

# *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,<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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*.<sup>8</sup> 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 библиотека) 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, obrađava 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,<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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 obaljivati, 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, prikrivenom, 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*.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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 sugerira<sup>14</sup>) 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 supruga 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.