

Poetika gubitka:

(re)konstrukcije ženskog subjekta
u južnoslavenskim književnostima prve
polovice 20. stoljeća



Marijana Bijelić

Poetika gubitka: (re)konstrukcije ženskog subjekta u
južnoslavenskim književnostima prve polovice 20. stoljeća

Izdavač

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Za izdavača

Domagoj Tončinić

Recenzenti

Ivica Baković

Dubravka Bogutovac

Idejno rješenje naslovnice

Marijana Bijelić

Grafičko uređenje i prijelom

Marko Maraković

Urednica područja

Danijela Lugarić Vukas

Godina elektroničkog izdanja

2026.

ISBN:

978-953-379-304-7

<https://doi.org/10.17234/9789533793047>



Djelo je objavljeno pod uvjetima Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 Međunarodne javne licence (CC-BY-NC-ND), koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenom ili izmijenjenom obliku nije dopušteno.

Poetika gubitka: (re)konstrukcije
ženskog subjekta u južnoslavenskim
književnostima prve polovice 20. stoljeća

Marijana Bijelić

 **FF press**

Zagreb, 2026.

Sadržaj

Uvod.....	7
Teorijska razmatranja: feministički subjekt u sumnji - autorstvo, tijelo, politika.....	9
Žensko autorstvo: problemi (re)kanonizacije.....	15
<i>Plein air</i> i <i>Žena mog prijatelja</i> između maskarade i zahtjeva za transparentnošću.....	21
Recepcija i ideološka posezanja.....	21
Tjeskoba autorstva i maskarada ženskosti.....	23
<i>Plein air</i> : zahtjev za transparentnošću.....	27
<i>Žena mog prijatelja</i> : transgresija, maskarada i povratak u poredak.....	31
Patrijarhalni odgovor na ženski talent: „Šteta što nije muško!“.....	37
Sretan kraj ili pomirenje s ograničenjima?.....	38
Majčinstvo i kriza reprodukcije u romanu <i>Njeno življenje</i> Zofke Kveder.....	40
Problemi recepcije: između „pogrešno shvaćenog naturalizma“ i feminizma.....	40
Melankolija i ponavljanje reproduktivnog neuspjeha.....	42
Zaključno o patrijarhalnom poretku, neredu i njegovom prevladavanju.....	51
Estetski subjekt u prozi Milice Janković.....	54
Recepcija Milice Janković.....	54
Teorijska ograničenja (de)konstrukcije subjekta.....	55
Ograničenja estetskog iskustva.....	57
Prevladavanje sentimentalnog romana.....	64
Rastvaranje narativne strukture, invaliditet i estetika kao posljednje utočište.....	69
Odbačenost, patnja i rekonstrukcija estetskog subjekta.....	78
Ženski melankolični subjekt: između idealizma, introjeksije i deziluzije.....	85
Melankolija i estetika.....	85
Recepcija odabranih tekstova.....	88
<i>Kaluđer iz Rusije</i> : introjeksijom do estetskog ideala.....	91
Estetika kao posljednje utočište idealizma.....	95

<i>Hanka Zofke Kveder: epistolarna introspekcija, melankolična introjeksija i granice ženskog subjekta</i>	96
<i>Sjena Adele Milčinović: tjeskobna patologija introjeksije</i>	99
<i>Đakon Bogorodičine crkve: od idealizma do pragmatizma</i>	103
Zaključno: estetsko značenje melankolije i ženskog subjekta	109
Zaključak	112
Popis korištene literature	114

Uvod

Kada se govori o ženskom subjektu u književnosti, osobito u kontekstu prijelomnih povijesnih razdoblja, otvara se ne samo pitanje tko govori nego pod kojim uvjetima govor nastaje, čime je sve uvjetovan te kako biva prepoznat, zapisan, vrednovan i – nerijetko – prešućen. Ova knjiga bavi se upravo tim uvjetima: središnjom napetošću između afirmacije i marginalizacije ženskog autorstva u razdoblju koje označavamo kao modernizam u smislu velike kulturno-povijesne epohe obilježene dramatičnim društvenim promjenama, transformacijama rodnih uloga, ratnim traumama i krizom identiteta.

U južnoslavenskim kontekstima prve polovice 20. stoljeća žene prvi put postaju akterice kulturnog polja u punom smislu: osnivaju časopise, udruge, književne salone i objavljuju žanrovski raznovrsne književne tekstove: zbirke pjesama, romane, eseje te drame koje se javno izvode. Sudjeluju u kulturnom prostoru ne samo kao tematizirane figure i tihe skrbnice za reprodukciju materijalnih uvjeta kulturnog stvaranja već i kao njegove suoblikovateljice. Taj proces nipošto nije linearan ni trijumfalan: uz afirmaciju dolazi i intenzivan otpor, odnosno institucionalno i simboličko ograđivanje ženskog pisanja te različiti pokušaji njegove marginalizacije. Autorice se često svrstava u sekundarni prostor „ženskog pisma“, ograničava ih se tematski, estetski i vrednosno – osobito u pogledu autorstva i autoriteta. Tu se razotkriva dvostruko opresivna narav zadanih rodnih uloga: autorice se istovremeno osuđuje zato što ne ispunjavaju limitirajuću rodnu ulogu koja im je nametnuta, optužuje ih se da nisu dovoljno žene, da pišu kao muškarci ili da čak njihove tekstove uistinu pišu muškarci, a istovremeno ih se osuđuje ako pokušavaju zadovoljiti nametnuti ženski stereotip jer on sam po sebi ima upisan status manje vrijednosti ili govora koji može biti samo trivijalan, diskvalificirajuće subjektivan, pretjerano emocionalan, odnosno nerazuman i svakako nebitan. Subjekt koji se pokušava artikulirati nailazi na sumnju, hijerarhijsko umanjivanje te tjeskobu kod postavljanja zahtjeva vlastite legitimizacije.

U tom okviru pitanje feminističke teorije subjekta postaje središnje: kako govoriti o subjektu koji nije dan, nego uvjetovan, uvijek već djelomično nedostatan? Feministička (književna) teorija – od Simone de Beauvoir i Adrienne Rich do Nancy K. Miller i Toril Moi – dala je snažne alate za kritiku identiteta utemeljenog na objektivizaciji, stereotipizaciji ili čvrstoj zadanosti upućivanjem na analizu konteksta njegovog formiranja. Ipak, ova knjiga polazi od stava kritičkog prema paradigmama potpunog rastakanja subjekta. Polemičkom kritikom idealističkih krajnosti poststrukturalizma koji subjekt svodi isključivo na diskurzivnu tvorbu, naglasak stavljam na one pristupe koji ponovno misle subjektivaciju: kao materijalno i povijesno ukorijenjen, afektivno oblikovan i

tekstualno pregovaran proces – od psihoanalize, tradicije drugog feminističkog vala, njezine kritičke revalorizacije, do novih marksističkih čitanja kao i pokušaja afirmacije novog realizma Tobina Siebersa.

Tekstovi koje analiziram – djela južnoslavenskih autorica poput Milice Janković, Jagode Truhelke, Zofke Kveder, Adele Milčinović, Isidore Sekulić i Fani Popove-Mutafove – otkrivaju širok spektar pokušaja da se subjekt osmisli, rekonstruira, iskaže i preživi. U njima se susrećemo s introspektivnim raslojavanjem, tjeskobom, maskeradom, melankolijom i religijskom sublimacijom; s ironijom, formalnim eksperimentom, povlačenjem pa i kapitulacijom, ali i s estetskom snagom koja prkosi uvjetima koji je žele umanjiti. Subjekt o kojem ovdje pišem nije idealan ni stabilan – on je često fragmentiran, povučen, nestabilan, ponekad rasut, ponekad svjesno (re)konstruiran u jeziku koji mu je stran, ali nužan.

Središnje poglavlje knjige analizira napetost između afektivnih režima (melankolije, boli, tišine i tjeskobe) i društvenih dispozitiva koji određuju tko može govoriti i pod kojim uvjetima. Posebna pažnja pridaje se momentima kada književni tekst postaje prostor u kojem subjekt pokušava preživjeti – ne samo u životnom nego i u simboličkom, diskurzivnom smislu.

Umjesto zatvaranja u teorijsku shemu ili potragu za jedinstvenim modelom subjektivacije, ova knjiga nudi niz čitanja u kojima se pokušavaju čuti napetost, povlačenje, prekid, šutnja, ali i otpor i afirmacija ženskog glasa. Pritom se ne traži čisti subjekt, nego figure koje govore iz nestabilnosti, iz tišine, iz pukotine jezika – figure koje pokazuju ne samo što znači biti subjekt u tekstu nego i pod kojim uvjetima taj subjekt biva dopušten, prepoznat ili odbijen. U konačnici, u središtu ostaje pitanje: gdje, kako, za što i protiv čega subjekt može govoriti kao ženski?

**Gotovo svi prijevodi stranih izvora u ovom radu su moji.¹ Izbor samostalnog prevođenja proizlazi kako iz težnje za preciznim tumačenjem izvornika, tako i iz činjenice da za mnoge citirane tekstove hrvatski prijevodi nisu dostupni ili su meni bili otežano dostupni u razdoblju pisanja rada. Pri tome izražavam puno poštovanje prema postojećem prevoditeljskom radu.*

1 Izuzetak je jedino rad Renée Girarda *Nasilje i sveto*, za koji koristim srpski prijevod u izdanju Književne zajednice Novog Sada, 1990.

Teorijska razmatranja: feministički subjekt u sumnji - autorstvo, tijelo, politika

Rasprava o ženskom subjektu i autorstvu u feminističkoj književnoj teoriji druge polovice 20. stoljeća oblikovala se na sjecištu dviju važnih intelektualnih struja: s jedne strane poststrukturalističke kritike autora, subjekta i stabilnog značenja, a s druge, feminističke potrebe da se izbori vidljivost žene kao autorice i subjekta kulture. Upravo u toj napetosti, gdje teorijski zahtjev za dekonstrukcijom subjekta prijeto da izbriše tek afirmirani ženski glas, nastaje ključna teorijska polemika 1980-ih godina. Toril Moi i Nancy K. Miller predstavljaju dva utjecajna, ali divergentna odgovora na taj izazov.

Toril Moi u knjizi *Seksualna/Tekstualna politika* (*Sexual/Textual Politics*, 1985/2002) donosi prvi cjeloviti i kritički prikaz dotadašnje feminističke književne teorije. Analizirajući angloameričke i francuske autorice, ona sustavno sagledava teorijske modele kojima su feminističke teoretičarke pristupale književnosti te ih kritički promatra iz vizure tada dominantnih poststrukturalističkih toposa: smrti autora, rastvaranja subjekta, kritike transcendentnog označenog, odbacivanja stabilnog značenja, intertekstualnosti i diskurzivne proizvodnje identiteta. Premda u knjizi kritički propituje i same teoretičarke koje su polazile s poststrukturalističkih pozicija – poput Julije Kristeve, Hélène Cixous i Luce Irigaray – njezina kritika ostaje u okvirima istog teorijskog horizonta jer upravo tim instrumentarijem raskrinkava univerzalističke pretenzije i unutarnja proturječja njihova diskursa. Moi se istodobno distancira od angloameričkog empirizma, koji je naglašavao povijesno i biografsko autorstvo, i od francuskog feminističkog mističizma, nastojeći feminističku analizu utemeljiti na kritici autoriteta i stabilnih značenjskih kategorija. Već tada se u nekoj mjeri suprotstavlja ekstremnim tvrdnjama koje dovode u pitanje samo postojanje spolne razlike i tijela, dok je kritična prema svim esencijalizirajućim propozicijama koje se povezuju s tijelom i spolnom razlikom.

Već u uvodu Moi odbacuje humanističku želju za „nekontradiktornom percepcijom svijeta“ kao reduktivnu te inzistira na čitanju koje uvažava proturječja teksta (Moi 2002: 11). Međutim, istovremeno upozorava da bi potpuno odbacivanje „druge faze“ feminizma (obrane žena upravo kao žena) bilo politička pogreška; iako takva obrana nosi rizik esencijalizma, „politički je i dalje nužno braniti žene upravo kao žene kako bi se suprotstavilo patrijarhalnoj opresiji“ (Isto: 13-14).

Opet, nasuprot zagovaranju nužnosti mišljenja „žene kao žene“ kao žrtve patrijarhalne opresije, Moi snažno kritizira projekt afirmacije ženskog autorstva angloameričkih teoretičarki:

„Jednako je nužno odbaciti i kritičku praksu do koje ona vodi, praksu koja se oslanja na autora kao transcendentalno označeno vlastitoga teksta. Za patrijarhalnog kritičara autor je izvor, početak i značenje teksta. Ako želimo razgraditi ovu patrijarhalnu praksu autoriteta, moramo učiniti još jedan korak i zajedno s Rolandom Barthesom proglasiti smrt autora. Barthesovi komentari o ulozi autora u tom su kontekstu osobito vrijedni citiranja: kad se autor ukloni, svaka težnja da se tekst iščita postaje posve isprazna. Dati tekstu autora znači nametnuti mu granicu, obdariti ga konačnim označenim, zatvoriti pisanje.“ (Isto: 62)

Pozivanje na smrt autora (a time i autorice) ujedno ruši temelje afirmacije žene kao subjekta pisanja (i kulture) jer se autoritet autora poistovjećuje s patrijarhalnom moći te se takav pokušaj poistovjećuje s autoritarnošću patrijarhalnog poretka.

Nasuprot Toril Moi, koja feminističku teoriju promatra kroz instrumentarizaciju poststrukturalizma i inzistira na „smrti autora“ kao nužnom koraku protiv patrijarhalnog autoriteta, Nancy K. Miller u svojim esejima okupljenima u knjizi *Podložno promjeni: čitanje feminističkog pisanja (Subject to Change: Reading Feminist Writing, 1988)* vraća u središte pitanje autorice i ženskog subjekta. Za razliku od teorijskih modela koji subjekta uklanjaju, Miller naglašava da je feminističkoj kritici nužno inzistirati na poziciji žene koja piše. Tekst nije neutralan prostor, nego polje političkih odnosa u kojem autorica intervenira samim činom pisanja i potpisivanja. Kako sama kaže: „Govorit ću kao ona koja vjeruje da ‘mi žene’ moramo nastaviti raditi za ženu koja je pisala jer ako to ne učinimo ponovno ćemo ovlastiti vlastiti zaborav“ (Miller 1988: 69).

Za Miller potpis nije puka formalnost, nego politički čin koji osigurava vidljivost i sprečava ponovno brisanje žena iz kulturne i književne povijesti. Zato je smrt autora – u trenutku kada žene tek ulaze u književno polje – za feminističku kritiku neprihvatljiva. Kako upozorava: „kada se takozvana kriza subjekta inscenira unutar tekstualnog modela, tu izvedbu zatim mora zakomplicirati povijesno, političko i figurativno tijelo žene-autorice“ (Isto: 107). Drugim riječima, ženski subjekt ne može se svesti na apstraktnu kategoriju teksta jer je njegova vidljivost rezultat borbe protiv povijesnog isključenja.

Miller ujedno razvija i koncept „čitanja za razliku“, kojim odbacuje fikciju neutralnog čitatelja i naglašava rod kao neizbježnu oznaku i čitanja i pisanja: „Čitati za razliku znači, dakle, izvesti dijakritički čin; odbiti politiku čitanja koja se oslanja na fikciju neutralne (neutarske) ekonomije tekstualne proizvodnje i recepcije. [...] subjekt čitanja imenovan rodnom i posvećen [...] dešifriranju upisa ženskog subjekta“ (Isto: 57). Feministička kritika time postaje svjesna vlastite pozicije i transformativnog potencijala interpretacije.

Napokon, Miller ženski subjekt ne misli kao gotovu, stabilnu kategoriju, nego kao otvoren proces postajanja. Završavajući jedno od svojih poznatih izlaganja, napisala je: „Nadam se da postajemo feministkinje. [...] Nada koju

izražavam za žensku budućnost želja je za svime onime što još ne znamo o tome što bi moglo značiti biti žena izvan uvijek već zadane identitetske matrice Žene, s kojom se možemo samo boriti“ (Isto: 100). Subjekt, dakle, nije esencija, nego projekt – politički horizont nužan za feminističku kritiku.

Na ovom mjestu feminističku polemiku o autorstvu opet valja staviti u kontekst opće teorijske rasprave o autoru. Naime, i mimo feminističke kritike javljaju se kritički glasovi koji upozoravaju na promašaje Barthesove inscenacije smrti autora, odnosno na činjenicu da polemizira s prenaglašenom, karikiranom slikom autora. Seán Burke u poznatom radu *Smrt i povratak autora (The Death and Return of the Author, 1992/1998)* pokazuje da Barthes „ne uništava toliko ‘Autora-Boga’, koliko sudjeluje u njegovoj konstrukciji. On mora stvoriti kralja dostojnog smaknuća“ (Burke 1998: 26-27). Autor se uspoređuje ne samo s tiranskim božanstvom nego i sa samim buržujem; Barthes piše da je on „utjelovljenje i kulminacija kapitalističke ideologije... koja je pridala najveću važnost ‘osobi’ ‘autora’“ (Isto). Dakle, Barthesov napad počiva na idealiziranoj (apsolutiziranoj) koncepciji autorstva, dok su brojne dvadesetostoljetne rasprave već nudile nijansiranije modele.

Nadalje, Burke (Isto: 24-25) upućuje da razvlaštenje autora ponavlja Nietzscheovo proglašenje smrti Boga, a ta smrt je opet preduvjet Foucaultovog proglašenja smrti čovjeka što pak odgovara poststrukturalističkom razlaganju subjekta. Upravo na tom mjestu Terry Eagleton u svom polemičkom napadu na postmodernizam ironično komentira da takvo ukidanje subjekta zapravo dovodi do paradoksa koji je ključan i za pozicioniranje feminističkog subjekta:

„Nastojanje da se ‘utemelji’ subjekt, kao učinak sukobljenih procesa, nosi rizik da ga isprazni i učini svaki govor o slobodi, bilo pozitivnoj ili negativnoj, potpuno suvišnim. Tek što su žene postale autonomni subjekti u razumnom, a ne čudovišnom smislu tog pojma, postmodernizam je već krenuo u dekonstrukciju čitave kategorije.“ (Eagleton 1996/2003a: 42)

Nadalje, Eagleton upućuje upravo na pokušaj rastakanja subjekta kao temeljno mjesto kontradiktornosti postmodernističkog mišljenja emancipacije:

„Tako se događa da neke radikalne postmodernističke politike operiraju pojmovima emancipacije koje bi neka druga postmodernistička teorija, čini se, razorila. Jer koji to stabilni identitet uopće postoji da bi ga se emancipiralo? Nije li sama ideja emancipacije tek još jedna varijanta paradigme unutarnje/vanjske, ekspresivne/represivne, koja je već odavno dekonstruirana? Možda, dakle, emancipacija ne bi bila neka vrsta procesa ili događaja, nego bi se sastojala jednostavno u tome da se prepozna kako stvari stoje sa subjektom, što bi značilo – u nikakvom određenom stanju – znači da se prepozna kako je on već sada ‘slobodan’ u smislu da je difuzan, decentiran, uvjetan, i kako je zapravo samo naša metafizička glad za poretkom ono što frustrira takvo razumijevanje. Činilo bi se, dakle, da bismo se mogli osloboditi jednostavno mislju – zamjenom lažnog poimanja sebe istinitim.“ (Isto)

Toril Moi se u kasnijim radovima, osobito u eseju *Što je žena?* (*What is a Woman?*, 1999), uvelike odmiče od prethodno postuliranog zazivanja smrti autora kao emancipacijskog projekta. Na temelju vlastitog čitanja Simone de Beauvoir i egzistencijalističke tradicije preispituje opreku spola i roda ukazujući da postuliranje bilo kojeg od ova dva gledišta – isticanje isključivo konstruirane naravi identiteta ili pak biološke zadanosti – ne nudi temelj za emancipacijsku politiku. Krična je prema opreci spol/rod i prema konceptu „roda“ koji u poststrukturalističkoj tradiciji često zamjenjuje samu kategoriju žene i pretvara je u diskurzivni učinak što proglašava vidom idealizma. Zapravo, u ovom radu želi prevladati krajnosti kako onog što smatra poststrukturalističkim idealizmom tako i empirizma te zaključuje:

„Tijelo je ključno za Simone de Beauvoir. Ako moram pregovarati sa svijetom u tijelu s invaliditetom ili bolesnom tijelu, moje iskustvo svijeta ili mene same neće biti isto kao da sam zdrava ili osobito atletski građena. Niti će svijet reagirati na mene onako kako bi reagirao da imam drugačije tijelo. Negirati to znači biti krivim za idealistički subjektivizam. Pretpostaviti, pak, da je značenje bolesnog ili zdravog tijela ispisano na njegovoj površini, da je i da će za sva ljudska bića uvijek biti isto, znači podlijeći empirizmu ili onome što Merleau-Ponty naziva 'objektivizmom'.“ (Moi 1999: 68–69)

Moi zato inzistira na fenomenološkoj dimenziji tijela, pozivajući se na Simone de Beauvoir: žena nije esencija, nego situacija, tjelesno ukorijenjena i povijesno određena egzistencija. Ipak, uz jasnu poveznicu s tijelom i društvom u predgovoru knjige *Što je žena?* (*What is a Woman?*) na naslovno pitanje istoimenog eseja odbija odgovoriti što pravda pribjegavanjem poziciji jezičnog pragmatizma:

„Odgovor na pitanje što je žena je da na to pitanje nema jedinstvenog odgovora. Reći to, međutim, znači upravo odbaciti tvrdnju da je odgovor taj da žena nije jedna. Moguće je da u nekim situacijama ima smisla određenu ženu ili određenu skupinu žena razumjeti, primjerice, kao pluralnu i decentriranu.“ (Isto: 9)

Moi, dakle, pokušava pomiriti potrebu za određenjem naziva „žena“ i spoznajom o povezanosti pojma i tijela, ali istovremeno zazire od jasne definicije u koju bi se upisivale ideološke, „metafizičke“ projekcije i tu nužno ostaje u paradoksalnoj poziciji. Feministička teorija ne može funkcionirati bez pretpostavke o realnosti tijela i spolne razlike jer bi u protivnom izgubila svaki kontakt s iskustvom koje želi artikulirati. Čini se da ipak u pogovoru drugog izdanja knjige *Seksualna/tekstualna politika* (više) ne bježi od definicije: „Za mene, kao i za Simone de Beauvoir i za većinu drugih ljudi, žena je ljudsko biće s uobičajenim biološkim i spolnim obilježjima“ (Isto: 178).

Pri tome kritizira dekonstrukciju spola Judith Butler tvrdeći da ona žene odvaja od njihovih tijela, svodeći ih na performativnost roda, te zaključuje:

„Kako bismo izbjegli esencijalizam i biološki determinizam, sve što trebamo učiniti jest poricati da biologija uzrokuje društvene norme. Ne moramo tvrditi da nema žena ili da je kategorija ‘žena’ sama po sebi ideološki sumnjiva.“ (Isto)

Biologija sigurno ne predstavlja jednostavan i dovoljan uzrok ljudskih normi – nastanak normi je puno kompleksniji fenomen od jednostavnog „izraza“ bioloških činjenica, međutim, ne može se negirati niti da biologija u nekoj mjeri predstavlja element u složenoj motivaciji ljudskih interesa. Biološka ljudska ograničenja i zadanosti predstavlja element u kreiranju interesa koji motiviraju postavljanje normi koje omogućuju eksploataciju i kontrolu određene kategorije ljudskih bića. Sva ljudska bića se ne mogu eksploatirati na isti način i tumačenja podređenog položaja žena i eksploatacije koje trpe moraju uzeti u obzir specifične mogućnosti eksploatacije tako utjelovljenih ljudskih bića – ljudskih bića s anatomijom koja se može eksploatirati na načine na koji se muška tijela ne mogu. Upućivanje postojanja motivacije za eksploataciju nikako ne podrazumijeva njezinu nužnost pa stoga ovdje notorne optužbe postmodernista za to da ukazivanje na biološki aspekt motivacije za eksploatacijom podrazumijeva njezinu neizbježnost naprosto se pokazuju ispraznima.

Na tragu važnosti razumijevanja odnosa jezika, društva i tijela kod opresije ljudi s invaliditetom javljaju se i kritike poststrukturalističkih teoretičara invaliditeta, koji invaliditet svode na čisto diskurzivni fenomen. U tom je smislu značajan rad Tobina Siebersa koji u tekstu *Invaliditet u teoriji: od društvenog konstruktivizma prema novom realizmu tijela (Disability in Theory: From Social Constructionism to the New Realism of the Body, 2001)* ukazuje na aspekte invaliditeta koji potpuno izmiču ekstremno konstruktivističkim pristupima: iskustvo ranjivosti, boli, potrebe – koji ne proizlazi isključivo iz društvene marginalizacije i stigmatizacije, nego i iz tjelesnog iskustva, čak i u optimalnim uvjetima. Umjesto toga predlaže tzv. novi realizam tijela koji integrira simboličku i materijalnu dimenziju, smatrajući da etika skrbi, pristup tretmanu, društvena solidarnost i ideali inkluzije moraju polaziti od priznavanja stvarnih tjelesnih uvjeta.

S druge strane, Susan Wendell u knjizi *Odbačeno tijelo (The Rejected Body, 1996)* naglasak stavlja na konstruktivistički pristup invaliditetu, odnosno na društvene uvjete ljudskih (ne)mogućnosti, ali ne negira materijalno uzrokovanu ranjivost koja je univerzalno ljudsko iskustvo (u ranoj dječjoj dobi, u starosti, bolesti, u situacijama u kojima svi ovisimo o njezi drugih). Takva zajednička iskustva uzima za temelj rušenja dihotomije između tijela s invaliditetom i bez njega. Međutim, njezin optimizam u pogledu društvene reorganizacije, kao i oštra kritika medicinske prakse, povremeno zanemaruju kompleksnost odnosa

između medicinskog sustava i poboljšanja kvalitete života osoba s invaliditetom. Wendell se zalaže za otklanjanje negativnih aspekata invaliditeta prvenstveno kroz društvene promjene, dok Siebers inzistira na uravnoteženju društvenih i medicinskih aspekata.

Na tragu prikazanih „spornih točaka“ teorijskog promišljanja potlačenog, eksploatiranog i ranjivog subjekta oblikuje se okvir unutar kojega se može razumjeti i pozicija ženskog subjekta. Rasprava između Moi i Miller pokazala je da feministička teorija osamdesetih oscilira između dekonstrukcije subjekta i nužnosti njegove afirmacije. Polemike s Barthesom i Foucaultom, kao i kritike Burkea i Eagletona, razotkrile su paradokse teorija koje brišu subjekta upravo u trenutku kada se žene, ali i druge marginalizirane skupine, bore za vidljivost i priznanje. Kasnije rasprave, od Moine egzistencijalističke revalorizacije tijela do Wendellinih i Siebersovih novih teorija invaliditeta, otvaraju prostor za misao koja spaja kritiku univerzalizma s priznanjem materijalnih i povijesnih uvjeta postojanja.

Upravo iz tog teorijskog okvira polazi i ova knjiga. U daljnjem radu analizirat ću odabrane tekstove ženskih autorica južnoslavenskih književnosti prve polovice 20. stoljeća, ispitujući kako se u njima artikulira ženski subjekt: između povijesne vidljivosti i rizika brisanja, između univerzalnih pojmova teorije i specifičnih društvenih, kulturnih i tjelesnih uvjeta koji oblikuju žensko iskustvo.

Žensko autorstvo: problemi (re)kanonizacije

Nakon što sam u prethodnom poglavlju problematizirala ograničenja post-modernističkih pristupa u koncipiranju roda, tijela i invaliditeta isključivo kao diskurzivnih konstrukata te ukazala na potrebu uspostavljanja teorijski artikuliranog, ali materijalno ukorijenjenog ženskog subjekta, u ovom dijelu knjige pažnju preusmjeravam na recepcijske i historiografske uvjete u kojima se takav subjekt pojavljuje ili izostaje iz književnih narativa. Poglavlje se fokusira na književnopovijesne i teorijske modele prevrednovanja i (re)kanonizacije ženskog autorstva u bugarskom postsocijalističkom i postjugoslavenskom kontekstu.

Rad *Ženski identitet: norme, predodžbe, likovi u bugarskoj kulturi od 19. do početka 20. stoljeća* (*Женската идентичност: норми, представи, образи в българската култура от XIX - началото на XX век*, 2001) Krasimire Daskalove jedan je od prvih u bugarskom kulturnom kontekstu koji pokušava opisati mehanizme isključivanja spisateljica iz bugarskog nacionalnog kanona, pogotovo analizirajući stereotipe kojima se služe muški autoriteti koji takvim isključivanjem ravnaju. Poziciju vlastite nacionalne kulture opisuje kroz ustaljenu figuru zaostajanja za Zapadom, propuštanja drugog feminističkog vala koji „treba nadoknaditi“, a uzroke takvog zaostajanja vidi u „uspješnom poslu“ komunističke propagande koja je „potisnula dosege drugog vala zapadnog feminizma“ što je uzrokovalo svođenje emancipacijski predodžbi jedino na pravo na rad (Daskalova 2001). Kasnije će i druge kritičarke glavnog neprijatelja afirmaciji feminističke teorijske misli tražiti u bivšem režimu, ali i u repatrijarhalizirajućim pokušajima posthumnog obračuna s njegovim ideološkim ostacima u vidu naslijeđenog književnog kanona.

Daskalova ovdje reafirmaciju ženskog autorstva i feminističke teorijske misli stavlja u kontekst već započetog „građanskog rata“ među već postojećim ‘univerzalnim’ interpretacijama povijesti“. Nasuprot nepovoljnoj dijagnozi izražava nadu da „granice književnog kanona mogu biti poljuljane“. Potrebno je samo da pogled usmjerimo prema našem suvremenom dobu i novokonstruiranim identitetima donedavno marginalnih društvenih zajednica. U njima leži potencijal za dekanonizaciju kanona, za njegovo historiziranje i razotkrivanje njegove uvjetovanosti, odnosno njegovog dominacijskog karaktera“ (Daskalova 2011). Pozitivnu alternativu oblicima reproduciranja muške moći traži u feminističkom otporu, odnosno u aktiviranju „otporne čitateljice“ (*resisting reader*) kao poznate strategije koju u svom poznatom radu afirmira Judith Fetterley „s aktivnom i istraživačkom pozicijom koju ne konzumira jednostavno tekstove napisane od strane tradicionalne povijesti“ (Isto). To su čitateljice odlučne prekinuti tradiciju

muške dominacije u patrijarhalnoj kulturi „obraćanjem pažnje na načine na koje neki tekstovi mogu reproducirati tu dominaciju“ (Isto).

Milena Kirova pak godinu dana ranije u polemičkom tekstu *Bijeda patrijarha: žene i kanon u književnosti* (*Бедата на матриарха: жените и канонът в литературата*, 2000) suprotstavlja se ideji revizije kanona s feminističkih pozicija. Pozivajući se na poistovjećivanje autorske pozicije s pozicijom patrijarha izgrađenoj na sliku monoteističkog Boga Oca² upućuje da žena može ući u tako izgrađen kanon samo žrtvovanjem vlastitog tijela, odnosno vlastite ženskosti te se nasuprot nastojanjima feminističke revizije kanona zalaže za odbacivanje same njegove autoritarne strukture, odnosno za njegovo razlaganje. Kako smo vidjeli u uvodnom poglavlju, napetost između borbe za priznanje određenog statusa i za razaranje samih struktura koje omogućuju status kao takav stalno je mjesto unutarfeminističkih promišljanja i neslaganja. Kirova ovdje ostaje na pozicijama poststrukturalističke kritike jedne predimenzionirane i prevladane vizije autorstva koja je naišla na suštinske kritike (npr. Burke 1998 i Miller 1988).

Petnaest godina poslije u dvije varijante svog rada *Žene i kanon – je li opravdano govoriti o ženskom književnom kanonu danas?* (*Women and the Canon – Are We Justified to Speak of Female Literary Canon Nowadays*, 2015) i *Možemo li govoriti o ženskom književnom kanonu danas?* (*Можем ли да говорим за женски литературен канон днес?*, 2016) Kirova nudi tek nešto kompleksniju i otvoreniju viziju prevladavanja muškocentričnog kanona koju na kraju sažima na tri mogućnosti: 1. revizija nacionalnog kanona s ženskog gledišta s težnjom za uvrštavanjem nepravedno izostavljenih autorica, 2. izgradnja alternativnog ženskog kanona i 3. dekonstrukcija samog pojma kanona kao neizbježno hijerarhijskog i autoritarnog modela te pokušaj izgradnje „slobodne konstelacije neovisnih centara ideje važnosti: centara određenih različitim tematskim, žanrovskim, ideološkim i drugim orijentacijama“, odnosno izgradnju „politopičkog i polifonog ne-kanona“ (Kirova 2016: 184–186). Međutim, ni ovdje ne pokazuje nikakav odmak od postuliranja isključivo osporavajuće vizije autorstva i kanona, odnosno ostaje na strani potpune dekonstrukcije subjekta, što uključuje i feministički subjekt. Štoviše, Kirova izražava eksplicitno žaljenje zbog upornog vraćanja „esencijalističkog impulsa“ koji „reproducira potrebu za spoznajom svijeta unutar jasno razdvojenih neambivalentnih pojmova definiranih vlastitom ‘biti’ (po mogućnosti ‘vječnom’ i ‘univerzalnom’), kategorija i koncepata“ (Isto: 179). Ove tendencije opisuje kao u neku ruku žaljenja vrijednu neizbrisivu „prirodu ljudske misli“ tvrdeći da je ona trajno obilježena „neiskorjenjivim esencijalističkim impulsom koji se ciklički vraća“ nakon svih dekonstrukcijskih poduhvata, čime

2 Opet izravno suprotstavljajući se feminističkoj teologiji koja upućuje na elohimsku tradiciju koja stvaranje tumači prvenstveno pozivanjem na citat: „Na svoju sliku stvori Bog čovjeka, na sliku Božju on ga stvori, muško i žensko stvori ih“ (Post 1,26-27).

zapravo na paradoksalan način esencijalizira esencijalizirajuću „prirodu ljudske misli“, dok ja smatram da je možda bolje ove dvije tendencije ljudskog mišljenja promatrati u međusobno dinamičkim povijesno promjenjivim odnosima. Pri tome kritike koje dolaze nakon dekonstrukcije ne treba nužno čitati kao oblike esencijalizacije jer nerijetko predstavljaju puno složeniji pogled na subjekt koji uvažava kako njegove mnogostrane uvjetovanosti tako i procesualnost njegovog postojanja kao nastajanja.

Iz perspektive bugarske kulture 2015/2016. Kirova u proteklom desetljeću vidi procvat transfera zapadne feminističke misli u prostor vlastite nacionalne kulture, a takav stav uz neke ograde³ projicira i na čitav prostor „Istočne Europe“. Pri tome „logiku kulturnog transfera“ suprotstavlja marksističkim tezama o materijalnoj uvjetovanosti ideologije kao da sami transferi, i pojam prestiža vezan za Zapad, nemaju i svoje materijalističko objašnjenje:

„Početkom 1990-ih ideje o ženskoj književnosti i ženskom pismu stigle su i učvrstile se u Istočnoj Europi na paradoksalan način koji je, naposljetku i još jednom, razgradio marksističku tezu da se neka društvena teorija može ukorijeniti tek kada postoje dovoljno sazreli ekonomski uvjeti kao i jasno oblikovan klasni nositelj. U potpunom nedostatku feminističkog pokreta i društvene aktivnosti u prilog pravima žena, na književnoj sceni pojavile su se avangardne teorije i škole poststrukturalističkog feminizma s glamuroznošću i privlačnošću zapadne humanistike s kraja 20. stoljeća. [...] To je bilo razdoblje kada su ideje *l'écriture féminine*, kao i ideje o jedinstvenosti ženskog iskustva te fluidnom erotizmu ženskog tijela, ušle u akademski prostor putem zakona kulturnog transfera i pretvorile se u neizostavan i nedjeljiv dio zajedničkih nastojanja da se obnovi i izmijeni akademska misao obrazovanih ljudi iz onih zemalja koje su se, sve donedavno, nazivale komunističkima.“ (Isto: 173)

Nasuprot ovakvim ocjenama afirmacije feminističke književne teorije u Bugarskoj, u više tekstova o transferima i afirmaciji feminističke književnokritičke misli u postjugoslovenskom prostoru njihove autorice promjene u vlastitom kulturnom kontekstu vide na bitno drugačiji način – poistovjećuju ih s repatrijarhalizacijom kao očekivanim aspektom nacionalističkih ideologija koje su zavladaile novonastalim nacionalnim državama. Jasmina Lukić (2003) „[p]otiskivanje ženskog pisanja na marginu (tek nakon što je počelo ozbiljnije da se afirmiše)“ proglašava dijelom „procesa repatrijarhalizacije, koji je zahvatio sve sredine uvučene u krizu, i koji je bio povezan sa klimom nacionalne isključivosti i netolerancije“:

„Interesovanje i razumevanje pozicije Drugosti iz osamdesetih godina zamenio je u devedesetima totalizujući zahtev za unifikacijom svih gle-

3 Kirova primjećuje neke iznimke i pri tome spominje Srbiju koju zapravo koristi kao sinegdohu za prostor nekadašnje SFRJ, premda ne ulazi dublje u definiranje razlike.

dišta, pa su disonantni ženski glasovi postali apsolutno neprihvatljivi. Ratna kultura oslanja se na duboko patrijarhalni, mačistički model moći, koji rodna analiza ogoljava. Stoga nije čudno što se u ranim devedesetim godinama mnoge značajne autorke pojavljuju kao kritičarke te kulture, što su tada dominantne mizogine strukture moći jako teško prihvatale.“ (Isto)

Lada Čale Feldman pak govoreći prvenstveno o hrvatskoj situaciji, domaće stanje ocjenjuje kao oblik nepriznatog postkolonijalizma koji podrazumijeva ambivalentan odnos prema „'matici europske kulture' čiju ekskluzivističku bahatost zapravo i sami želimo reproducirati kada su u pitanju sve one društvene grupe koje bi mogle osporiti ili omekšati tvrdi stijenu nacionalnog identiteta i njegovih nosivih institucionalnih greda“ (Čale Feldman 2001: 39). Kako smo vidjeli, za razliku od kompleksa hrvatskog nacionalnog pozicioniranja u odnosu na Europu, bugarske književne povjesničarke nemaju problema s time da se u odnosu na nju postave kroz figuru zaostajanja i dostizanja. Ono što se dostiže prešutno se prihvaća kao temelj autoriteta u oblikovanju kulturnih politika te poluga izbavljenja od zaostalosti koja se projicira na druge.

Lada Čale Felman i Jasmina Lukić upućuju na odbijanje nacionalnih institucijskih utvrda da prihvate feminističku književnu kritiku u svoje okrilje, ali i na paralelno postojanje iste u nešto alternativnijim kulturnim prostorima.⁴

Dakle, dok Kirova vidi procvat feminističke teorijske misli, proučavateljice iz dijela država bivše Jugoslavije koje su prošle ratna zbivanja vide njezinu marginalizaciju. Ivana Latković upućuje da je nacionalistički kontekst u hrvatskoj povijesti književnosti motivirao pokušaje proširenja kanona okretanjem „prekomorskim i drugim udaljenim prostorima izmještene nacije, u književnosti dijaspore ili emigrantskoj književnosti“ (Latković 2018: 125). Ovaj proces preispisivanja kanona u novom (patrijarhalnom) ideološkom ključu u bugarskom

4 Čale Feldman tako upućuje na to „[d]a je riječ o novijoj, institucionalno neudomljivoj refleksiji, svjedoči i činjenica da su prijevodnim ili pak autorskim priložima na temu feminističke kazališne teorije i kritike dosad svoje mjesto nudili pretežito časopisi alternativnih uređivačkih politikâ“ (Čale Feldman 2001: 49). Jasmina Lukić pak situaciju u širem kontekstu prostorâ „kojima je namenjen ovaj časopis“ situaciju ocjenjuje ovako: „Iz perspektive kulture 'glavnog toka', žensko pisanje je sigurno marginalizovano, što je situacija na koju se pozivaju i mnoge autorke u ovom bloku. Ali, kao što ovaj blok isto tako pokazuje, devedesete ipak jesu period u kojem je objavljen čitav niz značajnih ženskih knjiga. To je i vreme šireg prodora feminističkih i rodnihi teorija u kritički diskurs domaćih autorki, što znači i da rodna svest postaje sve značajniji element ukupnog kulturnog miljea. Istina, ovi procesi se uglavnom odvijaju u prostorima književne margine i kulturnih alternativa, ali je sasvim jasno da su u devedesetim godinama kulturne alternative (a ovdje ne mislim samo na žensko pisanje i feminističku teoriju, već taj pojam uzimam u mnogo širem smislu) često imale mnogo veći značaj od 'glavnih tokova' književnih i kulturnih zbivanja, zagušenih novim socijalnim funkcionalizmom – lojalnošću novim državnim i nacionalnim politikama i željom za njihovom promocijom“ (Lukić 2003).

slučaju Kirova opisuje kao privilegiranje autora koji su pokazivali minimalan stupanj konformizma komunističkom režimu te takav poduhvat kritički opisuje kao samo novi oblik autoritarnosti koja opet ponavlja patrijarhalne obrasce:

„Novi izbor reproducira jedan od najuobičajenijih zadataka kritike totalitarnog doba – odrediti što je važno, a što nije, te orkestrirati i nadzirati književne ukuse čitatelja shvaćenih kao monolitna skupina. Dugoročno gledano, ‘demokratski’ alternativni kanon pokazuje prije svega unaprijed zadane preference vlastitih autora. Nije stoga čudno da se u tom kanonu nalaze samo pjesnici – i među njima – samo jedna žena.“ (Kirova 2016: 181)

Dakle, ideologije koje nastaju propašću socijalističkih režima su različite, ali ostaju postojano patrijarhalne, odnosno autoritarne. Opisane situacije u bugarskoj kulturi te u kontekstu zemalja koja su prošla ratna zbivanja razlikuju se od situacije u Sloveniji koja je zasigurno osjetila najmanji diskontinuitet u afirmaciji feminističke književne kritike.

U slovenskom kontekstu već 1996. godine Silvija Borovnik u knjizi *Pišu li žene drugačije? (Pišejo ženske drugače?)* pokušava uspostaviti osobitosti ženskog pisma i rodne razlike u književnosti, što predstavlja jedan od prvih koraka prema artikulaciji feminističke književne teorije u Sloveniji. Ipak, knjiga je naišla na kritičku recepciju. Primjerice, Ženja Leiler u recenziji iz 1997. godine osporava temeljne teze Borovnik ukazujući na razlike među samim autoricama i pronalazak istih obilježja i kod muških autora. Leiler zaključuje:

„Knjiga *Pišu li žene drugačije?* djelo je koje se u cjelini ne može usporediti s današnjim analitički i problemski usmjerenim raspravama o ženskom pitanju u književnosti. Stoga ni ne nadilazi pomodnost vlastitog izazova. Naime, ne ulazi u područje analiza koje se bave pitanjem odnosi li se posebna obrada književnosti koju pišu žene i na metodološki izazov ili ‘samo’ na tematsko proširenje znanstvenog interesa i osvjetljavanje zaboravljenih mjesta pojedinih nacionalnih književnosti. Prilog knjige današnjim metaliterarnim raspravama leži ponajprije u njezinoj labavoj enciklopedičnosti – u iscertavanju nekih glavnih točaka u povijesti slovenske proze koju su pisale (ili je pišu) žene. U takvom obliku i iz takve perspektive ona, naime, još nije bila osvjetljena.“ (Leiler 1997)

U novijem pokušaju Katja Mihurko Poniž 2021. godine objavljuje knjigu *Od vlastitog glasa do vlastite sobe – Književne stvarateljice od početaka do modernizma (Od lastnega glasu do lastne sobe – Literarne ustvarjalke od začetkov do modernizma)*, koja ambiciozno pokušava obuhvatiti žensko književno stvaralaštvo od mezopotamske kulture do modernizma, uključujući i autorice koje se obično smatraju dijelom svjetske književnosti, ali i autorice iz južnoslavenskih književnosti, tako da u knjizi nalazimo temeljne informacije o stvaralaštvu gotovo svih spisateljica čije tekstove u ovoj knjizi obrađujemo. Međutim, tako široko postavljena ambicija ne uključuje eksplicitnu teorijsku refleksiju vlastitih

polazišta, zbog čega knjiga ostaje na razini pregledne historiografije bez jasno artikulirane metodologije.

Slovenski primjer stoga predstavlja zaseban slučaj unutar južnoslavenskog prostora – ne toliko zbog odsutnosti ideoloških pritisaka, koliko zbog većeg stupnja institucionalnog kontinuiteta i dugoročnog interesa za rodna pitanja, pri čemu valja zabilježiti kako je upravo Slovenija među prvima u regiji ponudila održiv program rodni studija na doktorskoj razini. Taj se razvoj u mnogočemu odvijao usporedno s prevladavajućim zapadnoeuropskim teorijskim tokovima – uključujući i njihove ograničene aspekte, poput naglašene oslonjenosti na dekonstrukcijske i postidentitetske pristupe. Takvo usmjerenje nesumnjivo je omogućilo jačanje teorijske infrastrukture i institucionalne održivosti feminističke misli, ali je istovremeno otvorilo pitanje odnosa prema materijalnosti ženskog subjekta. U tom smislu slovenski slučaj, iako metodološki i institucionalno najdosljedniji, dijeli s nekim zapadnoeuropskim pravicima onu vrstu teorijskog iskliznuća koja riskira brisanje upravo onih figura za koje se zalaže – politički artikuliranih, historijski situiranih ženskih autora.

