





САДРЖАЈ / SADRŽAJ / CONTENTS

УВОДНА РЕЧ (6–7)

INTRODUCTION (8–9)

AVANT-PROPOS (10–11)

ЖЕНСКА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРА / WOMEN'S WRITING AND CULTURE

Marzena Maciulewicz Poetry and the Burden of Creation: Rethinking the Walled-Up Woman Folk Topos Through Gendered Lenses / **Mažena Maćulevič** Poezija i breme stvaranja: Kritičko preispitivanje toposa zazidane žene kroz rodno usmerene perspektive (13–30)

Елена Карпузовска Поетот, времето и меморијата во стиховите на Лидија Димковска / **Elena Karpuzovska** The Poet, Time and Memory in the Verses of Lidija Dimkovska (31–46)

Зорана Ђукић Ново критичко оживљавање дела Флорике Штефан / **Zorana Đukić** Reassessing Florika Stefan's Literary Legacy (47–68)

Merima Omeragić The first Bosnian Muslim woman author Nafija Sarajlić, and the rediscovery of her writing in relation to the canon / **Merima Omeragić** Prva bosanska muslimanska spisateljica Nafija Sarajlić i razotkriće njenog pisanja u vezi s kanonom (69–95)

Nikola Bjelić Écrire la perte d'un enfant : de l'émotion à l'action dans l'œuvre de Camille Laurens / Writing about the Loss of a Child: From Emotion to Action in the Work of Camille Laurens / **Никола Бјелић** Писање о губитку детета: од емоције до акције у делу Камиј Лоранс (96–112)

Daniela Ćurko, Vanna Apostolovski La mémoire et le temps dans *Les Alouettes naïves* d'Assia Djebar / Сећање и време у роману *Naivne ševe* Asje Džebbar / **Daniela Ćurko, Vanna Apostolovski** Memory and time in Assia Djebar's novel *Les Alouettes naïves* (113–127)

Сара Левић Исток, Запад: Хибридни идентитети жена на маргинама модерности / **Sara Lević** East, West: Hybrid Identities of Women on the Margins of Modernity (128–149)

Јасмина Ахметагић Егзистенцијално и поетичко значење жене у новелама Роберта Музила / **Jasmina Ahmetagić** The Existential and Poetic Meaning of Women in the Short Stories of Robert Musil (150–168)

Милан Средојевић Маскулинитет у роману *Убити њицу рујалицу* / **Milan Sredojević** Masculinity in the Novel *To Kill a Mockingbird* (169–193)

Ана Митровски Куће за сећање на Надежду Петровић, II део: Траговима сећања и архивских извора – кућа Петровића у Ратарској 32 / **Ana Mitrovski** Houses in Memory of Nadežda Petrović, Part II: Traces of Memory and Archival Sources —The Petrović House at Ratarska 32 (194–217)

ИНТЕРВЈУ / INTERVJU / INTERVIEW

“We Were Constantly in Some Kind of Protest” Interview with Dragana Popović conducted by Biljana Dojčinović (219–227)

„Чини ми се да смо стално били на неким протестима“ Разговор са Драганом Поповић водила Биљана Дојчиновић (228–236)

“Poetry is a Practice of Critique” Interview with Rachel Blau DuPlessis conducted by Dubravka Đurić (237–257)

„Поезија је пракса критике“ Разговор са Рејчел Блау ДуПлези водила Дубравка Ђурић (258–281)

ПРИКАЗИ / PRIKAZI / REVIEWS

Сара Левић Одлазак преко Океана / **Sara Lević** Departure Across the Ocean (283–292)

Наташа Половина За један женски средњи век / **Nataša Polovina** Dreaming of the Women’s Middle Ages (293–297)

Љубинка Шкодрић Биографија у контексту изазова кратког 20. века / **Ljubinka Škodrić** Biography in the Context of the Challenges of the Short Twentieth Century (298–302)

Светлана Стефановић Голооточанке / **Svetlana Stevanović** Women of Goli Otok (303–305)

ДОГАЂАЈИ / DOGAĐAJI / EVENTS

Јована Рашковић Интердисциплинарна међународна летња школа
Crossing Media Boundaries: Gender and Writing Across Artistic Media (307–315)
/ **Jovana Rašković** Interdisciplinary International Summer School *Crossing*
Media Boundaries: Gender and Writing Across Artistic Media (316–324)

IN MEMORIAM

Александра Вранеш (1960-2025) (325)

БЕЛЕШКЕ О АУТОРКАМА И АУТОРИМА /
BELEŠKE O AUTORKAMA I AUTORIMA (326–331)

NOTES ON CONTRIBUTORS (332–337)

ИМПРЕСУМ (338–342)

IMPRINT (343–346)

УВОДНА РЕЧ

Пред читаоцима је петнаести по реду број Књиженства, часописа за студије књижевности, рода и културе, покренутог 2011. године у оквиру истраживачког пројекта Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Нажалост, као и претходних година, и децембар 2025. дочекујемо са осећањем нарастајуће стрепње пред „бродоломом цивилизација“ који погађа савремени свет. Ипак, и даље верујемо да ће разноврсни текстови у овом броју нашим читатељкама и читаоцима понудити вредне увиде и послужити као путоказ у временима опште неизвесности, усмеравајући нас ка начинима на које је могуће – и неопходно – говорити, мислити и делати. Управо о томе нам у овој години сведоче бројни и до данас у Србији невиђени студентски протести усмерени против сваког вида корупције и неправде, а који се, између осталог, одликују гласним говором, оштроумним геслом, најзад неуморном и разноврсном акцијом.

