо својом некадашњом војничком кабаницом, затим смо дуго причали у полумраку, све док нисам заспала, али сам и у сну осећала његов длан на свом челу. (Олујић 1984: 24)

Прво издање романа садржи кориговану верзију епизоде у којој Миња сведочи дедином и Вучковом убиству. Ова епизода је једна у низу траума која Миња доживљава у раном детињству и прво је искуство смрти који осењује њено емотивно формирање. Истовремено, дедина смрт значи и њену апсолутну усамљеност у породичном кругу. У измењеној верзији текста девојчица на обали присуствује убијању Вучка, њеног пса и старца, „газде куће“. Лик деде је обезличен, а њихов однос пун нежности и блакости је обрисан. Мињин однос са дедом важан је и као противтежа њеног односа са мајком, а одсуством тог односа ублажава се трауматичност неутољене љубави према мајци.

Однос мајке и ћерке важна је тема девојачког романа. Међутим, у романима крајем деветнаестог и прве

половине двадесетог века тај однос није бивао развијен. Мајка је представљана као чуварица традиционалних породичних вредности, односно женских родних улога, увек забринута за ћеркину будућност због њених еманципаторских иступа. Однос мајке и ћерке бивао је, дакле, постављан као однос нераумевања услед генерацијских разлика. Прву психолошку драматизацију конфликта мајке и ћерке из ћеркине перспективе, обликујући специфичан мотив „одсутне мајке“, имамо у приповеци Селене Дукић „Ја као кћи“ (1931, *Лешојис Мајшице српске*), а Гроздана Олујић развија управо овај аспект односа мајке и ћерке. Мињин однос са мајком је изузетно тескобан и рањавајући и кључна је траума која је одредила њену доцнију емотивну физиономију и доживљај света. Мињина мајка је представљена као стамена и поуздана особа из перспективе заједнице, али као хладна, осорна жена, без стрпљења и нежности за Мињу, иако је девојчица на све начине покушавала да привуче пажњу и стекне њену наклоност. Лик мајке је обликован традиционалним светоназором, а њен идентитет се сходно томе релационо одређује што је нарочито истакнуто доживљајем и последицама губитка мушких чланова породице:

Након дедине смрти у очима јој се, први пут, јавила нека тама, као нека невидљива црна паучина, али још увек је ходала усправно, високо уздигнуте главе. Повила се тек када је чула да је Марко погинуо, а некако као спузнула к земљи кад смо скинули тату са конопца и закопали испод крушке дивљаке у дворишту. Сада је мања од мене за пола главе, узнемирена, дрхтавих руку.

А некад је у њеним широким, смеђим очима, био настањен читав мој свет. Ходала сам за њом као псетање, чистила јој ципеле, односила ђубре и доносила воду, све док се није догодило оно са купинама. Било ми је тада девет година. (Олујић 1984: 74).

Миња је цео дан брала купине у шибљаку, желећи да мама буде поносна и срећна што је то баш она урадила. Када је увече донела мајци пуну ведрицу бо-

бица, једини мајчин коментар био је „Склањај ми се са очију, не могу само тебе да перем и крпим“ (Исто: 75). Доживевши емотивни шок, девојчица је побегла у мочвару и тамо се сакрила. „Сва најежена, размишљала сам како би лепо било бити мртав и на некој од звезда шапутати са облацима, ноћним лептирицама и барским корњачама сребрним на месечини. Кући и тако немам за шта да се враћам: штркљаста сам, глупа, досадна, ружна. А Бојка је лепа, лепа, најлепша, боже мој...“ (Исто). Четвртог дана се Миња вратила кући, не знајући да ли ју је ико тражио у међувремену. Добила је грозницу, лекар је слутио да је реч о упали плућа и скренуо пажњу укућанима да треба да пазе на њу. Девојчицу је то обрадовало, надајући се да ће „нада мном, за дуже време, бити нагнуте мамине очи“. Међутим, о девојчици је бринула комшиница. Мајка је повремено, на трен, свраћала „с прикривеном нетрпеливошћу у очима, покретима руку и гласу“. Пред крај треће недеље боловања Миња је чула како мајка говори „Ако није за живот, боље да умре. Овај свет није створен за слаботиње и богаље... Слутећи да се то односи на мене, покрила сам рукама очи и заплакала, одлучивши да живим, за инат! Мајци, никада више, нисам очистила ципеле.“ (Исто: 76).