Zajednički nazivnik svih promatranih pristupa – bilo u Bugarskoj, Sloveniji, Hrvatskoj ili Srbiji – jest promišljanje mogućnosti feminističkog upisa u nacionalne književne narative kroz reviziju postojećeg kanona, izgradnju paralelnog ženskog kanona ili dekonstrukciju same ideje kanona kao hijerarhijskog i isključujućeg modela (Kirova 2016: 184–186).

Recepcija ženskih autorica može se u konačnici promatrati i kroz materijalne pokazatelje: uključivanje u lektire, antologije, školske kurikulume i nova izdanja, koji svi skupa oblikuju simbolički kapital autorica. Upravo u tim materijalnim tragovima, kao i u teorijskim napetostima koje ih prate, postavljaju se ključna pitanja suvremenog promišljanja književne povijesti: tko je taj koji govori, s koje pozicije i u čije ime, te na koji način ta pozicija omogućuje ili onemogućuje artikulaciju onih glasova koji su dugo ostajali na margini ili su pak potpuno isključeni.

Plein air i *Žena mog prijatelja* između maskarade i zahtjeva za transparentnošću

Recepcija i ideološka posezanja

U fokusu ovog poglavlja nalaze se tekstovi dviju autorica koje pripadaju različitim književnopovijesnim razdobljima – Fani Popove-Mutafove i Jagode Truhelke – no povezuje ih zajednički tematski interes za proces uspostavljanja ženskog subjekta u kontekstu patrijarhalnih normi i književnih kodova. Iako se u njihovim opusima nalaze i povijesni romani, analiza je ovdje usredotočena isključivo na prozne tekstove koji tematiziraju žensko iskustvo modernosti, a posebice na narative u kojima se razotkriva unutarnji konflikt žene s umjetničkim ambicijama – fenomen koji se u feminističkoj književnoj kritici prepoznaje kao tjeskoba autorstva (*anxiety of authorship*).

Razmatrani tekstovi – pripovijetka *Žena mog prijatelja* (1930) Fani Popove-Mutafove i roman *Plein air* (1897) Jagode Truhelke – upisani su u složene dinamike društvenih, kulturnih i političkih promjena koje su redefinirale položaj žene u javnom i privatnom prostoru.

U recepcijskom smislu, sudbina ovih tekstova pokazuje neke podudarnosti. Iako su obje autorice uživale određenu afirmaciju u razdoblju prijeratne književnosti, nakon Drugog svjetskog rata dolazi do izostanka njihove ponovne kanonizacije – posebno kada je riječ o tekstovima koji tematiziraju žensko iskustvo i intimne prostore.

Slučaj recepcije djela Fani Popove-Mutafove ilustrira iznimno izraženu podložnost književnog kanona ideološkim zahvatima. Već na površinskoj razini, njezin se opus može podijeliti na dva dijela: na romane povijesne tematike, u kojima se afirmira bugarska nacionalna prošlost, i na prozne tekstove s temom iz svakodnevnog života suvremene Bugarke. Samo naizgled paradoksalno, povijesni romani se pokazuju podobnima za nova ideološka upisivanja jer Bugarska komunistička partija, nakon što se ustoličila na vlasti, ubrzo počinje koristiti nacionalizam kao sredstvo utvrđivanja vlastite autoritarne pozicije,⁵ dok se proza koja propituje položaj žena (čak i kad je slučaj o lijevo angažiranim autoricama iz ranijih razdoblja, poput Vele Blagoeve) pokazuje nepodobnom. Stoga povijesni romani Popove-Mutafove prolaze doslovnu fazu političke rehabilitacije čiji ključ-

5 Npr. Alben Vačeva problem artikulira upućujući na to da „nova progresivna‘ historiografija‘ koja se nametnula nakon 1944. godine odbija se identificirati s ideološkim vrijednostima koje zastupa“. (Vačeva 2013: 220).

ni moment predstavlja potpisivanje pokajničkog predgovora izdanju romana *Kalojanova kći* (*Дъщерята на Калояна*) 1962.⁶

Zamah feminističke književne historiografije u Bugarskoj, osobito nakon 2000-ih, doveo je do ponovnog vrednovanja njezinih tekstova o svakodnevici žena. Ovdje treba istaknuti rad Albene Vačeve, koja 2013. godine priređuje zbornik *Žena – grešna i sveta* (*Жената – грешната и сватата*) s pripovijetkama Fani Popove-Mutafove, te paralelno objavljuje i opsežnu književnopovijesnu studiju *Na periferiji kanona*. Time Popova-Mutafova biva ponovno uključena u književni dijalog – ovaj put iz feminističke, a ne nacionalističke ili tradicionalističke perspektive.

Specifičnost bugarskog kulturnog konteksta u prvoj polovici 20. stoljeća dodatno se očituje kroz fenomen destabilizacije autorstva i rodnih pozicija u kojem kriza ideoloških orijentacija ide ruku pod ruku s krizom ženskog književnog subjektiviteta. U tom su razdoblju zabilježene i optužbe za plagiranje i sumnje u žensko autorstvo koje se danas mogu čitati kao simptom šire kolektivne tjeskobe u vezi sa ženskim prisustvom u književnosti i javnoj sferi. Najpoznatiji slučaj uključuje spisateljicu Evgeniju Mars koju je druga spisateljica Ana Karima javno optužila da je autor njezinih tekstova zapravo Ivan Vazov, inače figura koja u bugarskom kontekstu najviše odgovara patrijarhalnom arhetipu autora, često je doslovno nazivan „patrijarhom bugarske književnosti“. Slične sumnje zahvatile su i Fani Popovu-Mutafov: na suđenju 1945. godine, u politički motiviranom obračunu, optužena je za „krađu“ književnih ideja – konkretno, za to da je roman *Solunski čudotvorac* plagijat pripovijetke *Balduin* književnika Nikolaja Rajnova.⁷ Recepcija Fani Popove-Mutafove možda predstavlja najekstremniji slučaj ideoloških uplitanja već i zbog njezinog vlastitog pristajanja uz fašizam, a kasnije zbog izravnih novih političkih eksploatacija njezinog opusa.

U puno blažem obliku ambivalencija između afirmacije i potiskivanja vidljiva je i u slučaju hrvatske autorice Jagode Truhelke, čiji je opus prošao kroz tipičan ciklus privremene afirmacije, dugotrajne marginalizacije i kasne selektivne reaktualizacije. Možda najuspjeliji tekst Truhelkinog opusa, roman *Plein air*, prema književnom povjesničaru Krešimiru Nemecu (1995: 248), bio je neopravdano zanemaren te nakon svog prvog objavljivanja u sarajevskom časopisu *Nada* 1897. nije ponovno tiskan u cjelini sve do 1997. godine, kada izlazi u sklopu edicije *Stoljeća hrvatske književnosti*.⁸ Unatoč značajnoj ulozi Truhelke u

6 Npr. pogledaj u Peleva 2009: 66.

7 O problemu višestrukih optužbi za plagiranje upućenih protiv autorica danog razdoblja pogledaj u Peleva 2009.

8 Ovdje treba primijetiti da unatoč ponovnim izdanjima i velikoj čitanosti, Fani Popova-Mutafova nije uvrštena ni u jednu veliku ediciju koja stremi definirati bugarski

razvoju ženske proze na prijelazu stoljeća, njezin je cjelokupni opus bio potpuno izostavljen iz kanonske edicije *Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Nakon tog zakašnjelog ponovnog izdanja romana *Plein air* uslijedilo je nekoliko književnopovijesnih radova – od nacionalno orijentiranih do feminističkih – koji su pokušali interpretativno uokviriti Truhelkin doprinos, a 2000. godine roman je ponovo objavljen i u biblioteci Knjižnica Trnovačka ruža.

U oba slučaja, dakle, procesi reaktualizacije i kanonskog povratka nisu neutralni: oni jasno pokazuju na koji način književna sjećanja ovise o aktualnim interpretativnim režimima, političko-ideološkim obrascima i promjenama unutar polja znanja – posebice feminističke teorije i povijesti književnosti. Ta reaktualizacija ujedno čini teorijski i kontekstualni okvir za čitanje *Plein air* i *Žena mog prijatelja* kao tekstova u kojima se ispisuje tjeskoba autorstva, ali i artikulira kompleksan i historijski promjenjiv koncept ženskog pisanja. Iako vremenski razmak između objave ova dva teksta iznosi više od trideset godina, analiza pokazuje da fenomen tjeskobe autorstva ostaje postojano djelatna u oba društvenopovijesna konteksta. U nastavku poglavlja, komparativna analiza pripovijetke *Žena mog prijatelja* i romana *Plein air* bit će provedena uz oslonac na relevantne teorijske uvide autorica kao što su Joan Riviere, Sandra M. Gilbert i Susan Gubar, Toril Moi i Nancy K. Miller, a bit će osobito važno zadržati kritički odmak prema nekim od idealiziranih modela ženskog pisanja koji se pojavljuju unutar ranije feminističke teorije.

Tjeskoba autorstva i maskarada ženskosti

Feministička književna kritika druge polovice 20. stoljeća snažno je utjecala na načine čitanja i revalorizacije ženske književne produkcije. Među najutjecajnijim pristupima ističe se koncept tjeskobe autorstva (*anxiety of authorship*) koji su Sandra M. Gilbert i Susan Gubar artikulirale u knjizi *Luđakinja na tavanu* (*The Madwoman in the Attic*, 1979/1984). Tjeskoba autorstva predstavlja specifičan oblik (socio)psihološkog konflikta koji zahvaća žene s autorskim ambicijama u patrijarhalnom kontekstu. Posebnu pozornost pridaju simbolici pera kao faličkog znaka, čime je samo čin pisanja u književnoj tradiciji već rodno kodiran kao muški. U tom kontekstu svako žensko pisanje podrazumijeva posezanje za autoritetom koji joj nije prirodan niti legitiman što rezultira osjećajem nelagode i zazora.

Iako često svoje teze artikuliraju u psihoanalitičkim terminima, odnos fenomena koje problematiziraju s psihoanalitičkom tradicijom nije dovoljno razra-

književni kanon, kao što je npr. *Bugarska klasika u 120 tomova* (Българска класика в 120 тома) izdavačke kuće Zaharij Stojanov ili *Mala učenička biblioteka* (Малка ученическа библиотекa) izdavačke kuće Slovo.

đen, pri čemu je osobito upadljiva istovremena strukturalna sličnost i potpuno ignoriranje koncepta ženskosti kao maskarade koju razvija Joan Riviere. U tekstu *Ženskost kao maskarada* (*Womanliness as a Masquerade*, 1929), Riviere analizira mehanizam kojim žene koje ulaze u tradicionalno muške domene (javne, intelektualne, autorske) istodobno moraju performativno potvrđivati vlastitu ženstvenost kako bi neutralizirale prijatnu koju njihovo djelovanje predstavlja muškoj vlasti. Maskarada tako postaje obrambena strategija – način da se izbjegne kazna za prisvajanje simboličkog falusa, odnosno pozicije moći, autoriteta i znanja. Ta dinamika izravno se nadovezuje na tjeskobu autorstva kako je opisuju Gilbert i Gubar: žena kao autorica uvijek istovremeno piše i skriva vlastiti glas.

Marginalizacija Rivierinog koncepta podudara se s postmodernističkim zazorom prema zahtjevima za redistribucijom moći. U tom se kontekstu političko djelovanje zamišlja kao niz lokaliziranih subverzija, strategija skrivanja i perifernih otklona koji djeluju unutar samih pukotina hegemonije. Upravo takvu poziciju Terry Eagleton prepoznaje kao oblik eskapizma i prikrivene političke kapitulacije – poziciju koja više ne vjeruje u mogućnost sustavne promjene i zazire od same ideje moći kao takve:

„Zamisao o većinskom kreativnom pokretu – kako za ovaj misaoni sklop, tako i za staromodniji liberalizam Johna Stuarta Milla – počinje se činiti kao *contradictio in adjecto*, upravo zato što taj stil mišljenja, prikladno amneziji, više ne može prizvati nijedan primjer blagotvornog sustava ili privlačnog masovnog pokreta. U svojoj krajnjoj konzekvenci, takva bi pozicija teško mogla podnijeti situaciju u kojoj neki prethodno marginalni pokret postaje politički dominantan (primjerice Afrički nacionalni kongres), budući da je utemeljena na formalističkoj predrasudi prema samoj ideji ‘dominacije’. Logično gledano, mogla bi samo priželjkivati da njezine vlastite vrijednosti nikada ne dođu na vlast. Ideje sustava, konsenzusa i organizacije u tom bi se slučaju demonizirale na neodređeno anarhistički način, osuđene kao apsolutna zla od strane onih koji se zalažu za tolerantan relativizam.“ (Eagleton 2003a: 4)

Takva pozicija lako vodi prema ignoriranju činjenice da je ženska želja za moći – uključujući moć reprezentacije, autorstva i subjektivacije – temeljni preduvjet svake stvarne emancipacije. U tom svjetlu svako žensko posezanje za moći biva percipirano kao prijatna, odnosno kao ponavljanje logike dominacije, čime se i sam emancipacijski poduhvat dovodi u pitanje kao paradoksalan oblik ponavljanja patrijarhalne dominacije. U toj napetosti maskarada ženskosti, kakvu opisuje Riviere, postaje ključan simptom: strategija istodobnog skrivanja i posezanja za moći, gestikulacija istovremene pokornosti i subverzije. Ona otkriva upravo napetost između potrebe za društvenim priznanjem i prikrivene borbe za simboličku moć – aspekt koji u modelu tjeskobe autorstva kod Gilbert i Gubar ostaje tek naznačen, ali nedovoljno razrađen.

Naime, iako postoje očite teorijske podudarnosti, Gilbert i Gubar ne razrađuju svoju tezu u smjeru psihoanalitičke teorije maskarade. Njihov model tjeskobe autorstva temelji se na modifikaciji Bloomove strukture: umjesto edipovske borbe sina protiv oca, žene autorice, kako kažu, „ne bore se protiv prethodnikovih čitanja svijeta, već protiv njegovog čitanja nje“ (Gilbert i Gubar 2000: 48–49). Za razliku od muških autora, koji nastoje prekinuti genealogiju kako bi se upisali kao jedinstveni, žene pokušavaju rekonstruirati izgubljeni kontinuitet ženske književne tradicije, čime nastoje utemeljiti paralelnu književnu povijest sa specifičnim zakonitostima (Bloom 1973).

Usporedba s Riviere i psihoanalizom dodatno je obogaćena radom Figen Berk *Nužost maskarade: Ženskost kod Joan Riviere i Joan Larsen (The Necessity of Masquerade: Femininity in Joan Riviere and Joan Larsen, 2014)* koja upozorava na teorijsku napetost između dvije razine objašnjenja maskarade kod Riviere – edipovskog rivaliteta i socijalno-historijske uvjetovanosti – te se odlučuje za potonju kao primarnu. Slično tumačenje razvio je i niz feminističkih teoretičarki koje Freudove pojmove čitaju simbolički, preusmjeravajući ih iz domene tjelesnog u sferu ideološkog i društvenog. Tome se može pridodati i uvid Shulamith Firestone koja u *Dijalektici spola (The Dialectic of Sex)* izlaže tezu da Edipov kompleks ima smisla isključivo kao metafora za strukture moći (Firestone 1970: 47), dok René Girard (1972/2005) u svom preosmišljanju temeljnog psihoanalitičkog koncepta čita edipovski sukob kao ultimativni mimetički konflikt u kojem otac i sin dijele žudnju za istim objektom – „talismanom supremacije“, odnosno pozicijom simboličke moći.

U tom se svjetlu pero može razumjeti kao jedan od oblika tog „talisman-skog objekta“ – oznake autoriteta koja u patrijarhalnom sistemu pripada muškarcima. Pisanje žena, dakle, označava ulazak u simbolički zabranjen teritorij, zbog čega je uvijek popraćeno mehanizmima kompenzacije, prikrivanja, pa i unutarnjeg razdiranja – što se u književnim tekstovima reflektira kao tjeskoba autorstva.

Tako se i u tekstovima Gilbert i Gubar, unatoč njihovom pozivanju na Freudove modele, primarno afirmira diskurzivni sukob: muški autori nasljeđuju autore i bore se za poziciju unutar postojećeg kanona, dok žene autorice istovremeno traže ženske prethodnice i bore se protiv nepriznatosti vlastitog autorstva. Njihovo čitanje književne povijesti stoga je i ideološka intervencija koja zahtijeva drugačije modele kontinuiteta, genealogije i konflikta.

Nasuprot tom modelu, Toril Moi je u radu *Seksualne tekstualne politike (1985/2002)* kritički reagirala na esencijalizaciju ženskog pisanja koju pripisuje Gilbert i Gubar, upozoravajući da pozivanje na univerzalno „žensko iskustvo“ često zanemaruje kontekstualne i materijalne razlike među ženama. Moi zaziva „smrt autora“ (Moi 2002: 62) u barthesovskom smislu, zahtijevajući dekonstrukciju

figura koje funkcioniraju kao nositelji autoriteta i značenja – uključujući i figuru „žene kao autorice“.

Prema Moi, Gilbert i Gubar posežu za univerzalizirajućim, gotovo mit-skim prikazom patrijarhata koji utemeljuje gotovo potpunu kulturnu zatvorenost žene kao subjekta. Moi upozorava da se iz takve dijagnoze teško može objasniti na koji se način uopće mogla javiti književna artikulacija ženskog otpora, odnosno „kako su žene uopće uspjele pisati s obzirom na sveprisutnu patrijarhalnu indoktrinaciju koja ih je okruživala od momenta kad su se rodile?“ (Isto: 63). U tom smislu Moi ih kritizira ne zato što tematiziraju represiju, već zato što u tom modelu ostaje neodgovoreno pitanje o uvjetima mogućnosti subjektivacije.

Za razliku od Gilbert i Gubar, koje žensku autorsku tjeskobu tumače kao psihološku i intertekstualnu manifestaciju represivnog književnog nasljeđa, Moi insistira na povijesnoj i materijalnoj specifikaciji uvjeta pod kojima otpor postaje moguć te na „paradoksalno produktivnim aspektima patrijarhalne ideologije (onim trenucima u kojima se ideologija, takoreći, obrušava sama na sebe), jednako kao i njezinim očite opresivnim implikacijama“ (Isto). U tom smislu upućuje na kontekst devetnaestostoljetnog buržoaskog patrijarhata, odnosno njegovu „sklonost liberalnom humanizmu kao ‘legitimacijskoj ideologiji’“ koja je „pružila municiju i argumente rastućem buržoaskom feminističkom pokretu“ (Isto).

Međutim, upravo ta pozicija opet zapada u paradoks upućivanjem na proizvodnju univerzalnog humanističkog subjekta, dok istovremeno sama pokušava razgraditi subjekt kao takav. Ovdje se opet javlja misao o neizbježnosti subjekta – ne kao esencijalne kategorije, nego kao privremene, političke i analitičke pozicije nužne za artikulaciju potlačenosti.

U tom je smjeru Nancy K. Miller predložila relacijski model autorstva koji izbjegava esencijalizaciju ženskog glasa, ali ne odustaje od njegove političke važnosti. Ona u nizu tekstova okupljenih u knjizi *Podložno promjeni: čitanje feminističkog pisanja* (*Subject to Change: Reading Feminist Writing*, 1988) ukazuje na asimetrične uvjete unutar kojih žene stvaraju i bivaju čitane. Dok dekonstrukcija autorstva može biti oslobodilačka u kontekstu dominantnih (muških) pozicija, ista gesta u slučaju potlačenih – žena, koloniziranih, manjinskih autora – može rezultirati brisanjem njihova prava na subjektivitet. Miller upozorava da feministička kritika ne smije ukinuti pitanje „tko piše“, već mora preispitati uvjete i učinke te pozicije.

Plein air: zahtjev za transparentnošću

U tom se kontekstu otvara pitanje kako se ovi modeli tjeskobe autorstva i teorije subjekta reflektiraju u književnim tekstovima – osobito u onima u kojima je ženska umjetnička pozicija izložena pritiscima kulturnih normi i očekivanja. Upravo takav slučaj nudi roman *Plein air* Jagode Truhelke, koji je već bio predmet feminističkih interpretacija, osobito u radu Maše Grdešić *S onu stranu Madone: Umjetnica u romanu Plein air Jagode Truhelke (Beyond the Madonna: The Woman Artist in Jagoda Truhelka's Plein air, 2023)*. Grdešić uočava prisutnost tjeskobe autorstva kroz višekratno ograđivanje glavne junakinje od ambicije da se ostvari kao umjetnica, kao i kroz njezino inzistiranje da je njezino slikarstvo tek zanat, a ne poziv (Grdešić 2023: 5-7). S druge strane, postavila bih tezu da sam naslov *Plein air*, odnosno sintagmatski termin koji je ujedno i lajtmotivska spona (Detoni Dujmić 1998: 111), a koji se i u govoru glavne junakinje poistovjećuje s idealom transparentnosti, odnosno s radikalnim odbacivanjem svake prijetvornosti kao bitnog aspekta očekivane ženske rodne uloge, zapravo predstavlja vrlo radikalni zahtjev. Njime se, naime, glavna junakinja, kao i sam roman, izravno okomljuje na fenomen maskarade ženskosti, odnosno na prijetvorne strategije sakrivanja vlastitih ambicija zbog straha od odmazde muških figura. Na razini fabule Zdenka Podravčeva odbacuje tradicionalne oblike ženskog zavodništva (dotjerivanje, koketeriju) te u okviru odgojnog djelovanja proziva glavni muški lik, Vlatka Urbanića, zbog njegovog pokušaja uspostavljanja muško-ženskog odnosa s tako raspodijeljenim ulogama, odnosno zbog pristajanja na takve društvene norme i njihove estetske izraze:

„ – Mislite li da ja ne vidim, kako ste naumili nastaviti igru, koja se jednom već svršila? [...] Čini se, da na vas spoljašnja podražila vrlo djeluju – odvratiti ona posprdno – no mogu vas uvjeriti, da sam ja još ona ista, usprkos ovih prnja, i glasovira! Mogli biste se opet prevariti! [...]

– Je l'te, to je opet neženski? Rekla sam vam da biste se mogli opet lako prevariti.“ (Truhelka 1997: 88)

Na više mjesta u romanu Vlatko izražava ljutnju, prezir, pa čak i nasilne maštarije zbog Zdenkinog „neženskog“ ponašanja, odnosno zbog njezinog odbijanja za sudjelovanje u zavodničkoj igri i zahtjeva za transparentnim odnosima. Dakle, ne samo da maskarada ženskosti služi za preveniranje muškog nasilja u kontekstu u kojem se žensko posezanje za pozicijom moći smatra nelegitimnom nego odbijanje igranja maskarade ženskosti izaziva agresivne reakcije jer dovodi u pitanje iluziju muške supremacije:

„Što sam u taj par osjećao, to je bila smjesa najrazličitijih čuvstava: tuga nad razbijenom igračkom, ljutnja na onu, koja mi je nesmiljenom rukom satrla

ubavu uspomenu na četrnaest ugodno provedenih dana. Napokon, bješe još najjači gnjev, što mi je ona preotela moje umišljeno pravo i mogućnost, da svojom voljom podam našem poznanstvu legitimne posljedice, ili da se na lijep način povučem, ako mi osjećaji ne bi bili dosta jaki, da bih želio trajnu svezu. To me najviše ljutilo, što je ona svu tu stvar nesmišljenom, surovom otvorenošću iznijela na vidjelo.“ (Isto: 89)

I Grdešić, kao i drugi književni povjesničari koji su pisali o ovom Truhelkinom romanu,⁹ ističe važnost njezove narativne strukture, odnosno činjenicu da funkcija pripovjedača dodijeljena glavnom muškom liku Vlatku Urbaniću, dok glavni ženski lik Zdenke Podravac preuzima ulogu odgojiteljice u okviru obrasca sentimentalnog odgoja te takva narativna struktura također omogućuje čitatelju prolazak kroz odgovarajući odgojni proces. Međutim, nije samo Vlatko podvrgnut Zdenkinom odgoju – Zdenka i Vlatkova sestra Cvijeta razvijaju odnos u kojem starija i zrelija žena s pozicije autoriteta podučava mlađu razotkrivajući joj tajne odnosa među spolovima kroz vlastitu etičku prizmu.¹⁰ Dakle, odgojni proces o kojem je riječ podrazumijeva želju za dokidanjem maskarade ženskosti, odnosno zahtjev za demistifikacijom žene i sasvim otvorenim i iskrenim odnosima među spolovima, što podrazumijeva i dokidanje rodne (kao i klasne) razlike, odnosno za „priznanjem čovjeka u ženi“ (Truhelka 1997: 48). Kako i Riviere (1929: 306) upućuje, ne postoji neka autentična ženskost iza maskarade – ženskost kao takva jest maskarada.¹¹ U skladu s tim Zdenka postavlja radikalni zahtjev da je se prizna kao čovjeka s onu stranu rodne razlike:

„[V]idiš takova ti je ona. Sve hoće da svijet prisili na neko štovanje ‘čovjeka’ u sebi, - ‘čovjeka’ u ženi. Svijet neka u njoj ne gleda ženu nego čovjeka. [...] Da je na njezinu, ona bi izbrisala sve nejednakosti između dva spola, između raznih slojeva. Ne će da bude muževa i žena – neka su samo ‘ljudi’ među sobom.“ (Truhelka 1997: 48)

U skladu s tim, lik Zdenke Podravčeve ne pristaje na očekivano toleriranje muškog preljubničkog ponašanja te inzistira na visokim etičkim zahtjevima koje postavlja kako pred muškarca tako i pred ženu, ali neizravno upućuje na nužnost ženske ekonomske neovisnosti kako bi odbijanje nedostojnog odnosa

9 Npr. Krešimir Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća* ističe da *Plein air* predstavlja „prvu dosljedno provedenu autodijegetičku poziciju u našem romanu 19. stoljeća!“ (Nemeć 1995: 248).

10 Takva konstelacija odnosa tipična je za Truhelkinu književnost za mlade tako i za neke druge autorice ovog razdoblja. Npr. takav odnos među likovima nerijetko organizira (a onda u nekim slučajevima i podriva) Milica Janković u svojim tekstovima koji će biti analizirani u 6. poglavlju ove knjige.

11 „Čitatelj sada može pitati kako ja definiram ženstvenost ili gdje povlačim granicu između istinske ženstvenosti i ‘maskarade’. Moj prijedlog, međutim, nije da postoji takva razlika; bila ona radikalna ili površna. One su ista stvar“ (Riviere 1929: 306).

uopće bilo moguće. Naime, Zdenka je na stupanje u brak s nedostojnim muškarcem „za vjerolomnika, čovjeka bez duše i srca“ (Isto: 66) dvostruko ekonomski uvjetovana – njezina egzistencija u daljoj budućnosti ovisi o braku (čak i kad joj otac ne bi bio u problemima zbog dugova), a uvođenje motiva zaduženog oca dodatno pojačava snagu prisile na što ona odgovara rezolutnim odbijanjem braka i radom kojim će si osigurati egzistenciju i pomoći otplati očevih dugova. Isticanjem motiva ekonomske prinude na nedostojan brak sugerira da su dvostruki kriteriji za etičke prekršaje žena i muškaraca povezani s ekonomskom podređenošću žena, dok se upravo Zdenkina spremnost na vlastito uzdržavanje i vraćanje očevih dugova vlastitim radom, odnosno slikanjem, nadaje kao temeljni preduvjet etičke emancipacije žene. Motiv zaduženog oca, koji nije u stanju osigurati ni vlastitu egzistenciju kao ni egzistenciju kćeri i od nje eksplicitno traži da ga udajom za nedostojnog supružnika izvuče iz takve pozicije, zapravo prilično izravno reprezentira napuklinu patrijarhalnog poretka koji ne osigurava funkcioniranje vlastitih proklamiranih vrijednosti. Zdenka stoga preuzima očinsku ulogu jamca ekonomske sigurnosti vlastitim radom i ocu odriče poziciju autoriteta koju zapravo prisvaja sebi u svojevrsnom proglasu ekonomske i etičke emancipacije:

„- Još i to – vikaše ona – dakle, prodati me hoćeš? Ne, ti nijesi moj otac, to otac od svog rojenog djeteta ne može tražiti. No – ni to me neće preuvjeriti; ako imaš dugova, ja ću ih svojim radom obaljavati, evo ti moje poštene riječi; ali s tvojim svijetom ja prekidam svaku vezu.“ (Isto)

S druge strane, Zdenkin brat Hinko nastoji zadržati privid patrijarhalne časti tvrdeći da rad njegove sestre „nije nužan“, čime prikriva stvarnu napuklinu očeve pozicije i zapravo sudjeluje u održavanju mistifikacije patrijarhalnog autoriteta:

„Nije joj doduše nužno; ocu i nije pravo, on drži ispod svoje časti, da mu kći, kći jednog pukovnika, svojim rukama novce teče.“ (Isto: 46)

Kasnije pak Zdenka izravno verbalizira vlastiti zahtjev simetričnošću poštivanja etičkih normi muškaraca i žena, odnosno za mogućnošću napuštanja nedostojnog muškarca:

„Ako sam ja dužna sačuvati mužu vjeru, dužan je i on; prekrši li on vjeru, ja za njega ne ću više da znam, baš kao što bi i on mene imao pravo kazniti, da pogazim vjeru spram njega.“ (Isto: 128)

Naravno, zbog niza razloga koje opisuje Grdešić (2023: 16) u smislu nemogućnosti postojećeg društva da uopće do kraja shvati a kamoli prihvati njezin radikalni zahtjev, ovakvo otvoreno proklamiranje radikalne emancipacije, odnosno aboliranja ženskosti, a time i temeljne rodne razlike, ostvaruje se ambivalentno. U romanu možemo pronaći mnoga mjesta koja proturječe

navedenoj proklamaciji neovisnosti. Zdenka sebe proglašava „nepotpunim čovjekom“ zato što je djevojka (Truhelka 1997: 31) te si odriče svojstvo autorstva (pozivajući se na romantičarski koncept originalnosti koji njoj nedostaje). Odbacivanje autorstva se razotkriva kao bolno odustajanje od vlastite ambicije kao nečeg nedostupnog ženama te Zdenka, nakon odbacivanja tuđih pozitivnih ocjena o vrijednosti njezinog stvaralaštva, otvoreno izražava želju za bivanjem muškarcem: „ – Ne dirajte u mrtvu tačku! Jer kad oživi, željela bih da sam muž“ (Isto: 119). Jasno je da Zdenka ne želi doslovno biti muškarac, već želi društvenu poziciju koja je u zadanom kontekstu dostupna samo muškarcima: ona želi poziciju ekonomske samostalnosti i faličku poziciju autorstva.

U zadanim okolnostima njezina ekonomska samostalnost pokazuje se tek privremeno moguća, dok joj je pozicija autorstva dostupna tek u djelomičnom, prikriivenom, zanatskom obliku lišenom statusa „prave umjetnosti“, a i nju gubi stupanjem u brak. Naime, drama autorstva ne sastoji se samo u Zdenkinom osobnom, nikad potpunom odbacivanju autorskih ambicija, nego je vezana i za svojevrsan oblik kastracije koji joj nameće Vlatko nanošenjem tjelesne povrede uslijed obijesne vožnje kao oblika nasilne ljutite reakcije na njezino višekratno odbijanje njegovih bračnih ponuda.

Motivacijski odnos između Zdenkinog ozljeđivanja i sklapanja braka nije razrađen, ali svakako smatram bitnim podvući da Truhelka organizira rasplet koji obuhvaća istovremeno povređivanje, Zdenkin gubitak stvaralačke i radne sposobnosti i stupanje u brak. Ako ozljeđivanje desne ruke i onemogućavanje bavljenja slikarstvom i vlastitog uzdržavanja tumačimo kao oblik kastracije, ispa-da da se moment ženske kastracije od strane zaručnika podudara sa stupanjem u brak i da se umjetničko stvaranje i ženska neovisnost prikazuju kao jasno odvojeni od sklapanja braka i ženske majčinske uloge u zadanom društvenom kontekstu. Iako Grdešić (2023: 8) ističe prisutnost nasilnih tendencija u mašti i ponašanju Vlatkovog lika, kraj smatra razočaravajućim, gotovo oblikom spisateljičine kapitulacije pred normama društva u kojem bi izravan protest protiv zadanih normi bio nemoguć (Isto: 14). Međutim, smatram da upravo isticanje nasilnih komponenti u Vlatkovom ponašanju i posljedica koje Zdenkin lik trpi predstavlja oblik implicitne kritike poretka koji nametanjem rigidne uloge u sklopu tradicionalnog braka te krajnje suženim prostorom mogućnosti ženske društvene i individualne afirmacije izrazito oštećuje ženu. Upravo je nezavidnost Zdenkine pozicije koja proviruje iza površinske božićne obiteljske idile možda najjači element kritike patrijarhata u romanu *Plein air*. Smatram da je ovakav rasplet uvjetovan i nemogućnošću imaginiranja rasplesa koji bi pomirio i ideju o tradicionalnoj ženskoj ulozi supruge i majke s idejom ženske emancipacije i uz nju tijesno vezanom idejom umjetničkog stvaralaštva.

Žena mog prijatelja: transgresija, maskarada i povratak u poredak

Pripovijest *Žena mog prijatelja* također je oblikovana u obliku autodijegetičke ispovijesti muškog lika, ali ne lika koji je član središnjeg ljubavnog para, Bogdana Zagorskog, nego – kako naslov sugerira – lika njegovog najboljeg prijatelja, Mihaila Markova, dok Bogdan postaje objektom sentimentalnog odgoja svog najboljeg prijatelja i tek donekle vlastite supruge. Naime, Elena Teneva svoj postupak muževljevog preodgoja poduzima na Mihailov nagovor i uz njegovo mentorstvo. Njezino gledište i njezin glas puno su manje prisutni nego glas i gledište glavnog ženskog lika romana *Plein air* pa se već na strukturnoj razini središnje pitanje ženske emancipacije u pripovijesti *Žena mog prijatelja* pokazuju problematičnijim, odnosno nedostupniji i samoj književnoj imaginaciji. Naime, iako su oba teksta pripovijedana s pozicije pripovjedača koji je ujedno i muški lik, u romanu *Plein air* prenosi se puno dijaloga u kojima do izražaja dolaze Zdenkin glas i gledište, dok je takvih dijaloga u pripovijesti *Žena mog prijatelja* malo, a glavni ženski lik je okarakteriziran kao šutljiv.

Na eksplicitnijoj ideološkoj razini Jagoda Truhelka se povezuje i s katoličanstvom (Ivon 2023: 81-82) i s feminizmom (Nemec 1994: 248, Detoni Dujmić 1998: 14, Grdešić 2023: 16), dakle, s barem donekle suprotstavljenim ideološkim pozicijama. S druge strane, Fani Popova-Mutafova prolazi ideološki put koji sadrži elemente zalaganja za emancipaciju žena te polifonog problematiziranja različitih pogleda na društvenu poziciju ljudi s obzirom na njihov spol na početku njezinog stvaralaštva. Prema početku Drugog svjetskog rata i priklanjanju fašističkim pozicijama u njezinim tekstovima prevladava monološko promoviranje svojevrzne ideje komplementarnosti društvenih uloga žena i muškaraca. Takvo pozicioniranje predstavlja reviziju ideja o hijerarhijskom odnosu između spolova u okviru novog konzervatizma koji podčinjenoj ženskoj poziciji želi dati novi značaj, prvenstveno vezan uz odgoj, čime se argumentira i potreba za ženskim obrazovanjem. Aktualna politička borba za pravo na obrazovanje žena s obje strane se poziva na majčinstvo kao primarnu žensku ulogu, pri čemu zagovornice obrazovanja ističu važnost obrazovanja za novu majčinsku ulogu, dok njegovi protivnici samo žensko obrazovanje vide kao smetnju realizaciji tradicionalne majčinske uloge. Kontekst tradicionalno kršćanskog društva nalaže reinterpretaciju kršćanstva u skladu s takvim izrazito nekršćanskim ideološkim tendencijama. Popova-Mutafova u svojim fikcionalnim tekstovima u prvi plan stavlja i žensku etičko-odgojnu ulogu korektiva muških zastranjenja koju povezuje s osobitom interpretacijom kršćanstva uvjetovanom društvenim okolnostima u kojima sama djeluje. Naime, stajanje uz političke opcije koje u središte pažnje stavljaju biologistički shvaćenu obnovu snage nacije u okviru izrazito hijerarhijskog i dominacijskog svjetonazora uvjetuje i određenu obiteljsku politiku podređenu zadatku tako zamišljene ideje nacionalne biološke i moralne obnove.

U radu *Žena i modernost u pripovijetkama Fani Popove-Mutafove* (2024) prikazala sam postepenu promjenu političkih stavova u fikcionalnim i pamfletističkim tekstovima Popove-Mutafove koja se kreće od demokratičnije višeglasnosti i izražene kritike patrijarhalnog poretka prema slici žene kakvu nalaže nacionalistička pozicija koja sve više klizi prema fašizmu. Popova-Mutafova sve više ističe komplementarnost (dakle opozicijsku i hijerarhijsku postavljeno) muške i ženske društvene uloge što možemo tumačiti kao odustanak od emancipacije i retoričko ublažavanje tog odustanka, odnosno kao pristanak na hijerarhijski odnos uz kompenzacijsko isticanje važnosti podređene ženske uloge. Reprezentativan idealizirani model ovakve žene predstavlja naslovni lik pripovijesti *Nedjalka Stamatova*.¹² Ovdje idealizirana žena upornom vjernošću, oprastanjem i strpljenjem supruga, koji je podlegnuo mnogim moralnim zastranjenjima, navodi na pokajanje i povratak obiteljskom životu, dok su elementi takvog etičkog stava prisutni i u pripovijesti *Žena mog prijatelja*. Riječ je o nametnutom mučeništvu u kontekstu izrazito hijerarhijskog društvenog sistema koje se prikazuje kao etički izbor. Naime, ovdje je mučeništvo model ponašanja koji se propisuje slabijoj ekonomski uvjetovanoj strani koja realno nema mogućnost osiguravanja egzistencije izvan braka. Stoga Popova-Mutafova paralelno s vlastitim skretanjem udesno i u svojim pripovjednim tekstovima prestaje ukazivati na sistemsku društvenu i ekonomsku uvjetovanost problematičnih elemenata muško-ženskih odnosa o kojima piše te rješenje traži u idealističkoj optici – na planu etičke preobrazbe.¹³

Nasuprot tomu, kako je prethodno rečeno, lik Zdenke Podravčeve ne prihvaća prešutnu normu toleriranja muškog preljubičnog ponašanja te proklamira etički univerzalizam, odnosno jednakost etičkih normi koje obavezuju oba spola. Pri tome upućuje i na ekonomske uvjete koji su potrebni za funkcioniranje takve etike. Kod Truhelke upravo dosljedno inzistiranje na visokoj moralnosti utemeljenoj na kršćanskim idealima vjernosti i istine rezultira emancipacijskim zahtjevom koji se prikazuje temeljnim preduvjetom ženskog moralnog djelovanja kao i preuzimanja uloge korektiva muških etičkih zastranjenja. U tom smislu Popova-Mutafova postepeno napušta mogućnost prikazivanja žene kao subjekta otpora. Za razliku od Truhelke, koja u okviru kršćanskog morala artikulira i politički relevantne zahtjeve – za jednakim etičkim standardima, ekonomskom autonomijom i priznanjem žene kao „čovjeka“, kod Popove-Mutafove dolazi do ideološkog sužavanja. Emancipacijska borba zamjenjuje se etičkim idealizmom, a društvena kritika moralističkom porukom.

12 Albena Vačeva u spomenutom radu nudi analizu ovog aspekta pripovijetke (Vačeva 2013: 322-326).

13 Tako je npr. i u pripovijetci *Događaj* (1929/1941) u kojoj je napuštena supruga s djecom ekonomski uvjetovana na prostituciju, ali do namjeravanog prostitucijskog odnosa ne dolazi jer se mladi muškarci pokaju i daruju joj novce bez seksualnog čina.

Za razliku od Zdenke Podravčeve, Elena Taneva se s muževljevim prijestupima susreće tek nakon određenog trajanja bračnog života. Krešimir Nemeć Zdenkin lik vidi kao novost u odnosu na „isključivo demoniziranje ili idealiziranje žena u hrvatskom romanu 19. stoljeća“ (Nemeć 1995: 248) dok Maša Grdešić, referirajući se na viktorijanske stereotipove, upućuje da Zdenka nije „ni ‘anđeo’ ni ‘čudovište’“, već „aktivan i neovisan lik koji se zalaže za jednakost muškaraca i žena“ (Grdešić 2023: 8). S druge strane, Elena na osobit način ujedinjuje upravo naslijeđene stereotipne predloške „kućnog anđela“ i fatalne žene. Sa stereotipom „kućnog anđela“ susrećemo se prije ulaska samog Eleninog lika u priču i to u razgovoru muškog društva kojim se žene prikazuju u nekoliko tipskih varijanti definiranih upravo s pozicije objektivizirajućih muških želja i strahova. Naime, Dan najavljuje svoju ženidbu prije nego što je uopće upoznao Elenu, a ljubav izjavljuje vlastitoj zamišljenoj projekciji:

„Reći ću vam. Ja volim jednu djevojku koju nikad nisam vidio, ali koja sigurno negdje postoji. Sada ona živi samo u mom srcu.“ (Popova-Mutafova)

Uz to što Danova zamišljena žena sasvim odgovara idealu kućnog anđela, u zadanom političkom kontekstu ona zadobiva i odrednice svojevrsnog rasnog stereotipa: Njemica je prikazana kao idealna žena „za kuću“ dok se njezin negativ projicira na Ruskinju:

„Ona treba biti i malo glupa. Sasvim malo. Eto, ja na primjer ne trpim pametne žene kod Rusa koje šminkaju lica, tuku muževe, znaju više od njih, a svoju prljavštinu prikrivaju luksuzom i u ladicama im se valjaju papiri, komadi češljeva, poderane čarape, osušene narančine kore, igraće karte, bomboni, puder i još svašta. – Dan zavrti glavom s izrazom gađenja. – Ali ja obožavam Švedanke, Njemice. Ja volim ženu za po kući. Da glanca kvake, sama da pegla moje sakoe, da peče kolače i da hrani djecu. Usput da svira najviše dva-tri Chopinova valcera i da je čitala nekoliko Heineovih pjesama. Više joj ne treba. Dovde su mi došle sve te intelektualke koje puno znaju, a ne znaju ti ni dugme zašiti, hodaju s istrošenim potpeticama i ne znaju skuhati običan čaj. Ne želim da žena zna više od mene. Niti pak lutku. Takvu mogu naći i na ulici. [...] Jednom sam vidio malu njemačku djevojku s plavim pletenicama, crvenim obrazima i s naočalama. I kao da sam u njoj vidio tip ukupne njemačke žene – tip Gretchen.“ (Isto)

Dakle, ovdje se ženski lik pojavljuje u kontekstu konkurentske dominacijske slike odnosa među spolovima pri čemu se sovjetsko društvo percipira kao groteskna, estetski odvratna projekcija obrnutog patrijarhata, kao sistem koji povezuje ženske intelektualne ambicije, zamišljeno žensko nasilje nad muževima i odbacivanje tradicionalne ženske uloge kućanice, dok s druge strane njegov ženski ideal je utjelovljen u njemačkoj verziji pokornog kućnog anđela čija je uloga održavanje kućne idile za muškarca kao i potpora njegove supremacije

vlastitom intelektualnom inferiornošću. S druge strane, Zdenka Podravčeva izravno kritizira supremacijski karakter nametnutih rodnih uloga koji od žena zahtijeva intelektualnu inferiornost kako bi se održala lažna slika muške superiornosti:

„[M]uževi ne ljube takozvane učene žene, jer se boje, da bi ih one suviše proniknule i u njima ne vidjele ono savršeno i uzvišeno biće, kakovim muž želi da pred ženom izlazi.“ (Truhelka 1997: 130)

Činjenica da realni ženski lik, odnosno stvarna Danova supruga u priču ulaze nakon njegove definicije idealne žene, kao i Elenine osobine šutljivosti i pokornosti ukazuju da ona zapravo funkcionira prihvaćanjem uloge koju su za nju propisali muškarci – kako njezin suprug Dan, tako i njezin otac.

