

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 podriiva 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 gledište 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 Milojkić, 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 nadrasta 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 nadrasta 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 jadnice 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 konfliktni 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 Gayatry 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 svojim 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 povučeniosti. 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 usmjerenjena 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.