Трауматичан однос са мајком прожет интимношћу, насиљем, љубављу, отуђеношћу мотивише касније Мињине емотивне проблеме, односно њен страх од везивања, те инсистирање на површности сексуалних односа, на „додиру два епидерма“. Ово поткрепљују и Мињине рефлексije које су искључене из прве објављене верзије романа, а које потврђују да њена емотивна амбивалентност, неповерљивост и дисоцијација имају корене у односу а мајком.³¹⁹ Када осети снажну приврженост и потребу за интимном везом са

319 Разматрајући женске наративе о развоју и љубавне романе, феминистички приступи наглашавају важност односа са мајком као корене доцније јунакињине потраге за љубављу. Истражујући љубавне романе Џенис Радвеј, у пример, у утицајној студији излаже тезу да љубавни романи нуде причу о потрази за изгубљеном мајчинском љубављу која се проналази у односу са нежним и брижним мушкарцем (Radway 1984).

мушкарцем у ког се заљубљује, Миња се трезни подсећањем на исходе своје безрезервне оданости и предавању мајци: „Његова рука пада ми на плећа и милује их, полако, одсутно, као што сељаци милују вратове испрепаданих животиња, и ја схватам: за том руком бих могла ићи до краја света, па се трзам. Не, не то. Никаквих везивања. Никаквих чишћења ципела.“ (Олујић 1984: 113); „А Ненада ћу дебело изненадити!, насмејала сам се. Нека види да увек постоји још неки могући сапутник за излет у небо, без брања купина, без чишћења ципела!“ (Исто: 120).³²⁰

Такође, прва верзија романа не садржи епизоду у којој Миња, тада девојчица, открива да јој отац има интимну везу са комшиницом чија ћерка је њена другарица. Ова епизода је изузетно важна јер додатно осветљава и мајчин лик, односно позицију жене у патријархалном браку и тиме се бар на имплицитном нивоу нуди могућност саосећавања са мајком. Такође, однос родитеља се одражава и на Мињино рано формирање представе о супружничком животу. Очев поседнички однос према мајци илуструје и епизода коју су задржале обе верзије романа – отац тражи од мајке да прочита писмо које је примила од сестре, тврдећи да он има право на то. Поседнички однос, који Пеђа, један од Мињиних љубавника, испољава према њој изазива непремостиви анимозитет. Однос родитеља, очев поседнички став и мајчина субмисивност свакако дају важан импулс Мињиној доцнијој потрази са љубављу као простором слободе.

Љубавни наратив је конститутиван у девојачком роману. Он је поље пресека различитих „личних и политичких“ дискурса који обликују идентитет јунакиње. Искуство љубави и идеја брака предлошци су јунакињиних полемичких реакција на репресивност традиционалних женских улога, преиспитивања и прекорачивања постављених граница. Спутана и

³²⁰ Лик мајке се у измењеној верзији настојао ублажити. Тако је, на пример, убачена епизода, ничим мотивисана, у којој мајка, након смрти професора са којим је Миња била у вези, покушава да успостави контакт са њом и да је теши, што Миња одбија.

санкционисана слобода воље и избора, понајпре у контексту љубави и еротике, једна је од кључних мотива јунакињиних побуна. Низ Мињиних емотивно трауматичних искустава са мушкарцима започиње везом са средњошколским професором историје. Лирска димензија која прожима предочавања овог искуства, пригушена у првој варијанти романа, уводи се ретроспективним секвенцама о љубавном и еротском доживљају као егзистенцијално испуњавајућем чину. Мињина евокација овог љубавног односа драматично се разликује у две верзије текста и ово је једна од тачака у којима се услед цензорских интервенција умногоме сужава и преусмерава мотивација, значењски и симболички потенцијал љубавног наратива у *Излету у небо*:

А и шта се њега, шта се било кога тиче, тамо неки професорчић и тамо нека забрањена љубав у мочварама. Љубав која није била ни победа ни пораз; која није била чак ни она уобичајена игра мишића и чула, која није била ништа одређено, дефинисано и јасно и која је баш због тога била тако апсурдно неопходна. (Олујић 1958: 11);

А шта се њега, шта се било кога тиче тамо неки професорчић и тамо нека забрањена љубав у мочварама? Љубав праћена крицима барских птица, обасјана светлуцањем звезда удвојеним на прним водама мочваре, по чијој се површини њишцу хладни и воштани цветови локвања које су ти његови прсти пружали као последњу причест, као драгоценост, као тајну. Та љубав није била ни победа ни пораз, чак ни уобичајена игра мишића, сујете, важних речи, заклетви и обећања. Ви никада једно другом нисте рекли шта осећате, ни када ни где ћете се срести, а налазили сте се, неизбежно, чим падне сутон на рубу мочваре и дуго ћутали у чамцу завученом у шаш. Јесте ли посматрали како капљу звезде, отварају се очи локвања, почиње да дише трска, а са дна, из муља пењу мукли гласови жаба и нечији нечујан уздах? Или сте слушали како шуме облаци, лепршју ноћне птице и душе бескућника? У полутами видела си само светлуцање његових ужарених зеница и осећала како ти његов дах прљи врат и груди, док су се у теби отварала небеса и кружила

пијана јата звезда. На којој од њуих била је његова душа? Твоја душа?