Ipak, uslijed bračne krize ona preuzima i obratnu ulogu unutar istog sistema – ulogu nepokorne fatalne žene, i to na nagovor Danovog prijatelja Mihaila. Naime, opet sasvim u skladu sa stereotipom – anđeoska žena ubrzo postaje dosadna i Bogdan svoj interes usmjerava na žene koje su bliže stereotipu grešnice te stoga Mihail savjetuje Eleni da se i sama približi takvom modelu ženskosti. Ovdje, dakle, paradoksalno, i uloga fatalne pobunjenice predstavlja žensko prihvaćanje samooblikovanja prema muškim željama (a ne neku pobunu protiv patrijarhata kako se to obično sugerira¹⁴) pa Elena igra obje uloge po potrebi kako bi stekla ljubav muža. Osim stereotipnih promjena u ponašanju: dotjerivanja u skladu sa suvremenim modnim trendovima i izlaska u javni prostor te prepuštanja komercijalnoj žudnji usmjerenoj upravo na ženski narcizam i preustroja vlastite pažnje sa suprugom i doma na vanjski svijet, bitan dio Elenine preobrazbe označava postavljanje javne izložbe slika koje je donedavno sakrivala od bilo čijeg pogleda. U jednom momentu Elena se naizgled potpuno ostvaruje kao javno priznata autorica, međutim ubrzo slijedi preokret. Njezina drastična promjena ponašanja ubrzo je urodila željenim plodom – ona postaje središnji predmet muževljevog interesa te pripovijetka završava opisom prizora obnovljenog obiteljskog sklada. Mihail posjećuje obitelj u božićno vrijeme te se igra Eleninim i Danovim malim sinom. Slikarski pribor je pospremljen i Elena na Danovo pitanje o nastavku umjetničkog stvaralaštva odgovara postavljajući majčinstvo i slikarstvo u međusobno isključiv odnos:

„ – Ponovo ste zanemarili Vašu umjetnost. Šteta.
Tuga joj je prekrila pogled, sagnula je glavu.
– Zašto da se uzalud borimo s onim što je jače od nas? Ja sam žena. Vi nikad nećete saznati što znači biti žena. Koliko nas mnogo lanaca vezuje za zemlju. Teških i dragocjenih lanaca... Ranije sam voljela Dana više od

14 Npr. pogledaj u Gilbert i Gubar 2000: 27-28.

svoje umjetnosti, a sada više volim svoje dijete. Za nas je umjetnost samo zaključani raj, svijetao i nedostižan san. Zato jer ono ne trpi suparnike. Ili te traži samo za sebe ili te odbacuje. Ono ne trpi kompromise. A eto... Ja više volim svoje dijete.“

(Popova-Mutafova)

Napuštanje umjetničkog stvaralaštva prikazano je kao oblik ženskog samozrtvovanja u ime majčinstva kao apsolutizirane vrijednosti koja briše sva druga pitanja o ženskoj samorealizaciji. Odbacuje se prethodno naizgled ostvarena mogućnost afirmacije žene u javnom prostoru, i to u ultimativnom obliku umjetničkog stvaralaštva, te se takva mogućnost prikazuje tek kao epizoda koja se prevladava povratkom zadanoj ženskoj ulozi supruge i majke. Dakle, Elenin lik se kreće na klackalici utjelovljenja već zadanih i napisanih ženskih uloga i na kraju se ostvaruje u onoj koja je društveno zadana kao ispravna pa pripovijetka *Žena mog prijatelja* zapravo nimalo ne iskoračuje iz tradicionalnih stereotipnih obrazaca unutar kojih muškocentrična kultura definira ženu. U tom smislu Elenina kratkotrajna afirmacija kao autorice ne znači i pravo na stabilnu autorSKU poziciju. Ovdje se očituje ono na što Nancy K. Miller (1988) upozorava: kada žene ulaze u javni prostor pisanja i reprezentacije, njihov subjektivitet ostaje uvjetovan asimetričnim društvenim odnosima. Elenina afirmacija nije rezultat priznanja autorske subjektivnosti, već privremeno dopušteno odstupanje koje se mora neutralizirati povratkom u ulogu majke. Kada Elena izjavljuje da je „žena“ i da je „vezuju lanci“, i to u trenutku kada se obraća muškarcu, riječ je o trenutku u kojem njezin glas – iako prisutan – nije subverzivan, već samo reproducira dominantnu ideologiju koja joj oduzima poziciju autorstva i vlastitog glasa.

I dok je uloga preljubnika kao i uloga muža s kojim je moguć bračni sklad u *Ženi mog prijatelja* pripisana posrnulom pa rehabilitiranom suprugu, Truhelka u *Plein airu* lik posrnulog preljubnika odvaja od lika tek donekle preodgojenog supružnika s kojim je moguća (ipak upitna) bračna idila. U odnosu na samog Vlatka, kako je rečeno, Zdenka djeluje odgojno kako bi na kraju bio moguć bračni savez koji ona može okarakterizirati kao častan uz sve problematične momente o kojima je bilo riječ. Elena pak odgojno djeluje na posrnulog supruga i to upravo metodom suprotnom od one za koju se zalaže Zdenka: dok se Truhelkina junakinja zalaže za otvorene transparentne odnose, bez zavodničkih igara koje počivaju na nekoj vrsti mistifikacije, manipulacije i zablude, Elena se na Mihailov nagovor upušta u niz zavodničko-manipulativnih radnji kojima pokušava ponovo osvojiti otuđenog supruga. Pri tome Zdenka svoju sliku sakrivenu „s onu stranu Madone“ stvara kao odgovor na traumu prevare vlastitog zaručnika, dok Elena slika nekoliko slika s biblijskim motivima kao odgovor na zanemarivanje i prevaru vlastitog supruga. Grdešić (2023: 7) ukazuje da slika skrivena iza Bogorodičine slike predstavlja jednu od dvije autentične Zdenkine slike (one

koje nisu rađene zanatski za prodaju). U kontekstu „tjeskobe autorstva“ upućuje i na skrivanje autentične slike, na Zdenkino odbijanje da se nazove umjetnicom te na njezino inzistiranje na tome da je njezino slikarstvo običan zanat. Kod Elene pak slikarstvo funkcionira kao jedina karakteristika kojom ona izlazi izvan vrlo ograničenog modela „kućnog anđela“, a vlastiti osjećaj neprimjerenosti bavljena slikarstva za jednu ženu „rješava“ tako što slika krišom i svoje slike ne pokazuje nikome. Njezino slikarstvo je prikazano kao tajna neprimjerenjena nadmoćna strast kojoj se treba oduprijeti, ali ona za to nema snage, no istovremeno i kao naličje „kućnog anđela“ koje upravo transgresijom tako postavljene uloge ostvaruje isti cilj – pridobivanje ljubavi muža rađanjem djeteta te obnovom obiteljskog sklada.

Zdenka Podravčeva s onu stranu apsolutnog kršćanskog ženskog ideala stavlja sliku vlastite dvojbe i suprotstavljanja nametnutnom bračnom odnosu s nedostojnim zaručnikom, dok Elena Taneva slika nekoliko prizora s biblijskim likovima: dvije slike Marije i Marte i jednu sliku Lee i Rahele. Obje se odnose na isto pitanje – koji je najbolji način za stjecanje ljubavi muškarca pri čemu je jedan od dva muškarca na slikama doslovno Bog. Albena Vačeva motiv Rahele i Lee tumači kao odnos u kojem muž više voli ženu s kojom ne može imati djece od žene koja mu vjerno služi rađa sinove (Vačeva 2013: 330-331), međutim, to ne odgovara sasvim biblijskoj priči. Naime, poput Rahele, Elena na početku braka ne može zatrudnjeti i to se tek usput navodi kao prva mrlja na Danovoj idealnoj projekciji žene, dok se čitav zaplet Elenine preobrazbe i javne afirmacije u ulozi slikarice razrješava njezinom trudnoćom i obnovljenom bračnom idilom. Eleninom slučaju i biblijskom predlošku zajednička je ženska strepnja za ljubav supruga i vlastito ostvarenje uslijed privremene neplodnosti, dok rođenje djeteta ovdje predstavlja sretan rasplet kojim se potvrđuje patrijarhalni poredak i ženino mjesto u njemu. Budući da pripovijest završava harmonično – pomirenjem bračnog para zbog suprugine trudnoće i bračnom božićnom idilom nakon rođenja djeteta, obradu motiva Lee i Rahele možda možemo tumačiti kao ideju da je rođenjem djeteta žena konačno ispunila svoju ulogu. Njezin status majke djeteta vlastitog supruga je nenarušiv, a njemu se žele pridodati snaga i važnost koje bi zasjenile sve problematične momente pa i problem gubitka suprugovog interesa i višestruke bračne nevjere. Ovo se pak sasvim uklapa u eksplicitna ideološka nastojanja Fani Popove-Mutafove u fazi kada prihvaća ekstremno desne profašističke političke pozicije, a značajno se razlikuje od stavova prisutnih u njezinim ranijim radovima u kojima zauzima više dijalošku poziciju te je spremna na jasnu osudu amoralnog ponašanja muškaraca isticanjem žene kao žrtve bezobzirnog muškog ponašanja. Naime, u pripovijetki *Jedna majka* (1922/1942) glavna protagonistkinja rađa u nemogućim uvjetima, poslužujući gazde između trudova, dok se otac njezinog djeteta prepušta hedonističkim užicima u mondenom odmaralištu u švicarskim Alpama. U *Nedjalki Stamatovoj* i *Ženi mog prijatelja* pak muško bezobzirno ponašanje se iskupljuje ženskim mučeništvom uz idealizirani harmonični kraj obiteljske idile.

Patrijarhalni odgovor na ženski talent: „Šteta što nije muško!“

Dok Zdenka Podravčeva, kako smo vidjeli, proglašava neovisnost od vlastitog oca uslijed njegovog dvostrukog prekršaja i vlastito stvaralaštvo podređuje svom projektu emancipacije kroz otplaćivanje dugova komercijalnom nižom „obrtničkom“ verzijom slikarstva, Elenu Tanevu s ocem povezuje drugačiji odnos prema slikarstvu. Naime, Elena Taneva je svoj talent naslijedila od oca, ali upravo otac s pozicije neupitnog autoriteta njezino slikarstvo proglašava neprimjerenim te joj također uskraćuje umjetničko obrazovanje:

„Kako? A vaš otac? Zar profesor Tenev nije zapazio vaš talent?“

– O da. Ali on ženu smatra nesposobnom za ozbiljno stvaralaštvo. ‘Umjesto da trošiš život uzalud’ – rekao mi je, – ‘odustani navrijeme od te manije. Petero zdrave i pametne djece vrijede više od pedeset slika.’ On još uvijek žali što mi brat nije naslijedio taj talent. Mene i sestre su odgojili za domaćice. A kako vidite, ja se nisam mogla odreći svoje manije.

– Znači da još uvijek slikate? Pa pokažite mi svoje nove uratke. Ja sam jako znatiželjan...“ (Popova-Mutafova)

Njezin suprug Dan ponavlja očinski autoritarni stav o neprimjerenosti ženskog stvaralaštva:

„- Zar ga ne poznajete? Mislim da će se razočarati. Zar ne znate njegovu mišljenje o ženama? Isto je kao i mog oca.“ (Isto)

Dakle, otac i suprug rezolutno odbacuju mogućnost ženskog autorstva, dok ga otac izravno stavlja u paralelan, međusobno isključiv odnos s rađanjem djece. Muškarci mogu stvarati slike (sinegdoha za kulturu kao takvu), dok je ženina isključiva uloga da rađa djecu. Kao i Zdenkin brat Hinko, Elenin otac izražava žaljenje zbog neprikladnog spoja ženskosti i talenta: Elenin otac žali što njezin talent nije naslijedio njezin brat dok Hinko o sestri izjavljuje: „šteta što nije muško, od nje moglo je nešto biti“ (Truhelka 1997: 46). Dakle, iz tradicionalne patrijarhalne perspektive koju zastupaju ovi likovi, osobito lik Eleninog oca, postojeći spoj talenta i ženskosti predstavlja oblik nesklada, odnosno neprimjerenosti. S druge strane, samo tematiziranje takvog nesklada upućuje na skriveni nesklad, odnosno kontradikciju patrijarhalnog poretka, koja se pak na različite načine obrađuje u dvama analiziranim tekstovima. Drugi glasovi u tekstu (glas pripovjedača Bogdana, kao i same Elene i Zdenke u različitoj mjeri), kao i njihova kombinacija, omogućuju refleksiju i u nekoj mjeri kritiku patrijarhalnog stava prema kojem je ženski talent neprimjeren. Na taj način u različitoj mjeri omogućuju kritiku patrijarhalnog poretka koji talent poistovjećuje s muškošću te ne uspijeva glatko apsorbirati evidentnu činjenicu ženskog talenta. Samo priznavanje postojanja ženskog talenta i njegove vrijednosti implicira određeni stupanj kritike sustava koji onemogućuje njegovu realizaciju, premda u ovim tekstovima ne nalazimo izravnu kritiku poretka

koji rodne uloge oblikuje na način koji uvjetuje odbacivanje ženskog talenta. Popova-Mutafova oblikuje ženski lik koji na samom kraju izravno proklamira odricanje od vlastitog talenta u ime majčinstva dok Truhelka prokazuje upravo muško nasilje kao mehanizam prisile na odustanak glavnog ženskog lika od umjetničkog stvaranja.

Elena na očevu i muževljevu izravnu zabranu isprva reagira skrivanjem vlastitog slikarstva dok na Mihailov nagovor, uslijed Danovog gubitka interesa za nju i višekratnih prevara, odlučuje ipak javno otkriti vlastite slike, odnosno organizirati javnu izložbu što, u skladu s prihvaćenom vizurom, možemo tumačiti kao razotkrivanje vlastite žudnje za faličkom pozicijom autorstva. Ipak, iako izložba postiže veliki uspjeh, Elena se tog uspjeha odriče u momentu kad ostaje trudna. U Freudovim terminima – odriče se očinskog falusa u momentu kada dobiva dijete u funkciji falusa, a s njime i društvenu poziciju koju smatra neupitnom, bez obzira na dotadašnju muževljevu nevjeru.

Sretan kraj ili pomirenje s ograničenjima?

Kako smo vidjeli, u oba analizirana teksta žensko odustajanje od autorstva poklapa se s ulaskom u novu životnu ulogu supruge i majke, pri čemu taj moment kod Truhelke uključuje traumatski element nasilja, dok je kod Popove-Mutafove praćen melankoličnim tonom žrtve i samoodricanja. U oba narativa umjetničko stvaralaštvo se prikazuje kao nespojivo s majčinskom ulogom, no razlike između njih su fundamentalne.

Kod Truhelke, protagonistica postavlja radikalni zahtjev za dokidanjem rodne razlike, razotkrivajući strukturalne nepravde patrijarhata i jasno ukazujući na potrebu za ženskom ekonomskom neovisnošću kao uvjetom moralne i stvaralačke autonomije. Upravo odbacivanje maskarade ženskosti omogućava da se ogoli latentno muško nasilje koje prati svaki pokušaj žene da izađe iz zadane uloge – nasilje koje sama maskarada zapravo prikriva. Iako roman završava povratkom patrijarhalnom poretku kroz nasilje i žensku „kastaciju“, on istovremeno izlaže mehanizme tog poretka, otvarajući prostor za njihovu kritiku. U tom smislu Truhelkin tekst ostvaruje potencijal izravnog feminističkog angažmana prisutnog kako u etičkoj liniji radnje, tako i u samoj strukturi pripovijedanja i izboru fokalizacije.

Nasuprot tomu, Popova-Mutafova u kasnijoj fazi svog stvaralaštva oblikuje ženski lik koji utjelovljuje reakcionarni model podložnosti: umjesto raskrinkavanja rodni normi, pripovijest *Žena mog prijatelja* nudi umirujuću sliku ženskog samoodricanja u ime majčinstva. U tom tekstu maskarada ženskosti i povratak „ženskim vrijednostima“ ne samo da ostaju neproblematični već funkcioniraju kao strategija pasivizacije. Elena se afirmira kao autorica tek nakratko, a njezino

stvaralaštvo biva zatvoreno u okvir prolazne epizode nakon koje se vraća „prirodnoj ulozi“ žene – majke, supruge i čuvarice doma. Ovdje se, kao što upozorava Nancy K. Miller, ženska subjektivnost ne afirmira, već ostaje uvjetovana sistemskom asimetrijom, dok autorstvo biva tretirano kao suvišan luksuz koji mora ustupiti mjesto obiteljskim obvezama. U tom svjetlu Truhelkin roman, premda smješten u konzervativni kontekst, nudi složeniji i subverzivniji model ženskog subjektiviteta, dok Popova-Mutafova u kasnoj fazi preuzima normativnu, gotovo pomirenu poziciju u kojoj je ženska moć prihvatljiva jedino ako se preodjene u tiho mučeništvo. Time se Popova-Mutafova smješta u paradoksalnu, samopodrivajuću poziciju: proklamira žensko odricanje od umjetničkog stvaralaštva u ime majčinstva, dok istodobno sama stvara autorske tekstove u kojima iznosi takve proklamacije. Takav čin također možemo čitati kao maskaradu ženskosti: istovremenim posezanjem za faličkom pozicijom i njezinom neutralizacijom ili negacijom.

Za razliku od reakcijske utjehe maskarade i samokastracije u tekstu Popove-Mutafove, Truhelkin roman polazi od etičkog i društvenog zahtjeva za pravednijim rasporedom moći između spolova. Umjesto postmodernističkog zazora od moći koji prema Eagletonu (2003a) zamagljuje mogućnost emancipacije, Truhelka vrlo jasno artikulira žensku želju za simboličkom i ekonomskom moći, ali i upozorava na cijenu takve ambicije unutar patrijarhalnog sustava temeljnog na nasilju. Stoga se i izlaz iz tog poretka ne traži u diskurzivnoj subverziji, nego u preodgoju kao temeljnom narativnom principu odgojnog romana. Lik Zdenke Podravčeve postaje nositeljica progresivnog zahtjeva za priznanjem žene kao etičkog i političkog subjekta, čime roman istovremeno razotkriva i destabilizira mehanizme ženske podčinjenosti.

Majčinstvo i kriza reprodukcije u romanu *Njeno življenje* Zofke Kveder

Problemi recepcije: između „pogrešno shvaćenog naturalizma“ i feminizma

U dosadašnjim analizama ženskih autorica s početka 20. stoljeća istaknuta je tema tjeskobe autorstva i maskarade ženskosti, odnosno problematičnog poduhvata javne afirmacije ženskog subjekta. Analiza romana Zofke Kveder *Njeno življenje* (1914/2004) također u središte stavlja ženski subjekt i njegove intelektualne ambicije, ali zahtijeva i ponešto drugačije čitanje zbog specifičnog položaja autorice. Naime, Zofka Kveder je s jedne strane bila prva nacionalna (slovenska) klasikinja (Latković 2018: 127), dok je s druge strane djelovala i u hrvatskoj sredini, pa njezina dvopripadnost utječe na recepcijske obrasce u obje kulture, a situaciju dodatno usložnjava činjenica opredijeljenosti za jugoslaven-ski nacionalizam koja je i motivirala njezino pisanje na hrvatskom jeziku.

Analizirajući recepciju ove autorice, Latković ističe stanovitu afirmaciju u službenoj, muškocentričnoj slovenskoj književnoj povijesti koju je Kveder stekla za života, uz opasku o okoštalosti recepcije njezinih tekstova koja se zadržala do danas (Isto). Ipak, ovo poglavlje je prvenstveno usmjereno na analizu revalorizacije ženskih autorica koje od 2000-ih zahvaćaju i opus Zofke Kveder, prije svega u kontekstu slovenske kulture. Pri tome Latković ističe najvažnije radove koji iz feminističke perspektive preocjenjuju njezin opus: *Pišejo ženske drugače* (Pišu li žene drugačije?, 1995) Silvije Borovnik i *Drzno drugača: Zofka Kveder in podobe ženskosti* (*Odvažno drugačija: Zofka Kveder i predodžbe ženskosti*, 2002) Katje Mihurko Poniž. U hrvatskoj sredini nailazimo tek na nekoliko novijih radova o ovoj autoricu: Zvonko Kovač u skladu sa svojim interkulturalnim pristupom višepripadnim autorima piše rad *Romani Zofke Kveder* (2003), Natka Badurina analizira roman i dramu napisane na hrvatskom jeziku u radu *Od strepnje do autoritarnog subjekta* (*ideološki zaokret Zofke Kveder*), dok Kristina Grgić stavlja Kveder u odnos s hrvatskim autorom Titom Strozijem u studiji *Poetičko-politički prijepor 1919. g.: Zofka Kveder i Tito Strozzi*. Također, autorica je dijelom svog opusa pisanom na hrvatskom jeziku uvrštena u već spomenuti rad Dunje Dujmić Detoni *Ljepša polovica književnosti* (1998). Važno je spomenuti i objavljivanje prijevoda zbirke fragmenata *Misterij žene* uz predgovor Helene Sablič Tomić u ediciji Biblioteka Ljepša polovica književnosti 2004. godine, što autoricu ponovno aktualizira u hrvatskom kulturnom prostoru – i to upravo u okviru poduhvata feminističkog prevrednovanja naslijeđenog književnog kanona koji je motivirao i uključivanje ovog teksta originalno pisanog na slovenskom jeziku u hrvatski kulturni prostor.

Već od prvog kritičkog osvrtu o romanu koji potpisuje Oton Župančič (1918), *Njeno življenje* se stavlja u perspektivu pogrešno shvaćenog naturalizma naglašavanjem hereditarne dimenzije motivacije likova. Kasnije se upravo na temelju teze o hereditetu roman stavlja u poredbeni odnos s Maupassantovim romanom *Jedan život* koji na slovenskom u prijevodu glasi identično kao i roman Zofke Kveder (npr. Kos 2001, Smolej 2010). Zvonko Kovač pak romanu pripisuje „realističku naivnost“, dok ustaljene ocjene o elementima naturalizma u romanu proglašava velikodušnom gestom „dobronamjernih povjesničara“ (Kovač 2003: 119). Početkom tisućljeća javljaju se i kritičke feminističke reinterpretacije takvih ocjena. Silvija Borovnik se tako u radu *Angažman ženskih likova u prozi Zofke Kveder (Uporništvo ženskih likov v prozi Zofke Kveder, 2007)* osvrće upravo na navedena čitanja koja problematiziraju naturalističke elemente u romanu suprotstavljajući se ocjenama o nerealnosti takvih likova zaključkom da „su njezini likovi previše stvarni – poput Tilde Ribič – i nada sve simbolički“ (Borovnik 2007: 56). S druge strane, Katja Mihurko Poniž u radu *Je li Njeno življenje Zofke Kveder feministički roman? (Ali je Njeno življenje Zofke Kveder feminističen roman?, 2003)* opet, suprotstavljajući se tezama koje motivaciju u romanu svode na hereditarnost, nalaže njegovo čitanje u feminističkom ključu te u tom tonu odgovara na pitanje postavljeno u naslovu:

„Na to da je roman ipak nešto više od puke književne obrade teorije herediteta, upozorile su i Marja Boršnik, i Erna Muser, i Silvija Borovnik, koja u knjizi *Pišejo ženske drugače?* ističe da je poruka Zofke Kveder u romanu *Njeno življenje* ta 'da se žene u djetinjstvu pogrešno odgaja i da patnju žena uzrokuju i njihova predanost sudbini i nesposobnost da se bore za promjene'.

Potpuno se slažem s ocjenom da je iz sadržaja romana moguće izdvojiti ta dva zahtjeva, pa se pitam može li se roman stoga označiti feminističkim budući da su upravo to dva od središnjih zahtjeva feminističkog pokreta na početku 20. stoljeća u kojem je aktivno sudjelovala i Zofka Kveder. Pogledajmo je li spisateljica u romanu na još neki način reprezentirala probleme ženskosti i možemo li na temelju svega toga djelo označiti feminističkim romanom.“ (Mihurko Poniž 2003: 133)

Dakle, Mihurko Poniž na naslovno pitanje daje pozitivan odgovor te ocjenu o „feminističkom romanu“ na neki način suprotstavila svođenju motivacije likova na hereditet, a time i ocjeni o naturalističkom romanu. Međutim, ovdje se u odnos dovode različite razine romana: njegov odnos s književnopovijesnom poetikom naturalizma (i implicitnom teorijom herediteta kao njegovom bitnom odrednicom) te pitanje feminističkog angažmana – koji se suprotstavljaju. Mihurko Poniž feministički atribut suprotstavlja naturalističkom aktivirajući opreku priroda (hereditet): kultura (odgoj djevojaka), dok je moj cilj detaljnije razraditi kulturne mehanizme koji dovode do kraja Tildinog osobnog i obiteljskog projekta.

Na tom tragu možemo reći da roman *Njeno življenje* ne tematizira naprosto krhkost kulturnog poretka koji se urušava pred navalom nekontroliranih nagon-
skih impulsa, što je osnovna naturalistička intuicija. Umjesto toga, ljudska moti-
vacija i osobito ponavljanje destruktivnih obrazaca prikazani su kroz složeniji
splet mehanizama koji se ne mogu svesti na biologizam. S jedne strane riječ je
o pozicijski uvjetovanoj ženskoj melankoliji – posljedici ponavljajućeg iskustva
gubitka i reproduktivnog neuspjeha, a s druge strane, o destruktivnim mimetič-
kim obrascima koji objašnjavaju kako sinovi i muževi ponavljaju modele nasil-
nog, rasipničkog i neodgovornog ponašanja. Drugim riječima, roman prikazuje
krah obitelji kao posljedicu strukturalnih odnosa moći i nesvjesnih mehanizama
ponavljanja, a ne kao hereditet u naturalističkom smislu. Upravo zbog toga čita-
nje romana kroz feminističku i mimetičku optiku nudi produktivniji uvid: naslje-
đe nije prvenstveno biološko, nego društveno i kulturno reproducirano, dok se
ženska pozicija pokazuje kao posebno osuđena na stalni gubitak i melankolično
ponavljanje. Roman ne tematizira naprosto provalu nagonskog koja ruši kulturni
poredak, kako to sugerira naturalistička poetika, nego prikazuje društveno uvje-
tovane obrasce ponavljanja i melankolije. Međutim, tu ostaje otvoren problem
neadekvatnosti suprotstavljanja pojmova različitih razina – vrsta društvenog
angažmana (feminizam) i književnopovijesne poetičke odrednice koji termin
naturalizam podrazumijeva, pri čemu nemogućnost pronalaska sretnijeg rješenja
upućuje na neadekvatnost ustaljenih književnopovijesnih odrednica za neke od
aspekata poetike ženskih autorica.

Melankolija i ponavljanje reproduktivnog neuspjeha

Na toj točki analizu je produktivno proširiti feminističkom teorijom koja je
problem reproduktivnog neuspjeha postavila u samo središte kritike patrijarhata.
Adrienne Rich u svom radu *Od žene rođena: majčinstvo kao iskustvo i institucija* (*Of
woman born: motherhood as experience and institution*, 1976) razlikuje majčinstvo kao
iskustvo i instituciju, pokazujući kako upravo institucionalizirani okvir oduzima
ženama autonomiju i pretvara ih u čuvarice poretka koji zapravo reproducira
njihovu podređenost i melankolično ponavljanje gubitaka. Svoju poziciju argu-
mentira ukazivanjem na istovremene mehanizme patrijarhalne kontrole majčin-
stva uz zahtjeve koje poredak postavlja pred majke: majke nemaju autonomiju ni
kontrolu nad svojom ulogom, a na njih se svaljuje odgovornost za odgoj djece te
ih se prisiljava da u određenoj dobi isporuče djecu društvu, odnosno kolektivnoj
kontroli očeva i njihovih institucija (javnog obrazovanja i sl.). Kao cilj kojem poli-
tički teži, Rich postulira radikalno drugačije uvjete u kojima bi se ostvarilo auto-
nomno majčinstvo te ta uloga ne bi više bila temelj za podređenost i eksploataciju.

Prikaz ljudskog ponašanja Renée Girarda, odnosno njegova mimetička teori-
ja, može se dovesti u kritički odnos s feminističkom teorijom koja kao cilj uzima

političku borbu za dokidanjem muške dominacije te eksploatacije žena, dakle, uglavnom s feminističkom teorijom prije postmodernističkog zaokreta prema radikalnoj kritici subjekta, kao i onom koja ide paralelno s posmodernističkim poduhvatima. Naime, Freud svoju temeljnu tezu o Edipovom kompleksu locira unutar nuklearne obitelji te je metaforički proširuje i na neke druge tipove društvenih struktura. S druge strane, Shulamith Firestone u radu *Dijalektika spola: predmet za feminističku revoluciju* (*The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, 1970) preuzima Freudov Edipov trokut, ali ga odvaja od biološkog utemeljenja i interpretira kao odnos društvene moći. Ona ističe: „Edipov kompleks puni smisao ima jedino u terminima moći“ (Firestone 1970: 47). Time Freudov koncept zavisti na penisu zamjenjuje tumačenjem zavisti na očevoj poziciji moći, dok sin u toj shemi žudi očev status, koji stječe tek priznanjem oca i ulaskom u muški svijet odraslih. Girardova revizija Freudovog modela (1990 usp. 180–196) također se temelji na distanciranju od libidalnog biologističkog utemeljenja. Po mimetičkom tumačenju otac predstavlja ultimativni mimetički model, odnosno uzor koji za sina utjelovljuje iluziju punine bitka te sin oponaša očeve želje ne bi li postao kao otac što ih nužno vodi do sukoba. Jedina stvar koja sukob može prevenirati jest *gradus* (stupanj koji stavlja nepremostivu razliku između oca i sina) te sin u čvrstom patrijarhalnom okviru odustaje od majke kao povlaštenog očevog objekta i uopće pretenzije na poziciju oca te se okreće zamjenskim objektima. Iz te perspektive modernizam možemo opisati upravo kao krizu *gradusa* naslijeđenih hijerarhijskih obrazaca, osobito patrijarhalnih.

Iz te perspektive roman *Njeno življenje* možemo čitati kao roman o neuspjehu obiteljske reprodukcije koji je istovremeno i simptom krize društvene reprodukcije usko vezan s destabilizacijom očinskog autoriteta. Radnja kronološki prati život Tilde Ribičeve od njezinog djevojaštva do samoubojstva, a zbog strogo linearne organizacije sižea i jednostavnosti jezika i roman prati ocjena jednostavnosti. U skladu s postuliranim teorijskim okvirom, motivaciju likova koja vodi do konačne propasti obitelji i reprodukcijuskog kraha čitam iz vizure u romanu prisutnih mimetičkih obrazaca kao i onih za koje Girard iz vlastite konzervativne perspektive procjenjuje da imaju ulogu prevencije destruktivnog mimetizma – u smislu čvrstog *gradusa*, odustajanja od vlastite mimetičke žudnje i prihvatanja naloga autoriteta čime se otvara mogućnost kritike patrijarhalne hijerarhije iz feminističke perspektive.

Obitelj u kojoj je Tilda rođena otpočetak je idealizirana upravo u skladu s patrijarhalnim obrascem u njegovoj građanskoj varijanti – višestruko se naglašavaju obiteljski sklad i beskonfliktnost. Rečenica kojom započinje roman predstavlja upravo konstataciju o takvom mitskom mirnom trajanju obitelji: „Miran je bio dom Tilde Ribičeve“ (Kveder 2004: 125). Nakon konstatacije o obiteljskom miru, slijedi idealizirani opis Tildinog oca, utjelovljenja patrijarhalnog autoriteta: „Bio je ljubazan i pravedan i ljudi su ga poštovali i voljeli“ (Isto). Njegov opis

se zaključuje konstatacijom o njegovom apsolutnom uzoru u kćerinim očima: „Takav je bio otac Tilde Ribičeve. Za nju je bio uzor čovjeka i muškarca“ (Isto: 126). Njegova životna filozofija sažeta je u posvećenosti dužnosti, a jedina privatna strast su mu putopisi – sublimirani oblik žudnje za drugim prostorima, ostvaren kroz disciplinirano čitanje. Tako se otac pojavljuje kao ideal čuvara reda, svojevrsni antipod onome što će kasnije utjeloviti Robert i Rajko: nered, neodgovornost i razorno nasilje.

Međutim, iza prividnog sklada roman već od početka otvara pukotine: naime, u idealiziranom domu Ribičevih nedostaje smijeha i radosti:

„Obiteljski život Ribičevih bio je uzoran. Jedino što je možda nedostajalo u kući bilo je veselje; ono blagotvorno veselje koje bez razloga izvire iz sretnih, lakih srca.“ (Isto: 128)

Upravo u toj tišini i prigušenosti naslućuje se melankolični ton koji se u liku Tildine majke pretvara u trajni osjećaj gubitka. Njezina potisnuta sjećanja vezana za izgubljeni klasni status javljaju se upravo u momentu priprema za kćerino vjenčanje:

„I prvi put je pričala Tildi o svojim djevojačkim godinama, o bogatom očinskom domu, o salonima i blještavo opremljenim sobama u kojima je odrasla, o kočijama u kojima se vozila, o skupocjenim opravama koje je nosila njezina majka, o raskošnim večerama s pjevanjem, glazbom i gozbama koje su se održavale u njenom rodnom domu prije nego što ga je uništila nesreća.“ (Isto: 143)

Nostalgично prisjećanje na rodno mjesto, utjelovljeno u liku majke, spaja se s melankoličnim oplakivanjem gubitka statusa koje se stalno ponavlja. Svetlana Boym u radu *Budućnost nostalgije (The Future of Nostalgia, 2001)* opisuje povijest pojma nostalgije koji je isprva naglašavao čežnju za izgubljenim prostorom, a kasnije se sve više povezuje s prošlim vremenom. Na početku analize pojma upućuje i na njegovu bliskost s melankolijom. Dok melankolija, kako pokazuje Robert Burton, u ranonovovjekovnoj tradiciji nosi intelektualnu i filozofsku dimenziju, vezanu za „hamletovsku sumnju“ i kritički odnos prema svijetu, nostalgija se definira kao „demokratskija“ bolest: afekt koji ne pogađa samo filozofe i redovnike, nego i vojnike, mornare i seljake u procesu modernih migracija (Boym 2001: 5). Time nostalgija postaje afekt masovnih pomaka, iseljavanja i gubitka doma, ali u središte stavlja prije svega muško iskustvo – iskustvo vojnika, mornara, seljaka. Ako to primijenimo na roman *Njeno življenje*, vidimo da je ženska pozicija dvostruko marginalizirana: s jedne strane, žene u građanskom poretku nemaju pristup „filozofskoj melankoliji“ koja je privilegij intelektualne muške elite, a s druge strane, njihovo iskustvo nostalgije ostaje potisnuto iza dominantnih muških narativa o gubitku doma. Žena, međutim, već samom udajom i ulaskom u muževljevu obitelj gubi vlastiti dom. U romanu Zofke Kveder taj je gubitak

koju je sama postigla udajom, a možda i više od toga: pokušava, posredstvom kćeri, ponovno uspostaviti status obitelji prije bankrota. No, kako pokazuje tijek naracije, upravo se tu događa reprodukcija razaranja: Tilda je uvučena u ciklus gubitaka koji je započeo već u prethodnoj generaciji, a sve žene u obitelji – Tildina majka, Tilda sama, pa i Mimica – uzaludno se trude požrtvovnošću i odricanjem vratiti izgubljeni red i status. Roman tako sugerira da melankolija žena u obitelji nije samo emocionalno stanje nego i strukturalna posljedica njihove pozicije u patrijarhalnom i građanskom okviru. One nemaju kontrolu nad ekonomskim procesima ni nad muškim postupcima, a ipak na sebe preuzimaju zadatak reprodukcije reda i krivnju zbog neuspjeha. Zato njihova požrtvovnost uvijek ostaje uzaludna: ženske junakinje pokušavaju popraviti ono što nije u njihovoj moći, dok muški akteri (majčin otac, Robert, Rajko) iznova generiraju destrukciju.

Važno je istaknuti da kod stupanja u brak Tilda nema vlastitih želja, kao poslušna kći ona naprosto prihvaća savjet roditelja i pasivno se prepušta da njezin život vodi patrijarhalni autoritet:

„Život žene je slučaj. Da, to je vidjela u rodnom mjestu da žena gotovo nikada nije kormilarica svoje sudbine. Ona je kao lađa koju vodi kapetan kamo on želi. Kakav je on, takva je i njezina sreća.“ (Kveder 2004: 142)

Upravo odustajanje od vlastitih želja i prihvaćanje autoriteta, Girard iz svoje konzervativne pozicije vidi kao oblik spasa od mimetičke zaraze, odnosno niza destruktivnih reakcija koje se međusobno pojačavaju. Njegova vjera u blagotvorno djelovanje autoriteta ne počiva na ideji da bi nositelji autoriteta bili savršeni (ili bolji od drugih), nego na njihovoj medijskoj ulozi – na to da će svojim autoritetom usidriti želju i spriječiti mimetičke sukobe. Međutim, interpretaciju romana koja stavlja naglasak na destruktivni niz koji je posljedica ženskog pokoravanja odlukama (muških) autoriteta pokazuje opasnosti koje prijete od konzervativnog prihvaćanja hijerarhije.

Na tragu Girardove analize, obitelj Ribičevih dodatno se disciplinira kroz rituale koji sprečavaju mimetičku zarazu. Posebno je indikativno mjesto gdje se ističe da u kući uvijek ima vina za goste, ali ga nitko od ukućana ne pije (Kveder 2004: 137), čime je dodatno istaknuta pregrada kojom se obiteljski red čuva od bilo kakvih mimetičkih opasnosti. To isticanje služi i kao podcrtavanje kontrasta između obitelji u kojoj je Tilda odrasla i njezinog muža Roberta te sina Rajka koji ponavljaju isti obrazac destrukcije. Odbijanje vina postaje znak discipline kojom se održava red i sprečava kaos. Međutim, upravo će vino postati lajtmotiv Robertove destrukcije – kada Robert u početku također odbije vino, čini se da se uklapa u tu disciplinu. Međutim, upravo će prekoračenje tog pravila – njegovo kasnije odavanje alkoholu – označiti početak destruktivnog raspada obitelji, čime roman jasno povezuje gubitak kontrole nad žudnjom s urušavanjem građanskog reda.

Nakon stupanja u brak razotkriva se niz Robertovih prevara (u smislu laži o vlastitoj imovini, namjerama), a Tilda sve mirno prihvaća i djeluje kao kućni anđeo usmjeren na optimalno funkcioniranje kućanstva u neidealnim uvjetima: sređuje zapuštenu kući i okućnicu, bavi se vrtlarstvom i obavlja sve kućanske poslove te prvo veliko razočaranje i šok doživljava nakon Robertovog prvog pijanstva. Prva Tildina kriza nastupa nakon rođenja treće kćeri Mimice. Tu već rađanje djece počinje doživljavati beznadnim poduhvatom, posebno zato što je rodila žensko dijete, a bolest koja prati trudnoću dodatno simbolizira njezinu krizu. Krizu ipak prekida ultimatumom kojim od Roberta zahtijeva da pozove liječnika ili da je ubije. Nakon ozdravljenja Tilda se ponovno trudi uspostaviti red, ali slijedi prvi veliki Tildin gubitak koji predstavlja smrt dvoje starije djece. Smrt djece ne znači samo nepovratni gubitak nego i još dublje uranjanje u melankoličnu poziciju. Ostavljena bez mogućnosti zajedničkog tugovanja (jer je muž i u najtežem trenutku smrti djece stvarno i simbolički odsutan), ona sama nosi teret boli i nastavlja pokušavati obnoviti red koji joj stalno izmiče. Time se učvršćuje osnovna matrica romana: požrtvovna žena koja nastoji reproducirati stabilnost naspram muškaraca koji svojom neodgovornošću i destruktivnim ponašanjem reproducira gubitak. Ta matrica se izravno suprotstavlja patrijarhalnom modelu koji opisuje Carole Pateman u svom radu *Ženski nered: demokracija, feminizam i politička teorija* (*The disorder of women: democracy, feminism, and political theory* 1989). Naime, ovdje Pateman analizira procese kojim građansko društvo kod svog uspostavljanja isključuje žene s pozicije građanskog subjekta projicirajući na njih nered suprotstavljen društvenom poretku. Nasuprot tomu, Kvederin feministički angažman ovdje se ostvaruje projiciranjem nereda na muškarce koji personificiraju naličje patrijarhalnog reda.

Četvrta pak trudnoća koja se događa nakon smrti prvo dvoje djece potpuno mijenja Tildino raspoloženje te u njoj budi velike nade u pozitivan preokret. Naime, Tildina želja da njezin sin Rajko sliči na njezinog oca predstavlja duboko simbolički trenutak u kojem majka projicira mogućnost reprodukcije reda, stabilnosti i građanskog autoriteta koji je u njezinoj obitelji bio utjelovljen u liku oca. Nakon Rajkova rođenja Tilda u njegovim crtama prepoznaje sličnost s djedom i njezino je oduševljenje gotovo ekstatično: činilo joj se da je rodila vlastitog oca i tako osigurala kontinuitet patrijarhalnog reda i zaštite. Ovo možemo tumačiti u okviru psihoanalitičke teze o (prvenstveno muškom) djetetu kao ženskoj zamjeni za penis koji već u Freudovoj interpretaciji simbolizira moć.¹⁵ Naime, Freud je u više navrata formulirao ideju da dijete, osobito sin,

15 Pri čemu su predodžba moći i njezinog anatomskeg utjelovljenja kod Freuda nerazdvojive dok se u kasnijim interpretacijama odnos tijela i onog što ono simbolira apstrahira.

predstavlja ultimativni način ženskog rješenja kastracijskog kompleksa, odnosno „kompleksa muškosti“ na kojeg se svodi svaki oblik ženske ambicije:

„Majka nalazi neograničeno zadovoljstvo jedino u odnosu sa sinom; taj je odnos u potpunosti najpotpuniji, najviše oslobođen ambivalencije od svih ljudskih odnosa. Majka može prenijeti na sina ambiciju koju je bila prisiljena potisnuti u sebi i može od njega očekivati zadovoljenje svega što je u njoj preostalo iz njezinog kompleksa muškosti.“ (Freud 1932/1961: 133)

Shulamith Firestone u prethodno spomenutom radu (1970) preuzima Freudovu tezu, ali je smješta u društveno-povijesni okvir. Ona uočava da majčinstvo u patrijarhalnom sustavu postaje jedini izvor statusa i moći žene, pa je dijete zapravo nadomjestak za sve ono što joj je društveno uskraćeno: „Dijete je često njezina jedina zamjena za sve ono što joj je uskraćeno u širem svijetu, u Freudovim terminima, on je njezina ‘zamjena za penis’“ (Firestone 1970: 54). Upravo u tome leži i objašnjenje majčine posesivnosti: kako očekivati da se žena „bez borbe“ odrekne sina koji je trebao kompenzirati njezin cjeloživotni gubitak pristupa svijetu slobode i avanture? Firestone pritom prevodi Freudovu analizu Edipovog kompleksa u pojmove moći, apstrahirajući je od ljudske tjelesnosti. Ono što kod Freuda polazi od anatomske razlikovanja, kod Lacana se preoblikuje u strukturalni jezik označitelja, a kod Firestone u društveno-političke pojmove. Time se ista teza kreće od biološke preko simboličke do materijalističke razine, što pokazuje da psihoanalitička istina može biti reinterpretirana kao simptom različitih poredaka – od nesvjesnog preko simboličkog do patrijarhalne organizacije društva.

Ovdje nam je pak bitno da je stvarni otac (koji nije uspio utjeloviti red, odnosno Zakon) odsutan i da majka, nasuprot njegovom destruktivnom djelovanju u odnosu na poredak, želi reproducirati red koji projicira u vlastitog oca. Činjenicu da je ona ekstatična zbog ideje da bi njezin sin mogao sličiti na njezinog oca zapravo možemo tumačiti kao ideju da ona simbolički želi roditi vlastitog oca, odnosno želi reproducirati poredak koji on reprezentira, ali u tome ne uspijeva jer dovoljno snažnog, prisutnog i ispravnog oca naprosto nema.

Kako Rajko odrasta, Tildina iluzija se postupno razbija. Najprije kroz naoko nevini komentar sluškinje, a potom i kroz vlastita opažanja, Tilda razočarano otkriva da njezin sin ne sliči na djeda, nego na oca Roberta:

„Sav je na gospodina,“ rekla je Lena.

„Da, bit će sasvim kao moj otac,“ potvrdila je Tilda. „Upravo jučer gledala sam njegove fotografije iz mlađih godina i kad je bio još dijete. Stare su već i izbljedjele, ali se ipak vidi da mu je nalik kao jaje jajetu.“

„Ne mislim na vašega gospodina oca,“ rekla je Lena.

„Na našeg gospodina mislim, koji je umro ove zime. I njemu je sličan, kao krajcar krajcaru.“

„Mome mužu?“

„Da,“ potvrdila je Lena.

„Kako možete govoriti tako nešto,“ odvrtila joj je Tilda tvrdo i ustala.

„Nikad mi to više nemojte reći!“

(***)

„Da, Rajko ima Romanov smijeh, njegovu ljubaznost, njegovu živahnost! Cijelo njegovo držanje je Romanovo, premda je još malen. A Tilda se čudila što to nije sama prepoznala.

Nešto je doprlo do njezine duše. Nešto hladno dotaknulo se njezina srca.

Nešto ju je opomenuo: Pazi!“ (Kveder 2004: 216-217)

Nakon toga Tildino majčinstvo (na koje je svedeno cijelo njezino djelovanje) usmjereno je na to da Rajka stavi u službu reprodukcije vrijednosti koje utjelovljuje njezin otac, odnosno da ga otrgne od destruktivnog principa koji utjelovljuje njezin pokojni suprug. Međutim, Rajko ne postaje jamstvo obnove patrijarhalnog reda, nego reprodukcija njegovog mračnog naličja u obliku poroka, rasipništva i nasilja.

