

# Ženski melankolični subjekt: između idealizma, introjeksijske i deziluzije

---

---

## Melankolija i estetika

U prethodnim poglavljima na nekoliko mjesta dotaknula sam problem melankolije kao estetiziranog stanja ženskog subjekta povezanog s iskustvom gubitka, pri čemu sam se referirala na Freudov esej *Žalovanje i melankolija* kao i na teze Elisabeth Bronfen iz knjige *Preko njenog mrtoog tijela*, koja povezuje estetsko iskustvo i melankolični odnos prema gubitku. Za daljnja razmatranja, koja u središte pažnje stavljaju melankolično iskustvo, uključujem i rad *Saturn i melankolija* (1964/2009<sup>27</sup>) trojice autora, Raymonda Klibanskog, Erwina Panofskog i Fritza Saxla, te Freudov esej *O prolaznosti* (*Vergänglichkeit*, 1919/1961).

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Recepcija odabranih tekstova

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Kaluđer iz Rusije*: introjeksijom do estetskog ideala

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Međutim, ovakva konstelacija je vezana i za svojevrsni vid narcizma. Ženski lik gotovo prekida dopisivanje kad saznaje da se kaluđeru drugi rugaju radi dopisivanja s njom jer pri tome i sebe vidi kao objekt poniženja (Isto: 16). Odbija mu poslati sliku kad on to zatraži jer smatra da bi realna slika narušila njegovu idealiziranu projekciju<sup>29</sup> i na kraju utjehu nalazi ne naprosto u tome da je ideal sačuvan, nego u tome da je njezina idealna slika, njezin ja-ideal sačuvan u svijesti kaluđera, odnosno u njezinoj projekciji njegove svijesti kao zrcalnog odraza njezinog ja-ideala. To potvrđuje naglašeno zadovoljstvo koje crpi iz same činjenice da je stvorila iluziju koja je za njega postala „lepa ideja“ i ostala neokaljana stvarnošću:

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

---

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

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

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

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

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

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

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

## Estetika kao posljednje utočište idealizma

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Hanka Zofke Kveder: epistolarna introspekcija, melankolična introjeksijska i granice ženskog subjekta*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Sjena Adele Milčinović: tjeskobna patologija introjeksiije*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Đakon Bogorodičine crkve: od idealizma do pragmatizma*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Zaključno: estetsko značenje melankolije i ženskog subjekta

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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