То никад ниси сазнала, нити је икада више небо било тако дубоко, тако тајанствено. Никада га више ниси чула како трепери, како шапуће, како струји у теби самој. Зелене су и жутеле трске, одлазиле на југ дивље гуске и враћале се, пљштале по црним водама мочваре звезде и прохладни месечев прах, али он је отишао, и све је то било ван тебе: небо је било затворено, и празно. (Олујић 1984: 13).

Повлашћени статус наведеном фрагменту у првом издању романа одузет је, најпре, променом наративне форме. Ово је једини фрагмент у интегралној верзији који је приповедан у другом лицу, том изузетно трансгресивном и експерименталном поступку, и самим тим форма приповедања је маркер његове привилегованости. Приповедање у другом лицу урушава дихотомију прича/дискурс, те границе између наративних нивоа, узнемиравајући конвенцију рецепцијске дистанце. Прича је увек конструкција са становишта дискурса, али реалистичка традиција приповедања ову дискурзивност потискује, а приповедање у другом лицу на томе инсистира, прекорачујући раздвајање презенте дискурса и перфекта приче, дајући предност исказу (Fludernik 1994: 459).

С обзиром на то да се овај фрагмент налази на иницијалној позицији романа, у првом поглављу, он је кључ за разумевање доцнијих Мињиних искустава са Ненадом који су обележени, претапањем временских перспектива, и осећањем присуства умрлог љубавника током њиховог еротског односа и телесних сензација које су истоветне са онима доживљеним у чамцу:

Наједном схватих да се свет око мене удваја [...] На лицу ми је био нечији лагани дах а у коси прсти од чијег је додира све постајало прозирније и светлије. Није било потребно да подижем главу. Знала сам да ме из полутаме поматрају два пажљива ока изнад којих расте прохладно,

чисто небо ројевима ускомешаних, пијаних звезда. Да сам се нагнула, видела бих их удвојене у његовом врелом погледу и црном огледалу барских вода. Нисам морала да се нагињем и никада нећу морати. Био је и биће ту, у скривеном чамцу међу трскама, међу облацима, међу звездама. (Олујић 1984: 40).

У измењеној верзији текста пејзаж је изузетно редукован. Међутим, метафорика, односно пејзажне јединице важне су јер се преко њих упућује на сродност љубавних искустава, а њиховом редукацијом или изостављањем се губе унутартекстовне везе, те оне бивају семантички испражњене без свог примарног контекста, односно наведеног фрагмента.³²¹ Укрштање интимних искустава упућује на истоветност љубавног доживљаја без обзира на Мињине рационализације, те њене покушаје да обезвреди или побегне од љубави са Ненадом. Реч је о љубави која је егзистенцијална битност, оквир за самоиспуњење и самоостварење удвоје, љубав прожета нуминозним, простор слободе и аутентичности.

Приповедање у другом лицу, такође, радикално нарушава реалистички сценарио, односно модел нара-

321 Наводим примере такве реактуелизације пејзажних компоненти које су изостављене у коригованој верзији текста:

„Предочавајући свој немир који је побудио секс са Ненадом, „Ушао је у мене као што се улази у ноћ или у смрт. Лагано. Чврсто. Врело. Само су му усне подрхтавале на врховима мојих груди, па падале по очима и коси. Руке на мојим бедрима биле су нежне и лаке. Подизале су ме, враћале, поново дизале до звезда. Изненада, стидећи се саме себе, почех да дрхтим од ножних прстију до темена. [...] Нечега сам се плашила, сем тог дрхтаја који ме је опомињао да више не господарим собом. [...] Наједном ми се учини да нисам у Кошутњаку, већ у чамцу који се њише међу трскама, међу звездама, па се стресох.“ (Олујић 1984: 86, 87);

„Хујање ветра у висинама и вода у дубинама постајало је све јаче, све јаче су његове усне гореле на мојима, све јаче су се љуљале сенке грана над нама. Затим већ ништа није постојало сем тих сенки, тих усана, његовог лаког, грозничавог тела. Наслојена на мокру кору дрвета све оштрије сам осећала како се раствара небо и моје тело под његовим, а онај исти дрхтај струји ми од ножних прстију до темена. Затим ми се учини да се у његовом наручју дижем увис и лебдим изнад бисерне светлости над крошњама дрвећа, изнад хујања ветра, изнад звезда чији је шум растао заједно са шумом крви у слепоочницама, у ушима.“ (Исто: 108).