Adrienne Rich strukturalnu funkciju majčinstva u patrijarhatu vidi ovako:

„Patrijarhat ovisi o majci da ona djeluje kao konzervativan utjecaj, utiskujući budućim odraslima patrijarhalne vrijednosti čak i u onim ranim godinama kada se odnos majke i djeteta može činiti najviše individualnim i privatnim; on je također, kroz ritual i tradiciju, osigurao da majka u određenom trenutku prestane zadržavati dijete – osobito sina – u svojoj orbiti. Sigurno je stvorio slike arhetipske Majke koje učvršćuju konzervativizam majčinstva i pretvaraju ga u energiju za obnovu muške moći.“ (Rich 1976: 61)

Međutim, Tilda ne uspijeva niti osigurati patrijarhalni red u kojem bi imala podređeno, ali stabilno mjesto, već, unatoč svim nastojanjima, reproducira destrukciju, odnosno razaranje naslijeđenog (ali narušenog) reda. Na sličan način se prikazuje i apsurdnost položaja Robertove majke. Kod prvog susreta s Tildom ona je moli i izražava vjeru da će Tilda napraviti ono što sama nije uspjela: odgojiti Roberta kao stabilnog muškarca i jamca reda. Nasuprot njezinim i Tildinim željama Robert se odaje rasipništvu i riskantnom mešetarenju (u nadi da će se obogatiti i osloboditi tereta rada zapravo reproducira postupak Tildinog djeda) te pronevjerava i majčinu kuću što metaforički označava potpuni krah njezine funkcije društvene reprodukcije.

Nakon muževljeve smrti, uz pomoć još jednog „dobrog patrijarha“ – Robertovog strica, Tilda živi u stanovitom miru i skladu sa svojom djecom i sluškinjom Lenom. Ovdje stric uz njezinog oca funkcionira kao drugi „dobri patrijarh“ koji financijski osigurava Tildinu obiteljsku stabilnost, međutim i taj se privremeni mir raspada kada Rajko stasa dovoljno da se otrgne majčinoj kontroli i počne reproducirati destruktivne obrasce vlastitog oca.

Mimica pak utjelovljuje reprodukciju majčinog građanskog ideala i svojevrnog kućnog anđela: marljiva je, poštena, poslušna, no zbog vlastite krhkosti (koja također predstavlja oblik idealizacije¹⁶) i zbog svog spola ne može utjeloviti pozitivnu reprodukciju obiteljskih vrijednosti. Kako primjećuje Božena Orožen:

„S kćeri je veže prijateljsko razumijevanje, koje je to veće što više napreduje tuberkuloza u djevojačkom tijelu. Idila u njihovu odnosu idila je pred smrt.“ (Orožen 1983: 227)

Mimičina mučenička smrt donosi stanovitu katarzu: Rajko se kaje te se kao razmetni sin neko vrijeme pretvara u ono što majka želi – u utjelovljenje zakona, poštovanja pravila i obaveza. Također, obitelj zajedničkim trudom podiže svojevršno svetište mrtvoj Mimici koje privremeno djeluje kao topos žrtvene katarze. Svi su pomireni i svačija nastojanja idu u smjeru poštivanja obiteljskih vrijednosti. Međutim, nakon kratkog perioda Rajkovog pokajanja i marljivog izvršavanja obaveza, tijekom posjete stricu pada pod utjecaj razmaženog bogatog rođaka. Emil funkcionira kao mimetički uzor koji motivira Rajkovu želju za klasnim prestižem i odvaja ga od pozitivnog uzora koji s Tildinog gledišta predstavlja stric. Ovdje susrećemo i arhetipski motiv sukoba očeva i sinova zbog oslabjelog očinskog autoriteta te se i on aktualizira kroz isticanje sličnosti koje kod Kveder označava podudaranje u vrijednostima predaka i potomaka¹⁷ što je ključni moment kod problematizacije reprodukcije kulture i vrijednosti:

„Stric Robert je već jako star; reumatičan je i gotovo nigdje ne ide. Gospođa teta također je stara i pogrbljena, ali ipak prava aristokratkinja. Znaš li da je rođena barunica Z.? To se odmah vidi. Čudim se da to nikad nisi spomenula. Emil ima njezinu krv. I Ludvik je po majci. Zato stric, rekao mi je Emil, nema osobito rad sinove. Stric Robert je jako originalan, ali više prost, priprost čovjek. Emil je u svakom pogledu *comme il faut*. Jučer mi je odmah darovao kutiju finih egipatskih cigareta. Ne ljutiš se što pušim? Lagane su i ništa mi ne škode, a miris i aroma im je izvrstan.

Sluge me jako poštuju. Emil mi je pokazao dvorac i sve gospodarske zgrade, i gdje god bismo susreli nekog poslužitelja, sobaricu, kočijaša, slugu ili djevojku, svakome bi rekao: ‘Evo, to je moj rođak, gospodin Rajko! Slušajte ga, ako što bude zahtijevao!’ Eh, Lena, da vidiš kako mi se klanjaju!“ (Kveder 2004: 266)

16 O idealizaciji tuberkuloze u kulturnoj tradiciji, osobito povezivanjem sa ženskim subjektima, podrobnije kritički piše Susan Sontag u radu *Illness as Metaphor* (1978), o čemu će više riječi biti u sljedećem poglavlju.

17 Isti postupak primjenjuje i u romanu *Hanka* (1918) u kojem glavni lik žali zato što kćeri ne sliče na nju i mašta o djetetu koje bi sličilo na njezin muški ideal.

Nakon povratka Rajko usvaja Emilove obrasce kojima želi ostaviti klasni prestiž, laže o svom aristokratskom porijeklu i želi se pokazati superiornim u odnosu na okolinu te se vraća obrascima ekscenog trošenja i hedonizma. Osim ponuđenog hereditarnog objašnjenja, roman ovdje ukazuje i na mimetičke obrasce koji uvjetuju Rajkovo ponašanje. Tu se stric u uloji „dobrog patrijarha“ pokazuje neuspješnim, baš kao i Tildin otac koji joj šalje pismo u kojem izražava duboko kajanje zbog vlastite uloge u njezinom sklapanju braka i nedostatka brige nakon njega. Iako Tildin otac funkcionira uspješno u odnosu na vlastite sinove (koji su po svemu sudeći uzorni građani), u Tildinom slučaju priznaje vlastitu grešku baš kao i Robertov stric koji priznaje neuspjeh u odgoju vlastitih sinova kao i grešku vezanu za boravak Rajka u njegovom domu.

Kao i kod prethodnih perioda mira i nade za Tildu, blagotvorno djelovanje pokajanja nakon Mimičine mučeničke smrti pokazuje se privremenim, a Rajko se okreće starim destruktivnim navikama i na kraju, nakon kulminacije Rajkove transgresije koja se sastoji u krađi Lenine životne uštedevine i ekscennoj potrošnji u nekoliko dana provedenih u bordelu, majka gubi svaku nadu u mogućnost obnove poretka te puca u Rajka. Očajničko ubojstvo sina i samoubojstvo ukazuju na potpunu kapitulaciju glavnog lika koji negativne destruktivne obrasce može zaustaviti samo doslovnim fizičkim istrebljenjem vlastite obitelji.

Zaključno o patrijarhalnom poretku, neredu i njegovom prevladavanju

Roman *Njeno življenje* može se čitati upravo na točki napetosti između Girardove konzervativne intuicije i lijeve, odnosno feminističke kritike patrijarhata. Girardova misao o mimetičkom nasilju počiva na pretpostavci da jedino čvrsta hijerarhija može spriječiti eksploziju kaosa i destrukcije. Njegov strah od raspada reda temelji se na intuiciji o krhkosti poretka i mogućnosti da se iza tankog sloja civilizacijskih pravila probije nekontrolirano nasilje. Nasuprot tomu, Terry Eagleton u svojoj teoriji tragičnog *Slatko nasilje: ideja tragičnog* (*Sweet Violence: The Idea of Tragic*, 2003) nadilazi sam žanr tragedije i iz marksističke i psihoanalitičke vizure neprestano reflektira brojne kontradikcije društvenog poretka koji se nužno pretvaraju u tragično iskustvo. Pri tome inzistira na tome da hijerarhija sama po sebi generira nasilje i da pravda, čak i u svojoj „knjigovodstvenoj logici“, ostaje nužna upravo zato da bi se spriječila samovolja moćnika: „pravda nas svojom knjigovodstvenom logikom veže za svijet kakav jest, ali bez nje moćni bi imali odriježene ruke. [...] Velikodušnost, kao i okrutnost spadaju u mušićave privilegije moćnih“ (Eagleton 2003 b: 140–141). Time Eagleton pokazuje da hijerarhija ne predstavlja zaštitu slabih, nego zapravo okvir unutar kojega slabiji – žene i djeca – postaju još izloženiji prohtjevima i mušicama onih koji imaju moć.

Kako smo vidjeli, teoretičarke Adrienne Rich i Shulamith Firestone upućuju na isti problem iz feminističke vizure stavljajući u fokus spolno distribuirane odnose moći i društvene uvjete reprodukcije, odnosno institucije majčinstva. Kako je rečeno, Rich upozorava da institucija majčinstva u patrijarhalnom poretku majci dodjeljuje apsolutnu odgovornost, ali joj uskraćuje bilo kakvu kontrolu. Upravo to se pokazuje u sudbini Tilde i Robertove majke: obje su odgovorne za odgoj sinova, obje se bore da „isprave“ mušku destruktivnost, ali obje gube svaku kontrolu. Sinovi u konačnici reproduciraju ne red i stabilnost, nego potisnuto mračno naličje patrijarhata – poroke, nasilje i destrukciju, a žene snose posljedice.

Njeno žoljenje stoga razotkriva dvoznačnost patrijarhalnog reda: on se predstavlja kao zaštita od kaosa, ali u stvarnosti ne nudi ništa drugo doli ponavljanja gubitaka. Tri generacije „kućnih anđela“ – Tildina majka, Tilda i Mimica, a naposljetku i sluškinja Lena – pokušavaju očuvati obiteljski kontinuitet, ali njihova požrtvovnost završava smrću djece, gubitkom doma, osiromašenjem i nasiljem. Roman time prikazuje Girardovu vjeru u hijerarhiju kao nedostatnu: poredak ne sprečava mimetičko nasilje, nego prikriva vlastitu strukturnu nasilnost. Suprotno Girardu, Kveder pokazuje da je ženska požrtvovnost u tom poretku osuđena na uzaludnost jer ne može obuzdati samovolju muškaraca. A upravo Eagletonova opaska artikulira ono što roman narativno razvija: slabiji se ne mogu pouzdati u velikodušnost moćnih jer ona, baš kao i njihova okrutnost, ostaje povlastica koju oni koriste po vlastitom nahođenju.

Upravo zbog problematizacije odnosa reda i nereda roman se može povezati i s naturalističkom poetikom. Naturalizam se u književnoj kritici često dovodi u vezu s intuicijom da je kulturni poredak slab u obrani pred destruktivnim porivima ljudske prirode. Recepcija Kvederina romana nerijetko je govorila o „pogrešno shvaćenom naturalizmu“ jer se ponavljanje destruktivnih obrazaca u interpretacijama (a ne samom tekstu) svodilo na teoriju herediteta. Osim toga, u mizoginim projekcijama naturalizma destrukciju reda redovito donosi „fatalna žena“ koja izmiče muškoj kontroli ili se pak muška transgresivnost ponekad i idealizira. Kveder taj obrazac preokreće: destruktivna sila nije žena, nego muškarac; destruktivno ponavljanje loših obrazaca nije učinak herediteta nego strukturno uvjetovane ženske melankolije i loših mimetičkih obrazaca; destrukcija ne dolazi iz prirode nego od naslijeđenih patrijarhalnih struktura – Robert i Rajko kao utjelovljenje neodgovornosti, rasipništva i nasilja predstavljaju prešućeno naličje patrijarhata, dok je pred žene stavljen nemogući zadatak očuvanja reda u uvjetima ekstremne ovisnosti i podređenosti. Žene – Tildina majka, Tilda, Mimica i Lena – prikazane su kao nemoćni „kućni anđeli“, čuvarice reda čija nastojanja ostaju tragično uzaludna. Čak ni „dobri patrijarsi“ – otac i stric – unatoč svojoj zaštitničkoj funkciji ne uspijevaju zaustaviti urušavanje poretka. Dakle, Kveder izokreće mitsko muškocentrično viđenje rodnih uloga u kreiranju reda i

borbe protiv kaosa te nudi obrnutu projekciju u kojoj patrijarhalnom redu ne prijeti „ženski nered“, nego upravo muškarci koji ne poštuju poredak dok ni žene ni „dobri patrijarsi“ nemaju moć zaustaviti takvu destrukciju. Iz toga proizlazi implicirani zahtjev za drugačijim poretkom u kojem sudbina žena i djece neće biti nemoćno izložena muškoj samovolji i potencijalnom kaosu koji destruktivni muškarci donose.

Na taj način *Njeno življenje* potvrđuje da Kveder ne zauzima naturalističku poziciju pasivne deskripcije determiniranih sudbina, nego naturalistički registar koristi kao okvir za feministički angažman: poredak koji se prikazuje kao krhak i nestabilan nije apstraktna „kultura“ nasuprot „prirodi“, nego konkretan patrijarhat u kojem destrukcija proizlazi upravo iz unutrašnjih kontradikcija: iz pozicije istovremenog zadatka reprodukcije i nedostatka kontrole nad tim procesom u koje su stavljene žene te iz potisnute mračne strane muškog autoriteta čija se neograničena samovolja lako može pretvoriti u destrukciju samog života. Roman se zato može čitati i kao lucidna feministička polemika s konzervativnim intuicijama: intuicija o krhkosti reda ostaje točna, ali je „red“ ovdje sam patrijarhat, a žrtve njegova urušavanja nisu muškarci koji strahuju od kaosa, nego žene i djeca koji u tom sustavu snose posljedice mračne strane samovolje autoriteta koji im je nametnut.

Estetski subjekt u prozi Milice Janković

Recepcija Milice Janković

Recepcija Milice Janković donekle se može usporediti s autoricama razmatranim u prethodnim poglavljima, s tim da kod nje još snažnije upada u oči marginalizacija u drugoj polovici 20. stoljeća upravo zbog većeg stupnja prihvaćenosti i ozbiljnijeg tretmana od strane službene književne kritike za vrijeme njezina života. Naime, za života je objavljivala u uglednim književnim časopisima, a za njezinu afirmaciju najzaslužniji je Jovan Skerlić koji ju je uvrstio u *Istoriju nove srpske književnosti* (1914), zajedno s četiri druge autorice, pri čemu Skerlić ističe da su „za novije doba uzimani samo pisci od književne vrednosti“ (Skerlić 1914: 28).

U prikazu dviju zbirki pripovijedaka – *Saputnici* Isidore Sekulić i *Ispovesti* Milice Janković – objavljenom u časopisu *Srpski književni glasnik* 1913. godine pod naslovom *Dve ženske knjige*, Skerlić suprotstavlja ove dvije autorice i prednost daje Milici Janković upravo na temelju rodnih stereotipa o osjećajnosti, duši, neposrednosti i jednostavnosti, dok Isidori Sekulić zamjera pretjerani intelektualizam, složenost i racionalnost. Tu se otvara paradoks koji je tek dotaknut u prethodnom poglavlju: ženske spisateljice su istovremeno shvaćane manje ozbiljno upravo na temelju stereotipa koji su im nametani, a ako su uspjele umaći takvoj stereotipizaciji, osuđivane su upravo zbog toga.

U vrijeme druge Jugoslavije tekstovi Milice Janković nisu reizdavani. Može se reći da je potisnuta na rubove književnog kanona. Izuzetak je izdavanje drame *Nada*, sačuvane u rukopisu, 1986. godine u časopisu *Scena*.

Proteklih nekoliko desetljeća obilježilo je feminističko revidiranje kanona koje je rezultiralo revalorizacijom opusa Milice Janković, njezinim povratkom u književni kanon te ponovnim izdavanjem njezinih tekstova u edicijama *Sopstvena soba* (Službeni glasnik) i *Savremenice* (Laguna). Među novijim znanstvenim radovima o Milici Janković treba istaknuti zbornik *Nova realnost iz sopstvene sobe* (2015), knjigu Magdalene Koch *Kada sazremo kao kultura*¹⁸ (2012) te radove Žarke Svirčev, osobito one sabrane u knjizi *Avangardistkinje* (2018).

Pitanje estetskog subjekta u književnosti Milice Janković zahtijeva teorijску pozicioniranost prema shvaćanju tijela, subjekta i književne reprezentacije. Donedavno je kod ovih pitanja prevladavala interpretativna paradigma poststrukturalizma koja je naglašavala konstrukcijsku prirodu identiteta i jezika, često zanemarujući materijalnu uvjetovanost tjelesnog iskustva. Međutim, u

18 Knjiga je prvi put izašla na poljskom 2007.

kontekstu bolesti, invaliditeta i spola, reduciranje subjekta na diskurzivnu funkciju pokazuje se kao teorijski i etički nedostatno.

U ovom poglavlju polazim od pretpostavke da estetski subjekt u djelima Milice Janković nije naprosto simbolički konstruiran, već je utemeljen u tjelesnoj i afektivnoj zadanosti koja uključuje bolest, patnju, fizička ograničenja i spolnu zadanost. Takvo razumijevanje se oslanja na teze autora koji zastupaju kritiku postmodernističkog konstruktivizma i zagovaraju etički odgovornu koncepciju subjekta.

Teorijska ograničenja (de)konstrukcije subjekta

Pitanje estetskog subjekta u književnosti Milice Janković zahtijeva teorijsku pozicioniranost prema shvaćanju tijela, subjekta i književne reprezentacije. Prevladavajući teorijski modeli potkraj 20. stoljeća temeljili su se na poststrukturalističkoj i dekonstrukcijskoj paradigmi u kojoj se identitet promatrao kao isključivo diskurzivna kategorija. U tom okviru tijelo je često bilo shvaćano kao simbolička ili jezična konstrukcija, pri čemu se zanemarivala njegova materijalna, tjelesna zadanost. Međutim, svođenje ljudskog subjekta isključivo na diskurzivnu praksu onemogućilo je razumijevanje iskustva ranjivosti koje proizlazi iz njegove tjelesnosti.

Kako je prethodno rečeno, polazim od teze koja stavlja naglasak na tjelesnoj i afektivnoj zadanosti subjekta koja se suprotstavlja njegovom postmodernističkom svođenju isključivo na simbolički konstrukt. Iskustva patnje, bolesti, tjelesnih ograničenja i rodne situiranosti postaju sasvim neobjašnjivi ako je subjekt apstrahiran od vlastite materijalnosti.

Tobin Siebers u tekstu *Invaliditet u teoriji: Od društvenog konstruktivizma do novog realizma tijela (Disability in Theory: From Social Constructionism to the New Realism of the Body, 2001)* upozorava da društveno-konstruktivistički pristupi često ne uspijevaju objasniti uvjete nastanka invaliditeta, kao ni iskustvo boli i ograničenja koje ne proizlazi samo iz društvene stigme. Umjesto toga, predlaže tzv. novi realizam tijela koji integrira simboličku i materijalnu dimenziju, smatrajući da etika skrbi, pristup tretmanu, društvena solidarnost i ideali inkluzije moraju polaziti od priznavanja stvarnih tjelesnih uvjeta.

Susan Wendell u knjizi *Odbačeno tijelo (The Rejected Body, 1996)*, iako konstruktivistički orijentirana, priznaje važnost tjelesnih iskustava i izričito navodi da su bol i ovisnost univerzalna ljudska iskustva. Međutim, njezin optimizam u pogledu društvene reorganizacije, kao i oštra kritika medicinske prakse, povremeno zanemaruju kompleksnost odnosa između medicinskog sustava i poboljšanja kvalitete života osoba s invaliditetom. Wendell se zalaže za otklanjanje negativnih aspekata invaliditeta prvenstveno kroz društvene promjene, dok Siebers inzistira na uravnoteženju društvenih i materijalnih aspekata.

Toril Moi u već spominjanom eseju *Što je žena?* (1999) – oslanjajući se na Simone de Beauvoir i Mauricea Merleau-Pontyja – afirmira tjelesnost kao temelj subjektivnog iskustva i kritizira redukciju tijela na puku jezičnu konstrukciju. Moi ističe da iskustvo svijeta nije jednako za sve, nego je uvjetovano tjelesnim razlikama. U kontekstu invaliditeta piše:

„Tijelo je važno za Simone De Beauvoir. Ako moram pregovarati sa svijetom u osakaćenom tijelu ili u bolesnom tijelu, neću imati isto iskustvo svijeta ni sebe kao što bih ga imala da imam zdravo ili naročito atletsko tijelo. Niti će svijet reagirati na mene na isti način da imam drugačije tijelo. Negirati ovo znači biti krivim za idealistički subjektivizam“ (Moi 1999: 68–69).

Moi se također poziva na Terryja Eagletona koji u već spomenutoj knjizi *Iluzije postmodernizma* upozorava da „nismo samo ‘kulturna’ bića za razliku od ‘prirodnih’, nego smo kulturna bića na temelju naše prirode, što znači na temelju vrste tijela koja imamo i vrste svijeta kojima ona pripadaju“ (Eagleton prema Isto). Tijelo nije ni čista biološka činjenica, ni puka simbolička figura: sudbina tijela ovisi o njegovoj fizičkoj zadanosti i društvenom tretmanu.

Takva pozicija stoji nasuprot poststrukturalističkim pristupima, poput onog Judith Butler u djelu *Tijela koja znače: diskurzivne granice spola* (*Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, 1993), gdje je tjelesna razlika shvaćena prvenstveno kao učinak diskursa. U kritici ove paradigme autori novog realizma tijela poput Siebersa upozoravaju da pretjerani naglasak na simboličkoj konstrukciji dovodi do zanemarivanja stvarne boli, ranjivosti i ograničenja koje tijelo donosi – iskustava koje se ne mogu posve razložiti u diskurzivnim terminima.

Premda njezin rad prethodi razvoju studija invaliditeta (*disability studies*), Susan Sontag u knjizi *Bolest kao metafora* (*Illness as Metaphor*, 1978) kritički analizira simboličku i estetsku mistifikaciju bolesti, osobito tuberkuloze i raka. Upozorava na opasnost da se bolest interpretira kao moralna, politička ili estetska poruka, umjesto da se shvati u svojoj biološkoj i egzistencijalnoj stvarnosti. Ipak, njezin pristup ostaje ukorijenjen u prosvjetiteljskoj vjeri u moć razuma da razotkrije mit i simbol. Kao protutežu mistifikaciji, Sontag postulira medicinsko znanje kao zdravorazumsko rješenje, bez dublje kritike samih struktura medicinskog paternalizma, tržišne logike i nejednake dostupnosti liječenja. U tom smislu Sontag ostaje bliska racionalističkom pristupu koji ne zadire u kompleksne etičke dimenzije invaliditeta, ali njezin rad ipak pruža korisnu platformu za analizu mistifikacije i demistifikacije bolesti u književnosti.

Nasuprot simplifikacijama koje nude i medicina i čisti konstruktivizam, Siebers predlaže model utemeljen na konceptualnoj ravnoteži: invaliditet je društveno oblikovan, ali se ne može razumjeti bez uvida u fizičku bol, smanjenu pokretljivost i stvarne prepreke koje se ne mogu uvijek ukloniti društvenom reformom. Time se

otvara prostor za etički angažiran pristup koji priznaje materijalnu zadanost tijela i ograničenja tehnologije, ali i nužnost društvene solidarnosti i političkog djelovanja. U tom sklopu se i tehnologije koje olakšavaju mobilnost i inkluziju ne mogu promatrati kao neutralni alati – one mogu predstavljati emancipaciju, ali i novu vrstu pritiska, standardizacije ili normativne procjene vrijednosti života.

U kontekstu književnosti Milice Janković ovakva teorijska pozadina omogućuje čitanje njezinih tekstova kao mjesta susreta estetskog iskustva, tjelesne zadanosti i etičke refleksije. Njezin estetski subjekt formira se na granici patnje, bolesti, rodnih očekivanja i etičkog odnosa prema drugome. Janković ne prikriva fizičku degradaciju, nemoć ili ovisnost. Naprotiv, ona ih tematizira u jeziku koji ne gubi estetsku funkciju, nego upravo kroz nju traži dostojanstvo, smisao i oblik subjektivnog opstanka.

Ograničenja estetskog iskustva

Slično prethodno analiziranim autoricama, Milica Janković u mnogim svojim tekstovima gradi ženski subjekt kojeg dominantno određuje upravo estetska dimenzija subjektivnog iskustva, ali u njezinim tekstovima, za razliku od prethodno razmatranih, taj subjekt otvoreno pokazuje umjetničke ambicije ili se ostvaruje u nekoj vrsti umjetničkog stvaranja. Ovdje treba podsjetiti da u okviru modernizma na vrlo različitim filozofsko-ontološkim temeljima umjetnost postaje ljudska aktivnost kojoj se pripisuju funkcije za koje je tradicionalno bila zadužena religija – funkcija odnosa prema transcenciji i funkcija transcendentnog temelja vrijednosti, a u novim okvirima individualističkog društva i uloga temelja modernog individualnog identiteta. Zbog toga žensko posezanje za pozicijom estetskog subjekta i stvaratelja zapravo označava žensku ambiciju da se ostvari kao subjekt transcencije što je pozicija koja joj je u tradicionalnim religijskim praksama bila onemogućena, s koje je bila isključena, a kao što smo vidjeli slično je bilo i u faličkoj konceptualizaciji autorstva.

Vladimir Đurić (2016: 2) učestalo korištenje autobiografskih elemenata u opusu Milice Janković pokušava objasniti vlastitom reinterpretacijom/proširenjem pojma autofikcije Sergeja Doubrovskog. Pojam autofikcije otvara ključna pitanja o odnosu između autobiografskog subjekta, fikcionalne konstrukcije i autorskog identiteta. U kontekstu moderne književnosti, osobito one obilježene esteticizmom i autorefleksijom, tematizacija estetskog subjekta dodatno destabilizira strogu dihotomiju između „autora“ i tekstualnog subjekta. Umjetnički tekst koji se samopromatra kao estetski čin implicira subjekt koji ne samo da piše već i prosuđuje, vrednuje i oblikuje vlastito postojanje kroz estetsku formu. U takvim tekstovima autorski subjekt, iako fikcionaliziran, nije posve uklonjiv: njegova estetska pozicija ostaje upisana u sam čin pisanja i oblikovanja pripadajućih fabula čime se destabilizira opozicija umjetnosti i stvarnosti. I realna i implicitna autorica

kao i likovi njezinih pripovjednih tekstova funkcioniraju kao međusobno udvajajući estetski subjekti dok sam umjetnički tekst tematizacijom estetskog iskustva predstavlja oblik autotematizacije, odnosno estetske autorefleksije pri čemu se kod Milice Janković u prvi plan stavljaju odnosi umjetnosti i spola/roda te estetskog iskustva i tjelesnosti upravo u autobiografskom pionirskom problematiziranju iskustva invaliditeta i tjelesnog propadanja u okviru srpske književnosti. Pri tome se žena pojavljuje i u tradicionalnoj funkciji estetskog objekta, ali i u novoj funkciji estetskog subjekta.

Pripovijetku *Lepota (Putem, 1932)* možemo čitati kao fikcionaliziranu estetsku raspravu u kojoj subjekt pripovijedanja, i ujedno središnji estetski subjekt, priču otvara dijaloškim suprotstavljanjem umjetničke ljepote i ljepote prirode, kao vanvremenskih i vječnih s jedne strane, i prolazne ljepote ljudskog bića s druge strane, pri čemu razmatranje o ljudskoj ljepoti ubrzo eksplicitno ograničava na žensku ljepotu, dok za mušku ljepotu kaže da „to nije ista, sasvim čista, tema“ (Janković 2003a: 208-209). Estetsko iskustvo umjetnosti i impresioniranosti ljepotom žene suprotstavljaju se prvo kod sugovornice glavnog ženskog lika oprekom „sujete, poze, uobraženosti i isticanja“ (Isto: 207)¹⁹ i njihove odsutnosti, te na liniji vječnost: prolaznost. Ženska ljepota je prikazana u tri navrata u kojima se prenose tri estetske impresije koje obuhvaćaju kako opis dojma tjelesne ljepote tako i posebnog dramskog momenta i mininaracije u kojima se ostvaruje osobito impresionističko iskustvo sretno pogođenog trenutka koji predstavlja estetski vrhunac.

U prva dva slučajeva pripovjedni lik izvještava o kasnijem razočarenju, odnosno deziluziji zbog drugog susreta s nesavršenom verzijom iste osobe koja više ne utjelovljuje onaj impresionistički vrhunac. Trenutno oduševljenje ljudskom ljepotom rezultira bolnim razočaranjem upravo zato što je ljudska ljepota krhka i prolazna, dok umjetnost nudi obećanje vječnosti. S time je u neskladu činjenica da se drugi sretni slučaj estetske impresioniranosti ženom ostvaruje u okviru izvedbene umjetnosti plesa koja zbog svoje najuže vezanosti za vremenski trenutak ne pruža iluziju vječnosti pa je estetski subjekt pripovijetke niti ne primjećuje kao jedan oblik umjetnosti nego naprosto kao „prirodnu ljepotu“. Glavni ženski lik, odnosno središnja estetska svijest, razočarana je prolaznošću ženske ljepote koju utjelovljuje mlada romska plesačica prema kojoj središnji subjekt pokazuje gotovo homoerotsko oduševljenje: „Pila sam je očima. Nisam mogla da se zasitim“ (Isto: 211). Ponovni susret s fizički izmijenjenom Sibinkom donosi razočarenje koje predstavlja oblik dezidealizacije: ljepota pruža iluziju savršenstva, a njezina prolaznost razotkriva nesavršenstvo, ontološki manjak u prividnoj punini. Međutim, ni ponovna deziluzija ne može uništiti žudnju subjekta pripovijedanja za takvom vrstom ljepote; žudnja za iluzijom ljepote opstaje usprkos proklamiranom odricanju od zanošenja ljudskom ljepotom:

19 Naravno, ideja da je umjetnost odvojena od taštine i poze izrazito je naivna.

„Nije ni pojma imala šta bih sve ja dala da je toga dana nisam videla. Otada, kao ona moja osetljiva prijateljica, ne tražim više lepotu među smrtnim ljudima“ (Isto: 215). Međutim, nakon toga opet slijedi pripovijedanje o sljedećem zanosu ljepotom mlade žene koja označava arhetip suprotstavljen romskoj plesačici.

Riječ je o estetskom zanosu lijepom opaticom u estetiziranom, dramski napretnom trenutku u kojem rastaje od voljenog mornara. Iako je opet riječ o oduševljenju ženskom ljepotom, pa se susrećemo s izravnim kršenjem prethodno proklamiranog obećanja, ovaj postupak je logičan ako u njemu istovremeno primjećujemo pokušaj sublimacije zemaljskog prolaznog karaktera estetskog oduševljenja u liku opatice koja žrtvuje zemaljsku ljubav prema mornaru pozivajući se na Boga. Međutim, pripovjedni komentar razotkriva ironičnost ovog postupka i vlastite pozicije estetskog subjekta: odricanje nudi očuvanje ljepote isključivo kroz melankolijsku strukturu – kroz interiorizaciju objekta u vlastito sjećanje. Religijska vjera prizvana je samo kao dio estetskog čina, a ne u obliku istinske vjere u mogućnost transcendencije. Odricanje ne rezultira vjerom u religijsko spasenje, nego postaje sredstvo introjeksijske, odnosno sredstvo melankolijskog očuvanja objekta u vlastitoj psihi čime se prevenira izgledno razočaranje ako bi se odnos s idealiziranim objektom nastavio u stvarnosti. Estetski vrhunac može biti sačuvan samo u sjećanju:

„Ona mu je tiho rekla: ‘Ne zaboravi na Boga.’ ...

Ne, neće zaboraviti. Niti ću ja nju zaboraviti. Otada čvrsto verujem da ima svetaca među živim ljudima. Dobro je da je više neću videti. A možda ni on. Ovako će je duže voleti i uvek će mu biti lepa...” (Isto: 215)

Religijski motivirano odricanje mlade opatice od propadljivog svijeta i zemaljske ljubavi stavljeno je u odnos paralelizma s odricanjem estetskog subjekta: obje se odriču stvarnog odnosa koji nosi izgledno razočarenje u ime ideala koji samo tako može opstati kao iluzija savršenstva. Pripovjedni subjekt projicira vlastitu melankoličnu introjeksijsku i na lik mladog mornara dok ironičan odnos prema vlastitom postupku razotkriva svijest o krhkosti ideala usprkos pokušaju negiranja gubitka.

Možemo zaključiti da pripovjedni/estetski subjekt ove priče suprotstavlja moment estetskog oduševljenja naknadnoj deziluziji koja nosi razočaranje. Ova ponavljajuća narativna gesta naglašava prolaznost estetskog dojma i nemogućnost njegova očuvanja, zbog čega se ljepota prikazuje kao afektivni fenomen neodvojiv od vremena i subjektivne percepcije. U duhu estetike dojma Waltera Petera,²⁰ subjekt ne traži istinu, već trenutačnu afektivnu punoću, ali se ni ta

20 Walter Pater svoj poznati rad *Renesansa: studija u umjetnosti i poeziji* (*The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 1873/2003) završava konstatacijom o nužnoj prolaznosti te o mudrosti koja je potrebna za ostvarenje smislenog života pri čemu se estetsko iskustvo u larparlartističkoj maniri proglašava ultimativnom samosvrhovitom vrijednošću koja maksimalno produljuje momente egzaltacije koji čine vrhunac ljudskog iskustva (Pater 2003, “Conclusion”).

punoća ne održava, već postaje mjesto gubitka. Posljednji pokušaj obrane ljepote od prolaznosti i deziluzije površnim povezivanjem s religijskim nosi prizvuk (auto)ironije. Ni tako imaginirana transcendencija se ne potvrđuje kao stabilna vrijednost – njezina duhovna uzvišenost dolazi u napet odnos s tjelesnom, svjetovnom ljepotom i ljubavnom čežnjom. Ovdje estetski pripovjedni subjekt sam sebe podrija jer ni dvostruki projekt odricanja (lika pripovjedačice od ljudske ljepote i mlade opatice od voljenog muškarca) ne daje smisao, već dodatno ističe nesklad između ideala i osjeta. Estetski subjekt ostaje razapet između želje za trajanjem i svijesti o neizbježnosti gubitka, pri čemu sama pripovjedna gesta postaje pokušaj zadržavanja onoga što je u svojoj biti nestalno. Za razliku od Waltera Patera (1873/2003), estetski subjekt ove pripovijetke se ne zadovoljava prolaznim trenutkom ljepote koji umjetnost može tek intenzivirati i malo produljiti, već deklarativno prihvaća mit o vječnosti ljepote umjetnosti naspram prolaznosti ljudske ljepote, međutim ni tu poziciju ne može dosljedno održati. Pri tome je ideja vječnosti umjetnosti svedena na trajnost subjektivnog dojma koji proizvodi, bez pretenzija za povezivanjem s transcendencijom kao što je riječ kod idealističkih estetičara 19. stoljeća.

Kako je opisano, konstelacija ponavljajućeg gubitka ljepote koja se povezuje s čežnjom za vječnošću odaje melankoličnu strukturu: estetski subjekt izražava odluku da će ljepotu pohraniti u sjećanju, a od deziluzije će se braniti introvercijom – pohranjivanjem estetskog dojma i objekta u vlastitu psihu te okretanjem sjećanju i negiranjem realnog gubitka, odnosno iskustva propadanja. Negacija nužnog gubitka ljepote predstavlja bitan moment melankolične strukture koju upravo s pozicije odnosa estetskog iskustva i prolaznosti analizira Elisabeth Bronfen u eseju *Najpoetskija tema (The Most Poetic Topic, 1996)*²¹ u kojoj sam estetski fenomen vidi kao oblik melankoličnog oplakivanja ljepote koja istovremeno prokazuje i negira nužnost tjelesnog propadanja i smrti.

Bronfen opisuje kako figura smrti lijepe žene u androcentričnoj kulturi funkcionira kao lažni štiti od svijesti o vlastitoj smrtnosti središnjeg muškog subjekta – štiti koji istovremeno priziva svijest smrti i tu smrt poriče. Lijepa žena kao kastrirajuća opasnost biva usmrćena čime se nudi iluzija usmrćenja smrti, ali paradoksalno i njezino udvajanje pa stoga Bronfen ovaj postupak naziva istovremeno oprekom i pleonazmom (Bronfen 1992: 63). Milica Janković međutim ide korak dalje: ona razotkriva iluzornost estetskog iskustva kao tog istog štita, pokazujući da estetika ne može spriječiti svijest o raspadljivosti – može je samo preoblikovati u subjektivnu, unutarnju tjeskobu.

21 Poglavlje u knjizi Elisabeth Bronfen: *Preko njenog mrtvog tijela: Smrt, ženskost i estetika (Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic, 1992)*.

U tekstovima Milice Janković žena se pojavljuje istovremeno kao estetski subjekt i kao objekt – ali za razliku od muškocentrične tradicije, u kojoj lijepi ženski lik mora biti uklonjen (usmrćen) da bi bio ovjekovječen, Janković prikazuje njegovo dekomponiranje: propadanje koje se događa u vremenu i prostoru, pred očima subjekta. Estetski zanos se u njezinim prikazima ne slama naglo, nego se postupno razgrađuje: prvo kroz svijest o fizičkom kvarenju, zatim kroz nemoć da se to kvarenje zaustavi, i naposljetku kroz melankoličnu introjeksiju – pokušaj da se estetski objekt zadrži ne izvana, nego iznutra, u vlastitom biću, kao sjećanje. To je pokušaj da se negira gubitak ne time što se on nijekanjem potiskuje, nego što se ljepota premješta u nutrinu subjekta – pa je subjekt više ne može izgubiti, ali više nije ni stvarna.

Estetsko iskustvo kod Janković tako postaje oblik autorefleksije: melankoličan, samorazarajući pokušaj da se prolaznost nadvlada tako što će subjekt postati čuvar izgubljenog objekta – poistovjetiti se s njim, prihvatiti njegovu smrtnost, ali i njegovo trajanje u pamćenju. Ono što se izvana gubi, iznutra se zadržava no samo kao iluzija cjelovitosti. Estetika je tako i svjedočanstvo o gubitku i strategija njegova poricanja.

Time Janković nasljeđuje, ali u jednoj mjeri i preoblikuje muškocentričnu estetsku tradiciju u kojoj je žena pasivni objekt muškog pogleda i kontemplacije. U njezinim se tekstovima pojavljuje dvostruki položaj: žena je i ona koja gubi i ona koja promatra gubitak – i sama slika i pogled koji tu sliku pokušava zadržati. Ali je li takvo estetsko iskustvo zaista utješno ili je njegova utjeha samo drugo lice odgođene boli, vidjet ćemo u daljnjim analizama estetskog subjekta suočenog s gubitkom, smrću i bolešću, odnosno iskustvom invaliditeta.

Pripovijetka *Derište* se već samim naslovom referira na konstelaciju odnosa koji je čest kod Milice Janković, ali i drugih autorica ovog razdoblja (kako smo vidjeli na primjeru Jagode Truhelke). Riječ je o odnosu starije i iskusnije žene i mlade djevojke u odnosu na koju starija žena pokazuje odgojne pretenzije. Ovdje pak sveznajuća pripovjedačica ironizira takvu pretencioznost i potrebu za impersioniranjem mlađe osobe upućujući na njezin skorojevićevski karakter: „Prijateljica se pred njom razmetala svojim znanjem, što je značilo da je skorojević, no ona to nije shvatala i divila joj se i zavidela joj, a ovoj je to trebalo“ (Janković 1932a: 151). Na drugom mjestu pak u romanu *Plava gospođa* (1924), mlađa žena spoznajom i iskustvom nadržava svoju mentoricu te zauzima kritički stav prema vlastitom uzoru i time se emancipira. Dakle, za razliku od Truhelkine odgojne pretencioznosti, odgojna hijerarhija je kod Milice Janković destabilizirana.

U pripovijetci *Derište* dva središnja ženska lika povezuje i odnos prema umjetnosti: starija žena je ovdje pasivni estetski subjekt koji uživa u umjetnosti dok mlada žena (koju, osim derištem, stariji ženski lik zove Mala) predstavlja

talentiranu mladu pjevačicu: reproduktivnu umjetnicu, onu koja aktivno stvara, ali čije se stvaranje odvija unutar konteksta reprodukcije: i umjetničke i biološke. Međutim, njezina brižnost, osjećajna posvećenost i majčinska žudnja također su promatrani estetski. Estetska usmjerenost prožima i majčinsko iskustvo:

„On je tako glup da se nikad ne bih mogla zaljubiti u njega; ali on je tako lep da bih vrlo volela da imam dete lepo kao on. I onda joj priznade da će zaista imati dete, i da zato gleda samo lepu decu. Žene i ljude.“ (Janković 1932a: 152)

Naslovni lik mlađe žene istovremeno utjelovljuje i umjetnički talent i žudnju za umjetničkom realizacijom i te se dvije žudnje pokazuju nepomirljivima jer u toj točki dolazi do tragične kolizije: društvo mladoj ženi ne dopušta da bude i umjetnica i majka. Kao stipendistica, ne smije se udati, što u zadanom društvenom kontekstu znači zakonsku zabranu spoja majčinske i umjetničke uloge. S druge strane, narativno rješenje – smrt pri porodu – ne funkcionira samo kao sentimentalna kulminacija nego i kao oštra kritika društvenih normi koje ženama uskraćuju pravo na kompleksan subjektivitet. Ovim se implicira kasnije detaljno razrađivana feministička kritika²² poretka koji muškarca stavlja u ulogu proizvođača kulture dok se uloga žene svodi na biološku reprodukciju. Budući da u modernizmu umjetnost ima pretenzije preuzeti mnoge funkcije religije, ovaj odnos je analogan ideji patrijarhalnog religijskog autoriteta koji ženi nijeće mogućnost kapacitet za položaj religijskog autoriteta te regulira žensku poziciju upravo s naglaskom na njezinu reproduktivnu funkciju (vidi Grimke 1978) obilno koristeći patrijarhalno kodiranu metaforiku očinstva i majčinstva te kompleksan sustav analogija. U tom okviru smrt postaje jedini mogući izlaz iz strukturalne nepomirljivosti između umjetničke ambicije i društvenog tretmana majčinstva. Umjetnica ne može preživjeti majku – ni majka umjetnicu.

Pripovijetku *Derište* moguće je čitati i kao konkretizaciju melankolične strukture estetskog iskustva kroz prizmu teorije Elisabeth Bronfen. Dok Bronfen pokazuje kako androcentrična estetika smrt lijepe žene koristi kao strategiju za simboličko ovladavanje vlastitom smrtnosti, kod Milice Janković smrt ne dolazi na kraju estetske idealizacije, već iz unutarnjeg konflikta ženskog subjekta koji želi pomiriti dva međusobno isključena društvena imperativa: umjetničku afirmaciju i majčinsku realizaciju. U *Derištu* smrt mlade pjevačice nije estetski kraj

22 Patrijarhalna simbolička ekonomija uspostavlja binarnu opoziciju prema kojoj su muškarci poistovjeđeni s kulturom, zakonom i umom, a žene s prirodom, tijelom i biološkom funkcijom; očinstvo se simbolički konstruira kao temelj kulturne proizvodnje, prava i nasljeđivanja, dok se majčinstvo naturalizira kao biološka funkcija bez autonomne simboličke vrijednosti; npr. pogledaj: Ortner, S. *Is Female to Male as Nature is to Culture?* (1974), Kristeva, J. *Stabat Mater* (1985), Rich, A. *Of Woman Born* (1976), Bordo, S. *The Flight to Objectivity* (1987), Badinter, E. *The Myth of Motherhood* (1980).

nego logičan ishod društvene konstrukcije ženskosti koja ne dopušta simultano postojanje ženske kreativnosti i biološke plodnosti.

U tom smislu Janković izvodi dekonstrukciju androcentrične formule u kojoj je žena ljepota koja umire kako bi umjetnost mogla živjeti. Kod nje žena ne umire zato što kao pasivna ljepota predstavlja kulturnog Drugog u poziciji objekta, nego zato što želi aktivno stvarati – i umjetnost, i život. Paradoksalno, upravo taj čin stvaranja postaje njezina smrt. U tom obratu estetika više nije štit od smrti, nego njezin simptom: ženska žudnja za cjelovitim subjektivitetom sudara se s granicama koje društvo postavlja, a smrt se pojavljuje kao posljednji oblik nemogućnosti. U društvenim okolnostima koje ne dopuštaju njihovu istovremenost, ženski estetski subjekt može postojati samo ako se odrekne majčinstva – ili obrnuto. U tom se smislu i drugi ženski estetski subjekti kod Janković najčešće ne ostvaruju kao majke. Time se otvara prostor za interpretaciju u kojem je smrt mlade umjetnice ne samo narativni ishod nego i simptom šire društvene patologije.

Ujedno, melankolični trag ostaje kod preživjele starije žene – pasivne estetske promatračice – koja ne stvara, ne rađa, ne gubi, ali ostaje melankoličnom svjedokinjom svega propuštenog. U tom smislu ona funkcionira kao zrcalni antipod mladoj pjevačici: kao subjekt koji je pasivan – ne stvara ni biološki ni kulturno i tako preživljava smrt one koja pokušava stvarati. Estetski pogled, koji je prethodno uživao u kontemplaciji, sada je suočen s gubitkom koji nije moguće sublimirati u umjetnost. Estetsko iskustvo ovdje ne donosi katarzu, nego potvrđuje granice onoga što umjetnost može „izliječiti“. *Derište* tako konkretizira ranije razrađenu tezu: da estetsko iskustvo kod Janković funkcionira kao prostor melankolične refleksije u kojem subjekt pokušava zadržati ono što se nužno gubi. No dok se u nekim tekstovima taj gubitak internalizira kroz pamćenje ili sjećanje, u *Derištu* se gubitak ostvaruje fizički – kroz smrt. Ona više nije metafora, nego činjenica.