тивних нивоа, позивајући читаоца на активно учешће и, чак, идентификацију. Иако је јасно да у овим текстовима постоји фикционални (са)говорник, те реципијент лако може да избегне идентификацију са њим, Моника Флудерник подцртава да латентна генеричка значења заменице *џи*, ипак, отежавају дистанцирање. *Ти* је амбивалентно током примене на себе и другог и за одређена и неодређена читања (Исто: 461). Ауторка додаје да је стога употреба приповедања у другом лицу изузетно политична и идеолошка. Није реч само о формалној техници, већ је приповедање у другом лицу медијум посредовања специфичних значења, као што су необични људски односи и атипичне ситуације (какв је љубавни однос професора и ученице), друштвена критика која измиче другим облицима приповедања, емпатија за све оно што је маргинализовано и проскрибовано (Fludernik 1994: 480, 472). Ова значења приповедања у другом лицу нарочито су значајна за наведени фрагмент јер се њиме у роман уводи специфичан љубавни дискурс који омогућава да се чита и као љубавни роман. Управо је љубавни дискурс романа, обележен Мињиним рембоовским ставом да „кад се све учини бесмисленим, потребно је измислити љубав“ (Олујић 1984: 32), поље друштвене критике и преосмишљавања револуционарног потенцијала љубави, ван грађанских институција, обичајног права, ван свих персоналних и друштвених принуда и ограничења, али и критике усмерене ка патријархалним концепцијама женског телесног и еротског задовољства. *Ти* у наведеном фрагменту је и Миња средњошколка, и Миња студенткиња која бежи од себе или пак трага за аутентичним сопством, али и *имџицијна чииџиџељка* која се, следимо ли феминистичку интерпретацију љубавних романа, позива на истраживање сопствене сексуалности јер, према истраживању Глинде Хол, љубавни романи нуде ангажованост читаоца/кинег тела преко узбуђења и емотивне укључености повезаних са искуством женскости које је недоступно другде у патријархалној култури (Hall 2008: 17–18).

Описи природе у којој се доживљава интензивно љубавно искуство као вид самоиспуњења и досезања „друге обале“ нису само у функцији предочавања жеље за ескапизмом од материјално угрожавајућих услова живота и жеље за бекством која је именентна младалачком сензибилитету, како је то тумачено у литератури. Реч је и о жудњи за просторима слободе који су важан хронотоп у женској књижевности. У хронотопу карановске мочваре можемо препознати и један од архетипских образаца женске фикције који је сугестивно и прегнантно предпочила Симон де Бовоар, објашњавајући везу између природе и младе девојке која у природи налази простор рефлексije и чије поседовање она изједначава са поседовањем сопства. Речник и метафорика Гроздане Олујић блиски су реторичким фигурама Симон де Бовоар. Девојка жели да се ослободи прошлости коју оличава очева кућа (закони, обичаји, рутина), жели да буде суверени субјекат, али она зрелост у социјалном смислу достиже само удајом, плаћајући ослобађање абдикацијом. Међутим, жена проналази слике осамљености своје душе у тајновитости шума и опипљивости трансценденталног у пространству биља – она је своја у овом ограниченом простору, успињуће се, пак, ка небу (Beauvoir 2011: 433).

Обе верзије романа задржавају професорово самоубиство, међутим, Мињин однос према том догађају, али и став и однос околине нису усаглашени у две верзије текста. Одговорност и кривица коју Миња осећа у вези са његовом смрћу поприлично су апстрактни и неутемељени конкретним догађајем јер је из прве објављене верзије романа обрисана епизода која осветљава догађај уочи самоубиства. Наиме, професор ју је видео са једним младићем у интимној ситуацији, након чега је уследио њихов састанак. Он изговара речи које ће се Мињи касније неретко пробијати кроз свест: „његов напукли глас говори брзо и љутито како он зна да ћу га заборавити, већ сам га заборавила, а тамо у будућности од његових речи у мени неће отати ни трага: за мене он ће бити мехурић који се појавио на води,

па нестало“ (Олујић 1984: 40); „Схватићеш једном да се у животу толико тога изгуби да више не преостаје ништа. Можда је то и добро. Немам шта да изгубим, ако умрем!“ (Исто: 41). Међутим, из Мињине реакција („О каквим он то бесмислицама прича“) је очигледно да она не схвата размере неспоразума:

Зашто би он говорио о смрти? Чијој смрти? У живом сјају његових очију и треперењу звезда, видех да живот нема краја, и насмеших се. Све је добро, и све ће бити добро: ако је ишта видео – заборавиће, насмејаће се. Каквог значаја има додир два епидерма! Изнад мочваре указа се месец и поче да се диже увис. Обасјани изнутра, учини ми се да се дижемо заједно са њим ка неком простору у коме постоји само тишина, спокој и нека бескрајна светлост.

Сутрадан ујутро сазнала сам да се убио, али нисам веровала. (Исто: 41–42).

Иако је боловао од канцера и поживео би још неколико месеци, професор је пребацио одговорност за своју смрт на Мињу. Одговорност за однос између зрелог мушкарца и незреле девојке јавно мњење је такође приписало девојци. „Погледи и познатих и непознатих, који су све ове месеце, отровно шапћући, осуђивали њега, професора, жалећи мене, ученицу, сада су ме пратили мржњом. Не осврћући се, осећала сам их на потиљку, на леђима. У ноћи, док сам лежала, не склапајући очи, ти погледи отварали су се у мени као живе ране“ (Исто: 42). Незрела девојка постаје *femme fatale* која мушкарца одводи у смрт. Разорно осећање губитка и бола које Миња осећа јер је изгубила мушкарца ког воли и са којим је желела будућност, а који је „оставља“, бива первертовано у осећај ирационалне кривице које су наметнуле „очи у њеном потиљку“. То је још једна у низу ирационалних одговорности и осећаја кривице која млада девојка носи као своје бреме.³²²

³²² Не само да су корени Мињине истрауматизоване психе потиснути у првој верзији романа, већ се и распон њених траума

Мињин однос са љубавником Пеђом такође је претрпео цензорске интервенције. Овај однос одражава и продубљује, међутим, кључне Мињине доживљаје света и себе, мушкараца, љубави, секса. Најпре, сам лик Пеђе разликује се у две верзије романа. Преобликовање маскулинитета које он оличава значајно утиче на преобликовање Мињиних поступака, односно мотивационог система романа. Пеђа из прве верзије је доброћудан, ревностан, благ мушкарац, пун стрпљења; Пеђа из интегралне верзије је пасивно-агресиван, посесиван, понизан, емотивно нестабилна, „вегетативна душа“, површан. Однос са Пеђом у интегралној верзији одражава Мињину емотивну и психичку хаотичност, њену изгубљеност, инертност, препуштање току ствари. У измењеној верзији многи Мињини поступци, понајпре одбијање брака са Пеђом, попримају обресе мушичавог и хировитог понашања, а не релевантних егзистенцијалних криза. Такође, однос са Пеђом је контекст у ком највише долазе до израза Мињин цинизам, суровост, али и мазохистички пориви.³²³

бришу. Тако су из верзије објављене 1958. године искључене две психотичне епизоде које осведочавају Мињину емотивну нестабилност и потиснута сећања и осећања: избезумљено улетање међу децу која се играју рата с намером да прекине њихову игру и напад на мајку која насилно у купеу воза храни малог дечака.

³²³ Наводим примере „микроинтервенција“ изостављања и сажимања која, међутим, у значајној мери преобликују, односно мењају смисао:

„Онда је наишао Пеђа. Његов покушај да старим осећајима да неку нову боју, изгледао ми је дозлабога бесмислен.“ (Олујић 1958: 8).

„Онда је наишао Пеђа. Гле, гле! Израз чуђења, лукав осмех, као случајно ме срео, пренаглашено изненађење, претерана радост, смрадов свих врста. Његов покушај да оседелим осећањима да неку нову боју био је дозлабога очекиван и провидан.“ (Олујић 1984: 9);

„Лаки грч око његових усана присилио ме је на отвореност.

- Уосталом, ког се ђавола тебе тичу моје мисли? Шта си ти мени?

- Засада ништа. Али, бићу ти муж. Чујеш ли, муж! - викнуо је одједном“ (Олујић 1958: 11).

„Лаки грч око његових усана и насилнички прсти на мом рамену присилише ме на отвореност:

- Уосталом, ког се ђавола т е б е тичу моје мисли? Шта си ми ти?

Отац? Старатељ? Исповедник?

- Засада ништа! - исколачи очи на мене. - Али, бићу ти муж. Чујеш ли, муж! - викнуо је наједном“ (Олујић 1984: 14);