U središtu pripovijetke nalazi se sukob između stvaranja života i stvaranja umjetnosti, koji se ne prikazuje kao inherentno proturječje unutar ženske prirode, nego kao nametnuti rezultat patrijarhalne strukture koja uvjetuje pravo žene na umjetnost uskraćivanjem prava na tijelo – i obratno. Kako smo vidjeli u 2. dijelu knjige, Milena Kirova još 2000. godine negira mogućnost ženskog Autorstva (u smislu kanonske figure) te tvrdi da žena, da bi se ostvarila kao autorica i ušla u kanon, mora platiti „cijenu odricanja od (diskurzivnog) tijela razlike“ (Kirova 2000). Takvu strukturnu zadanost ovdje problematizira i donekle razgrađuje Milica Janković koja u središte vlastitog teksta stavlja upravo ranjivo žensko tijelo i njegovu razliku. Smrt mlade umjetnice tako postaje simptom sustava koji ne može tolerirati ženski subjekt sposoban istovremeno generirati život i značenje bez potrebe za muškim posredovanjem. Time bi žena zauzela konkurentsku simboličku poziciju naspram faličkog autoriteta, čime bi figura patrijarhalnog

oca postala suvišna, a s njom i sam temelj reprodukcije patrijarhalnog poretka. Janković tako ne samo da prikazuje žensku patnju unutar postojećih normi već i destabilizira narativne, kulturne i društvene temelje koji tu patnju proizvode. *Derište* nije samo priča o jednoj smrti, nego priča o nemogućnosti simboličkog preživljavanja žene koja pokušava ući u prostor rezerviran za muški genij – bez odricanja vlastite tjelesnosti i majčinstva. U tom smislu Jankovićkin tekst ne potvrđuje „prirodnu“ nespojivost umjetnosti i materinstva, nego razotkriva sustav koji tu nespojivost održava kako bi očuvao vlastite hijerarhije.

Problematican položaj ženskog estetskog subjekta se u opusu Milice Janković kompleksnije razvija u romanima *Plava gospođa* i *Mutna i krvava*, u kojima autorica na inventivne načine prevladava ograničenja sentimentalnog romana, ali u kojima majčinstvo više nije središnji problem.

Prevladavanje sentimentalnog romana

Stanislava Barać u radu *Zagonetka glavnog lika: pozicioniranje junakinja u romanima Plava gospođa i Mutna i krvava Milice Janković* (2015) ukazuje na nestabilnost funkcije glavnog lika, odnosno na postupno premještanje pripovjednog žarišta: u *Plavoj gospođi* ono se s naslovnog lika i protagonistice ljubavne priče – Zore, pomiče prema liku njezine mlađe prijateljice Olge, dok se u *Mutnoj i krvavoj* pripovjedni fokus prebacuje s Emilije Paprat na Branislavu Kostić (usp. Barać 2015: 104). Upravo je taj postupak ključno sredstvo podrivanja i prevladavanja žanrovskih konvencija ljubavnog, odnosno sentimentalnog romana – tzv. „romana za gospođice“ koji bi bez tog pomaka ostao ograničen na prepričavanje središnje ljubavne fabule bez dublje kritičke refleksije. Uvođenjem Olge kao moralne i estetske svijesti, roman otvara prostor za složeniji razvoj teme putem žanrovskih elemenata Bildungsromana i romana o spoznaji granica.²³

Roman započinje epistolarno, nizom pisama koje prate kratki narativni komentari, i nastavlja pripovijedanjem u trećem licu s dominantnom unutarnjom fokalizacijom Zorinog lika. U drugom dijelu žarište se postupno preusmjerava prema Olgi, da bi u trećem dijelu bilo gotovo u potpunosti usmjereno na njezinu perspektivu (usp. Isto).

U prvom dijelu romana, dok je narativni fokus još uvijek čvrsto vezan uz Zoru, dominiraju ljetni mediteranski pejzaži prožeti senzualnom i estetskom fascinacijom. More, sunce i obala prikazani su impresionistički, u svjetlosnim refleksima i promjenama boja, a njihovo iskustvo povezano je sa Zorinim roman-

23 Riječ je o terminu Susan Rosowski u radu *The Novel of Awakening* (1979), koja na temelju analize romana analizira razliku između muškog Bildungsromana i ženskog romana odrastanja koje ne završava afirmacijom odraslog subjekta nego prihvaćanje granica koje patrijarhalni poredak nameće ženama. Na rad se indirektno referira i Barać (2015: 109).

tičnim čežnjama, ali i s bolešću tuberkuloze. Kako u spomenutoj studiji Sontag ističe, romantizirana bolest i ljubavne čežnje često se isprepliću kroz kulturnu mistifikaciju i estetizaciju same bolesti tuberkuloze, osobito u književnosti i umjetnosti 18. i 19. stoljeća, a ta je pojava – premda s kritikama – prisutna i u prvoj polovici 20. stoljeća (Sontag 1978: 34).

Sontag (Isto: 33–36) također povezuje tuberkulozu s realnim egzilom – dugotrajnim putovanjima radi liječenja – ali i s metaforičkim egzilom koji pripadnicima bogate građanske klase omogućuje bijeg od svakodnevnih obveza i prepuštanje estetskom iskustvu. Dok se muškarci na taj način oslobađaju rada, za Zoru bolest predstavlja barem privremeno oslobođenje od stega braka i društveno uvjetovanih uloga. Ona to sama izražava zagonetno i introspektivno:

„Čini mi se da ne bolujem od pluća, već od čežnje za životom, od neutoljive želje za nekim duševnim pokretom, za nekom značajnom aktivnošću.“
(Janković 1924: 8)

U tom kontekstu bolest se pojavljuje kao svojevrsni egzistencijalni iskorak – prostor u kojem se tijelo, emocija i estetika stapaju, omogućujući subjektu bijeg iz zadane društvene matrice.

Ekstatična percepcija krajolika funkcionira kao estetski pandan ljubavnoj čežnji, pa se ljepota pejzaža povezuje s emocionalnim uzbuđenjem i subjektivnim intenzitetom. Ljubavna fabula tako nije tek priča o žudnji, već i o estetizaciji svijeta u funkciji te žudnje. Zora je istodobno estetski subjekt i estetski objekt: njezin zanos uključuje impresionistički doživljaj pejzaža, ljubavnu čežnju i estetsku fascinaciju umjetnikom. Taj višestruki estetski zanos postupno se suočava s granicama stvarnosti: za Zoru one znače emocionalni slom, za Mišu starenje i nevoljko prihvaćanje bioloških i društvenih granica, a za Olgu – moralnu artikulaciju i empatijsku rezonancu koja oblikuje drugačiji subjektivitet.

U kulturnim obrascima koje analizira Susan Sontag, i tuberkuloza i ludilo u određenim razdobljima funkcioniraju kao „romantizirani oblici egzila“ – društveno prihvatljive maske koje omogućuju bijeg iz konvencija i obaveza građanskog svijeta. Dok je u 19. stoljeću tuberkuloza bila „klasna bolest senzibilnih i uzvišenih“, u 20. stoljeću tu ulogu sve više preuzima ludilo, koje se – osobito kod žena – tretira kao simbol preosjetljivosti, kreativnosti ili protestnog izopćenja (Sontag 1978: 36, 58–60). Roman *Plava gospođa* na jedinstven način ujedinjuje oba modela: Zora je najprije estetski subjekt oboljelog tijela, oblikovan prema romantičarskom obrascu tuberkuloze kao bolesti senzibilnih duša, a zatim, nakon emocionalnog sloma, postaje lik koji se povlači iz stvarnosti u ludilo. Time njezina egzistencija dvostruko izlazi iz građanskog poretka – ne samo iz braka iz obaveze nego i iz samog svijeta dužnosti i normi. Ludilo, prikazano kao gubitak razuma, ovdje je i nastavak i kraj Zorine estetske egzistencije – ono dovršava proces povlačenja u unutarnji pejzaž iz kojeg su isključeni društveni zahtjevi,

ali i intersubjektivne odgovornosti. Time se Zora pretvara u oličenje dvostruko mistificiranog bijega – onog kroz bolest i onog kroz ludilo – čime se u romanu zatvara krug estetske idealizacije ženske patnje.

Na početku romana Olga je infantilizirana – Zora joj se obraća riječima „moja mala“ – što ponavlja obrazac prisutan i u pripovijetki *Derište* u kojoj starija žena djeluje kao uzor i orijentir, dok se mlađa žena nalazi u formativnom odnosu fascinacije, estetske osjetljivosti i emocionalne prijemčivosti. Dok u *Derištu* pripovjedač ironizira pretencioznost starije žene kao znak skorojevičke površnosti, a mlađa žena umire ne dosegnuvši emancipaciju, u *Plavoj gospođi* Olga postupno zauzima kritičku poziciju i prema starijoj prijateljici i prema starijem bratu. Unatoč jasno izraženoj kritici, ona zadržava osjećaj ljubavi prema oboma, ali sada potpuno lišen idealizacije.

Olgin proces sazrijevanja oblikovan je kroz svjedočenje tuđoj nesretnoj ljubavnoj priči. Time se ona pozicionira kao promatračica i identifikacijska točka za idealnu čitateljicu. Njezin razvoj ne odvija se kroz vlastitu ljubavnu priču, već kroz refleksiju o tuđem iskustvu, čime se Olginog gledišta povezuje s funkcijom idealne čitateljice, pritom ne naivne čitateljice trivijalnih romana koja se pasivno identificira, već one koja aktivno tumači, prosuđuje i suosjeća te prolazi odgojni proces. Olga pritom predstavlja etički subjekt koji integrira emocionalnu empatiju i kritičko promišljanje, sugerirajući model čitateljskog angažmana koji nadilazi sentimentalnu recepciju i otvara prostor za introspektivnu etiku. Idealnoj čitateljici roman tako ne nudi samo sentimentalnu fabulu, već i njezino tumačenje, usmjeravajući čitanje kroz Olginu analitičku svijest. Roman time razotkriva opasnost sentimentalne idealizacije romantične ljubavi kao narativa koji ženu izlaže emocionalnom riziku i društvenoj marginalizaciji. Ipak, nakon što završi tu školu emocionalne svijesti, Olga se vidi kao spremna za vlastito bračno iskustvo. U tom smislu kraj romana možemo čitati kao primjer romana o spoznaji granica – žanra u kojem se ženski razvojni luk ne završava potpunom emancipacijom, nego prihvaćanjem ograničenja koja patrijarhalni društveni poredak nameće ženama (usp. Rosowski 1979).

Spoznaja granica, međutim, ne dolazi bez unutarnjeg otpora. Olga sve snažnije problematizira poziciju žene kao objekta muškog pogleda i ljubavnog interesa. Do kraja romana ona zauzima ulogu stroge moralne i estetske savjesti i time razobličava kako bratovu emocionalnu neodgovornost, tako i društvenu nepravdu koja omogućuje muškarcima da unatoč tjelesnom propadanju, emocionalnoj distanci i moralnom posrnuću zadrže društveni kapital i emocionalnu podršku. Njezin sud o bratu proizlazi iz etičkog razočaranja, ali je povezan i s estetskim dojmom, pri čemu se etički i estetski sud stapaju. Na početku trećeg dijela romana ona povezuje njegov fizički izgled s njegovim moralnim promjenama:

„Moj brat se mnogo promenio: oslabio i nekako ostario, nije više lep. On je svega četiri godine stariji od mene. Još je suviše rano za starost. I duševno nije više onaj mili, predragi brat: za svakoga ima jedan ironičan osmeh, podrugljivu reč i ravnodušno sleganje ramenima.“ (Janković 1924: 9)

Motiv ironičnog osmijeha postaje lajtmotiv njegova karaktera i može se čitati kao znak moralnog nihilizma – gubitka svake orijentacije u vrijednosnom sustavu i zamjene etičkog rasuđivanja estetskim užitkom ili hladnom stilizacijom. Osmijeh ne signalizira humor, već prije potpunu distancu, ravnodušnost i estetizirano odbacivanje odgovornosti. U tom smislu Mišo utjelovljuje dekadentnu inačicu umjetnika čije se pravo lice razotkriva upravo kroz Olginu sve jasniju moralnu artikulaciju. Njegova poza – hladna, ironična, estetski rafinirana, ali emotivno zatvorena – podsjeća na književne dekadente s kraja 19. stoljeća, a ta je poza u avangardnoj književnosti (uključujući i južnoslavenske avangarde) vrlo često ironizirana kroz različite estetske modele. Dok avangardni dijabolisti nastoje isključivo negacijski razobličiti cinički nihilistički stav, Milica Janković nasuprot ciničkoj negaciji stavlja Olgin apel za očuvanjem emocionalne i etičke prisutnosti: „I onda opet jedan ironičan osmeh, kao da hoće da me jedi. [...] Šta meni vredi umetnik ako izgubim brata u njemu!“ (Isto: 11). U tom ključu možemo čitati i Olginu kritiku – ne samo kao osobnu nego i ideološku kritiku određene estetske pozicije.

U raspravi s bratom Olga formulira protofeministički prigovor moralnoj asimetriji koja muškarcima nameće visoke etičke standarde u većini životnih sfera, ali im istodobno omogućuje moralnu bešćutnost i emocionalnu neodgovornost prema ženama s kojima ulaze u ljubavne i seksualne odnose. U tom kontekstu odgovornost prema drugome biva suspendirana, a etički horizont zamijenjen estetsko-hedonističkim stavom:

„Ne, ti nisi za slobodu: ti si za sebe: ti hoćeš da budeš slobodan od svih obaveza i obzira. Ti hoćeš sebi sreću i slobodu i pokušavaš da je uzmeš silom bez obzira što u zamenu drugome, kome si uzeo spokojstvo, ne daješ sreću, nego uzrokuješ bol. Ali, eto, ti na taj način ne dobijaš sreću ni slobodu. Oslobođite muškarca od zle navike da ženu gleda samo kao na zadovoljstvo i oslobodite ženu da u čoveku ne gleda gazdu koga će eksploatisati i pod čijom firmom će moći da čini što joj je volja.“ (Isto: 162)

U ovoj izjavi Milica Janković anticipira raspravu koja će eskalirati nakon seksualne revolucije u prijemcima između različitih svjetonazora: kako različitih feminističkih struja: liberalnofeminističke (koja će pristati uz model blizak onom koji zagovara Mišo), radikalnofeminističke (koja će tražiti dokidanje svake objektivizacije), tako i konzervativne reakcije koja će – barem nominalno – zagovarati povratak modelu predmodernog seksualnog morala. U nastavku dijaloga Olga iznosi refleksiju koja se poziva na *agape* oblik ljubavi kao temelj pozitivne društvene promjene i razrješenje eksploatacijskog odnosa među spolovima:

„Eto u tome je nesreća – nastavi ona i neka blaga svetlost obasja joj lice kaoda pred njom puca nova istina: – celo naše društvo stoji na lažnom temelju. Prvo bi trebalo postaviti temelj: čovečansku ljubav, pa onda na tome temelju zidati sve ostalo. Mi, ljudi današnjega društva, cenimo i volimo kod čoveka bogatstvo, energiju, produktivnost, lepotu, talenat, um, vrednoću, obrazovanje, duhovnost i t. d., a gotovo nikad ne cenimo, ne volimo i ne tražimo čoveka u čoveku.“ (Isto: 163)

Olga, iako ostaje pasivna u kritičkom smislu, potvrđuje etičku poziciju time što i dalje voli brata i Zoru uz potpunu spoznaju njihovih slabosti, što odražava kršćanski model ljubavi koji se temelji na svijesti o ljudskoj manjkavosti, ovdje u svom sekularnom izdanju bez ikakve aluzije na religioznost.

Za razliku od estetiziranog ljetnog mediteranskog pejzaža povezanog s impresioniranošću vlastitom projekcijom druge osobe, ali i estetskim bijegom od stvarnosti, u završnici romana susrećemo njegov kontrapunkt: umjesto estetike zanosa, sada svjedočimo estetiци тишине, smirenja i kontemplacije, koja uključuje svijest o granicama, ljudskoj nedostatnosti i prolaznosti. Zajedničko promatranje snijega brata i sestre potiče nostalgičnu čežnju za nevinosti izgubljenog djetinjstva i svijest o nužnosti gubitka te prihvatanja društvenih ograničenja i ljudskih manjkavosti. U tom smislu kontrast između motiva mora i snijega funkcionira kao simbolička os strukture romana. More nosi vitalizam i estetski zanos, snijeg nosi etičku тишину i mirenje s granicama. Između ta dva pola – ekstatične estetike i kontemplativne etike – razvija se i sudbina likova i njihovih subjektiviteta.

Za kraj možemo usporediti strukturu romana *Plava gospođa* s romanom *Plein air* Jagode Truhelke. Oba romana koriste konstelaciju odnosa dviju prijateljica koja omogućuje razvoj odnosa između starije prijateljice i brata, no za razliku od Jankovićkine Olge, Truhelkina Cvijeta ostaje pasivna i formativna, bez izraženog razvoja. Kod Truhelke autoritet starije žene ostaje neupitan, a sentimentalni moral nedirnut, dok Jankovićkin roman koristi lik Olge kako bi kroz estetiku doveo do etičkog razotkrivanja i samospoznaje. Motiv plave boje se kod Truhelke pojavljuje u kontekstu *Plein air* slikarstva, odnosno estetiziranog doživljaja mediteranskog pejzaža, ali metaforički – etičkog načela transparentnih odnosa, dok u *Plavoj gospođi* on povezuje estetski doživljaj mora, slikarsku tehniku i emotivnu fabulu utemeljenu na zabludama čiji gubitak donosi psihički slom, odnosno bolno prevladavanje suočavanja s ljudskim nedostacima i društvenim granicama. I naposljetku, dok Truhelka traži priznanje „čovjeka u ženi“, Janković se također poziva na univerzalni humanizam tražeći „čoveka u čoveku“ upozoravajući na dvosmjernost dehumanizacije kod svakog oblika objektivizacije.

Roman Milice Janković tako ostaje kompleksno tkanje estetskih i etičkih procesa u kojem estetski subjekt – unatoč svim krizama – ne nestaje, već se transformira u etički subjekt sposoban za empatiju, promišljanje i, na kraju, zrelu tihu ljubav.

Rastvaranje narativne strukture, invaliditet i estetika kao

posljednje utočište

Takva transformacija estetskog subjekta u etički, koja se temelji na sposobnosti introspekcije i empatije, ostaje važna i u kasnijim romanima Milice Janković. No, dok *Plava gospođa* zadržava relativno stabilnu strukturu u funkciji unutar-njeg razvoja lika, roman *Mutna i krvava* (1932) znatno slobodnije eksperimentira s narativnom formom, unoseći fragmentarnost, paralelne glasove i gubitak čvrstog fokusa. Naime, ovaj roman karakterizira izrazito labava narativna struktura u kojoj se nekoliko pripovjednih linija – povijest obitelji Kostić, životna priča Emilije Paprat, ispovijesti, odnosno životne priče sluškinja – postavljaju gotovo paralelno, uz minimalnu međuovisnost i bez jasnog narativnog središta. Takva struktura omogućuje simultanu prisutnost više glasova i perspektiva koje nisu nužno usmjerene prema jednoj završnoj točki, već funkcioniraju kao mozaik nepovezanih, ali tematski rezonantnih slojeva.

Ako se vratimo na ocjenu Stanislave Barać o nestabilnoj poziciji glavnog lika u dvama romanima Milice Janković, moja ocjena bi bila da u romanu *Mutna i krvava* lik Branislave Kostić nema onaj značaj koji u romanu *Plava gospođa* ima lik Olge zato što roman *Mutna i krvava* nije priča o Bildungu lika.²⁴ Branislava Kostić zauzima čvrstu i statičnu etičku poziciju s koje pripovijeda povijest svoje porodice i koja se kroz roman ne mijenja.

Uz Emilijino gledište i osobnu priču, važno mjesto u romanu zauzima i Branislava Kostić, koja djeluje primarno kao narativni i etički subjekt. Kod narativne linije ovog lika uglavnom izostaju opisi estetskih impresija prirode i umjetnosti, tipični za estetske subjekte u drugim djelima Milice Janković. Branislava Kostić predstavlja prvenstveno etičku svijest i posrednicu obiteljskog sjećanja; međutim, u poglavlju *Dragi zidovi* prikazuje se i kao nostalgični estetski subjekt kojeg, tijekom šetnje suvremenim Beogradom, preplavljaju impresionistička sjećanja i nostalgija za izgubljenim „starim Beogradom“.

Njezina pripovjedna dionica uvodi složeniju kritiku patrijarhalnog poretka ne samo kroz prikaz emocionalne i materijalne ovisnosti njezine majke i sestara o muškim članovima obitelji nego i kroz implicitno osvještavanje smrtnosti kao potisnute slabe točke koju patrijarhalni imaginarij nastoji prikriti. Smrt idealiziranog oca označava kraj jednog razdoblja stabilnosti, ali i otkriva da ni etički savršen muškarac ne može jamčiti sigurnost jer je naprosto smrtno biće. Patrijarhalna struktura moći počiva na fikciji trajnosti muške zaštite, a ta se fikcija ruši pred stvarnošću smrtnosti i moralne nedosljednosti.

24 Iako Barać (2015: 115) upućuje na mogući odgojni roman i nadređenu spoznajnu poziciju Irene Hercegovac, mislim da takvo tumačenje nije utemeljeno zato što ovaj lik ne može posredovati priču obitelji Kostić i zato što se liku ne posvećuje dovoljno prostora da bi se mogao pratiti njegov eventualni Bildung.

Nakon smrti oca ulogu zaštitnika preuzima stric – karizmatičan, ali ćudljiv i emocionalno nepouzdan. Iako djeluje kao figura autoriteta, njegov je utjecaj nestabilan, proizvoljan i ovisan o osobnim raspoloženjima, čime roman ocrtava duboku nesigurnost patrijarhalne strukture. Najjasnije se to očituje u trenutku kada Brankinoj sestri Mariji, uz apsurdno i licemjerno objašnjenje, stric zabranjuje školovanje za učiteljicu, čime dugoročno ugrožava egzistenciju cijele obitelji. Naime, njegovo protivljenje školovanju temelji se na isticanju činjenice da je upraviteljica škole nekoć bila u izvanbračnoj vezi iako je u trenutku odluke o Marijinom upisu već davno u mirovini. I sam stric pritom živi u izvanbračnoj vezi s udanom ženom i kasnije postaje otac djeteta njezine služavke:

„I sad, po nekom nerazumljivome moralu i logici muškaraca, čika nije dao njegove bratanice uče školu u kojoj je ona upraviteljica.“ (Janković 1932b: 299)

U tom je smislu patrijarhalna figura prikazana kao moralno dvosmislena – nedosljedna, cinična u etičkom rasuđivanju, sposobna za brigu, ali i za okrutnost, bez odgovornosti za posljedice vlastitih postupaka. Patrijarhalni autoritet članicama obitelji Kostić djeluje nerazumljivo, nedosljedno i hirovito, a istovremeno moćno i neupitno. U Brankinom komentaru pozicije vlastite majke sažeta je pozicija žene (ili uopće ljudske osobe) pred neupitnim autoritetom:

„Patila je najviše što nije znala svoju krivicu, što nije razumela zašto je dever kazni, zašto se ljuti na nju, zašto je mrzi. Nikome reč protiv njega nije kazala.
A čika isto onako kao što je umeo da voli, umeo je da mrzi i da kažnjava.“ (Isto: 324)

Međutim, velik dio emocionalne i narativne odgovornosti za rasap odnosa prebacuje se s muškog lika na ženski lik – Velku Milojković, stričevu ljubavnicu, prikazanu kroz arhetipski obrazac dijabolične spletkarice. Velka se prikazuje kao zavodnica i razarateljica koja čak, zavodeći njezinog znatno mlađeg zaručnika, onemogućuje sentimentalni završetak za Mariju Kostić. Takva distribucija krivnje odgovara patrijarhalnom obrascu projekcije u kojem se muška nedosljednost mistificira, a ženska figura označava prijetnju i poremećaj.

Branislavina naracija stoga oscilira između svjedočenja o patrijarhalnoj proizvoljnosti i nesvjesne reprodukcije narativa koji ženu čini odgovornom za tu istu proizvoljnost. Njezina priča otvara prostor za kritiku sustava ovisnosti i nesigurnosti, ali ne izlazi iz okvira građanskog morala i sentimentalne pripovijesti: ne nudi strukturalnu analizu uzroka niti feminističku artikulaciju pobune. No upravo u toj ambivalenciji – kao i u etičkoj ozbiljnosti njezina glasa – nalazi se autentičnost narativnog pokušaja: razumjeti, opisati i preživjeti jedan poredak koji istovremeno daje i oduzima podršku, sigurnost i dostojanstvo. U tom se smislu Branislava Kostić može čitati i kao moderni melankolični subjekt koji

oplakuje gubitak triju simboličkih oslonaca: očinskih figura (oca i strica) i „starog Beograda“ kao kulturnog i moralnog svijeta, dok njezina sestra Marija oplakuje sentimentalni ideal romantične ljubavi. Branislavina melankolija nije tek osobna: ona je afektivna matrica kroz koju se posreduje rušenje jednog svijeta – nestanak stabilnog građanskog poretka, slom patrijarhalnih sigurnosti i gubitak sentimentalnih ideala. Time se njezina pozicija nadovezuje na ranije analizirane melankolične subjektivitete u prozi Milice Janković, u kojima gubitak postaje izvor estetskog izraza, a melankolija omogućuje uspostavu estetskog i afektivnog subjekta. Branislava ne samo da promišlja etičku dimenziju preživljene patnje već i posreduje taj doživljaj stiliziranim narativom, ispunjenim sjetnim sjećanjima, simbolima nestalog svijeta i estetskim osjetom za detalj. Na taj način postaje dijelom onog estetskog projekta koji kod Milice Janković predstavlja posljednje utočište smisla, idealizma i subjektivnosti u svijetu koji se raspada.

Za razliku od Branislave, čiji se melankolični subjekt konstituira unutar estetski artikuliranog narativa gubitka, Emilijin subjekt doživljava raspad upravo na razini samog estetskog režima. Njezin put ne vodi prema sublimaciji, nego prema urušavanju estetskog pogleda – prema suočenju s vlastitim tijelom koje više ne može biti idealizirano.

Kako upućuje i Nataša Marković u radu *Sluškinjino telo: otelovljenje društvene strukture* (2015: 138-141), na samom početku lik Emilije Paprat oblikovan je kao estetski subjekt prema naslijeđenom romantičarskom obrascu. Ona je glumica koja se žrtvuje za svoju umjetnost, a u tom izgaranju pogoršava vlastitu bolest, tuberkulozu. Susan Sontag upućuje na rodno-klasnu pozadinu estetizacije bolesti, odnosno na idealizaciju krhkosti tuberkuloznog ženskog tijela, kojem se suprotstavlja vitalnost i masivnost muškog tijela unutar simbolike klasne moći:

„Postupno je tuberkulozni izgled, koji je simbolizirao privlačnu ranjivost, nadmoćnu osjetljivost, sve više postajao idealan izgled za žene – dok su veliki muškarci sredine i kasnog devetnaestog stoljeća postajali sve deblji, osnivali industrijska carstva, pisali stotine romana, vodili ratove i pljačkali kontinente.“ (Sontag 1978: 30)

Upravo takav stereotip potvrđuju kontrasti između krhke, tuberkulozne Emilije i groteskno debelog tijela industrijalca Ive Hercegovca:

„Na ogromnom kosturu čvrsto smeštena telesina, masa od mesa i sala, kretala se vrlo lako i ne bez neke elegancije koja imponuje. Sa nepravilnog, mesnatog i podbuhlog lica u sanjive kapke utopljene jasno plave oči gledale su budno i bistro, i neka energija koja potčinjava. [...] Emilija Paprat, koja je to znala, pratila je sa živim interesovanjem kretanja i postupke toga kolosa u belom letnjem odelu, koji joj je ličio na ogromnog pingvina koji se šeta za svoj račun i koji se ne buni što je zalutao među ljude. Po velikoj hotelskoj bašti kretao se i naređivao šta će da mu se ispeče i posluži kao da

je hotel njegov ili kao da je on zakupac restorana. Ništa mu nije bilo teško da usred ručka skoči, da nađe direktora hotela, da mu kaže da ovo vino što su mu dali nije dobro, da se posavetuje i izabere drugo, da traži kakvu oprobanu mineralnu vodu i da se, veseo kao da je zaključio vrlo pogodan posao, vrati žurno i lako stolu, noseći sam srebrnu vedricu punu iskošćanog leda.“ (Janković 1932b: 19–20)

U skladu s dijagnozom Susan Sonatag: dok je ženska bolest estetizirana kao uzvišena krhkost, preobilna muška tjelesnost postaje groteskni znak moći i društvene samodopadnosti. Taj kontrast istovremeno izražava i klasnu i rodnu asimetriju između duhovno idealizirane, iscrpljene glumice i tjelesno hipertrofirano kapitalista.

Početak romana ponavlja estetizaciju jadranskog pejzaža prisutnu i u *Plavoj gospođi*: tuberkulozna ljepotica oduševljena je pejzažem prožetim umjetničkom senzibilnošću i svjetlosnim efektima. Međutim, ljetovanje prekida automobilska nesreća koja rezultira Emilijinim invaliditetom, čime se estetski projekt njezina subjekta urušava.

Odnos Emilije Prapat i Irene Hercegovac ponavlja za Janković karakterističnu konstelaciju mlađe žene fascinirane starijom, pri čemu ta pozicija ovdje nije ironizirana. Ne može se reći da mlađa žena sazrijevanjem nadržasta stariju: njihov se odnos razvija od fascinacije do iskrenog prijateljstva i *agape* ljubavi, koja podrazumijeva aktivnu brigu za osobu u ranjivoj poziciji. Irenina unutarnja fokalizacija nije zastupljena, pa njezina priča ostaje u velikoj mjeri marginalna za razliku od sličnih konstelacija u drugim djelima Milice Janković.

Nakon nesreće Emilija više ne može nastupati kao glumica, zatvorena je u kuću, trpi bolove i njezin se odnos prema stvarnosti drastično mijenja. Za razliku od *Plave gospođe*, gdje i tuberkuloza i ludilo funkcioniraju kao estetizirani oblici egzila iz društvenih normi, *Mutna i kroava* suočava se s granicama tog modela. Invaliditet koji nastaje kao posljedica nesreće ne dopušta ni estetizaciju ni simbolički bijeg, nego donosi iskustvo boli, ovisnosti i raspada subjekta koje se više ne može sublimirati. Time se otvara prostor za analizu materijalnosti tijela i društvene realnosti bolesti koja nadržasta simboličke obrasce romantičarske estetizacije i čitatelja suočava s granicama interpretacije u susretu s trpljenjem koje nije moguće predstaviti kao estetski oblikovan egzil. U tom smislu spomenuta analiza Nataše Marković (2015), koja Emilijino tijelo promatra prvenstveno u njegovoj početnom idealiziranom izdanju i kao takvo suprotstavlja bolesnim tijelima služavki, pokazat će se nedostatnom. Naime, nakon automobilske nesreće Emilija više ne može opstati unutar projekta građanske estetike (auto)objektivizacije te kao osoba s invaliditetom gubi mnoge privilegije kao i samu mogućnost estetske idealizacije, a istovremeno postaje i ovisna o njezi drugih deprivilegiranih osoba – brojnih služavki na čijim tijelima se također prelamaju posljedice eksploatacijskog režima građanskog društva.

Emilijin odnos sa sluškinjama posebno je složen i višeslojno ambivalentan. I dalje je prožet estetskim dojmovima: njezin pogled zadržava buržoaski ukus koji vrednuje ljepotu, gracioznost i tišinu no istovremeno je emocionalno prenapregnut. Emilija postupno gubi sposobnost da živi u skladu s vlastitim moralnim idealima, pa tako i s ranije izraženim etičkim uvjerenjem o jednakosti i dostojanstvu svakog čovjeka. Taj raskorak između zadržanog estetskog ukusa i egzistencijalne potrebe za njegom, u kontekstu sve ograničenijih materijalnih sredstava, razotkriva unutarnju napetost građanskog subjekta u okolnostima bolesti i ovisnosti.

Na početku romana, u polemici s industrijalcem Ivom Hercegovcem, Emilija izražava kritički stav prema građanskoj klasi i samoj ideji posluge. Međutim, kako bolest napreduje, a ovisnost o drugima postaje neizbježna, Emilija priznaje da gubi moralnu orijentaciju: postaje zla, više ne uspijeva donositi etičke prosudbe niti održati empatiju prema drugima koji trpe – bilo zbog siromaštva, bilo zbog bolesti.

U jednoj prolepsi, kojom pripovjedač reflektira sadašnjost iz buduće pozicije Emilijina pogleda, najavljuje se njezina buduća zloća kroz prizmu svjedočenja sadašnjoj zloći druge žene – one koja trpi užasne posljedice vlastita pokušaja samoubojstva trovanjem:

„Mladoj ženi se sve više sviđala služavka dok je sve manje ljubavi osećala prema čudljivoj bolesnici koja joj se činila zla. Tek docnije se ona sećala te jadtice i razumela njenu zloću kad je i sama postala zla.“ (Janković 1932b: 66)

Pri kraju romana Emilija i sama pokušava reflektirati vlastitu transformaciju:

“Otkad je bolesna, njoj se čini da ima dve vrste dobrote i dve vrste zloće. Jedna je dobrota davnjašnja, još u osnovnoj školi naučena i ona je dosadna. Druga je viša, dostojnija, za tu Emilija nije dorašla. A zloća je jedna prava, karakterna, jaka, prirodna; a druga je kukavička koja se kaje i grize. Emilija je osećala da njome ovlađuje ova druga zloća i nije imala snage i volje da se brani.“ (Isto: 196)

Ovi uvidi otvaraju širi kontekst klasne nepravde i fizičke ranjivosti, posebno u odnosu na ženska tijela u službi i ovisnosti.

Nataša Marković u spomenutom radu analizira kako se klasna nepravda prelama preko tretmana sluškinjinih tijela. Ipak, u njezinoj analizi ostaje neprimijećen da se u istom kapitalističkom građanskom okviru nepravda prelama i preko tijela osoba s invaliditetom. Dijelovi romana koji donose priče o sluškinjama – kao i glasove samih služavki – upućuju na to da su dvije skupine deprivilegiranih: one na osnovi klasnog položaja i one na osnovi tjelesne ranjivosti koje su u zadanom društvenom sustavu postavljene u konfliktan odnos umjesto u potencijalnu soli-

darnost. Interesi tih dviju skupina – osoba koje ovise o tuđoj skrbi i onih koje su zbog bolesti radno nesposobne – često su međusobno suprotstavljeni.

Dosljedna lijeva kritika građanskog društva morala bi obuhvatiti istovremeno zahtjev za dokidanjem klasne eksploatacije (pa tako i za ukidanjem sluškinje kao funkcije u tom obliku) te za društveno organiziranom i materijalno održivom skrbi za osobe s invaliditetom. Naravno, pozicija bolesne sluškinje u zadanom kontekstu radikalno se razlikuje od pozicije bolesne pripadnice građanske klase, i upravo na to s pravom ukazuje Marković (2015: 141–144). Međutim, simptomatično je da Marković ističe očajnički bunt služavke Lene koja pokušava izvršiti samoubojstvo trovanjem (Isto: 142), dok ne spominje sličan postupak njezine gazdarice: mlade žene iz građanskog sloja koja je na kraju umrla u teškim mukama zbog pokušaja samoubojstva trovanjem. Lena, s druge strane, preživljava trovanje iz sličnog motiva, ali s dugoročnim posljedicama po zdravlje.

Lena utjelovljuje višestruku marginalizaciju: ona je Romkinja koju suprug fizički zlostavlja te se u nedostatku drugih mogućnosti bunta koji bi bio prepoznat odlučila na samoubojstvo trovanjem. Takav očajnički pokušaj možemo opisati kao oblik nemogućeg govora, očajničkog simboličkog pokušaja bunta sa subalterne pozicije koju opisuje Gayatri Spivak u eseju *Može subalterni govoriti?* (*Can the Subaltern Speak?*, 1982). Lena jasno doživljava svoje iskustvo kao nepravdu, ali njezina društvena pozicija – kao žene, pripadnice prezrene etničke manjine i siromašne služavke – ne nudi nikakav jezik, simbolički i institucionalni okvir kojim bi tu nepravdu mogla artikulirati ili osporiti. U trenutku očaja Lena poseže za trovanjem ne kao strategijom komunikacije, nego kao krajnjom gestom nemoći, gestom bez recipijenta, bez podrške i bez učinka. Lenin pokušaj samoubojstva u *Mutnoj i krvavoj* nije politička poruka, već afektivna izjava bez jezika.

Kasnije napušta nasilnog muža, ali mu se vraća jer ne postoji sustav koji bi omogućio trajni raskid: ni ekonomski, ni socijalni, ni afektivni. Njezina pobuna nije održiva jer ne postoji društveni okvir u kojem bi njezino „ne“ moglo značiti išta više od devijantne geste. Lena ne šuti, ali se njezin govor ne čuje jer nema nikog da ga prihvati. Zapravo, Lenina ispovijest i niz ispovijesti drugih služavki predstavljaju oblik bilježenja govora subalternih. Emilija taj govor čuje, u nekoj mjeri pokazuje i empatijski odgovor, ali, kako sama priznaje, kao bolesna osoba s invaliditetom gubi etički kapacitet za solidarnost s klasno potlačenima. Emilija ne smatra da sluškinje nisu vrijedne sućuti; naprotiv, kako je pokazano, u više navrata izražava žaljenje i samokritiku zbog vlastitih smanjenih kapaciteta za empatiju, koje povezuje s iscrpljenošću i bolešću. Međutim, ono što roman bolno razotkriva jest granica dosega empatije u građanskom društvu koje ne osigurava skrb, već zahtijeva eksploataciju – i to u oba smjera.

Zapravo, sam roman i lik Emilije otvaraju ambivalentnu mogućnost da se govor subalternih – glasovi sluškinja – ipak čuju. To i jest funkcija brojnih ispovije-

di koje prate svaku sluškinju. Međutim, taj govor, pa i Emilijine empatijske reakcije u postojećem poretku nemaju snagu stvoriti novu solidarnost među potlačenima i postati pokretač promjene. Vrijednost romana leži u tome što razotkriva granice subjektiviteta i govora potlačenih – bilo da je riječ o sluškinjama, osobama s invaliditetom, pripadnicama građanske klase ili žrtvama patrijarhata. Građanske protagonistkinje poput Emilije nisu u stanju održati odnos sa sluškinjama koje ih njeguju upravo zato što su te žene zbog vlastitog izrabljivanja i bolesti nesposobne pružiti njegu na način koji je trajan i emocionalno dostupan. S druge strane, služavke, koje nemaju drugog izbora osim pristajanja na najteži oblik rada, potkrađaju gazdarice, zakidaju ih u skrbi i u nekim slučajevima čak iskazuju otvoreno gađenje ili otpor. Empatija se u tom sustavu raspada na obje strane.

Patnja, invaliditet i bolest ne dijele tijela u hijerarhiju ranjivosti, već ih upliću u kompleksnu mrežu klasne, spolne i fizičke ovisnosti. Roman ne nudi rješenje, ali suptilno ukazuje na to da solidarnost između tih pozicija izostaje upravo zato što sustav u kojem se nalaze ne omogućuje zajednički interes ni zajednički jezik.

Zbog toga roman ne prikazuje jednostavnu suprotnost između tlačitelja i potlačenih, već razotkriva strukturnu nemogućnost solidarnosti među onima koji su različito ranjivi. Sluškinje i gazdarice nisu na istim razinama opresije, ali su sustavno spriječene da uspostave vezu. Emilija na kraju pokušava ostvariti utjehu i bliskost unutar emocionalnog saveza žena građanske klase, što također potvrđuje klasnu zatvorenost empatijskog horizonta. Na taj način roman razotkriva etičke granice građanske senzibilnosti i uvjete u kojima su i empatija i skrb postale klasno posredovane, a ne univerzalne kategorije.

Osim toga, šira teorijska refleksija otkriva da mnogi pristupi bolesti i invaliditetu, osobito oni koji ističu njihovu konstrukciju kao kulturnih kategorija, ponekad previđaju materijalnu realnost boli, ovisnosti i tjelesne granice. U toj kritici konstruktivizma posebno je korisno referirati se na prethodno opisanu fenomenološku interpretaciju Simone de Beauvoir koju razvija Toril Moi, a koja tijelo shvaća ne kao apstraktnu činjenicu, nego kao uvjet subjektiviteta u konkretnom svijetu (Moi 1999: 68–69). Moi s pravom kritizira pristupe koji brišu uzročno-posljedične odnose između invaliditeta i patnje. U kontekstu romana, dva pokušaja ženskog samoubojstva trovanjem – i njihove posljedice: invaliditet, dugotrajna fizička bol i smrt – ne mogu se razumjeti isključivo kao diskurzivne konstrukcije. One su istovremeno afektivni, tjelesni i politički činovi koji u sebi sažimaju granice interpretacije i etičku težinu društvenog položaja likova.

Osobitu tenziju u narativu proizvodi ambivalentna estetska percepcija ženskih tijela iz pozicije subjekta koji više ne može sudjelovati u režimu ljepote. Emilija i dalje osjeća estetski užitak u promatranju svojih sluškinja – dok su one lijepe, zdrave i tihe. No u trenutku kada se ljepota naruši bolešću, fiziološkom disfunkcijom ili mentalnom retardacijom užitak prelazi u gađenje, strah i emocionalno poricanje.

Dok još funkcionira kao egzotična i estetski prihvatljiva figura, Lena postaje objekt Emilijina užitka. No kad Emilija sazna za njezinu bolest – vučju glad, nemogućnost probavljanja krute hrane, epizode prejedanja i povraćanja – narativ se premješta iz sfere estetike u sferu zazorne odbojnosti. Isto se događa i s Micikom, čije je tijelo opisano kao fizički gadjljivo, ali bez čije njege Emilija ne može funkcionirati. U tim trenucima raspada se simbolički poredak pogleda: žensko tijelo može biti estetski vrijedno samo dok je pasivno, zdravo i dekorativno. Kad postane bolesno i počne narušavati granice (povraćanje, slina, epileptički napadi, lišajevi na koži), prestaje biti objekt kontemplacije. Taj proces odgovara onome što Julia Kristeva u *Moćima užasa* (*Powers of Horror*, 1982) naziva abjektnim: ono što je istodobno dio nas samih i nepodnošljivo za naš simbolički poredak, ono što odbacujemo da bismo sačuvali granice subjektiviteta (Kristeva 1982).²⁵ U ovom je slučaju abjektno i vlastito tijelo koje više ne podnosi estetski režim, i tuđe tijelo koje zahtijeva fizički kontakt. Izvan simboličke distance u tom smislu Emilijino tijelo ne opstaje kao „predstava idealnog tela – lepog i negovanog tela u koje je ugrađeno obrazovanje, vaspitanje, ukus, maniri i vrednosti građanskog miljena“ (Marković 2015: 141), već opis preobražaja takvog tijela u bolesno tijelo s invaliditetom označava upravo granicu i dekompoziciju takvog građanskog poretka i njegovih estetskih režima. Samo idealizirano tijelo subjekta takvog estetskog režima – Emilijino vlastito – postaje ono što je estetski neprihvatljivo. U susretu s bolesnim tijelima sluškinja Emilija se suočava s vlastitom tjelesnošću, ali i s krajem estetskog pogleda koji je do tada omogućavao emotivnu distancu. Gađenje sprječava empatiju; estetski kolaps postaje i etički kolaps. Ljepota više nije dostupna, a drugi – onaj koji pati – više ne može biti shvaćen drugačije nego kao prijetnja integritetu subjekta.

Upravo takav tretman estetske i osjetilne dimenzije tjelesnosti otvara pitanje avangardnih aspekata poetike Milice Janković. Stanislava Barać (2015: 104), referirajući se na rad Žarke Svirčev *Ekspresionizam u prozi Milice Janković* (2013), govori o „implicitnoj prisutnosti“ avangardnih elemenata u djelima Milice Janković, ponajprije kroz ogoljavanje pripovjednog postupka i nestabilnost funkcije glavnog lika. S druge strane Žarka Svirčev u svojoj knjizi *Avangardistkinje – Oglеди o srpskoj (ženskoj) avangardnoj književnosti*, osobito u poglavlju *P-antologijska Milica Janković* u kojem analizira Jankovićkinu prozu s ratnom tematikom, posebno ističe korištenje motiva ratnih invalida kao postupka koji djeluje destruktivno kako na naslijeđeno poimanje lijepog tako i na patrijarhalnu balkansku ratničku kulturu (osobito Svirčev 2018: 263-166). Nakon toga Svirčev se osvrće i na

25 Julija Kristeva (1982) kao abjektno definira kao ono što subjekt mora odbaciti iz sebe kako bi uspostavio vlastite granice, ali koje istovremeno ostaje unutarnje prisutno i prijeteće: tjelesne izlučevine, raspadanje, bolest, smrt – sve ono što potkopava simboličku cjelovitost tijela i subjekta.

Jankovićkinu proznu zbirku *Mutna i krvava* u kojoj detektira avangardni polemički dijalog „sa konvencionalnim reprezentacijama bolesti koje računaju na njenu idealizaciju, sentimentalizaciju i estetizaciju“ (Isto: 267).