„Никад нисам била одушевљена људима-чичковима. Они су при-

Интервенције које су преобликовале Миџин однос према трудноћи такође ваља разумети у контексту оспоравања ауторкиног радикалног покушаја да женино искуство и доживљаје (трудноће) измести из пожељног оквира који намеће патријархално друштво. У измењеној верзији романа Миџино неприхватање трудноће и њена жеља да је прекине објашњава се страхом од социјалне беде. Међутим, интегрална верзија поред аргумената у прилог овом схватању, разоткрива и мотивацију другојачије природе која се понајвише открива у односу према бременитом телу: „Баш лепо, свици и месечина у Кошутњаку, онда, и повраћање с потребом да се негде нађе четири хиљаде за побачај, сада. [...] Ово је мишоловка, а ти мали блесави миш у њој ухваћен на свице и месечину. Шта буљиш у мене, идиоткињо, блесавушо, мајмуне? - долазило ми је да викнем, да разбијем и њено и своје лице у огледалу да је то могло било шта да измени.“ (Исто: 110), „Вратила сам се назад малаксала, мрзећи саму себе, своје проклето тело“ (Исто: 111), „Ја нећу то дете, нећу повраћања, нећу да будем округло, трбушасто страшило на две ноге“ (Исто: 123). Однос према трудноћи није мотивисан искључиво социјалним разлозима, већ и психолошким, те се и трудноћа поставља као пројекционо платно Миџиних фрустрација и неразрешених сукоба са собом, те њене потребе да превазиђе наметнути јој идентитетски калуп.

„Ја се више осећам као писац него као жена“

Жанровску метаморфозу романа *Излећ у небо* Гроздане Олујић диктирале су цензорске интервен-

јатни, мили, попустљиви. Али је и поред тога било у њима нешто што нисам могла да трпим.“ (Олујић 1958: 26);

„Никако нисам могла да се отресем осећања да то са мном није човек, мушкарац, новинар, већ нешто из неког другог, амебондног света, савитљиво, молбено, меко, спремно да прими ударац са захвалношћу, покорно“ (Олујић 1984: 31).

ције уочи објављивања романа 1958. године и интерпретације романа које усмеравају његову рецепцију изван питања или проблема рода и друштвених политика које га обликују.³²⁴ Топоси девојачког романа који у битноме структурирају роман (побуњена јунакиња-интелектуалка, критика патријархалних институција моћи и ауторитета какав је традиционални брак,³²⁵ конфликт са мајком, сексуална слобода, антиесенцијалистичка идентитетска позиција, ородњено искуство света, женска наративна перспектива) уписују *Излећ у небо* у романескну традицију започету у српској књижевности романом Драге Гавриловић, а на тај низ ће се након романа Гроздане Олујић најпре надовезати романи Биљане Јовановић.

Свестранија жанровска интерпретација *Излећа у небо* чини се важном из, бар, два разлога. Читање романа у родном, односно еманципацијском контексту отварање је нових сазнајних и доживљајних перспектива које омогућава жанр девојачког романа чиме се обогаћује интерпретативни потенцијал *Излећа у небо*. Такође, с обзиром на то да је жанровско одређивање и апостериорна употреба и поређење текстова, концептуализација девојачког романа мотивисана је и гинокритичким истраживачким интересом. Циљ је да се успоставе или оцртају романескни континуитети које су стварале жене у српској књижевности, те да се женско формирање и искуство света, важан наратив српског ро-

324 Анализирајући филмску адаптацију романа, Тијана Тропин показује да у филму *Чудна девојка* „интервенције на карактеру саме главне јунакиње ипак постоје: мање су видљиве али далекосежне“, додајући да се „инсистира [...] на ублажавању најрадикалнијих, најнеприхватљивијих црта овог лика“, промискуитет и садомазохистичка природа односа са Пеђом, осећај отуђености и изолованости се своди на чудноватост и наглашенији је преображај осорне студенткиње у младу домаћицу – „чудна девојка је успешно укроћена, постала узорна супруга и будућа мајка која своје студије (тј. каријеру) подређује мужевљевим“ (Тропин 2010: 84, 85).

325 У литератури о роману *Излећ у небо* истакнут је Миџин интелектуални профил, њен бунтовни и критички став према различитим ауторитетима (универзитет, *Књижевне новине*), а ову анализу ваљало би продубити и детаљнијом интерпретацијом њеног односа према савременој књижевности, нарочито према Камијевом *Странцу* са којим се она у суштини спори.

мана, афирмише као релевантна књижевна тема.

Међутим, управо се гинеографичка истраживачка позиција, у начелу оријентисана ка истраживању и афирмацији женског ауторства, у случају *Излећа у небо* унеколико ставља пред недоумицу (бар реторичку, дискусије ради). Наиме, као што је истакнуто приликом навођења поетичких карактеристика девојачког романа, реч је о роману који је написала жена, дакле, његово конститутивно обележје је женско ауторство. Међутим, женско ауторство као дискузивно место књижевних политика је у случају *Излећа у небо* такође једно од места потписивања еманципатроског романеског потенцијала.