Roman *Mutna i krvava* također u središte stavlja problem invaliditeta i to upravo u kontekstu estetske dezidealizacije kao snažnog elementa radikalne kritike naslijeđene kulture i njezinih estetskih režima koji se razaraju i na razini pripovjedne forme i kroz tematizaciju tijela koje više ne može biti idealizirano. Bolesna tijela sluškinja, invalidno tijelo same Emilije i njihova međusobna dinamika pogleda, njege, odbojnosti i nemoći – sve to razara estetski kod koji je nekoć strukturirao žensko tijelo kao objekt sublimacije. Ova dezidealizacija, odnosno dekompozicija normativnih predodžaba tijela koju u ekspresionističkoj ratnoj književnosti često susrećemo kroz prikaze ranjenika i invaliditeta kao posljedice ratnog nasilja, u *Mutnoj i krvavoj* pojavljuje se u introspektivnom, ženskom ključu. Umjesto vizualno šokantnih prikaza tjelesne dekompozicije – koji u avangardi služe kao kritika nacionalne ili militarističke ideologije – ovdje svjedočimo o destrukciji građanske estetike i ideala ženstvenosti, koja se zbiva iznutra, iz perspektive žene čije tijelo i pogled postupno gube simboličku koheziju.

Ponovljeni prikazi dekompozicije tijela, u skladu s radikalnim avangardnim ambicijama, udaraju u temelje građanskog estetskog poimanja ljepote ne kroz manifestnu političku gestu, već kroz afektivni i egzistencijalni slom. U tom smislu Jankovićkin tretman ženskog invalidnog, bolesnog i radnog tijela djeluje avangardno ne samo zbog formalnih inovacija već zato što dovodi estetski sustav do granice njegovog samourušavanja – slično kao što to ekspresionizam čini s nacionalnim narativima kroz sliku osakaćenih tijela vojnika.

Kraj romana ipak pokušava unijeti dašak optimizma jer konstruira simboličku i estetsku utjehu. Emilija se odlučuje na zajednički život s Irenom, pronalazi „dobru sluškinju“ i upušta se u viziju socijalne svrhovitosti: zajedno maštaju o osnivanju sanatorija za siromašne, čime se barem simbolički pokušava ublažiti nepravda kapitalističkog društva. Međutim, iako roman sadrži introspektivnu i oštru kritiku građanske klase, imaginacija Milice Janković ostaje unutar okvira filantropskog rješenja. Roman ne uspijeva ponuditi politički projekt koji bi objedinio interese obespravljenih radnica i osoba s invaliditetom. Solidarnost se ostvaruje isključivo unutar građanske klase, dok sluškinje ostaju izvan afektivnog i društvenog kruga. Njihova marginalizacija je priznata, ali ne ulazi u puni opseg kritičke imaginacije.²⁶ I sam središnji lik Emilije Prapat, kako pokazuje

26 Na više mjesta mogu se naći tvrdnje o socijalističkim nagnućima Milice Janković potkrijepljene biografskim podacima o njezinom poznavanju rada Svetozara Markovića i osobnim simpatijama za socijalističke ideje te prijateljstvom s nekim od suvremenih socijalista, v. na primjer Đurić 2016, kao i biografske i bibliografske podatke o Milici Janković na portalu Knjiženstvo (Janković).

čitav roman, više ne može djelovati iz pozicije solidarnosti jer je njezina empatija razjedena gađenjem i klasnim refleksom.

To ograničenje – svojstveno i likovima i autorskoj poziciji u povijesnom kontekstu – ukazuje na istodobnu prisutnost intuitivne kritike patrijarhata i kapitalizma s jedne strane, i njihove djelomične reprodukcije s druge.

Odbačenost, patnja i rekonstrukcija estetskog subjekta

Veći dio pripovjednih tekstova Milice Janković se u suvremenim interpretacijama određuje upotrebom termina autobiografije, autofikcije i dnevnika (npr. Đurić 2016, Koh 2012: 171-190), no nijedan njezin tekst ne odgovara dosljedno zahtjevima ni jednog od navedenih žanrova. U kontekstu zbirke *Među zidovima* (1932/2022) ipak je moguće ustvrditi da je od svih njezinih tekstova najbliža određenju autofikcije. Iako ne nosi obilježja romaneskne fikcionalnosti, zbirka je pisana u prvom licu i temelji se na neimenovanom, ali izrazito personaliziranom subjektu te na sugestivnoj referencijalnosti prema spisateljičinom iskustvu bolesti i invaliditeta. U zbirci prevladava lirizirani diskurs prožet unutarnjim refleksijama i osjetilnim impulsima.

Prvi dio zbirke, naslovljen jednako kao i cijela knjiga – *Među zidovima*, funkcionira kao metatekstualni okvir koji usmjerava čitateljsko iščitavanje i artikulira autoričinu poziciju u odnosu na imaginarnog čitatelja. Riječ je o svojevrsnom pozivu na čitanje temeljenom na idealističkoj vjeri u mogućnost etičkog susreta između pisca i čitatelja – u humanost koja se ostvaruje putem empatije. Taj odnos autorica ne shvaća sentimentalno, već ga postavlja kao uvjet istinskog čitanja:

„Ako je ko hteo nešto veselo, neka odmah zatvori knjigu. Ako je hteo nešto novo, tako isto; ovo je staro kao patnja. Ali ako vam je dosta da to bude čovečanski, onda pročitajte; nećete ništa izgubiti. Možda ćete nešto i naći. Ljudi cene retke stvari. Ovde su radosti retke.“ (Janković 2022)

U uvodnom dijelu subjekt iznosi refleksiju o smislu pisanja o patnji, izražavajući skepsu prema detaljnom prenošenju vlastitog bolnog iskustva. Time se pozicionira kao refleksivni, etički i estetski subjekt koji se odriče totalizacije vlastite boli i odlučuje zabilježiti samo one trenutke u kojima prepoznaje određenu vrijednost – bilo zbog njihove izražajnosti, bilo zbog njihove unutarnje snage:

„Nikako ne mislim redom opisivati te duge mesece moga života; to bi bilo svirepo prema dobrim ljudima koji su mio poklonili svoju pažnju, svoje milosrđe. Hoću da dam samo pojedine trenutke koji mi se čine bolji od drugih. Ma kako da je čovek propao, ako mu je ostalo oko i misao, nađe se i za njega pokoje zrnice od koga živi duša.“ (Isto)

Subjekt zauzima jasan stav prema estetizaciji patnje i prema etici prikazivanja boli: prenosi se samo ono što nosi smisao i može biti upućeno drugome bez emocionalne manipulacije ili pretjerane izloženosti. Odbacujući zamisao da napiše zbirku „Crnih pesama“, subjekt izražava nelagodu prema umnožavanju boli u jeziku, upozoravajući da prenošenje patnje ima granicu i da empatija ne smije prerasti u uznemiravanje:

„Ah neka se nikad ne napišu moje pesme. Ima mnogo crnih stvari na ovom božjem belom svetu. Neću ja nikome nerve da trzam. Baš zato što su moji isuviše istrzani. Ali htela bih da ovu knjižicu pročitaju oni kojima nikad nije dosta. Bojim se da će biti baš obrnuto.“ (Isto)

Ova rečenica sažima paradoks empatije: tekst koji ima za cilj izazvati empatijsku transformaciju bit će čitan upravo od onih koji empatiju već imaju, dok će ga zaobići oni kojima bi takvo čitanje najviše koristilo za izgradnju vlastite empatije. U tome se očituje dublji autoričin pesimizam glede dosega književnog djelovanja, no i dalje ostaje prisutna nada da će tekst naći svoje mjesto među „čovečanskima“. Uvodni dio tako funkcioniра kao etičko-programatski iskaz: on ne samo da usmjerava čitanje zbirke već i ukazuje na njezine temeljne etičke koordinate – umanjivanje patnje, obzir prema drugima i suzdržanost u izražavanju bola.

U nastavku zbirke povremeno se pojavljuju prisjećanja na djetinjstvo i mladost – vrijeme prije bolesti i nemoći – ali ona nisu nosiva okosnica teksta, već funkcionalni kontrapunkt sadašnjoj zatvorenosti i pasivizaciji subjekta. Zbirku pretežno čine prozni fragmenti koji ne slijede narativnu logiku, već se temelje na diskontinuiranim promjenama raspoloženja, osjetilnim registracijama i introspektivnim refleksijama. U tom smislu djelomično se može razumjeti ocjena Magdalene Koch da *Među zidovima* predstavlja „primjer srpskog striktno književnog dnevnika bolesti“ (Koh 2012: 186). Ipak, zbirka se više usidruje u prostor lirske proze, dok njezina tematska i izražajna struktura jasno sugerira autobiografsku motivaciju.

Kroz artikulaciju vlastitih stanja i misli subjekt uvodi teme koje su povezane, s jedne strane, s individualnim iskustvom invaliditeta, a s druge s društvenim tretmanom bolesti i nemoći na način koji anticipira probleme i pojmove kakve će kasnije artikulirati teorija invaliditeta (*disability studies*). Posebno je izražen raskorak između doživljaja vlastite fizičke ugroženosti i emocionalne osjetljivosti te društvenih očekivanja, moralnih imperativa i ideje postojanog identiteta.

U jednom od fragmenata pripovjedačica opisuje promatranje nemoćne stari-ce na koju projicira osjećaj suvišnosti i doživljaja sebe kao tereta za neposrednu okolinu. Ovaj prikaz anticipira teme na koje će kasnije upozoravati teoretičari invaliditeta, osobito pitanje mogućnosti emocionalne, društvene i obiteljske

ucjene osoba s invaliditetom pri odlučivanju o eutanaziji – odluci koja se u liberalnom diskursu često predstavlja kao izraz slobode i autonomije, ali koja u stvarnosti može biti duboko uvjetovana i manipulirana. Subjekt teksta starici pripisuje želju za smrću ne zbog fizičke patnje, nego iz osjećaja da drugima smeta i da je životom zadržava ono što se doživljava kao nepravedno pravo na prostor, vrijeme i resurse:

„Čujem plačevno dečji glas jedne starice spolja. Kako je tužan dečji glas bez detinjstva. Baka ima osamdeset pet godina. Pipajući po zidovima i tarabi, ona dolazi iz prvog susedstva svojoj kćeri u posetu. Gotovo slepa i drhvatva, bolna od starosti, ona se oseća krivom što je još živa onima koji treba da je naslede. Ta radenica, koja više ne može da radi, boji se da nije na dosadi svojim u svojoj kući i želi da umre, da se smiri i da oslobodi druge.“ (Janković, 2022)

Kao što upozorava Susan Wendell (1996), svi su ljudi u određenim razdobljima života ovisni o tuđoj brizi, ali unutar postojećeg društvenog poretka samo neka od tih stanja rezultiraju stvarnim prihvaćanjem, dok se druga društveno označuju kao devijantna i nepoželjna. Taj proces isključivanja i objektivizacije (*othering*) osobito pogađa odrasle osobe koje nisu sposobne za produktivne oblike rada zbog starosti, bolesti ili invaliditeta. One se percipiraju kao suvišne, a njihova marginalizacija često rezultira i unutaršnjim prihvaćanjem tog nametnutog ideološkog okvira, i to interiorizacijom osjećaja manje vrijednosti. Sam književni fragment ne razvija teorijsku argumentaciju, već empatijski problematizira ideju suvišnosti onih koji ne mogu sudjelovati u radu, nudeći tih, ali izrazito jasan etički korektiv vladajućim društvenim vrijednostima.

U fragmentu *Senka sadašnjosti* ponovno se otvara tema posluge, ovoga puta iz neposrednog iskustva ovisnosti, ugroženosti i patnje. Za razliku od estetiziranih i refleksivnih uvida u drugim dijelovima zbirke, ovdje je odnos prikazan kao ogoljen i utilitaran, bez mogućnosti šire društvene refleksije. Subjekt iskreno priznaje pragmatičnu, recipročnu osnovu odnosa između dviju potrebnih osoba:

„Račun je tačan: meni treba njena snaga, njoj moj novac. Nema čovečnosti u našim odnosima, samo poštenje i dužnost.“ (Isto)

Iako ne sadrži eksplicitnu društvenu analizu, ovaj fragment omogućuje snažnu implicitnu kritiku socijalnih odnosa koji prisiljavaju deprivilegirane aktere – kako osobe s invaliditetom, tako i žene koje obavljaju potplaćeni i fizički iscrpljujući njegovajući rad – na oblik relacije lišen afektivne i etičke dimenzije. Riječ je o depersonalizaciji koja ne proizlazi iz osobne hladnoće, već iz strukturne nemogućnosti da se potrebe zadovolje na način koji bi uvažavao ljudsku kompleksnost i ranjivost obje strane. Fragment time ne samo da pokazuje granice međuljudske solidarnosti u uvjetima nužde nego i sugerira da je upravo takva

nužnost proizvod društvenog sustava koji redovito izostavlja i one koji brinu i one kojima je briga potrebna.

Nakon što subjekt izrazi vlastitu nemoć za emocionalno povezivanje, pa i spremnost na mržnju prema svemu što uzrokuje iritaciju i narušava unutarnji mir, u fragmentu *Ledene slike* dolazi do iznenadnog preokreta. Pojavljuje se figura krajnje estetske osjetljivosti: subjekt promatra inje na prozoru i u njemu razaznaje zagonetnu žensku figuru čija se ljepota ne očituje kroz jasne linije, nego kroz svjetlosni izraz i simboličku sugestiju. Umjetnička i prirodna ljepota ponovno se isprepliću u figuri žene, a kontemplacija prizora dovodi do iznenadnog unutarnjeg topljenja: estetski impuls pokreće emociju koju subjekt do tada nije mogao osjetiti. Slijedi jedan od najsloženijih lirskih pasaža u zbirci:

„- Jednoga dana malo je popustilo. U uglu levog gornjeg okna pojavilo se nešto neodređeno, svetlo i bajno. Je li to umetničko delo? Ili nečja duša? Devojka jedna ili možda lično Lepota? Slika mlade devojke čiju svu ljupkost vidim mada umetnik nije nacrtao ni nosa ni usta: samo dva izrazita oka – neke pege u staklu i svetle, ledene crtice. A ja je vidim celu: i malo nagnutu glavu, i vrat, i nežna ramena. Sa čela joj sija svetlost – još neizgubljena radost detinjstva. Oko nje se lišće neprimetno topi i opet leđi i menja oblike. I u mom srcu se nešto topi. Ja, koja više nikoga ne volim, volim ovo devojčice što me je podsetilo, što mi se nasmešilo za kratko vreme. Odakle je došlo ono meni na prozor? Čudna je njegova lepota. Bez linija i formi – samo izraz. Ovaj noćasnji mraz je veliki umetnik. Njegovo delo je novina: slika bez boja, skulptura od zrakova. O, kako mi, razmetljivi ljudi, malo znamo!“ (Isto)

Ovaj fragment ne samo da artikulira ideal ljepote u neoplatonističkoj maniri – gdje lice nije potpuno, a ljepota proizlazi iz izraza i svjetlosne aure – nego također prikazuje snagu estetskog iskustva da izazove emocionalni pomak. U tom trenutku subjekt više nije zatvoren u vlastitu nemoć i ogorčenost, nego doživljava nakratko ljubav ne prema stvarnoj osobi, nego prema slici, metafori, refleksiji ljepote. Estetski doživljaj ovdje ne spašava subjekt u religijskom ili racionalnom smislu, ali mu nudi privremeni izlaz iz emocionalne ukočenosti: sposobnost da ponovno nešto voli, makar na tren, makar u slici. Time se potvrđuje funkcija estetskog iskustva kao posljednjeg utočišta humaniteta čak i u stanju potpune izolacije i narušenog etičkog identiteta.

U nekim drugim fragmentima zbirke, poput *Nove oči*, subjekt izravno pripisuje umjetnosti funkciju transcendencije, povezanu s otkrivanjem istine i prevladavanjem ograničenja ljudskog vida i znanja. Umjetnost se poistovjećuje s čudom u sekulariziranom izdanju pojave koja nadilazi racionalno i otkriva ono što ostaje skriveno običnom pogledu. Veliki umjetnici pritom se izjednačuju s prorocima: „Čudo ne postoji. Ili – ako hoćete – postoji stalno. Njegovo je ime: umetnost“ (Isto). Takvo određenje umjetnosti odgovara romantičarskom

pojmu umjetnosti kao medija višeg uvida, koji u modernizmu ne gubi svoju snagu, ali se preobražava u sekularizirani oblik otkrivenja. Kod Janković umjetnost ostaje gotovo jedini prostor u kojem subjekt može sačuvati kontakt s idejom smisla, bez obzira na gubitak vjere, narušenost tijela i iscrpljenost emocija.

Međutim, usprkos ranije izraženoj nesposobnosti za prijateljstvo, pred sam kraj zbirke u fragmentu *Retka poseta* opisuje se emocionalan susret sa starom prijateljicom kojoj pripisuje mogućnost pobjede na očajem i najveći stupanj svetačke uzornosti u sekulariziranom kontekstu:

„Ko joj je dao ovu meku, blagu toplotu ruci, koja ukroćuje zver očajanja? Nikad nisam želela dug život, kao da me je bilo strah i od pakla i od dosade raja. Htela sam mir, san apsolutni. Ali ako bih još jedared imala da živim, i kad bih mogla izabrati život, volela bih da živim kao ona. Jer njena borba nije bila uzaludna i njena patnja je bila mnogima korisna. Želela bih da budem kao ona. A gde mi je njeno čisto srce, gde mi je duh kao najčvršći metal. Gde mi je mekoća što ne sagoreva, gde mi je jačina dobrote, gde mi je ova svetlost misli što sja s njezinog čela? Otkuda njoj te nežne, najmoćnije moći?“ (Isto)

Kao i kod pitanja eutanazije i izražene želje za smrću i za životom, subjekt u zbirci nije stabilan, već izmjenjuje stanja očaja i nade. Sama zbirka završava gotovo ekstatički – afirmacijom utjehe kao protuteže beznađu i povikom za otvaranjem prozora kao metaforom otvorenosti subjekta prema svijetu nakon razdobljâ povlačenja u sebe:

„Šta mi je danas? Ceo svet bih htela da obgrlim švojim nemoćnim rukama. Otvorite oba krila mog prozora, otvorite širom! Neka uđe malo utehe. Jer nade nema...“ (Isto)

Analiza zbirke *Među zidovima* pokazuje kontinuitet estetskog subjekta u opusu Milice Janković, koji se od ranijih proznih tekstova razvija prema sve većoj fragmentaciji, introspektivnosti i povučenosti. U ranijim djelima, poput *Plave gospođe*, estetski subjekt se oblikuje kroz identifikaciju s pejzažom, promatranje prirode i idealizaciju ženske bliskosti. Taj subjekt u većoj mjeri još uvijek sudjeluje u svijetu i ima pristup estetskom iskustvu kao načinu uspostave stabilnog identiteta. U romanu *Mutna i kroava* estetski subjekt dolazi u sukob s iskustvom tjelesne narušenosti i invaliditeta. Sublimacija patnje u umjetnost prikazana je kao sve problematičnija: kod lika Emilije Paprat estetizacija tuberkuloze usmjerena je na potvrđivanje vrijednosti vlastitog postojanja, dok iskustvo invaliditeta glavnog lika radikalno ruši takav projekt mistifikacije bolesti. Subjekt se destabilizira, ali ipak nalazi nova utočišta: u sačuvanom estetskom ukusu, u ženskom prijateljstvu i solidarnosti (doduše, ograničenim na građansku klasu) i u ideji filantropije.

U zbirci *Među zidovima* estetski subjekt dolazi do točke u kojoj je mogućnost narativnog djelovanja bitno narušena. Subjekt više ne gradi identitet kroz stabilnu interakciju s drugima niti kroz biografsko pripovijedanje, nego se održava kroz govor u fragmentima, osjetilne reakcije na okolinu te fragmentarne estetske projekcije, ali i opet i narušenog i obnovljenog ženskog prijateljstva. Estetska percepcija, osobito u prizorima poput *Ledene slike*, postaje jedina preostala aktivnost u trenutku emocionalne i tjelesne iscrpljenosti. Takav oblik subjektivnosti nije orijentiran na stvaranje estetskog objekta, nego na održavanje opažajnog odnosa prema svijetu.

U fragmentima poput *Nove oči* umjetnosti se pripisuje epistemološka funkcija. Ona nije predstavljena kao autonomna vrijednost, nego kao jedini preostali okvir u kojem je moguće govoriti o istini i smislu. Subjekt umjetnost ne povezuje s estetskim užitkom, nego s funkcijom uvida, čime je blizak romantičarskom i modernističkom modelu umjetnosti kao oblika sekulariziranog otkrivenja. Referenca na čudo kao svakodnevnu funkciju umjetnosti uklapa se u taj okvir: umjetnost nadomješta religijsku ili racionalnu spoznaju, ali bez prijelaza u mistifikaciju.

Ovakav koncept estetskog subjekta moguće je povezati s teorijskim uvidima Susan Sontag i Elisabeth Bronfen. Sontag u radu *Bolest kao metafora* upozorava na kulturne obrasce kroz koje se bolest simbolički kodira, ali ističe važnost jezika koji ne proizvodi dodatnu stigmatizaciju. Bronfen u kontekstu teme smrti razvija ideju da estetika mistificira smrtnost i raspadljivost osobitim oblikom reprezentacije. Kod Milice Janković estetski subjekt ne proizlazi iz nadmoćne kontemplacije, nego iz ograničenosti, ranjivosti i nemogućnosti identifikacije s društvenim normama produktivnosti, zdravlja i emocionalne raspoloživosti.

U tom se kontekstu može uključiti i referenca na teoriju invaliditeta, osobito radove Tobina Siebersa i Susan Wendell, koji upozoravaju na društvenu uvjetovanost osjećaja suvišnosti kod osoba koje nisu u mogućnosti sudjelovati u radu. Fragmenti o starici i o poslužiteljici u *Među zidovima* pokazuju kako depersonalizirani odnosi nastaju u uvjetima međusobne potrebe i sustavne društvene zanemarenosti. Iako se ti odnosi ne tematiziraju kroz izravnu društvenu analizu, tekst jasno postavlja strukturalne uvjete u kojima nestaje mogućnost emocionalne razmjene.

Estetski subjekt kod Milice Janković nije predstavljen kao figura uzvišenog stvaranja ili kontemplacije, nego kao subjekt koje svoje posljednje utočište pred dezintegracijom (kako umjetničkoj, tako i prirodnoj) koji preostaje nakon gubitka drugih oslonaca: religijskih, etičkih, društvenih, a takav oblik utjehe nastoji povezati s istovremeno humanističkim i feminističkim idealom ženskog prijateljstva, solidarnosti i brige. Taj subjekt se održava govorom i percepcijom, bez pokušaja narativne rekonstrukcije identiteta. U njegovoj je osnovi iskustvo

gubitka, ali se to iskustvo ne prikazuje kao prostor autentičnosti, nego kao točka ograničenja. U tom smislu estetski subjekt kod Milice Janković nije pokušaj afirmacije subjektiviteta, nego analiza uvjeta njegova minimalnog održanja u stanju ranjivosti i nemoći.

Ženski melankolični subjekt: između idealizma, introjeksije i deziluzije

Melankolija i estetika

U prethodnim poglavljima na nekoliko mjesta dotaknula sam problem melankolije kao estetiziranog stanja ženskog subjekta povezanog s iskustvom gubitka, pri čemu sam se referirala na Freudov esej *Žalovanje i melankolija* kao i na teze Elisabeth Bronfen iz knjige *Preko njenog mrtoog tijela*, koja povezuje estetsko iskustvo i melankolični odnos prema gubitku. Za daljnja razmatranja, koja u središte pažnje stavljaju melankolično iskustvo, uključujem i rad *Saturn i melankolija* (1964/2009²⁷) trojice autora, Raymonda Klibanskog, Erwina Panofskog i Fritza Saxla, te Freudov esej *O prolaznosti* (*Vergänglichkeit*, 1919/1961).

Iako je *Saturn i melankolija* napisan nakon Freudovog eseja, on se na njega uopće ne referira, nego predstavlja iscrpan povijesni prikaz pojma melankolije od antičke Grčke do renesanse, bez pretenzije za uspostavom njegova novog teorijskog objašnjenja. U hipokratsko-galenskoj tradiciji melankolija je definirana kao posljedica viška crne žuči, što izaziva tugu, strah i potištenost. Posebnu važnost imala je rasprava *Problemata XXX, 1*, koja se pripisuje Aristotelu, iako je njezino autorstvo nesigurno. U tom se tekstu prvi put javlja dvoznačno shvaćanje melankolije: ona je istodobno bolest i odlika posebno nadarenih ljudi – filozofa, pjesnika i vođa (*Problemata XXX*, prema Klibansky, Panofsky, Saxl 2009: 23). Ova koncepcija snažno je utjecala na kasniju tradiciju jer je otvorila mogućnost da se melankolija povezuje ne samo s bolešću nego i s iznimnim stvaralačkim potencijalom. U astrološkoj tradiciji melankolija se veže za Saturn, planet sporosti i tame, ali i introspektivne mudrosti, pa je u renesansnom neoplatonizmu (osobito kod Marsilia Ficina) dobila novu dimenziju: Saturnovi melankolici mogu skliznuti u očaj, ali i uzdignuti se do filozofskog i umjetničkog genija. Upravo se ovdje najjasnije povezuju melankolija i idealizam: Ficino upućuje na izraziti dualizam koji melankolike odvaja od svakodnevnog života i materijalnih interesa te ih približava uzvišenim sferama duha:

„No, oni koji izbjegnu otrovni utjecaj Saturna i uživaju njegov dobar utjecaj, nisu samo oni koji će pribjeći Jupiteru već i oni koji se srcem i dušom posve predaju božanskoj kontemplaciji, a koja svoju odličnost dobiva iz

27 Rad je nastajao tijekom 1920-ih i 1930-ih godina na njemačkom jeziku, u suradnji Raymonda Klibanskog, Erwina Panofskog i Fritza Saxla, ali zbog povijesnih okolnosti i smrti autora nije bilo objavljeno u cjelini. Prvo izdanje pojavilo se 1964. u engleskom prijevodu (London, Nelson), a hrvatski prijevod temeljen na tom izdanju objavljen je 2009. (Disput, Zagreb).

primjera Saturna samog. Umjesto zemaljskoga života, od kojega je i on sam odsječen, Saturn prenosi na tebe nebeski i vječni život.“ (Ficino prema Klíbansky, Panofsky, Saxl 2009: 232)

Idealizam melankolika je dvoznačan: s jedne strane vodi u introspektivnu kontemplaciju i estetsko-duhovnu sublimaciju, a s druge u osjećaj nemoći i izolaciju. Time melankolija postaje kulturna paradigma za subjekt koji bira ideal nasuprot realnom, ali taj izbor plaća povlačenjem i osamljenošću. U tom smislu idealizam i umjetnost predstavljaju najuže povezane dimenzije melankolije: oboje počivaju na povlačenju od realnog i na pokušaju da se u estetskoj formi sačuva ono što bi se u neposrednom odnosu nužno izgubilo ili banaliziralo. Povlačenje iz svakodnevice i realnih odnosa omogućuje očuvanje idealnog u njegovoj nedirnutosti.

Ako ovu figuru melankolije usporedimo s Freudovim esejima *Žalovanje i melankolija* i *O prolaznosti*, najprije se ističe ključna razlika: u *Saturnu i melankoliji* uopće nema riječi o objektnim odnosima i iskustvu gubitka. Umjesto toga, melankolija novovjekog subjekta oblikuje se kao napetost između dvije sfere – materijalne i duhovne – pri čemu se tuga javlja kao posljedica posvećenosti idealima i prisilnog suočavanja sa svijetom banalne svakodnevice. Subjekt melankolije u ovom okviru je onaj koji osjeća disonancu između idealnog i realnog; i upravo ta razlika proizvodi stanje tuge, povlačenja i estetske kontemplacije.

U Freudovim terminima, možemo reći da takav idealistički melankolik ne gubi konkretan objekt već se odriče stvarnih objektnih odnosa i umjesto njih introjicira idealizirani objekt. Taj se ideal potom štiti od deziluzije stvarnog svijeta kroz zatvaranje u unutarnji psihički prostor, čime melankolija postaje i mehanizam očuvanja ideala.

Ovakva pozicija može se usporediti s onom koju Freud prikazuje u eseju *O prolaznosti*, napisanom u jeku Prvoga svjetskog rata i raspada Austro-Ugarske Monarhije. Tamo Freud rekonstruira razgovor s „mladim pjesnikom“ koji odbija uživati u ljepoti svijeta jer je svjestan njezine prolaznosti. Već samim svojim pozivom pjesnik je definiran kao estetski subjekt, a njegova melankolija proizlazi upravo iz spoznaje o prolaznosti ljepote. To nije žalovanje za konkretnim gubitkom, nego anticipirani otklon od vezivanja za ono što će neizbježno biti izgubljeno. Freud ovakav stav tumači kao „revolt protiv žalovanja“, odnosno kao odbijanje vezivanja za svijet jer se njegovo iščeznuće već unaprijed pretpostavlja (Freud 1916/1961: 306). Za razliku od narcističkog melankolika iz eseja *Žalovanje i melankolija*, mladi pjesnik ne pokazuje autoagresiju niti narcističku ranjivost, već melankoličnu distancu prema svijetu ljepote za koju zna da je ne može zadržati. Freud, s druge strane, nasuprot stavovima „mladog pjesnika“ normativno zastupa suprotnu poziciju: ističe da prolaznost ne umanjuje ljepotu, već je čini još vrednijom jer je čini dragocjenom.

Ovo sučeljavanje između mladog pjesnika i nadređenog subjekta teksta možemo interpretirati i kao Freudovu vlastitu unutarnju borbu – pokušaj da se prikloni herojskoj poziciji racionalnog prihvaćanja gubitka i otkloni mogućnost melankoličnog povlačenja. U eseju *Žalovanje i melankolija* Freud jasno patologizira melankoliju, dok žalovanje koje se može dovršiti postavlja kao „zdravi“ odgovor na gubitak. Upravo je ta normativna hijerarhija odgovora na gubitak kasnije došla pod kritiku zbog svoje ideološke dimenzije i isključivanja melankolije kao legitimnog oblika otpora.

Na toj točki intervenira Elisabeth Bronfen, koja melankoliju eksplicitno vezuje uz estetsku poziciju, nadovezujući se upravo na Freudovu teoriju. U svojoj studiji o smrti lijepe žene kao estetskoj figuri, Bronfen analizira umjetnost kao melankoličan izraz koji ujedno poriče i potvrđuje gubitak:

„Melankolija uključuje poricanje gubitka, koje proizlazi iz prvotnog priznanja tog gubitka i potiče njegovo trajno artikuliranje. Sarah Kofman, pak, tvrdi da je svaka uspjela umjetnost djelo melankolije upravo zato ‘što uključuje takav dvostruk stav prema gubitku’. Stvaranje ljepote omogućuje nam bijeg od neuhvatljivosti materijalnog svijeta u iluziju vječnosti (poricanje gubitka), iako nam ujedno nameće spoznaju da je sama ljepota neuhvatljiva, nematerijalna, nedostižna. Budući da je stvorena na temelju iste neuhvatljivosti koju nastoji poništiti, ono što umjetnost zapravo čini jest da oplakuje ljepotu, a u tom oplakivanju oplakuje i samu sebe.“ (Bronfen 1992: 64)

Bronfen melankoliju promatra u kontekstu muškog estetskog pogleda koji projicira vlastitu smrtnost kroz estetizirano žensko tijelo – osobito tijelo mrtve žene. Takva figura melankolije neraskidivo je povezana s objektivizacijom žene i s patrijarhalnom imaginacijom ženske smrti kao mjesta simboličke i estetske sublimacije. U ovom poglavlju, međutim, interes je usmjeren na drukčiji tip melankolijskog konstrukta – onaj koji ne proizlazi iz muške imaginacije žene kao pasivne nositeljice smisla, već iz unutarnje dinamike ženskog subjekta koji kontemplira vlastiti gubitak ideala. Riječ je o melankoliji koja se ne gradi na ženskom tijelu kao estetskom objektu, već na kontemplaciji vlastite duhovne i egzistencijalne fragmentacije.

Ženska melankolija u središtu ove analize ne izražava se kroz estetizaciju žrtve, nego kroz refleksiju gubitka ideala i smisla – bilo da je riječ o gubitku religijske, estetske ili ljubavne apsolutnosti. Drugim riječima, melankolija se ovdje javlja kao reakcija na spoznaju o neodrživosti ideala u stvarnim, često represivnim povijesnim i društvenim okolnostima. Time se estetska dimenzija melankolije prožima s egzistencijalnom i rodnom: ženina nemogućnost da bude subjekt vlastite duhovne ili umjetničke istine proizvodi melankoličnu svijest kao njezinu reakciju, ali i potencijalnu kritiku poretka.

Upravo na tom tragu slijedi analiza četiriju proznih tekstova: *Đakon Bogorodičine crkve* Isidore Sekulić (1919), novele *Kaluđer iz Rusije* Milice Janković (1923), novele

Sjena Adele Milčinović (1919) i romana *Hanka Zofke Kveder* (1918). U svakom od ovih tekstova melankolija ženskog subjekta oblikuje se kao posljedica unutarnjeg sukoba između osobnog ideala i vanjske društvene stvarnosti, pri čemu se pojavljuje kao specifična forma duhovnog otpora.

Recepcija odabраниh tekstova

U prethodnim poglavljima analizirana su dva primjera estetizacije melankolije u djelima Zofke Kveder i Milice Janković, s naglaskom na recepciju njihovih opusa koji su tijekom 20. stoljeća uglavnom ostali na rubu književnog kanona. U nastavku se njihovi tekstovi dovode u odnos s romanom Isidore Sekulić, čija je pozicija bitno drukčija. Isidora Sekulić je odavno kanonizirana kao klasikinja i nezaobilazno ime srpske književnosti. Međutim, taj kontinuitet recepcije pokazuje i svoju drugu stranu: ponavljanje ustaljenih obrazaca tumačenja i donedavni izostanak sustavne aktualizacije njezina opusa u svjetlu novijih teorijskih pristupa.²⁸ Upravo zato njezin roman *Đakon Bogorodičine crkve* (1919/2019) predstavlja zanimljiv slučaj. Riječ je o jedinom romanu Isidore Sekulić, a ujedno i djelu s vjerojatno najslabijom recepcijom unutar autoričina opusa, od kojeg se u nema- loj mjeri distancirala i sama autorica. Naime, Žarka Svirčev u *radu Avangardni devojački roman: Pre sreće Milice Janković i Đakon Bogorodičine crkve Isidore Sekulić u fusnotu stavlja opasko o tome da „na zahtev same autorke roman nije štampan u okviru njenih sabranih dela“* (Svirčev 2015: 157).

Zanimljivo je da je autorica ovaj tekst, iako ima oko 200 stranica, žanrovski odredila kao novelu. U kritičkom prikazu objavljenom 1921. godine u časopisu *Misao*, Aleksandar Ilić roman također povezuje sa žanrom novele, sada već otvoreno derogativno tvrdeći da nije udovoljio zahtjevima personalnog romana. On interpretira roman kao „jednu novelu od pisca – koji dobro piše subjektivne stvari gde hoće da bude realan, ali ne time što će slikati život, već opisivati sanjarenja prosta, udvojena, utrojena – sred svakodnevice – o nepostižnom, koje nas ubija, bacajući u banalnost svakodnevnog. Eto, ta dvojnost stila, i višestruka sanjarenja jedne devojke, koja izmišlja jednog doktora i jednog đakona, utiču da se personalni roman, *Đakon Bogorodične crkve*, nazove novelom“ (Ilić 1921: 60). Iste godine izlazi i osvrt Vladimira Ćorovića, u kojem se roman također naziva „duljom novelom“, ali ovaj put bez negativnih konotacija; dapače, Ćorović roman pozitivno ocjenjuje: „Milo nam je, što možemo saopštiti, da će se iz te pripovetke razviti duža novela, nesporno jedna između najboljih i najzanimljivijih u čitavoj našoj književnosti“ (Ćorović prema Popović 1979: 129–130).

28 O ovom problemu nešto detaljnije piše Ivana Latković u već spominjanom radu *Tri frajle kavaljera Kanona (Žensko autorstvo u prevrednovanju kanona nakon 2000. godine)*, 2018: 128-129.

Roman je nakon duljeg zaborava ponovo aktualizirala izdavačka kuća Plavi jahač 1997. godine, u okviru svoje programske orijentacije na afirmaciju ženskog autorstva. Uslijedilo je nekoliko novih izdanja kod različitih izdavača – i onih fokusiranih na žensko stvaralaštvo, poput edicije *Savremenice* izdavačke kuće Laguna, koja naglašava cilj upotpunjavanja kulturnog pamćenja novim tumačenjima i prevrednovanjem opusa značajnih Srпкиnja 19. i 20. stoljeća, i onih šire orijentiranih, poput Kozmosa ili Stylos Arta. Takav niz pokazuje da izdavaštvo usmjereno na aktualizaciju ženskog autorstva nije dovelo do izdvajanja ili getoizacije, nego do uključivanja zaboravljenog teksta u svojevrsni novi glavni tok. U tom se kontekstu pojavljuje i broj časopisa *Isidorijana* (god. 4, br. 5), koji donosi više radova posvećenih upravo ovom romanu. Na istom tragu stoji i analiza Žarke Svirčev *Avangardni devojački roman: Pre sreće Milice Janković i Đakon Bogorodičine crkve Isidore Sekulić* (2015). Popratni tekst Slavice Garonje Radovanac uz Lagunino izdanje iz 2019., pod naslovom *Jedan vek od objavljivanja romana Đakon Bogorodičine crkve Isidore Sekulić*, iako se eksplicitno ograđuje od površnih biografskih čitanja, ipak vraća interpretaciju romana na traganje za izvorom stvarne ljubavne priče koja bi mogla poslužiti kao osnova za fiktionalnu obradu.

Osvrt na recepciju romana Isidore Sekulić zaokružuje prikaz njegova složenog mjesta u autoričinu opusu. Sljedeći korak poredbene analize vodi prema romanu Zofke Kveder *Hanka*, koji je u povijesti književnosti također izazvao niz različitih ocjena i tumačenja. U kratkom prikazu romana *Hanka* u *Povijesti hrvatskog romana od 1900. do 1945.*, Krešimir Nemeć djelo svrstava u „međuratno žensko pismo“. Istovremeno reproducira negativne ocjene suvremenika Zofke Kveder, koje su bile utemeljene na mizoginim i omalovažavajućim predodžbama o autoricama i njihovim čitateljicama. Tako odlomak posvećen romanu završava citatom iz Milana Kašanina: „Mnoge žene vole ovakve plačevne romane koji govore o njima: tužne priče o dobrim i nesrećnim dušama“ (Kašanin prema Nemeć 1998: 164). Nemeć donosi i ocjenu o „neosviještenom ženskom subjektu“ romana (Isto), što se može smatrati ozbiljnijim pristupom, iako ga u ovom radu smatram jednostranim. Naime, unatoč nedosljednostima u vlastitom ideološkom pozicioniranju, ženski subjekt u romanu predstavlja bolan pokušaj (re)konstrukcije identiteta u dramatičnim društvenim i osobnim okolnostima. Upravo te nedosljednosti ukazuju na proces potrage za samopozicioniranjem u povijesnom trenutku u kojem ne možemo očekivati unaprijed formiran i dosljedno reprezentiran feministički subjekt. Feministički subjekt nije nešto što je naprosto dano i utjelovljeno u određenoj osobi ili pokretu, nego nešto što se kroz jezik neprestano (re)konstruira – a u vrijeme djelovanja Zofke Kveder, može se reći, tek počinje poprimati oblik. Potpunu idealizaciju lika Starzynskog ne bih tumačila kao argument za tezu da je glavna junakinja „potpuno podređena muškarcu i njegovoj volji“ (Isto: 164), budući da idealizirani muškarac, kako ćemo kasnije vidjeti, postaje isključivo projekcija ženskog lika. Njegovi glas i volja niti dolaze

do izražaja, već postaju introjicirani dio njezine ličnosti. *Hanka* kroz idealiziranog muškarca projicira vlastiti identitet, a budući da stvarni odnos izostaje, da je idealizirani lik muškarca u tekstu prisutan isključivo kao projekcija ženskog lika, ne možemo govoriti o podređenosti.

Za razliku od Jagode Truhelke, hrvatske autorice čiji je roman analiziran u trećem poglavlju ove knjige, Adela Milčinović uvrštena je u ediciju *Pet stoljeća hrvatske književnosti* – u sv. 73, zajedno s Ivanom Brlić-Mažuranić, u izboru i s predgovorom Zdenke Marković, a knjigu je priredio Miroslav Šicel. I Truhelka i Milčinović pojavljuju se i u ediciji *Stoljeća hrvatske književnosti*, koju je uredila Dunja Detoni Dujmić. Obje edicije dakle izdvajaju ženske autorice u posebne sveske po spolnom ključu, a novija knjiga dobila je priređivačicu koja – kako je već istaknuto u drugom poglavlju – svjesno izbjegava pitanje feminističke književne kritike, iako istodobno ističe feministički angažman same autorice.

Uvrštavanje u PSHK omogućilo je da Milčinović ostane zapisana u hrvatski književni kanon, ali je Šicelovo svrstavanje među „pisce druge garniture“ (Šicel 1968: 198) pridonijelo njezinoj poziciji na njegovu rubu. Štoviše, Šicelov prikaz obiluje neosviještenim rodnim stereotipima: čak i osobine koje su tipične za poetiku moderne – naglašena senzibilnost, nepodložnost racionalnom razumijevanju, prepuštanje maštanju – on pripisuje „ženi kao takvoj“ (Isto: 191). Kasnije su i neke istraživačice, poštujući autoritet, ponavljale Šicelovu ocjenu, često uz izričito navođenje da je ne žele dovesti u pitanje. Tako Zlata Šundalić na kraju svojega rada napominje da njezin „rad nije želio dovesti u pitanje Šicelovu ocjenu; on je samo neznatno proširio postojeće interpretacije“ (Šundalić 2001: 349).

S druge strane, Šundalić i druge suvremene proučavateljice naglašavaju feministički aspekt tekstova Adele Milčinović. Kristina Peternai Andrić i Ivana Žužul u radu *Feminizam bez sreće: figure feminiteta u odabranim tekstovima Adele Milčinović* (2023: 150) ističu ambivalentnost njezina opusa – s jedne strane otpor patrijarhalnim obrascima, a s druge strane njihovo istovremeno ponavljanje. Taj paradoks proizlazi iz činjenice da je nemoguće potpuno izaći iz dominantnog ideološkog okvira i promatrati ga sasvim izvana (Peternai Andrić i Žužul 2023: 152, 166).

Osim feminističke interpretacije, već je Dunja Detoni Dujmić (1998: 203), a potom i druge književne povjesničarke (npr. Šundalić 2001; Bogutovac 2021), uočila avangardne značajke u pripovjednim tekstovima Milčinović, što se osobito potvrđuje u pripovijetci *Sjena*. Avangardne tendencije vidljive su u fragmentarnosti kompozicije, introspektivnosti pripovjednog glasa i subjektivizaciji vremensko-prostornih odnosa kao i u naglašenoj disharminiji i estetski ružnog. Time se Milčinović udaljava od dominantnih poetika epohe i anticipira ekspresionističke postupke koji će kasnije obilježiti kanonske autore. Njezina marginalizacija u recepciji djelomično se može pripisati upravo toj formalnoj

inovativnosti koja nije bila prepoznata unutar tradicionalno rodno obilježenih čitateljskih očekivanja.

U poredbenu analizu uključujem i novelu *Kaluđer iz Rusije* Milice Janković, koju Magdalena Koch vjerojatno zabunom ubraja među kratke romane (Koh 2012: 154). Riječ je o tekstu od nepune 23 stranice, koncentriranom na jedan lik i njegovo sjećanje. Osim glavne junakinje, pojavljuje se samo lik kaluđera s kojim se dopisuje, pa je prikladnije djelo klasificirati kao novelu. U analitički okvir ulazi zbog središnjeg problema ženske melankolije, koja određuje i samu pripovjednu strukturu, ali i zbog složenosti te strukture, što dodatno opravdava uključivanje u usporedbu s romanima *Hanka* i *Đakon Bogorodičine crkve*. *Hanka* i *Kaluđer iz Rusije* predstavljaju složenu prerađenu epistolarnu formu, dok je *Đakon Bogorodičine crkve* pisan u klasičnoj formi trećeg lica sa sveznajućim pripovjedačem. U romanu su, međutim, uklopljeni i dnevnički i epistolarni fragmenti, koji imaju drukčiju funkciju od pisama u prva dva teksta: oni kod Sekulić služe prvenstveno detaljnijem predstavljanju likova. Teza ovog poglavlja jest da specifična obrada epistolarnu formu u *Hanki* i *Kaluđeru iz Rusije* funkcionira kao melankolični postupak introjeksijske idealiziranog objekta, dok roman *Đakon Bogorodičine crkve* prikazuje suprotan proces – dezidealizaciju i raspad melankoličnog subjekta pod pritiskom društvene stvarnosti. U *Sjeni* pak idealizacija posredstvom artefakta: slike i – još više – dnevnika, ne omogućava melankoličnu utjehu, nego postaje pokretač psihičkog rasula i međusobnog mučenja supružnika u odnosu iz kojeg bijeg nije moguć kao što je to u romanu *Hanka*.