Непосредно након објављивања информације да је Гроздана Олујић добила НИН-ову награду за роман *Гласови у ветру*, новинари ауторки постављају (прво) питање како се осећа као трећа лауреаткиња НИН-ове награде. Гроздана Олујић одговара да се осећа лепо, додајући да „жене почињу да бивају бројни писци и добро пишу, а било их је и у конкуренцији за ову награду, али ја се више осећам као писац него као жена“ (Матијевић 2010). Анализирајући исказ *ја нисам жена писац*, Торил Моа, позивајући се на одређење и критику сексизма Симон де Бовоар, закључује да овај исказ увек треба тумачити као одговор на провокацију сексистичке природе која приморава жене да елиминишу своју родну субјективност или да се преруше у неку врсту генеричког универзалног бића, провокацију која обезвредљује њихово стварно искуство као отелотвореног људског бића у свету (Мој 2008: 265).

Гроздана Олујић није искористила добијање награде и јавни простор који јој је тиме уступљен да, примера ради, афирмише женско ауторство, да критикује чињеницу што је тек трећа лауреаткиња или да проблематизује питање које јој је постављено, можда чак и да запита зашто претходни добитник није питан како се осећа као педесет и други мушкарац који је добио ту награду. Ауторка је, најпре, констатовала да *жене почињу да буду бројни писци*, што је са становишта

књижевне историографије и савремене продукције у најмању руку некоректно. Међутим, већ овим исказом ауторка одузима специфичност, односно родну димензију женском стваралаштву. Даље, увид да жене *добро пишу*, изјава која делује потпуно немотивисана, излишно је уверавање или, пак, давање легитимитета сопственом добијању награде. Гроздана Олујић се приклонила културолошком стереотипу и доминантној академској норми, која у том периоду интензивно ради на промоцији њеног стваралаштва, чинећи гест одклона од женске стваралачке позиције као инфериорне и мање вредне. Ауторка је у једном другом интервјуу, датом такође на таласу медијске пажње пригодном добијања НИН-ове награде, начинила отклон од свог првог романа.³²⁶ Осврт на идеолошку критику и цензуру и разговор о изузетном успеху романа *Излећ у небо*, ауторка прекида контатацијом „Али, све то више није важно. Романом „Гласови у ветру“, по једном великом кругу, вратила сам се ономе што ме као писца највише интересује, највише разликује од других, уверена да прича и причање не могу нестати, као што не може нестати – љубав“ (Радисављевић 2010). Сама ауторка, дакле, чини отклон од субверзивних потенцијала и аспеката свог првог романа, нарочито у контексту женских стваралачких стратегија и жанровских политика, усмеравајући пажњу на последњи роман који настаје у другачијем поетичко-политичком регистру, држећи га за своје репрезентативно дело, уз суптилно евоцирање, преко синтагме *прича и причање*, канонске фи-

³²⁶ Занимљива је натукница која прати новинско извештавање о трећем издању романа *Излећ у небо* 2010. године. Наиме, у краткој белешци поводом новог издања романа објављеној у бројним медијима, истиче се како је то, не рачунајући издање из 1984. године, практично прво издање интегралне верзије романа или се, пак, напросто констатује да је у ово издање укључена трећина текста која је била цензурирана 1958. године, без спомена издања из 1984. године. Интегрално издање романа почетком осамдесетих (и то у цепном издању Библиотеке *Нардона књија*) умногоме проблематизује увржене ставове о (идеолошкој) рецепцији романа у социјалистичкој Југославији, те се стога пренебрегава у савременој промоцији романа, односно друштвено-политичког контекста који, наводно, први пут омогућава објављивање његове интегралне верзије.

гуре српске књижевности у чију традицију се настоји уписати.

Међутим, као што је Светлана Слaпшaк констатовала, „НИН-ова награда за роман године је због свих промена у систему вредности драгоцен извор за историју културе, посебно њен амбивалентни однос са влашћу и владајућом идеологијом – далеко више него за озбиљније разматрање историје романа као жанра“ (Slapšak 2010: 72). Случај Гроздане Олујић осведочава амбивалентан (негативан) однос према женском ауторству, односно спремност за дистанцирање од њега ради афирмације од стране владајуће интерпретативне идеологије. Истраживање жанра девојачког романа, односно истраживање женске књижевне традиције овај гест друштвено пожељног аутопозиционирања разумева као једну од виталних стратегија потискивања и маргинализације женског књижевног наслеђа и његовог уподобљавања канонским аршинима вредновања. Тиме се још једном потврђује уверење да наше разумевање и знање о књижевној прошлости, те напори да се оно учини целовитијим, имају важност у разумевање и мењању савремених политика књижевности које су још увек, ако не изразито нетрпељиве, оно бар скептичне према категорији рода као важне одреднице стваралачког и жанровског идентитета текста.