Kaluđer iz Rusije: introjeksijom do estetskog ideala

U nastavku analize usmjeravam se na novelu *Kaluđer iz Rusije*, koja osobito jasno tematizira melankoličnu introjeksijsku kroz spaljivanje i naknadnu rekonstrukciju pisama, čime se odnos premješta u unutarnji prostor subjekta te se održava u obliku idealizirane projekcije. Tekst je u trećem licu i kombinira sadašnjost protagonistkinje s rekonstrukcijom dopisivanja (1902–1904), neostvarenim susretom u Beogradu (jesen 1904) i viješću o kaluđerovoj smrti (1905). Rekonstrukcija započinje opisom melankoličnog raspoloženja: „Obuze je neka draga tuga i ona počne da se seća“ (Janković 2023: 5). Veći dio rekonstrukcije oblikovan je slobodnim neupravnim govorom, pa se glas sjećanja stapa s glasom iz sadašnjosti.

Povratak u prošlost započinje rekonstrukcijom vlastite želje, obilježene stalnim pomicanjem s jednog na drugi (zamjenski) objekt. Mlada žena najprije sanja o Rusiji, koju idealizira, i o odlasku na slikarsko školovanje u Rusiju ili u München. Kada ne dobiva željenu stipendiju, polaže nade u stipendiju za proučavanje ikona kod „jednoga kulturnoga sveštenika“, vjerujući da će preko ikona moći izučavati i svjetovno slikarstvo. Nakon što i ta nada propadne, odlučuje

se na dopisivanje s kaluđerom. Upravo njegov položaj, zajedno s prostornom udaljenošću, vidi kao siguran štiti od mogućeg ostvarenja ljubavnog kontakta:

„- Vrlo dobro – reče ona i pomisli: ‘Kaluđer, on neće moći pomisliti da devojka traži možda mladoženju čak u Rusiji.’“ (Isto: 7)

Glavni lik se opisuje kao izrazito introvertan, kao osoba posvećena čitanju i sklona izbjegavanju kontakata s ljudima:

„Samo je čitala. Nikuda nije išla, ni u posete, ni na zabave. Ljubazni građani, u početku, kad je došla u njihovu varoš, pozivali su je, ali kad se ona pokazala tako divlja i nepristupačna, oni su je malo ogovarali, pa je ostavili na miru. A to je bilo sve što je ona od ljudi zahtevala.“ (Isto: 6–7)

Kroz dopisivanje se ipak razvija oblik prikrivenog flerta. Međutim, kada se pojavi mogućnost realnog kontakta prilikom kaluđerova posjeta Beogradu, do njega ne dolazi. Spaljivanje pisama može se čitati kao negiranje odnosa, dok pokušaj njihove rekonstrukcije znači dodatnu subjektivizaciju: odnos ne postoji ni u stvarnosti, ni u tragovima drugoga, nego jedino u svijesti subjekta. Ostaje samo sjećanje glavne junakinje, koja ga želi rekonstruirati tek nakon kaluđerove smrti kada više ne postoji nikakva mogućnost realnog ostvarenja. Pripovjedni subjekt naglašava kompenzacijski karakter melankoličnog prisjećanja i rekonstrukcije pisama: ona želi obnoviti sjećanje na njega upravo u trenutku kada ga se svi drugi više ne sjećaju:

„Prošle su godine. Njega više niko ne žali. Zaboravili su ga zaceo prijatelji. Sada ona često misli na njega.“ (Isto: 22)

U pozadini ostaje i tema bolesti: kaluđer umire od tuberkuloze, dok je i ženski lik prikazan kao teško bolestan, premda bez točne dijagnoze. Estetizacija bolesti u ovom je tekstu možda manje naglašena nego u prethodno analiziranim tekstovima Milice Janković i zato se ostvaruje naivnije – više u skladu s tradicijom idealizacije bolesti kao oznake posebnog senzibiliteta.

Takva idealizirana slika bolesti izravno se pretvara u narativnu logiku teksta: melankolični pomaci ne ostaju samo tematski motiv, nego određuje i način pripovijedanja. Pripovjedna struktura tako ponavlja višestruko melankolično introjekcijsko kretanje: odnos se premješta sve dublje u unutarnji svijet junakinje, u tekst koji ona sama kontrolira, dok se svaka mogućnost realnog kontakta ili trag drugoga sustavno brišu. Protagonistkinja slikovito prikazuje melankoličnu čežnju za očuvanjem ideala koji se u stvarnosti nužno urušava:

„Pre nekoliko dana opazih na jabuci jednu pegu. Zagledah – počela da truni, rasekoh – pega ide do srca, okusih – gorka. Ja nisam sujeverna, nego mi je jabuka dala komparaciju. Nije mi dobro u duši. Imam neki strah, veliki strah da se i u životu sve isto mora da pokvari i posle nekog vremena

da počne da truli. Ne piše mi se, gorko mi je u duši. Međutim, moje je srce puno ljubavi za dobro i lepo i htela bih nekoga u dragoj Rusiji da pozdravim, nekoga dostojnog toga talasa 'idealne težnje'." (Isto: 18)

Strah „da se i u životu sve isto mora da pokvari“ srodan je raspoloženju Freudovog „mladog pjesnika“ koji odbija uživati u stvarnoj ljepoti jer je prolazna. Ženski lik ovdje ide korak dalje: odbija stvarni odnos kako bi sačuvala njegovu idealnu projekciju. Zbog straha od kvarenja svega postojećeg subjekt gradi idealne projekcije koje smješta u vlastito biće, ali za njih traži i idealnu zrcalnu projekciju koju bi trebao poduprijeti njezin partner u dopisivanju.

Na samom kraju rekonstrukcije i pripovijedanja protagonistkinja izražava zadovoljstvo neostvarenošću susreta:

„Ali kad je mislila da je morao umreti, da je sudbina tako htela da se lepota njihove prepiske naglo prekine i oni jedno za drugo izgube, i kad se sećala kako je tražio bilo joj je milo što je nije našao...“ (Isto: 28).

Jedini razlog za zadovoljstvo u ovome slučaju jest mogućnost neometane introjekcije: odnos i drugi uvlače se u psihi subjekta, gdje mogu biti idealizirani, neokaljani realnošću u kojoj „sve isto mora da se pokvari“.

Međutim, ovakva konstelacija je vezana i za svojevrsni vid narcizma. Ženski lik gotovo prekida dopisivanje kad saznaje da se kaluđeru drugi rugaju radi dopisivanja s njom jer pri tome i sebe vidi kao objekt poniženja (Isto: 16). Odbija mu poslati sliku kad on to zatraži jer smatra da bi realna slika narušila njegovu idealiziranu projekciju²⁹ i na kraju utjehu nalazi ne naprosto u tome da je ideal sačuvan, nego u tome da je njezina idealna slika, njezin ja-ideal sačuvan u svijesti kaluđera, odnosno u njezinoj projekciji njegove svijesti kao zrcalnog odraza njezinog ja-ideala. To potvrđuje naglašeno zadovoljstvo koje crpi iz same činjenice da je stvorila iluziju koja je za njega postala „lepa ideja“ i ostala neokaljana stvarnošću:

„To je bilo nešto što ne postoji. Ali mnogo lepo. Ona koja nije ona, no koju je ona stvorila. I zato što je učinila da postoji jedna lepa iluzija, osećala je veliko zadovoljstvo, veliko tužno, nezadovoljeno zadovoljstvo. Ona je bila nešto u njegovom životu. Da, 'lepa ideja', lepa i neobična. A on je za nju bio jedan od onih cvetova koji ne donose ploda, ali koji ne venu i koji lepo mirišu. A zar miris, zar uspomena nije plod?“ (Isto: 27)

29 Ovdje nije riječ o pokušaju da se odnos zadrži isključivo u simboličkom (u pismu) naspram imaginarnog koje bi predstavljala slika, nego upravo o pokušaju da se kontrolom slike i zadržavanja slike u mašti idealno imaginarno sačuva. Protagonistkinja pisma može spaliti i naknadno rekonstruirati po vlastitoj želji, čime osigurava da odnos ostane u idealnoj sferi, sačuvan od svakog realnog narušavanja. U tom smislu epistolarna forma postaje sredstvo očuvanja idealnog oblika uzajamnog narcističkog zrcaljenja.

Podsjetimo se da Freud u *Žalovanju i melankoliji* (1963: 249-259) melankoliju povezuje s narcističkom povredom, odnosno s fenomenom narcizma i povlačenjem libidalnih silnica u sam ego u kojeg je uvučen i objekt koji je uzrokovao razočaranje. Ovdje je pak riječ o konstelaciji „bunta protiv žalovanja“ opisanog u eseju *O prolaznosti* gdje subjekt pokušava preventivno spriječiti žalovanje uvlačenjem objekta u ego i stvaranjem idealne projekcije nasuprot pretpostavljenom realnom gubitku. S druge strane, samo spominjanje zrcalne projekcije i ja-ideala zaziva lakanovsku perspektivu. Naime, Jacques Lacan narcizam vezuje uz fazu zrcala u kojoj se subjekt uspostavlja upravo posredstvom vlastitog zrcalnog odraza, odraza koji istovremeno pruža iluziju cjelovitosti, ali i postaje izvor alijencije i anksioznosti (Lacan 1949/1977). U analiziranoj noveli narcistički subjekt utjehu traži u slici za koju je svjestan da „ne postoji, ali je mnogo lepo. Ona koja nije ona, no koju je ona stvorila“ (Janković 2023: 27). Potpunom introjektivom – smještanjem takve slike u pisma koja lik spaljuje pa onda rekonstruira takva slika se pokušava sačuvati od stalne prijetnje njezine dezintegracije te tako idealistička estetika ovdje postaje posljednje utočište melankoličnog subjekta.

Međutim, kao naličje očuvanja idealizma javlja se žaljenje zbog neostvarenosti realnog odnosa koji je cijena očuvanja idealne slike:

„Sećanje na sliku nije slika. Sećanje na život nije život. To je samo zrak svetlosti koji slučajno pada na jedan deo slike i pomračini, na jedan deo života u prošlosti. I čovek koji se seća, živi samo jednim delom života.“ (Isto: 12)

Ironija se sastoji u tome što ni predmet sjećanja nije stvarni kontakt, nego kontakt sublimiran u okvir pisama kojima se protagonistkinja štitila od stvarnog kontakta koji je uporno izbjegavala. Melankolični subjekt istovremeno se povlači iz života i stvarnih kontakata, ali i pati zbog tog povlačenja i odvojenosti i to vidi kao jedinu moguću poziciju u odnosu s nesavršenim svijetom u kojem ne želi izgubiti svoj ideal. Ako Freud tu poziciju naziva pobunom protiv žalovanja i patologizira je, Jankovićeva je protagonistkinja prikazuje kao egzistencijalni izbor – povlačenje u idealizaciju, u prostor u kojem vrijedi „ne postoji, ali je mnogo lepo“ te se time približava kasnijim estetičkim revizijama koje inzistiraju na potpunoj depatologizaciji melankolije.³⁰

Dakle, *Kaluđer iz Rusije* prikazuje najradikalniji oblik povlačenja iz građanskog i realnog u melankoličnu introjektivu ideala. U pismima koja više nisu upućena stvarnom drugome, nego rekonstruirana u vlastitoj svijesti, dijalog se pretvara u monolog. Protagonistkinja očajnički pokušava sačuvati ideal, makar i po cijenu potpunog odustajanja od stvarnog odnosa i povlačenja u estetsko iskustvo koje jedino još može jamčiti osjećaj transcendencije.

30 Npr. pogledaj Brady, Haapala: *Melancholy as an Aesthetic Emotion*, *Contemporary Aesthetics*, Volume 1, 2003.

Estetika kao posljednje utočište idealizma

Uz melankoliju, tekst otvara i pitanje izgubljene vjere. U samome dopisivanju protagonistkinja izražava gorljivi ateizam (slično Hanki, ali suprotno Ani iz romana Isidore Sekulić). No ateizam se pritom ne prikazuje kao stabilno uvjerenje, već kao stanje obilježeno gubitkom djetinje vjere – nestankom ideala koji se više ne može uskladiti sa skepticizmom vlastite zrelosti:

„Ali vera je prošla kao što je prošla vera u bajke. Jer vera je poezija i lepota, ali nije nauka ni istina. Vi poetske figure hoćete sasvim bukvalno da prevodite i da nam ih nametnete kao aksiome. Zmajevi, patuljci i vile, i to je poezija, ali nije istina. Ja ih sad volim, ali više ne verujem u njih.“ (Isto: 26)

Ovaj se odlomak izravno nadovezuje na Nietzscheovo shvaćanje religije kao poetske i metaforičke konstrukcije koja gubi uvjerljivost čim se njezine slike počnu tumačiti doslovno i zahtijevati kao istine. Na kraju se estetsko iskustvo pokazuje kao utočište izgubljene vjere, odnosno nadomjestak religioznosti. Takav je pomak karakterističan za čitavo razdoblje modernizma – od Nietzscheova razaranja tradicionalnih metafizičkih temelja, koji su ujedno i religijski temelji zapadne metafizičke misli. Istodobno, u ranoj fazi Nietzsche formulira i ideju da je „umjetnost – a ne moral – prava metafizička djelatnost čovjeka“ (Nietzsche 1983: 13), što postaje jedan od ključnih poticaja modernističkim estetskim koncepcijama svijeta. Iako su Nietzscheova antimoralna i protumetafizička pozicija i neoplatonička vizija duhovnih emanacija međusobno suprotstavljene, u modernizmu se obje pojavljuju kao različiti putovi estetiziranja izgubljene transcendencije.

Protagonistkinja tako govori o „pobožnosti bez vjere“ i definira sebe kao osobitu vrstu kaluđerice:

„A crkvene pesme? Više puta sam to osetila i o tome mislila. Pre nekoliko dana bila sam na bdeniju i bila sam bez vere pobožna. Ne umem da vam objasnim šta oseća i kakvo trepti koja 'umetnička' duša pred lepom crkvenom pesmom. Ona mi, kao vama rusko crkveno slikarstvo, ne liči ni na kakvu drugu pesmu u celome svetu. U njoj je skupocena istorija i muzika ljudske duše, nešto preiskonsko i nešto sadašnje što je uvek živelo i što će živeti.“ (Isto: 24)

Svoje „kaluđerstvo“ protagonistkinja povezuje ponajprije s vlastitom introverzijom, dok kaluđerstvo adresata svodi na estetski doživljaj:

„Inače, možda sam i ja više kaluđerica nego neke kaluđerice. Samo, ja živim tako povučeno ne da ugodim Bogu i zaslužim carstvo božje, već što se meni tako sviđa, što takav život odgovara mojoj prirodi, dakle, iz sebičnosti, ne iz vrline. Vi ste takođe uzeli 'rizu' iz egoizma, ali je on lep.“ (Isto: 12)

Motiv svjetovne „nezaređene kaluđerice“ tako označava pokušaj da se izgubljena vjera nadomjesti estetikom, a radikalna introverzija preobrazi u osobni

oblik „kaluđerstva“. *Kaluđer iz Rusije* pri tome poprima strukturu intimnih memoara: pripovjedni subjekt rekonstruira dopisivanje koje je materijalno nestalo spaljivanjem pisama. Budući da se rekonstrukcija temelji isključivo na sjećanju, memoarski sloj mjestimice se preklapa s onim što suvremena teorija naziva autofikcijom. U tom kontekstu nameće se pitanje odnosa pripovjednog subjekta i same Milice Janković.

U interpretacijama ženskih autorica prve polovice 20. stoljeća česta je tendencija banalizirajuće biografizacije. Vladimir Đurić (*Kaluđer iz Rusije ili autofikcionalni portret Milice Janković*, 2016) pokušava je izbjeći osloncem na postmoderni koncept autofikcije, koji privilegira tekst i čitateljske projekcije. Takav pristup otvara prostor brišući granicu između fikcije i života, ali i rizik brisanja razlike između stvarne autorice i pripovjednog subjekta. Moje čitanje naglašava memoarsku dimenziju: pripovjedni subjekt rekonstruira prošlo iskustvo i sublimira ga u melankoličnom prisjećanju, ali bez poistovjećivanja s autoricom. Time se omogućuje analiza introspektivne i estetske funkcije teksta, umjesto novog biografskog učitavanja.

Kako je rečeno, *Kaluđer iz Rusije* predstavlja najekstremniji stupanj melankolične introjekcije koja se ostvaruje i na strukturnom planu: dijalog se pretvara u monolog, a pisma kao tragovi drugoga pretvaraju se u vlastitu memoarsku rekonstrukciju tek kada je drugi sigurno nepovratno izgubljen. Pri tome estetsko iskustvo zamjenjuje realni odnos s drugom ljudskom osobom, ali, u skladu sa širim modernističkim tendencijama, estetskim se iskustvom pokušava zamijeniti izgublenu vjeru kao alternativni oblik metafizičke djelatnosti ili tek utjehe. Za razliku od *Hanke* i *Đakona Bogorodičine crkve*, koji pokazuju različite oblike dezi-dealizacije, i *Sjene* u kojoj melankolija postaje pokretač razaranja subjekta i bilo kakve mogućnosti harmonije, *Kaluđer* ostaje vjeran introjekcijskoj idealizaciji i zato se izdvaja kao najradikalniji primjer harmoničnog melankoličnog subjektiviranja odnosa u ženskoj prozi prve polovice 20. stoljeća.

Hanka Zofke Kveder: epistolarna introspekcija, melankolična introjekcija i granice ženskog subjekta

Kao i u *Kaluđeru iz Rusije* i u romanu *Hanka Zofke Kveder*, pismo postaje središnje mjesto melankolične introjekcije objekta: u *Kaluđeru* zato što su pisma spaljena pa ih subjekt može prizvati samo u naknadnoj, subjektivnoj rekonstrukciji, a u *Hanki* zato što pisma nikada nisu ni poslana, pa se odnos odvija jedino u svijesti pripovjedačice, odnosno rekonstrukcija odnosa u pismima zamjenjuje stvarni odnos. Kako upućuje Kristina Grgić u radu *Poetičko-politički prijepor 1919. g.: Zofka Kveder i Tito Strozzi*: „Takvu oblikovanju Hankina lika sukladna je epistolarna forma romana, koja, budući da je riječ o neposlanim pismima Staszynskome, umnogome podsjeća na dnevnički zapis“ (Grgić 2011: 270). Dakle, roman je

strukturiran kao pretvaranje pisama u dnevnički zapis. Činjenica da Hanka svoja pisma ne šalje voljenom Kazimiru dodatno upada u oči u kontekstu njezinog dobrotvornog rada: dok pomaže drugim ženama da putem pisama održavaju kontakt sa svojim muževima na ratištu, ona svoja pisma ne šalje nego ih pretvara u dnevnik, a raskid braka samo dodatno motivira njezino eksplicitno odbijanje odnosa sa Stazinskim kojeg iz realnog adresata pretvara u introjicirani ideal.

Za razliku od glavnog lika *Kaluđera iz Rusije*, Hankina introvercija nije prikazana kao stabilna karakterna tendencija nego kao odgovor na gubitak. Nasuprot introverciji naglašava se Hankina patnja zbog nemogućnosti uspostavljanja, odnosno održavanja, dubljih veza s drugim ljudima. Hanka je u ratnim okolnostima izložena višekratnim gubicima: gubi iluziju o vlastitom braku doznajući za suprugovu nevjeru, ima osjećaj da gubi emocionalnu vezu s kćerima; nakon mučnog perioda pokušaja liječenja teško ranjenog brata Jana, gubi i njega; gubi vlastitu majku i neprestano je suočena je s patnjom i gubicima sunarodnjaka. U takvoj konstelaciji razvija ljubavnu priču koju želi sačuvati od mogućnosti gubitka. Hanka zato eksplicitno traži odnos koji je zaštićen od banalizacije stvarnosti: ideal neostvarenog odnosa mora ostati idealan.

Od muža i kćeri je odvaja njihova hladnoća i njezina (pre)velika potreba za ljubavlju, od majke neslaganje zbog razlike u religijskom stavu. Naime, kao i glavni lik novele Milice Janković, Hanka izražava ateistički stav te kritičan odnos prema religioznosti i na toj liniji se otvara distanca s bliskom osobom – ovdje s majkom. Svi neuspjeli odnosi prožeti su i naivnim predodžbama nacionalnih stereotipa. Tako su Hankin muž i zajedničke kćeri karakterizirani tipično njemačkom racionalnošću i hladnoćom, dok je majka stereotipna poljska fanatična katolkinja. Nakon dugotrajnih neuspjelih pokušaja zbližavanja s mužem, Hankin brak se konačno raspada zbog saznanja o muževljevoj nevjeri. Odnos s majkom i kćerima središnji melankolični subjekt reflektira kao dio uopćenog međugeneracijskog obrasca i u kontekstu problema ženske nemogućnosti reprodukcije vlastitih vrijednosti problematiziranih u 4. poglavlju o romanu *Njeno življenje*. U oba romana nemogućnost reprodukcije vlastitih uvjerenja žena artikuliran je kroz motiv sličnosti djece s očevima i različitosti s majkama i to upravo nakon primarnog skladnog odnosa majke i djece u ranom djetinjstvu što sam u analizi *Njenog življenja* povezala s tezama Adrienne Rich iznesenim u knjizi *Od žene rođena: majčinstvo kao iskustvo i institucija* o socijalizaciji djece u kontekstu patrijarhata. Patrijarhalni sustav kontrolira instituciju majčinstva podređujući je reprodukciji vlastitih vrijednosti.

Hanka reflektira traumu reproduksijskog neuspjeha majke koji vidi kao konflikt između majke i oca koji se prenosi na djecu i u kojem majke uvijek gube, dok ne reflektira šire društvene uzroke takvog obrasca. Ideja nalikovanja roditelja i djece ovdje služi kao svojevrsna mistifikacija društvenih odnosa, a ljubav i srodnost vrednosnih pozicija žene i muža se postuliraju kao jedino moguće

rješenje. Pri tome se ponavlja patrijarhalna dihotomija po kojoj žene stvaraju materijalno: djeca su „od njihove krvi stvorena i njihovim mlijekom dojena“ (Kveder 1918: 80-81), dok je prostor simboličkog prepušten muškarcima. Ovdje možemo reći da se feministički majčinski subjekt nije uspio uspostaviti (unatoč feminističkim proklamacijama), već je ostao na razini izražavanja emocionalnog nezadovoljstva postojećim konstelacijama odnosa. Uspostavlja se tek naknadno razumijevanje za vlastitu majku i njezino posthumno prihvaćanje. Majke i kćeri dijele svjetonazori čiji prijenos kontroliraju muškarci, ali ih približava isto melanholijsko iskustvo majčinskog gubitka:

„Ne vjerujem, da ima mnogo potpuno sretnih majka. Majke su sretnе, dok su im djeca mala, dok još nemaju svoju dušu. Samo su vrlo mlade majke sretnе, majke s malom djecom na koljenima. Ali poslije već počnu tajne borbe i razočaranja. Majke hoće da im djeca naliče sa svojim dušama, kao što naliče bojom svoje kose i očiju, oblikom glave i tijela. Ali duša je nešto tajanstveno, nedokučivo, buntovno i slobodno. Ne možeš, da je uhvatiš, ne možeš, da je zadržiš.“ (Kveder 1918: 80-81)

Ovo je ujedno i dobro mjesto za problematizaciju biografskih učitavanja Natke Badurine koja u radu *Od strepnje do autoritarnog subjekta (ideološki zaokret Zofke Kveder)* prati promjenu ideološkog stava u tekstovima Zofke Kveder te, premda slučaj Zofke Kveder prvenstveno nastoji čitati ne u smjeru „razumijevanje autoričina individualnog razvoja, već kulturnog konteksta u kojem se on odvio“ (Badurina 2010: 50), roman tumači u kontekstu Kvederinog prijelaza s dominantno feminističkog angažmana prema zastupanju jugoslavenskog nacionalizma, a promjenu stavova dovodi i u hipotetsku vezu s podacima iz njezinog osobnog života (Isto: 58-65). S druge strane, Hankina melankolija nije vezana za ideološku suprotstavljenost mužu, već je prije riječ o neskladu karaktera vezanim za nacionalne stereotipe. S idealiziranim Staszynskim je opet ne zbližava ideološka bliskost (Hanka nije socijalistkinja i anarhistkinja kao što je to Staszynski), nego nacionalno porijeklo te zajednički kulturni rad opet povezan s nacionalnim projektom. Dakle, u Hanki mistificirana nacionalna pripadnost i zamišljena srodnost duša uzimaju primat nad ideološkim svrstavanjem. Nakon bračnog i reproduktivnog razočaranja te nakon gubitka majke, Hanka kompenzacijski produbljuje melankolični karakter svog odnosa sa Staszynskim. Eksplicitno ističe potrebu za paralelnim idealnim odnosom u kojem bi predmet ljubavnog interesa zauvijek bio neokrznut stvarnošću, u kojem može maštati i o braku sa Staszynskim „kakav je mogao biti“ i o njihovoj nerođenoj djeci, ali koji mora biti sasvim zaštićen od stvarnosti. Od neostvarenog, ali realnog ljubavnog odnosa „odnos“ se premješta sasvim u njezinu svijest i jednostrano „dopisivanje“ koje ona potpuno kontrolira te se ono pretvara u intimni dnevnik. Višegeneracijsko majčinsko ponavljanje gubitka kompenzira se melankoličnom projekcijom zamišljenog alternativnog obiteljskog života koji se pak projicira na pitanje mistificirane nacionalne srodnosti duša.

Iz feminističke perspektive ovdje se postavlja i pitanje ženskog autorstva. Naime, Hanka izražava veliku sreću zbog anonimnog objavljivanja vlastitog historiografskog rada zajedno sa Staszynskim. Kao da nacionalni angažman podrazumijeva i povratak tjeskobe autorstva potisnute u feminističkoj fazi, a odabir protagonistkinje pripadnice bogatog građanstva briše socijalistički angažman. S druge strane, Hankin feministički stav ogleđa se u određenim izborima vezanim za humanitarni rad – u podršci zlostavljanim ženama koje grade život nakon prekida sa svojim zlostavljačima te u podršci izvršavanja abortusa silovane trinaestogodišnje djevojčice.

Kraj romana predstavlja svojevršno povlačenje, ali opet i određeni angažman koji stoji nasuprot Hankinoj melankoliji. Hanka se povlači iz ljubavnih odnosa premještajući svoj odnos u vlastitu svijest te se povlači u majčino selo kako bi organizirala brigu za udovice s djecom i ratnu siročad. Na vijest da je Staszynski poginuo reagira dvostrukom negacijom, odnosno riječima: „Za mene nisi umro! Za mene nisi umro!“ (Kveder 2018: 272). Kazimir za nju „nije umro“ zato što već neko vrijeme ne postoji u stvarnosti nego u njezinoj svijesti kao njezina projekcija.

Sjena Adele Milčinović: tjeskobna patologija introjeksiije

Slovenska književna povjesničarka Katja Mihurko Poniž uočila je bliskost između romana *Hanka* Zofke Kveder i novele *Sjena Adela Milčinović*: oba su teksta smještena u okvir Prvoga svjetskog rata, opisuju iste topose, prikazuju platonsku ljubav žene prema odsutnom muškarcu i izražavaju bračnu otuđenost (Mihurko Poniž 2006: 417). No, istovremeno postoje i značajne razlike. U *Hanki* se priča odvija u epistolarnom obliku, a pismo Kazimiru postaje oslonac i izvor životne snage; Hanka unatoč ratnim strahotama izrasta u samosvjesnu junakinju koja pronalazi smisao. U *Sjeni* je, naprotiv, pripovjedna perspektiva auktorialna, a Radomirova smrt postaje ishodište za Vidin psihički slom i konačno rasulo njezina braka (Isto: 418).

Dok u drugim tekstovima imaginarni, introjicirani odnos s odsutnim muškarcem donosi stanovitu utjehu i idealizirajuću harmoniju – od Kvederine *Hanke* do Jankovičkinih proza – u *Sjeni Adele Milčinović* taj se odnos pretvara u motor psihičkog rasula i sve većeg nesklada. Time se *Sjena* razlikuje od srodnih tekstova ne samo po formalnoj perspektivi nego i po svojoj ekspresionističkoj poetici u kojoj imaginarni odnos ne donosi spas, nego vodi prema disharmoniji i razaranju.

U pripovijetki *Sjena Adele Milčinović* (1919/1997) figura ženskog melankoličnog subjekta razrađena je kroz lik Vide, izrazito introvertnog lika čiji je život određen neskladnim brakom i nemogućnošću verbalnog izražavanja vlastitih osjećaja, odnosno verbalne komunikacije uopće. Već na prvim stranicama ista-

knut je kontrast između Vidine povučeniosti i mužve ekstrovertiranosti, Vidine okrenutosti unutaranjem svijetu slika i impresija i muževljeve okrenutosti simboličkom ovladavanju: on zahtijeva da se svako iskustvo prevedu u riječi i verbalno protumači, dok ona odbija takvo reduciranje stvarnosti, inzistirajući da je istinski doživljaj svijeta neverbalan i estetski. Takvu konstelaciju možemo tumačiti u okviru racionaliteta kao projekta ovladavanja i podvrgavanja svakog oblika drugosti, u ovom slučaju žene i prirode. U tekstu je naglašen i potrošački karakter takvog odnosa prema drugima kojima želi verbalno ovladati da bi zatim izgubio interes i krenuo u nova osvajanja:

„A ipak je on vazda čeznuo za novim poznanstvima, novim ljudima, koji su mu se iole pričinjali zanimljivima. Pa kad bi našao kojeg novog čovjeka, mnogo bi o njemu razmišljao, mnogo ga promatrao. A tada bi mu dosadio, razdraživala ga je njegova blizina i on se pomalo otuđivao, dok se ne bi sasvim odbio. U njega je bila takova narav. Sve je raščinjavao, sve derao, svemu htio doći do jezgre, pa onda je i ondje rovaio i kopao, dok si ne bi raskopao sve, što je prije sazidao. A onda je opet tražio novoga čovjeka i opet se sve ponavljalo.“ (Milčinović 1997: 306)

Vida si postavlja pitanje nije li atraktivnost njihovog odnosa za Veljka upravo u nemogućnosti razumijevanja, odnosno ovladavanja, koja omogućuje trajanje žudnje nasuprot njezinom iscrpljivanju uslijed ovladavanja objektom. Tu se susrećemo s arhetipom zagonetne nerazumljive žene kod koje upravo nerazumijevanje uvjetuje privlačnost:

„Vazda je još ostajala neka tajna i on je vazda još otkrivao u njenom biću nešto nova, njemu dotad nepoznata. Zato valjda nije slabio njegov interes za nju, zato ju je tako volio.
Pa ipak su često ta otkrića bila skopčana s boli i patnjom. On, koji je vazda težio na dno stvari, nije ovdje mogao doprijeti do dna.“ (Isto)

Prvi dio novele posvećen je upravo tom neskladu: Vida se povlači u impresionističke doživljaje pejzaža i unutarnjih stanja, dok muž inzistira na objašnjenju, zahtijevajući verbalizaciju i samorazotkrivanje. U rodnoj perspektivi taj sukob pokazuje strukturu maskuline dominacije: mužev zahtjev za riječima postaje instrument kontrole i simboličkog prisvajanja ženskog iskustva. Vidina šutnja i povučeniost, s druge strane, oblikuju prostor otpora. Vidina introvercija, dakle, nije samo osobna odlika nego i implicitna forma protesta protiv muške potrebe za ovladavanjem kroz jezik. Vida, koja inzistira na neverbalnom doživljaju i impresionističkoj šutnji, pruža otpor tom logocentričnom modelu. Njezino povlačenje u šutnju i unutarnji doživljaj može se čitati kao feministička gesta otpora prema simboličkoj dominaciji jezika – pitanjem kojim su se intenzivno bavile francuske feminističke teoretičarke poput Héléne Cixous i Luce Irigaray, koje su nastojale promisliti mogućnost „ženskog pisma“ (*écriture féminine*) kao prkosa patrijarhal-

noj simboličkoj ekonomiji. Pri tome ostajem pri prethodno opisanom stavu koji u povlačenju iz simboličkom te njegovim subverzijama te idalizaciji postojanja s onu stranu logosa vidim prije eskapizam nego mogućnost suvisle političke alternativne realnim tlačiteljskim i eksploatacijskim mehanizmima.

Središnji obrat u tekstu donosi čitanje dnevnika njihova prijatelja Radomira koji je poginuo u ratu. Radomirov predsmrtni dnevnik uklopljen je u samu novelu i funkcionira kao njezin unutarnji tekst. U njemu se opisuje imaginarni odnos očajnog i usamljenog čovjeka prema idealiziranoj odsutnoj ženi – Vidi. Radomir na pragu smrti zapisuje fantazmu ljubavi koja nikada nije bila ostvarena, u kojoj je idealizirao prijateljevu suprugu i u njoj vidio vlastito spasenje. Dnevnik je, dakle, svjedočanstvo muške melankolične introjekcije: Radomir imaginira odnos s odsutnim idealiziranim drugim, u trenutku kad stvarnost ne nudi nikakvu mogućnost ispunjenja.

Zajedničko čitanje dnevnika kod muža i Vide proizvodi dramatičan učinak. Muž reagira ljubomorom, vidjevši u Radomirovim zapisima prijetnju vlastitoj bračnoj dominaciji. Njegova potreba za kontrolom, prisutna od početka, sada se zaoštava i prelazi u opsesivnu sumnjičavost. Vida pak suočena s muževljevom ljubomorom i vlastitim osjećajem zatvorenosti u brak bez odstupnice, postupno razvija imaginarni odnos s Radomirom *post mortem*. Dakle, oba člana „ne-odnosa“ zamišljaju odnos s odsutnim i idealiziranim drugim, a njihova imaginarna projekcija zauzima mjesto stvarnog kontakta.

Fragmentiranost odnosa, stalno mimoilaženje i nemogućnost pomirenja nose odlike ekspresionističke poetike. Umjesto harmonizacije kroz ideal, kakvu još nalazimo u Kvederinoj *Hanki*, u *Sjeni* prevladava dojam raspada i krika iz unutarnje neskladnosti svijeta. Tekst figurira kao niz oštrih rezova i disonanci: između riječi i šutnje, prisutnog i odsutnog, stvarnog i imaginarnog. Takva struktura bliža je ekspresionističkoj dramatizaciji rasula subjekta nego modernističkoj težnji za estetskom sublimacijom.

Motiv idealizacije artefakta i prijenosa emocionalnog odnosa sa stvarne osobe na imaginarni, odnosno simbolički artefakt udvojen je Vidinim podsjećanjem na muževljevu fascinaciju slikom „Čudo“. Vida je u trenutku muževljevog izražavanja oduševljenja slikom doživjela osjećaj snažne inferiornosti u odnosu na umjetnički prikaz, doživljavajući poniženje pred ljepotom idealizirane slike žene. Njezina ljubomora bila je jednako snažna kao i muževa kasnija ljubomora na mrtvog prijatelja: i jedno i drugo proizlazi iz suočavanja sa slikom idealiziranog drugog – bilo estetski oblikovanom slikom, bilo tekstualno posredovanim dnevnikom. Time novela povezuje dva tipa artefakata – sliku i tekst – kao različite oblike proizvodnje ideala koji prijete stvarnim odnosima. I Veljko, kao i Vida, sebe stavlja u kompetitivan odnos s artefaktom u kojem se osjeća inferiornim upravo zbog toga što artefakt nije stvaran, odnosno zato što ne može biti

utjelovljenje i jamac istinskog subjektiviteta te kao takav otvara neograničene mogućnosti idealizacije koju realni odnos onemogućuje.

Svi odnosi u noveli konstituirani su kao promašaji, kao neprestano mimoilaženje registara u kojima likovi doživljavaju i tumače svijet. Veljko inzistira na verbalizaciji: za njega je riječ instrument kontrole, ali i jamstvo istine. Vida, naprotiv, iskustvo doživljava u impresionističkom, neverbalnom ključu i zato odbija verbalizaciju. Njezina ljubomora na sliku „Savršenstvo“ logična je posljedica: ona sama stvarnost doživljava kao impresiju i stoga osjeća inferiornost spram slike koja fiksira idealiziranu ljepotu, nedostižnu u prolaznom i fluidnom doživljaju. Veljkova ljubomora na Radomirov dnevnik također je logična: budući da je za njega riječ sredstvo ovladavanja, on ne može podnijeti da pismo postaje posrednik odnosa u kojemu on gubi dominaciju. Paralelna dinamika jest ta da su oboje, unatoč vlastitim registrima, oduševljeni upravo onim što im izmiče: Vida gradi svoju idealizaciju na pismu, dakle na verbalnom artefaktu, dok Veljko idealizira sliku, dakle vizualni artefakt. Radomir pak u svojoj groznici i predsmrtnoj imaginaciji stvara verbalnu fantazmu idealne žene, ali je traži i u pogledu bolničarke. On spaja verbalno i vizualno, ali to spajanje ne vodi ostvarenju odnosa jer je Radomir već odsutan – mrtav i ispisan samo kroz svoj dnevnik. Na taj način upravo njegova odsutnost postaje motor promašenog, mučiteljskog odnosa nerazumijevanja između supružnika.

U završnim odlomcima jasno je da se sukob ne može razriješiti. Muževljeva ljubomora samo raste, dok Vida sve dublje tone u melankoliju, povlačeći se u imaginarni odnos s mrtvim Radomirom. Taj odnos ne pruža stvarnu utjehu, ali nudi jedini bijeg iz nesnošljive stvarnosti. Kao i u Kvederinoj *Hanki* ili Jankovičkinjoj noveli *Kaluđer iz Rusije*, i ovdje je riječ o introjkciji odnosa u unutarnji prostor subjekta, zaštićen od realnosti. No dok Hanka ima mogućnost raskida braka, a protagonistkinja *Kaluđera* bira svjesno odustajanje od susreta, Vida nema nikakvu odstupnicu: brak je zatvor, a jedini izlaz imaginacija odnosa s odsutnim.

Sjena se tako uklapa u niz prozних tekstova južnoslavenskih autorica prve polovice 20. stoljeća koji tematiziraju melankoličnu introjkciju ideala, ali ujedno unosi novu varijantu: dvostruku strukturu imaginarnog odnosa. Radomir u svom dnevniku imaginira odnos s odsutnom ženom, dok Vida naknadno, čitajući taj dnevnik i suočena s muževljevom kontrolom, imaginira odnos s odsutnim i mrtvim prijateljem. Dva paralelna imaginirana odnosa susreću se u istom artefaktu – dnevniku – i ostaju kao sjene mogućnosti koje se nikada nisu ostvarile.

U tom smislu naslov *Sjena* možemo čitati i kao metatekstualni komentar: svi odnosi u noveli ostaju sjene, neostvarene i idealizirane projekcije koje ne mogu izaći na svjetlo stvarnosti. Ženski melankolični subjekt oblikuje se upravo u tom prostoru sjene: između muževe kontrole i Radomirove posthumne fantazme,

između stvarnog i imaginarnog, jezika i šutnje, idealnog i nesavršenog. Sam naslov novele dodatno upućuje na ekspresionistički imaginarij: sjena označuje ono prijeteće, podvojeno i neuhvatljivo, što se nikada ne može posve osvijetliti, ali koje istovremeno upućuje na manjak u svemu što naizgled čvrsto i pozitivno postoji. U kontekstu europske umjetnosti tog razdoblja, osobito ekspresionističkog filma i slikarstva, sjena je stalno prisutna kao vizualna metafora raspolovljenosti i unutarnje prijetnje. U Milčinićinoj noveli svi odnosi ostaju upravo takve sjene – krhke projekcije bez stvarne opipljivosti.

Za razliku od drugih analiziranih tekstova, u kojima se imaginarni odnos s odsutnim putem artefakta oblikuje kao idealizirajuća harmonija nedostižna u stvarnom svijetu, u *Sjeni* taj je odnos izraženo disharmoničan. Radomirov dnevnik ne otvara mogućnost utješne sublimacije, nego postaje generator nove napetosti i sukoba između supružnika. Vida i Veljko ne nalaze u artefaktu sklad, nego dodatni izvor nerazumijevanja i razaranja. Ova disharmonija u strukturi „ne-odnosa“ karakteristična je za avangardni senzibilitet jer naglašava raskid i fragmentarnost, dok kod Kveder ili Janković imaginarni odnosi – koliko god bili iluzorni – ipak nose ton skladne idealizacije. Upravo zato *Sjena* zauzima posebno mjesto: ona anticipira avangardnu disonancu i pokazuje kako se melankolija ženskog subjekta može oblikovati ne u harmoniji, nego u radikalnom promašaju i neizlječivoj napetosti.

Đakon Bogorodičine crkve: od idealizma do pragmatizma

Roman *Đakon Bogorodičine crkve* u izvjesnom smislu ocrta obrnuti smjer u odnosu na prethodno analizirane tekstove. Dok u *Hanki* i *Kaluđeru iz Rusije* protagonistkinje povlače svoje odnose u unutarnju sferu, gdje oni ostaju zaštićeni od realnosti kao idealizirane projekcije, a u *Sjeni* ni takvo povlačenje ne donosi utjehu, u romanu Isidore Sekulić glavni ženski lik, Ana Nedić, prolazi put od potpune posvećenosti idealizmu i boravku u svom unutarnjem svijetu religije, glazbe i idealne ljubavi prema pragmatičkom obratu kojim kompromitira vlastite ideale ili ih pak premješta u sferu odvojenu od građanskog života.

U radu *Saturn i melankolija* ističe se da Ficino uspostavlja i strogu ogradu prema „onima čiji je kontemplativni život puko prenemaganje, a ne stvarnost. Saturn ih neće priznati pod svoje, a neće nit Jupiter, krotitelj Saturna zato što oni krše uobičajene navade i ćudoređe ljudi...“ (Ficino prema Klibansky et al. 2009: 232). Ova distinkcija između autentične melankolije i njezine simulacije nalazi paralelu u suvremenoj estetičkoj teoriji. Tako na primjer Brady i Haapala također problematiziraju odnos sentimentalizma i melankolije sugerirajući da se razlika između ovih dvaju pojmova može svesti na prisutnost, odnosno odsutnost ciničnog stava u smislu isticanja mogućnosti da je „buđenje osjećaja na neki način neautentično i plitko“ (Brady, Haapala 2003). Nadalje melankoliju pokušavaju

razgraničiti od sentimentalizma upućujući na kategorijalnu razliku, odnosno na viđenje po kojem „sentimentalnost nije osjećaj ili raspoloženje, ono je prije način na koji su osjećaji i raspoloženja prikazani“ (Isto). S ovog gledišta u uvodnom dijelu spomenuti kritički osvrt Aleksandra Ilića mogao bi se uzeti za primjer ciničkog čitanje koje se temelji na optužbi „novele, a ne personalnog romana“ za plitki i lažni „sentimentalini egoizam“ koji on suprotstavlja „stvarnosti“.³¹ U tom smislu Ilićev cinizam može promatrati kao izraz sumnje u iskrenost idealizma, što je tema koju roman sam, ironično, na kraju preispituje. Suvremenija čitanja pokazuju više naklonosti i povjerenja prema samom romanu, a moj stav bi ostao neodlučan. Roman doista sadrži elemente emocionalnog pretjerivanja i neuvjerljivog idealizma, ali takvu svoju poziciju na kraju ironijski podriva pa ne čudi što se Iliću najviše svidio kraj jer „[p]ravi roman počinje tek na posljednjoj strani, i celo pripovedanje je, u stvari, samo pripremanje ka romanu. To je izvešno romansijersko novelisanje“ (Ilić 1921: 59).

U svjetlu navedenih teorijskih distinkcija, osobito one između sentimentalizma i autentične melankolije, vrijedi promotriti kako roman Isidore Sekulić razrađuje idealističku poziciju kroz narativne i stilske postupke. Za razliku od prethodno analiziranih tekstova, Isidora Sekulić, koja je u ranijim prozama pokazala vladanje impresionističko-esejističkim zahvatima i lirskim psihologizmom, svojstvenim prvoj fazi moderne (npr. *Saputnici*, *Pisma iz Norveške*), za roman *Dakon Bogorodičine crkve* odabire klasičnu formu sveznajućeg pripovjedača. U roman su umetnuti i fragmenti Irinejevog dnevnika te Aninih pisama, međutim, epistolarni i dnevnički sloj proširuju intimističku dimenziju romana, ali ostaju podređeni osnovnoj naraciji. Takva pripovjedna forma omogućuje distancirano promatranje konflikta između društvenih normi i individualnog idealizma, što je ključna tematska linija romana.

Na početku je Ana prikazana kao nadarena glazbenica i strastvena vjernica koja nastoji spojiti estetski i religijski idealizam: „I dolazila joj je pomisao da je Bog duh muzike, i da su svi zakoni zvezda zakoni nebesne muzike, i da su jedino ritam i ton večito večni“ (Sekulić 2019: 17). Nasuprot tomu, malograđanska sredina u središte pažnje stavlja pitanje njezine udaje. Anin potpuni idealizam prati prezir prema svemu što se može smatrati kompromisom s građanskim normama te tako izravno osuđuje bračni odabir druge žene koji smatra nedovoljno idealnim, izbor kakav će u konačnici napraviti i sama:

31 Npr. „To su dalje dva izraza, dve stilizacije rano probuđenog intelektualnog puberteta, koji joj anemijom, sentimentalnim egoizmom i diletantizmom krize guši pozno i teško rađanje fiziološkog puberteta u trećoj deceniji Aničinog života. Tu je suština *Dakona Bogorodičine Crkve*. Gospođa Sekulić je pogrešila što nije realno ispričala ovakav život, već je smatrala da će biti bolje, ako ona – kao pisac – bude gledala život i slikala dušu, očima fantazije Ane Nedić“ (Ilić 1921: 60).

„Ta bi stvar mene mogla interesovati samo onda kad ne bih znala razlog zašto se Jela opirala udadbi za svoga muža. Ovako, znajući da njega nije volela zato što je drugoga volela, preokret u njenoj ljubavi znači, za mene, pojavu niskog reda, bez finih motiva i nedostojnu pažnje. Moj je ideal žena koja samo jedared voli, a razorenu ili nesrećnu svoju ljubav nosi sa sobom u manastir života. I ja verujem da ima žena toliko otmenih i jakih.“ (Isto: 68)

U središtu njezina poimanja života stoji svojevrsno ujedinjenje umjetnosti i religioznosti u vrlo slobodnom tumačenju kršćanstva. Upravo u tom spoju religijskog i estetskog ideala, koji Isidora Sekulić u *Đakonu Bogorodičine crkve* gradi kroz lik Ane i njezinu platonsku ljubav prema đakonu, prepoznaje se širi modernistički horizont koji ističe Dragan Bošković: „naši rani modernisti 'sanjaju' Boga/hrišćanstvo/religiju iz pozicija platonističkog i mitološkog logosa (Marko Car, Jovan Dučić, Isidora Sekulić)“ (Bošković 2025: 243). Ovaj se roman može razumjeti kao paradigmatičan primjer takvog „sna“. Radovan Popović vrijednost romana vidi upravo kao „plod izuzetnog napora da se stvori proza koja će se razlikovati od rustikalnog, folkornog regionalizma“ te koja će takvu tradiciju zamijeniti „poniranjem u složena duševna stanja, u komplikovane misaone procese, osvetljene iz ugla pisaca evropski obrazovanih, urbanog mentaliteta“ (Popović 2006: 58).

Roman Isidore Sekulić ne prikazuje naprosto vjerničku pobožnost, nego religioznost prožetu estetskom i idealističkom dimenzijom, gdje se ljubav prema đakonu oblikuje kao pokušaj da se estetski i religiozni ideal spoje u jednom iskustvu. U tom smislu Ana svoju poziciju definira kao „kaluđerstvo“: posvećenost glazbi i neostvarivoj ljubavi shvaća kao oblik zavjeta, pa višekratno govori i o vlastitom „kaluđerskom zavetu“: „Ja sam umetnik. Moj zavet je lepota. Predstoji dakle i meni kaluđerska borba“ (Sekulić 2019: 73).

Ubrzo Ana svoj ideal prepoznaje u zabranjenoj ljubavi s mladim i lijepim đakonom Irinejem. Njih dvoje razvijaju ideju „monaške ljubavi“ koja bi ujedinjavala posvećenost glazbi, Bogu i bestjelesnu odanost jedno drugom. Vrhunac takvog ujedinjenja donosi bogosluženje u čast posjete vladike, čija je očinska uloga višestruko naglašena, na blagdan Velike Gospojine. U tom trenutku gotovo cijela zajednica prolazi kroz religijsko-estetsku ekstazu kojom upravljaju Ana i Irinej, a njihova ljubav dostiže idealistički zenit:

„Ljudi su uzbuđeni. Ima ih koji se s kolena ne dižu, koji su oborili glavu na drvenu pregradu ispred sebe, koji plaču. Stari vladika naročitim blagoslovom blagosilja onu ruku, mada Ana ne može da se okrene oltaru. Stari vladika trepti. Dirnut je svečanošću, dirnut je lepotom. Noge mu drhću, hteo bi da klekne. Đakon Irinej mu prilazi i skoro u naručju nosi arhijereja s krunom na glavi. Suza, možda poslednja suza koju je starac još imao u očima, kotrlja mu se niz lice.“ (Isto: 117)

No idealistička ekstaza s vremenom biva nagrižena kako pitanjem seksualne realizacije tako i pitanjem građanskog pozicioniranja. Nakon jednog trenutka strasti i poljupca Ana naglo mijenja vlastito ponašanje i stav. Njezin obrat ima dvostruku motivaciju: nedavna smrt moćnog oca učinila ju je ranjivom i nezaštićenom u građanskom kontekstu, dok ju je Irinejevo povlačenje nakon poljupca povrijedilo u ponosu. Slavica Garonja ističe buđenje erotske strasti kao uzrok Aninom preokretu (Garonja 2019: 211) dok kasnije, sasvim nepovezano s takvom tezom upućuje da nakon smrti oca Ana Nedićeva „postaje ranjiva, sama i nezaštićena. Najviši duhovni prostori sreće koje joj je ponudila ljubav prema đakonu Irineju nisu dovoljni, odnosno on joj više od duhovne sublimacije ne pruža“ (Isto: 272). Ova ambivalentnost u tumačenju zapravo odražava samu složenost Anine pozicije.

Dimenzija Anine ranjivosti i njezin pragmatičan obrat jasno su razrađeni u 22. poglavlju romana, gdje se opisuje očeva bolest i Anina egzistencijalna nesigurnost:

„Ani je sada jasna bila sva slabost, sva neznatnost i beznačajnost usamljene žene. I imajući u očima strašnu sliku svoje matere, nesrećne udovice, ona se sa strahom u duši osvrtała po životu i tražila na koga će se osloniti ona da bi se na nju mogla osloniti stara, žalosna majka.“ (Sekulić 2019: 168)

Irinej se u tom kriznom trenutku pokazuje kao društveno udaljen: i sam vezan crkvenim pravilima, on nije u mogućnosti pružiti ženidbenu zaštitu koja bi Ani osigurala mjesto u društvenom poretku:

„Ah, Irinej! Taj visoki, moćni, ponositi Irinej, taj gospo dar nad hiljadama ljudi – kako je on sada udaljen, nedostižno udaljen od nje i od sudbine njene...“ (Isto)

Upravo tu prazninu ispunjava figura doktora Paškovića, koji u sentimentalnom ključu zauzima ulogu zaštitnika:

„Ana je osetila da se ruka jedna dotiče njenog ramena. Brižna neka ruka, koja je ne privija sebi, nego nekuda u dobro, u mir i sigurnost. I čula je šapat nad glavom. Doktor Pašković. Nervozni pokret Anin je dočekao neobičnim, kao krov nekog zaklona povrh nje nadvijenim rukama i s pogledom beskrajne odanosti.“ (Isto)

Ovaj obrat otkriva da je Anin idealistički subjekt bio održiv jedino u okviru zaštite uglednog oca. Nakon njegove smrti građanski poredak ne nudi ni simbolički ni institucionalni prostor za žensko duhovno samoodređenje.³² Udaja za

32 Ovo pak Slavica Garonja Radovanac jasno uočava u duljoj verziji svog rada o *Kaluđeru Bogorodičine crkve* čiju skraćenu verziju predstavlja prethodno citirani tekst: „Međutim,

Paškovića time označava ironičnu kapitulaciju idealizma pod pritiskom društvene stvarnosti. S druge strane, tumačenje da je Anina odluka prvenstveno motivirana erotskom strašću (Garonja 2011: 210) teško je pomiriti s činjenicom da se udaje za starijeg, trbušastog liječnika prema kojem ne pokazuje znakove stvarne privlačnosti. Mnogo je uvjerljivije čitati njezinu odluku kao spoj pragmatizma i narcistički ranjenog ponosa. U tom smislu odluka o udaji postaje i čin osvete Irineju – onome koji ju je, u ključnom trenutku, odbio:

„U Ani, dobroj, pobožnoj i pokornoj Ani, besneo je nemir. Jedan dotle nepoznati nemir, pun otrova i strelica, koji je imperativno hteo, preteći zapovedao, osvetljive misli kovao.“ (Sekulić 2019: 191)

Anina odluka tako nije isključivo posljedica „totalne, dakle erotske ostvarenosti“ (Garonja 2011: 211), već višeslojna reakcija na gubitak sigurnosti, duhovne zaštite i samopoštovanja. Taj prijelaz od asketskog ideala ka društvenoj konformnosti oblikuje kompleksnu strukturu ženskog subjektiviteta u romanu Isidore Sekulić, čiji se melankolični ton u konačnici javlja upravo iz spoznaje o ograničenosti stvarnosti da iznese ideal. Činjenica i da gubitak moćnog oca i zaštite koju on nudi motivira Aninu odluku o braku, odnosno iznevjeravanje njezinog „monaškog zavjeta“ upućuje i na to da je oblik estetskog idealizma o kojem je riječ itekako ovisan o stanovitoj privilegiranoj zaštićenoj poziciji: takva pozicija zaštićenosti u okviru crkvene institucije Irineju omogućava da ustraje u svom monaškom zavjetu, dok Ana nakon gubitka zaštite uglednog oca nije u stanju zadržati svoji idealističku poziciju nepriznate monahinje. Kraj ostaje nedorečen: roman završava susretom Ane i Irineja, u kojem ona pokazuje da ga i dalje voli, no ne sugerira se da odustaje od braka s liječnikom.

Kroz čitav roman ponavljaju se mizogini stavovi muških likova, tipični za konvencionalnu optužbu ženskog spola za ispraznost, prevrtljivost i moralnu slabost. Takve stavove pokazuju i stereotipizirani lik rezonera-cinika doktor Pašković. Roman se upravo otvara prenošenjem razgovora ljudi u kavani koji ogovaraju Paškovića, ukazuju na njegov pretjerano racionalni analitički duh te na mizoginiju:

„‘Ume on biti pravedan prema svakom.’ ‘Sem prema ženama.’ Smej. ‘To jeste. I novorođenčetu, ako je žena, vidi trun na duši. ‘Ženina duša je uvek

kada se realne okolnosti promene (smrt oca, poljubac sa Đakonom) pritisak spoljnog sveta postane toliko jak da ne može da ga izdrži sama – Ana odustaje. U izvesnom smislu, na poraz svojih ideala, odgovara porazom sebe same. Ana pristaje: brak iz nužde, u podsvesti žudnja za autentičnom ljubavlju. Onda, sve to da ne bi, kao tolike prethodnice u galeriji srpskog romana, propala. Lik Ane Nedić, po ovome, dolazi u galeriju najosobenijih ženskih junaka srpske književnosti“ (Garonja Radovanac 2010: 153). Ovdje možemo postaviti pitanje zašto ova književna povjesničarka u kraćem izdanju teksta odustaje od ovog aspekta svog zaključka.

mutna', kaže on. 'Nikad u njoj nema određenog stanja. Žena niti ume biti srećna, niti ume biti nesrećna.'" (Sekulić 2019: 12)

S druge strane, takve stavove izravno iskazuje i nositelj suprotnog svjetonazora – sam vladika:

„Žene su ili neznabošci ili idolopoklonici. A ako uspeju da zavole jednoga Boga, muče ga isto tako kao što i čoveka muče.' Vladičine ruke zadrhtaše, a u uglu oka zatrepta mala, ljuta jedna zvezdica.“ (Isto: 121)

Kod oba lika Anina uzorna „monaška“ pojava rezultira promjenom stava. Cinik i skeptik Pašković uslijed zaljublivanja u Anu doživljava religijsko preobraćenje. Irinej pak prvo apsolutno idealizira Anu, ali nakon ljubavnog razočarenja izražava duboke strahove koji stoje u korijenu mizogine demonizacije žene:

„Plašim se ipak ženinog tela, plašim se i njenog duha, plašim se žene, plašim se da je žena zlo. Pitam se: zašto je ljubavni upliv žene uvek i upliv problema i bola? Bojim se da su čovek i žena neharmonični, neprijateljski i kobni susret u prirodi. Žena pravi i od raja igračku, a čovek i u raj nosi pustinju i manastir duha svoga. Čovek sa cvetom u ruci pobuđuje sažaljenje, žena sa cvetom u ruci je opasna i ja je se bojim. Bojim se kanda još i onih starih baba sa bosiljkom u ruci. Šta će u žene ta čudesna biljkica, koja, zelena, mirisna na dobru crnu zemlju, a užutela miriše na Gospoda Boga? Plašim se da duh ženine ne ide više od artista. Da je najpotplija žena samo artist jedan, koji neumorno vibrira jer hoće neprestano da uznemirava, i odatle to se seli iz melodije i mekosti glasa u jasnoću i vatru očiju, odatle u umiljatost reči, odatle u snove i misli, odatle nekuda kuda čoveka samo žena vuče, a čovek ostavlja sve, i ide, i gubi put i propada.“ (Isto: 179)

Vladika je opisan samo u momentu oduševljenja Anom u svrhu religijske legitimacije „monaškog“ odnosa Irineja i Ane. Doktor Pašković je prikazan kroz preobraćenje od cinika do idealista i vjernika, a Irinej pak u preobraćenju od vjere u Aninu uzornost, u njezino „monaštvo“ do razočarenja i buđenja najdubljih mizoginih strahova. Ironija koju rasplet implicira sastoji se u tome što Anin pristanak na brak s muškarcem kojeg je oduševio njezin „monaški“ idealizam predstavlja upravo izdaju tog idealizma. S druge strane, Irinej ostaje u svojoj relativno udobnoj i zaštićenoj idealističkoj poziciji neuviđajući uvjetovanost i nezaštićenost Aninog položaja. Nedostatak razumijevanja ženske pozicije koja uvjetuje vlastitu frustraciju pokazuje se kao jedan od uzroka demonizacije.

Na neki način Anino kršenje zavjeta pruža temelj opisanim negativnim stereotipizacijama od stroge idealistkinje postaje žena koja pristaje na pragmatični kompromis. Na drugoj razini, međutim, razlika između nje i Irineja pokazuje strukturalnu nejednakost spolova. Irineju je lakše ostati monahom i njegovati „idealnu ljubav“ jer mu institucionaliziranost redovničkog statusa osigurava

zaštitu i legitimitet, dok Ana kao „nepriзнata monahinja“ bez ikakve institucionalne podrške mora tražiti opstanak unutar građanskih okvira.

Kao i prethodno analizirani tekstovi, i *Đakon Bogorodičine crkve* razrađuje melankoličnu strukturu napetosti između idealizma i pragmatizma. No za razliku od *Hanke i Kaluđera iz Rusije*, gdje ideal ostaje sačuvan u unutarnjoj projekciji, ovdje glavni lik prihvaća pragmatičan kompromis. Idealizam ostaje tek kao moguća pozicija u dimenziji koja je radikalno odvojena od građanskog života – kao nedosežna, melankolična sjena izgubljenog ideala.

Zaključno: estetsko značenje melankolije i ženskog subjekta

Analizirani tekstovi – *Kaluđer iz Rusije* Milice Janković, *Hanka* Zofke Kveder, *Sjena Adele* Milčinović i *Đakon Bogorodičine crkve* Isidore Sekulić – pokazuju kako se figura melankoličnog ženskog subjekta konstituira na razmeđu ideala i gubitka, etike i estetike, religijskog i sekularnog, unutarnje istine i društvene represije. Premda se formalno svi tekstovi oslanjaju na introspektivne naracije s izraženom duhovno-etičkom ili estetskom komponentom, ženske protagonistkinje ne afirmiraju jedinstveni tip melankolije niti zauzimaju istu poziciju u odnosu na ideološki kontekst u kojem se njihova svijest formira.

U *Kaluđeru iz Rusije* Milice Janković melankolija se oblikuje kroz estetsku i egzistencijalnu osjetljivost subjekta koji odbija redukciju svijeta na ideološke ili religijske koordinate. Glavni lik svjesno proklamira svoj ateizam i nalazi kompenzaciju za izgubljeno religijsko uporište u kontemplaciji prirode i estetike – no to joj ne pruža trajno utočište. Povlačenje u sebe, odbijanje realizacije ljubavnog odnosa i opservacija svijeta s distance proizlaze iz straha od banalizacije i gubitka ljepote te se odlučuje za „nešto što ne postoji, ali je mnogo lepo“ naspram stvarnosti koja i u najljepšim momentima uvijek krije klicu razočaranja. Njezina melankolija nije oblikovana kroz gubitak pojedinačnog objekta, nego kroz svijest o neadekvatnosti stvarnosti u odnosu na unutarnji ideal ljepote – što se izravno oslanja na tradiciju Ficinovog razumijevanja melankolije kao estetske strukture izgrađene oko nemogućnosti trajnoga zadržavanja ljepote i značenja.

U romanu *Hanka* Zofke Kveder ženska melankolija poprima još kompleksnije konture. Hanka se suočava s nizom gubitaka – gubitkom iluzije o bračnoj ljubavi, nemogućnošću majčinstva kao reprodukcije vlastitog ideala izvan patrijarhalnog okvira, traumom ratnog nasilja i gubitkom voljenog brata – ali se iz toga povlači, s jedne strane, u introjicirani „odnos“ s vlastitom idealiziranom projekcijom muškarca, a s druge strane u nešto što bi se moglo tumačiti kao oblik feminističke etike brige. Napuštajući život u urbanim strukturama, Hanka stvara utočište u selu svoje majke, gdje organizira prostor skrbi za djecu žena koje su ostale bez muževa. Taj se čin može tumačiti kao oblik protofeminističkog

otpora, ali i kao ambivalentna gesta jer se u pozadini pojavljuje nacionalizam i antisemitizam koji u kasnijem stvaralaštvu autorice preuzimaju dominaciju. Hanka izričito odbacuje mogućnost stvarnog ljubavnog odnosa i održava fantazmatsku vezu putem pisama – čime zapravo simbolički kontrolira i suspendira realni odnos kao nužno razočaravajući i banalizirajući. Ipak, njezino odbijanje da potpisuje vlastite tekstove govori o prisutnoj tjeskobi autorstva, o klizanju s emancipatorske pozicije natrag u prostor repatrijarhalizacije povezan s prihvaćanjem nacionalističkih pozicija.

U pripovijetki *Sjena Adele Milčinović* figura melankoličnog ženskog subjekta radikalno se preobražava. Vida, koja se opire muževu zahtjevu za neprestanom verbalizacijom i nalazi utočište u impresionističkoj šutnji i neverbalnom doživljaju svijeta, suočava se s Radomirovim predsmrtnim dnevnikom, tekstom koji postaje katalizator njezina psihičkog rasula. Dok je u drugim djelima imaginarni odnos s odsutnim muškarcem funkcionirao kao kompenzacija ili oblik harmonizacije, u *Sjeni* on vodi u potpuni promašaj odnosa: muž je ljubomoran na pisani artefakt, Vida razvija fantazmu odnosa s mrtvim prijateljem, a Radomir ostaje odsutan, prisutan samo kroz svoje pismo i dnevnik. Svi odnosi ostaju neskladni i neostvoreni, a melankolija prerasta u ekspresionistički raspad subjekta i disharmoniju koja više ne nudi nikakav izlaz. Upravo zbog toga *Sjena* zauzima posebno mjesto u ovom nizu tekstova: ona pokazuje granicu modernističke idealizacije, točku u kojoj imaginarni odnos prestaje pružati utjehu i postaje motor destrukcije.

U *Đakonju Bogorodičine crkve* Isidore Sekulić melankolija se oblikuje unutar religijsko-estetskog idealizma, kao unutarnji rascjep između ženskog ideala svetosti i vanjskog svijeta koji je određen patrijarhalnom kontrolom i niskim pragmatičnim zahtjevima. Ana je oblikovana kao utjelovljenje idealizma, ljepote i vrline, melankolično odvojena od svijeta građanske nužnosti i banalnosti. Međutim, takva se pozicija pokazuje krhkom, ovisnom o zaštiti snažnog muškarca u kontekstu patrijarhalnog građanskog poretka. Uslijed gubitka patrijarhalne zaštite i povrijeđenog ponosa, Ana odustaje od vlastitog idealizma i odlučuje se na brak iz pragmatičnih razloga, čime naizgled potvrđuje negativne stereotipe muškaraca koji nisu u stanju razumjeti čitavu kompleksnost njezine pozicije nepriznatog monaštva.

Promatramo li sve četiri autorice zajedno, postaje jasno da ne oblikuju jedinstvenu paradigmu ženskog melankoličnog subjekta, nego niz različitih figura koje variraju između estetske introverzije, etike brige, ekspresionističkog rasula i religijske sublimacije. Upravo u toj raznolikosti otkriva se modernistička kompleksnost ženskog iskustva melankolije – koja oscilira između otpora i prilagodbe, emancipacije i repatrijarhalizacije, estetskog sublimiranja i psihičkog raspada.

Analizirani tekstovi prikazuju različite modele melankolične subjektivacije u ženskoj prozi prve polovice 20. stoljeća. Unatoč razlikama u pripovjednim strate-

gijama, ideološkim pozicioniranjima i autorskim svjetonazorima, svi ovi tekstovi tematiziraju središnju napetost između idealizma i pragmatizma, odnosno unutarnjeg iskustva i vanjskih društvenih uvjeta.

U teorijskom smislu, prisutna je snažna spona između melankolije i estetike. Bijeg iz disharmonične stvarnosti traži se u introverciji, odnosno u stvaranju estetiziranog unutrašnjeg svijeta u kojem se ideal pokušava sačuvati od propadanja. Nepodnošljivi aspekti stvarnosti nastoje se nadomjestiti kreiranjem unutrašnjeg svijeta koji ne postoji, ali je lijep, a on se pak od deziluzije i propadanja brani inzistiranjem na višestrukoj intоекciji u *Kaluđeru iz Rusije* i *Hanki*. U *Sjeni* se pak prodiranjem ekspresionističke poetike tražena utjeha pretvara u tjeskobu, bezizlazno ponavljanje mučenja i psihičko rasulo. U *Dakonu Bogorodičine crkve* ženski lik je, uslijed gubitka privilegijom zaštićene osamljenosti, primoran na povratak iz estetskog bijega u disharmonične realne društvene okvire. No u svim četirima slučajevima melankolija nije tek simptom, već i sredstvo refleksije i estetske artikulacije, što je čini ključnom figurom modernističke ženske proze.

Zaključak

Ova knjiga pokušava odgovoriti na jedno mučno pitanje: može li subjekt koji piše s ruba – ruba društva, žanrovskog sustava i jezika – uopće govoriti, a da pritom ne izgubi sebe, da ne prijeđe u reprodukciju tuđeg glasa? U povijesno i kulturno uvjetovanom kontekstu prve polovice 20. stoljeća u južnoslavenskim kulturama, ženski subjekt prolazi proces djelomične artikulacije i afirmacije, ali je istovremeno dvostruko ranjiv – i kao nositelj društveno potisnute subjektivnosti i kao nositelj autorstva koje nije imalo institucionalnu stabilnost. Upravo zbog toga ova knjiga inzistira na konceptu „granica“ – granica između govora i šutnje, boli i otpora, reprodukcije i invencije, racionalnosti i ludila, forme i rasapa.

Na tom tragu analizirani su oblici tekstualnog oblikovanja ženskog subjekta u književnosti u specifičnom povijesnom okviru unutar raznolikih, ali strukturalno srodnih južnoslavenskih književnosti. Pitanje feminističkog subjekta postavljeno je kao teorijsko, estetsko i povijesno – uz svijest o marginalizaciji pozicija na kojima se subjekt oblikuje i neadekvatnosti zahtjeva za potpunim rastakanjem takvog subjekta, prvenstveno u idejama usmrćenja autora radi oslobođenja teksta. Takav zadatak nameće pitanje: kako govoriti o subjektu koji je istodobno konstruiran unutar diskurzivnih mreža moći i strukturiran iskustvima potiskivanja, gubitka i marginalizacije? Kakav oblik poprima subjekt koji piše s ruba – ne samo političke reprezentacije već i samog jezika, žanra i literarne vidljivosti?

Početni teorijski okvir otvorio je središnju napetost suvremene feminističke kritike: između genealogije dekonstrukcije (Roland Barthes, Judith Butler i Toril Moi) i potrebe da se ustraje na materijalno ukorijenjenom i politički artikuliranom ženskom subjektu (opet Moi u svojoj kasnijoj fazi, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Nancy K. Miller, te aktualizacije pisanja feministkinja drugog vala poput Shulamith Firestone i Adrienne Rich), ali i subjektu obilježenom invaliditetom (Tobin Siebers, Susan Wendell). Estetska djelatnost tu se pojavljuje kao projekcija moguće ženske pozicije autorstva i autoriteta, medij melankolične utjehe i utočišta koje se rekonstruira na ruševinama projekcije stabilnog subjekta, ili kao prostor artikulacije gubitka – pa i mučne desubjektivacije uslijed psihičkog sloma ili suočavanja s granicama tjelesnog integriteta. Prikazana rastakanja subjektiviteta obilježena su patnjom koja motivira potragu za utočištem, utjehom ili pomirenjem.

Analiza mehanizama recepcije ženskog autorstva u postsocijalističkim i postjugoslavenskim kontekstima pokazala je da (re)kanonizacija ženskih autorica često dolazi kao reakcija na političke i ideološke pomake – bilo kroz (re)afir-

maciju zapadne feminističke misli (kako pokazuje primjer Bugarske), bilo kroz repatrijarhalizaciju i kulturnu retradicionalizaciju (u postjugoslavenskim kontekstima), ali i kroz nove oblike kulturne kritike i (re)organizacije institucionalnog reguliranja književnosti. Žensko autorstvo tako postaje simptom kulturnih reorganizacija, a njegova afirmacija rezultat je borbe za narativni prostor unutar hegemonijskih diskursa nacionalne književnosti – ili nasuprot njima.

Studije pojedinačnih autorica otkrile su kompleksne strategije literarne subjektivacije: od maskarade ženskosti, ali i radikalnog zahtjeva za njezinom dekonstrukcijom kod Truhelke i Popove-Mutafove, preko problema institucionaliziranog majčinstva koje uvjetuje (ne)mogućnosti ženske subjektivacije, reprodukcije žene kao subjekta i autorstva, do potrage za estetskom utjehom, introjekcijskom idealizacijom, odnosno društveno uvjetovanom melankolijom kod Kveder, Janković i Sekulić. Artikuliranje graničnih mentalnih i tjelesnih iskustva subjekta u kontekstu ekspresionističke poetike pokazuju i neuspjeh, odnosno zarobljenost u melankoličnoj strukturi ponavljanja gubitka, interpersonalnog nerazumijevanja i mučenja kod Adele Milčinović ili reflektiranja nemogućnosti međuklasne solidarnosti i deestetizacije ranjivog, bolesnog i osakaćenog ženskog tijela koje utjelovljuje krah svih sublimacijskih projekata kod Milice Janković. U svakom od tih tekstova subjekt nije stabilan entitet, već dinamična figura između preživljavanja, idealizacije, dezidealizacije, raspada i rekonstrukcije.

Kod većine analiziranih autorica melankolija funkcionira kao estetska strategija preživljavanja: Janković je introspektivno raslojava, Sekulić je religijski sublimira, a Kveder je uokviruje u etičko-političku kritiku društvenog poretka. Međutim, u pripovijetci *Sjena* Adele Milčinović melankolija ne donosi utjehu ni estetsko utočište, već djeluje kao mehanizam zarobljavanja unutar patološkog emocionalnog obrasca. Umjesto introspektivne reorganizacije, melankolija glavnog ženskog lika produbljuje emocionalni kaos i vodi prema raspadu – psihičkom, narativnom i jezičnom. Zato njezin tekst ima osobitu poetičku tenziju: približava se ekspresionističkoj estetici raspada, gdje se subjekt više ne uspostavlja u jeziku, nego se u njemu raspada. S druge strane, Milica Janković u romanu *Mutna i krova*, nakon početne idealizacije, u alternativnoj ženskoj maniri, pogledu izlaže žensko bolesno, zazorno tijelo – tijelo s invaliditetom koje više ne može biti predmet estetske sublimacije – te time udara u srž građanske estetike i s njom isprepletene hijerarhije vrijednosti koje avangardni projekt želi razoriti.

Analizirani tekstovi pokazuju da književnost pruža prostor u kojem se može artikulirati ono što dominantni društveni diskurs potiskuje: iskustvo ženskog tijela, boli, gubitka, neslobode, ali i njegove estetizacije i transcendencije. Književni tekst omogućuje privremeni subjektivitet, nesigurni govor, privatni poredak – i time stvara otpor svijetu koji ne priznaje subjektivnost potlačenih.

Popis korištene literature

Primarna literatura

1. Janković, M. 1924. *Plava gospođa*. Beograd: Srpska književna zadruga.
2. Janković, M. 1932a. *Putem*. Beograd: Izdavačka kuća Gece Kona.
3. Janković, M. 1932b. *Mutna i krvava*. Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
4. Janković, M. 2022. *Među zidovima*. Elektroničko izdanje. Klasika.
5. Janković, M. 2023. *Kaluđer iz Rusije i druge priče*. Beograd: PortaLibris.
6. Kveder, Z. 1918. *Hanka*. Zagreb: Moderna knjižnica.
7. Kveder, Z. 2004. *Misterij žene*. Prevela Anamarija Paljetak. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske (Biblioteka Ljepša polovica književnosti, kolo 1, knj. 4.).
8. Kveder, Z. 2004. *Črtice in novele; Njeno življenje*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Slovenska klasika).
9. Milčinović, A. 1997. *Sjena*. U: Detoni Dujmić, D. *Jagoda Truhelka: Izabrana djela / Adela Milčinović: Izabrana djela*. Zagreb: Matica hrvatska (Stoljeća hrvatske književnosti): 301-327.
10. Popova-Mutafova, F. 1942. *Razkazi. Tom prvi*. Sofija: Ivan Kojumdžiev. [Попова-Мутафова, Ф. 1942. *Разкази. Том първи*. София: Иван Кожумджиев.]
11. Popova-Mutafova, F. „Ženata na priiatelja mi“. Varna: Liternet. <https://litenet.bg/publish33/fani-popova-mutafova/zhenata-na-priiatelia.htm>. (Pristup: 30. 9. 2025.) [Попова-Мутафова, Фани. „Жената на приятеля ми“. Варна: Liternet. <https://litenet.bg/publish33/fani-popova-mutafova/zhenata-na-priiatelia.htm>. Посетено: 30. 9. 2025.]
12. Sekulić, I. 2019. *Đakon Bogorodičine crkve*. Beograd: Laguna.
13. Truhelka, J. 1997. „Plein air“. U: Detoni Dujmić, D. *Jagoda Truhelka: Izabrana djela / Adela Milčinović: Izabrana djela*. Zagreb: Matica hrvatska (Stoljeća hrvatske književnosti): 35-168.

Sekundarna literatura

1. Badurina, N. 2010. „Od strepnje do autoritarnog subjekta (ideološki zaokret Zofke Kveder)“. U: Bačić-Karković, D.; Badurina, N. *Riječki filološki dani*. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci: 49-68.
2. Barać, S. 2015. „Zagonetka glavnog lika: pozicioniranje junakinja u romanima *Plava gospođa* i *Mutna i krvava* Milice Janković“. U: Dojčinović, B.; Milinković, J.; Rodin, M. *Nova realnost iz sopstvene sobe: Književno stvaralaštvo Milice Janković*. Beograd: Narodna biblioteka „Vuk Karadžić“; Veliko Gradište: Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“: 111-117.

3. Barthes, R. 1999. „Smrt autora“. U: Beker, M. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska: 176–180.
4. de Beauvoir, S. 2016. *Drugi spol*. Prevela Mirna Šimat. Zagreb: Naklada Ljevak.
5. Berk, F. 2014. „The Necessity of Masquerade: Femininity in Joan Riviere and Nella Larsen“. *European Academic Research*, 5, 2: 6177–6198.
6. Bijelić, M. 2022. „Ženata i modernostta v razkazite na Fani Popova-Mutafova (‘Edna žena’, ‘Momčeta’, ‘Ženi’, ‘Ženata na prijatelja mi’, ‘Priključenje’, ‘Edna majka’, ‘Delnik’)“. U: Milenkova, E. *Polemiki i izbori. Sbornik s dokladi ot Meždunarodna konferencija. Petnadeseti slavistični četenija*. Sofija, 16–18 juni 2022 g. Tom vtori. Sofija: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“: 154–161. [Бийелич, М. 2002. „Жената и модерността в разказите на Фани Попова-Мутафова (‘Една жена’, ‘Момчета’, ‘Жени’, ‘Жената на приятеля ми’, ‘Приклучение’, ‘Една майка’, ‘Делник’)“. U: Миленкова, Е. *Полемики и избори. Сборник с доклади от Международна конференция. Петнадесети славистични четения*. София, 16–18 юни 2022 г. Том втори. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“: 154–161.]
7. Bloom, H. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
8. Bogutovac, D. 2021. „Pripovijest ‘Sjena’: protoavangardne tendencije u prozi Adele Milčinović“. U: Perišić, I.; Bajčeta, V. *Avangarda i komentari: međunarodni znanstveni zbornik radova u čast prof. Gojka Tešića*. Beograd: Institut za književnost i umetnost: 291–300.
9. Borovnik, S. 1996. *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač.
10. Borovnik, S. 2007. „Uporništvo ženskih likov v prozi Zofke Kveder“. *Primerjalna književnost*, 52, 5: 53–62.
11. Bošković, D. 2025. „Kako su gradili Evropu: kulturni identitet međuratne srpske književnosti“. U: Karlić, V.; Marinković, D. *Književnost / Književni rad Srba u Hrvatskoj*. Zagreb: FF Press: 239–252.
12. Boym, S. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
13. Brady, E.; Haapala, A. 2003. „Melancholy as an Aesthetic Emotion“. *Contemporary Aesthetics*, 1, 6. <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0001.006>. Pristup: 25. 10. 2025.
14. Bronfen, E. 1992. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
15. Burke, S. 1998. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
16. Butler, J. 2011. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge.
17. Čale Feldman, L. 2001. „Domaće tijelo feminističke teorije“. U: *Euridikini osvrti*. Zagreb: Naklada MD – Centar za ženske studije: 39–60.
18. Daskalova, K. 2001. „Ženskata identičnost: normi, predstavi, obrazi v balgarskata kultura ot XIX – načaloto na XX vek“. U: Daskalova, K.; Slavova, K. *Balkanskite identičnosti v balgarskata kultura*. <https://balkansbg.eu/bg/content/b-identich->

- nosti/135-zhenskata-identichnost-normi-predstavi-obrazi-v-balgarskata-kultura-ot-xix-nachaloto-na%20xx-vek.html. Pristup: 7. 10. 2025. [Даскалова, К. 2001. „Женската идентичност: норми, представи, образи в българската култура от XIX - началото на XX век“. В: Даскалова, К; Славова, К. *Балканските идентичности в българската култура*. <https://balkansbg.eu/bg/content/b-identichnosti/135-zhenskata-identichnost-normi-predstavi-obrazi-v-balgarskata-kultura-ot-xix-nachaloto-na%20xx-vek.html>. Посетено: 7. 10. 2025.]
19. Detoni Dujmić, D. 2018. *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
 20. Đurić, V. 2016. „Autobiografski aspekti u prozi Milice Janković“. *Knjiženstvo*, 6. <https://doi.org/10.18485/knjiz.2016.1.11>. Pristup: 10. 10. 2025.
 21. Eagleton, T. 2003a. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishing,
 22. Eagleton, T. 2003b. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Malden (MA): Blackwell Publishing.
 23. Firestone, S. 1970. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: William Morrow and Company.
 24. Freud, S. 1961. „Femininity“; „On Transience“. U: Strachey, J. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXII (1932-1936)*. Preveo James Strachey. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis: 112-135; 305-307.
 25. Freud, S. 1963. „Mourning and Melancholia“. U: Strachey, J. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume 14 (1914-1916)*. Preveo James Strachey. London: Hogarth Press: 243-258.
 26. Garonja Radovanac, S. 2019. „Jedan vek od objavljivanja romana *Đakon Bogorodičine crkve* Isidore Sekulić“. U: Sekulić, I. *Đakon Bogorodičine crkve*. Beograd: Laguna: 207-226.
 27. Garonja Radovanac, S. 2010. *Žena u srpskoj književnosti*. Novi Sad: Dnevnik.
 28. Gilbert, S. M.; Gubar, S. 2000. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
 29. Girard, R. 1990. *Nasilje i sveto*. Prevela Svetlana Stojanović. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
 30. Grdešić, M. 2023. „Beyond the Madonna: The Woman Artist in Jagoda Truhelka’s *Plein air*“. *Knjiženstvo*, 12. <https://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=journals&issue=knjiz-2022-12-12&i=1>. Pristup: 10. 10. 2025.
 31. Grgić, K. 2011. „Poetičko-politički prijepor 1919. g.: Zofka Kveder i Tito Strozzi“. U: Pavlović, C.; Glunčić-Bužančić, V.; Meyer-Fraatz, A. *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova XIII: Poetika i politika kulture nakon 1910. godine*. Split: Književni krug; Zagreb: Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu: 264-278.
 32. Ilić, A. 1921. „Jedan personalni roman: („Đakon Bogorodičine crkve“, novela Isidore Sekulić)“. U: *Misao*, 1. https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_D4F5F5FDFD684EF03125D4F0FEDEC37-1921-01-B001. Pristup: 7. 10. 2025.
 33. Ivon, K. 2023. *Jagoda Truhelka: poetika na margini*. Zagreb: Ljevak.

34. Kirova, M. 2000. „Bedata na matriarha: ženite i kanonat v literaturata“. *Kultura*, 34. <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/4442>. Pristup: 8. 10. 2025. [Кирова, М. 2000. „Бедата на матриарха: жените и канонът в литературата“. *Култура*. 34. <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/4442>. Посетено: 8. 10. 2025.]
35. Kirova, M. 2005. *Ženite i kanonat*. Varna: LiterNet. <https://litenet.bg/publish2/mkirova/zhenite-i-kanonyt/index.html>. Pristup: 20. 9. 2025. [Кирова, М. 2005. *Жените и канонът*. Варна: LiterNet. <https://litenet.bg/publish2/mkirova/zhenite-i-kanonyt/index.html>. Посетено: 20. 9. 2025.]
36. Kirova, M. 2016. „Women and the Canon – Are We Justified to Speak of Female Literary Canon Nowadays?“. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 11: 179–186. <https://doi.org/10.14746/pss.2016.11.12>. Pristup: 8. 10. 2025.
37. Klibansky, R.; Panofsky, E.; Saxl, F. 2009. *Saturn i melankolija: studije iz povijesti filozofije prirode, religije i umjetnosti*. Prevela Marina Kralik. Zagreb: Zadruga Enegram.
38. *Knjiženstvo*. Milica Janković. <http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/sr-lat/autorke/milica-jankovic>. Pristup: 10. 10. 2025.
39. Koch, M. 2012. *Kada sazremo kao kultura: stvaralaštvo srpskih spisateljica na početku XX. veka*. Prevela Jelena Jović. Beograd: Književni glasnik.
40. Kos, J. 2001. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: DZS.
41. Kovač, Z. 2003. „Romani Zofke Kveder“. U: Kocijan, G.; Hladnik, M. *Simpozij Obdobja 21: Slovenski roman*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik: 119–127.
42. Kristeva, J. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Preveo Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
43. Lacan, J. 1977. „The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience“. U: Sheridan, A. *Écrits: A Selection*. Preveo Alan Sheridan. London: Tavistock Publications: 93–101.
44. Latković, I. 2018. „Tri frajle kavaljera Kanona (Žensko autorstvo u prevrednovanjima književnog kanona nakon 2000. godine)“. *Književna smotra*, 187, 1: 125–132.
45. Leiler, Ž. 1997. „Pa res, pišejo ženske (kaj) drugače?“. *Sodobnost*, 45, 5: 497–498.
46. Lukić, J. 2003. Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama. *Sarajevske sveske*, 2. <http://sveske.ba/en/content/zensko-pisanje-i-zensko-pismo-u-devedesetim-godinama>. Pristup: 8.10.2025.
47. Marković, N. 2015. „Sluškinjino telo: utelovljenje društvene strukture u romanu *Mutna i krvava* Milice Janković“. U: Dojčinović, B.; Milinković, J.; Rodin, M. *Nova realnost iz sopstvene sobe: Književno stvaralaštvo Milice Janković*. Beograd: Narodna biblioteka „Vuk Karadžić“; Veliko Gradište: Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“: 135–150.
48. Mihurko Poniž, K. 2003. *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Založba Delta.
49. Mihurko Poniž, K. 2021. *Od lastnega glasu do lastne sobe – Literarne ustvarjalke od začetkov do modernizma*. Nova Gorica: Založba Univerze v Novi Gorici.

50. Miller, Nancy K. *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York: Columbia University Press, 1988.
51. Moi, T. 1999. *What Is a Woman? And Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.
52. Moi, T. 2002. *Sexual/Textual Politics*. London: Routledge.
53. Nemeć, K. 1994. *Povijest hrvatskog romana: Od početaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: Znanje.
54. Nemeć, K. 1998. *Povijest hrvatskog romana: Od 1900. do 1945. godine*. Zagreb: Znanje.
55. Nietzsche, F. 1983. *Rođenje tragedije*. Prevela Vera Čičin-Šain. Zagreb: Biblioteka Zora, GZH.
56. Orožen, B. 1983. Starši in otroci v spisih Zofke Kvedrove. *Jezik in slovstvo*, 7: 273–278. <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-6Z3YC6E0>. Pristup: 30. 9. 2025.
57. Pateman, C. 1989. *The Disorder of Women, Democracy, Feminism, and Political Theory*. Stanford: Stanford University Press.
58. Pater, W. 2003. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Project Gutenberg <https://www.gutenberg.org/ebooks/4060>. Pristup: 6. 10. 2025.
59. Peleva, I. 2009. „Balgarski pisatelki – formuli na neuspeha“. U: Kirova, M. *Neslućenijat kanon: Balgarski pisatelki ot Vazrazhdaneto do Vtorata svetovna Vojna*. Sofija: Altera / Delta Entertainment: 153–174. [Пелева, И. 2009. „Български писателки – формули на неуспеха“. В: Кирова, М. *Неслученият канон: Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. София: Алтера / Делта Енъртейнмънт: 153–174.]
60. Peternai Andrić, K.; Žužul, I. 2023. „Feminism without Fortune: Figures of Femininity in Selected Texts of Adela Milčinović“. *Nova prisutnost*, 21, 1: 149–167.
61. Popović, R. 1979. *Isidorina brojanica*. Beograd: Rad: Vuk Karadžić.
62. Rich, A. 1976. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton & Company.
63. Riviere, J. 1929. „Womanliness as a Masquerade“. *International Journal of Psychoanalysis*, 10: 303–313.
64. Rosowski, S. J. 1979. „The Novel of Awakening“. U: *Genre*, 12: 313–332.
65. Ruether, R. R. 1978. „The Subordination and Liberation of Women in Christian Theology: St. Paul and Sarah Grimké“. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 61, 2: 168–181.
66. Siebers, T. 2001. „Disability in Theory: From Social Construction to the New Realism of the Body“. *American Literary History*, 13, 4: 737–754.
67. Skerlić, J. 1913. „Dve ženske knjige“. *Srpski književni glasnik*, 31, 5: 379–391.
68. Skerlić, J. 2009. *Istorija nove srpske književnosti*. Beograd: Antologija srpske književnosti / Učiteljski fakultet Univerziteta u Beogradu i Microsoft.
69. Smolej, T. 2010. „Maupassantov naturalistični roman ženske in *Njeno življenje Zofke Kveder*“. *Primerjalna književnost*, 33, 3: 89–194.
70. Sontag, S. 1978. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

71. Spivak, G. C. 1988. „Can the Subaltern Speak?“ U: Nelson, C; Grossberg, L. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press: 271–313.
72. Svirčev, Ž. 2015. „Avangardni devojački roman: *Pre sreće Milice Janković i Đakon Bogorodičine crkve Isidore Sekulić*“. U: Dojčinović, B.; Milinković, J.; Rodin, M. *Nova realnost iz sopstvene sobe: Književno stvaralaštvo Milice Janković*. Beograd: Narodna biblioteka „Vuk Karadžić“; Veliko Gradište: Univerzitetaska biblioteka „Svetozar Marković“: 151–174.
73. Svirčev, Ž., 2018. *Avangardistkinje: ogleđi o srpskoj (ženskoj) avangardnoj književnosti*. Beograd: Institut za književnost i umetnost / Šabac: Fondacija „Stanislav Vinaver“.
74. Šicel, M. 1968. „Predgovor“. U: Šicel, M. *Brlić–Mažuranić, Milčinović, Marković*. Zagreb: Matica hrvatska: 189–198. (PSHK, sv. XX).
75. Šundalić, Z. 2001. „Prozno stvaralaštvo Adele Milčinović“. *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 27, 1: 334–357.
76. Vačeva, A. 2013. *V periferijata na kanona: balgarskite pisatelki prez parvata polovina na 20. vek*. Sofija: Prosveta. [Вачева, А. 2013. *В периферията на канона: българските писателки през първата половина на 20. век*. София: Просвета.]
77. Vačeva, A. 2018–2019. *Ženata – grešната i sviatata*. Zbornik s tekstove na balgarski pisatelki ot parvata polo vina na XX vek. Varna: Liternet. <https://litenet.bg/ebook/zhenata/> Pristup: 30. 9. 2025. [Вачева, А. 2018.–2019. *Жената – грешната и святата*. Сборник с текстове на български писателки от първата половина на XX век. Varna: Liternet. <https://litenet.bg/ebook/zhenata/>. Посетено 30. 9. 2025.]
78. Wendell, S. 1996. *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability*. New York: Routledge.
79. Župančič, O. 1918. „Kveder–Demetrović Zofka: Njeno življenje“. *Ljubljanski zvon*, 38, 7: 439–440.

 **PF press**