ЛИТЕРАТУРА

- Бараћ, Станислава. *Феминистичка контрајавност: жанр женској портрета у српској периодици 1920-1941*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2015.
- Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. New York: Random House, 2011.
- Olujić, Grozdana. *Izlet u nebo*. Sarajevo: Narodna prosvjeta, 1958.
- Olujić, Grozdana. *Izlet u nebo*. Beograd: Narodna knjiga, 1984.
- Juvan, Marko. *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Кох, Магдалена. *„Када сазремо као култура: стваралаштво*

- српских стваралаша на почетку XX века: канон – жанр – прог*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Кох, Магдалена. „Почеци женског феминистичког есеја у српској књижевности XIX века: Еустахија Арсић - Милица Стојадиновић Српкиња - Драга Дејановић“. *Синхронизско и дијахронизско изучавање врста у српској књижевности: зборник, књ. 1*. Ур. Зоја Карановић, Радмила Гикић-Петровић. Нови Сад: Филозофски факултет, Дневник, 2007. 157–169.
- Matijević, I. „Treci put u istoriji prestižnog priznanja laureat žena pisac“. 15.1.2010.
<https://www.danas.rs/kultura/treci-put-u-istoriji-prestiznog-priznanja-laureat-zena-pisac/>
- Mašić, Branko. „Milica Janković“ (predgovor). *Pre sreće. Milica Janković*. Zagreb: Književni jug, 1918. 5–12.
- Микић, Радивоје. „Ромни Гроздане Олујић“. *Бунтовници и сањари: књижевно дело Гроздане Олујић: зборник радова*. Ур. Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2010. 19–35.
- Милинковић, Јелена. „Да ли је популарно прогресивно? Рани романи Милице Јанковић“. *Нова реалност из социјалне собе. Књижевно стваралаштво Милице Јанковић*. Ур. Биљана Дојчиновић, Јелена Милинковић и Милена Родић. Велико Градиште: Народна библиотека „Вук Караџић“, 2015. 67–88.
- Moi, Toril. „‘I am not a woman writer’: About women, literature and feminist theory today“. *Feminist Theory* 9. 3 (2008): 259–271.
- Опачић, Зорана. „Одрицање од правила у име унутарње слобде у романима Гроздане Олујић: (поетика омладинског романа)“. *Зборник Мајице српске за књижевност* 57. 3 (2009): 591–611.
- Radway, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984.
- Радисављевић, Зоран. „Цензура романа Гроздане Олујић“. 19.5.2010.
<http://www.politika.rs/scc/clanak/135372/Култура/Цензура-романа-Гроздане-Олујић>
- Simić, Zorana. „Odjeci nedovršenog apsurdа“. *Rat iz dečje perspektive*. Ур. Нада Бобиčić. Београд: Удружење „Radnik“, 2018. 87–97.

- Тропин, Тијана. „Чудна девојка и Излет у небо: проблеми филмске адаптације”. *Бунџовници и сањари: књижевно дело Гроздане Олујић: зборник радова*. Ур. Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2010. 83–91.
- Fludernik, Monika. „Second-Person Narrative As a Test Case for Narratology: The Limits of Realism”. *Style* 28. 3 (1994): 445–479.
- Скерлић, Јован. „Две женске књиге”. *Српски књижевни гласник* 5 (1913): 379–391.
- Хамовић, Валентина. „Држећи се зубима за ветар: о ликовима омладинских романа Гроздане Олујић”. *Бунџовници и сањари: књижевно дело Гроздане Олујић: зборник радова*. Ур. Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2010. 71–81.
- Hall, Glinda. *The Creators of Women's Popular Romance Fiction: The Authors Who Gave to Women a Genre of Their Own*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2009.

Žarka Svirčev

GROZDANA OLUJIĆ'S GIRL'S NOVEL: STRATEGIES OF SUPPRESSION OF THE GENRE

Grozdana Olujić's novel *An Excursion to Heaven* was subjected to various interventions, censorship and interpretative, which essentially changed the structure of its genre. The purpose of these interventions was the suppression of specific women's experience - relationship with mother, relationship with lovers, love and sexuality, attitudes toward pregnancy. In these aspects of the novel the critique of women's position in a patriarchal society is articulated. At the same time, these topics are topoi of a girl's novel genre. What connects *An Excursion to Heaven* with this genre are a rebellious heroine-intellectual, the emphasis on gendered experience of the world, critique of patriarchal institutions of power and authority (traditional marriage, university, etc.), a conflict with mother, love as a formative experience, sexual freedom, antiesentialist position, female narrative perspective. The reinterpretation of the genre of Grozdana Olujić's novel was conceived as a contribution to the study and promotion of a marginalized women's literature genre, but a genre with a long and rich tradition in Serbian literature to this day.