Пре него што сачинимо преглед текстова у броју 15, желимо да поздравимо и нову чланицу редакције, Мериму Омерагић са Универзитета у Сарајеву, која већ годинама вредно сарађује са *Књиженством*.

Нашу најбогатију рубрику Женска књижевност и култура ове године чини тачно десет текстова и то на четири различита језика: пет на српском, један на македонском, два на енглеском и, што је главном уреднику посебно драго – два рада на француском језику. Први од три текста који се дотичу песничког стваралаштва у овом броју из пера је пољске ауторке Мажене Маћулевич. Овај рад нуди критичко преиспитивање топоса зазидане жене из родне перспективе тематизујући песме Десанке Максимовић и Витомира Николића у контексту познате епске песме „Зидање Скадра“. Рад Елене Карпузовске интерпретативну пажњу поклања семантици топоса и метафоричких мотива у поезији савремене македонске песникиње Лидије Димковске, док текст Зоране Ђукић на трагу гинокритичких истраживања репозиционира песничко дело југословенске песникиње румунског порекла Флорике Штефан у контексту канона југословенске књижевности. На истим основама и позицијама иступа текст Мериме Омерагић апострофирајући канонску и културну реинтерпретацију књижевног дела Нафије Сарајлић, прве босанске муслиманске ауторке прича. Следе два рада на француском језику: Никола Бјелић анализом кратког романа Филип савремене француске списатељице Камил Лоранс подвлачи специфично писање о празнини (*écriture*) те ауторке у којем лични губитак постаје универзално искуство, истовремено лично и колективно, интимно и архетипско, док рад Даниеле Ђурко и Ване Апостоловски тематизује сећање и време у роману *Наивне шеве* франкофоне списатељице Асје Џебар где се индивидуално

и колективно сећање непрестано укрштају у свести протагониста. После интригантног рада Саре Левић о хибридном идентитетима жена на маргини модерности у коме ауторка пореди роман *Нове* Јелене Ј. Димитријевић и приче *Раздвајање* и *Након раздвајања* Фенг Јуенђун, следи рад Јасмине Ахметагић који истражује улогу женских ликова као медијатора индивидуалног и егзистенцијалног развоја мушких протагониста у новелама Роберта Музила. Напоследку, текст Милана Средојевића испитује хегемони маскулинитет у роману *Убийци и њихову рујалицу* америчке ауторке Харпер Ли, а рубрику затварамо другим делом документарног истраживања Ане Митровски „Куће за сећање на Надежду Петровић“ у којем ауторка наставља своју минуциозну анализу архивске грађе у изузетној комбинацији са живим сећањима Милоша Коларжа на кућу Петровића у некадашњој Ратарској 32.

У овом броју издвајамо два интервјуа од којих је први у вези са студентским протестима: „Чини ми се да смо стално били на неким протестима“ (разговор са Драганом Поповић водила је Биљана Дојчиновић), док је други из критичко-теоријског домена: „Поезија је пракса критике“ (разговор са Рејчел Блау ДуПлези водила је Дубравка Ђурић).

Следе прикази четири изузетне књиге које су објављене у овој или претходној години: збирка поезије *На океану и преко океана* Јелене Ј. Димитријевић, *Књигољубиве жене српској средњеј века* ауторке Светлане Томин, *Добрила Главинић Кнезмилојковић* аутора Александра Никезића и *Жене Голој оштра : кажњенице збој Информбироа у Југославији* ауторке Љубинке Шкордић.

Број затварамо догађајем Интердисциплинарна међународна летња школа: *Crossing Media Boundaries: Gender and Writing Across Artistic Media* и сећањем на професорку Александру Вранеш која је била део пројекта Књиженство од његовог оснивања, а која нас је напустила у овој години.

У име редакције часописа *Књиженство*
Владимир Ђурић,
главни и одговорни уредник

INTRODUCTION

Before the readers is the fifteenth issue of *Knjiženstvo*, a journal for studies in literature, gender and culture, launched in 2011 as part of the research project titled *Knjiženstvo – Theory and History of Women's Writing in Serbian until 1915*, funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia

Unfortunately, as in previous years, we are greeting December 2025 with a sense of rising anxiety in the face of the “shipwreck of civilizations” that is striking the modern world. Still, we continue to believe that the diverse texts in this issue will offer our readers valuable insights and serve as a guide in these times of general uncertainty, directing us toward ways in which it is possible – and necessary – to speak, think, and act. This is testified to, in this very year, by the numerous student protests – unprecedented in Serbia to this day – aimed against every form of corruption and injustice, characterized, among other things, by outspoken speech, sharp-witted slogans, and, finally, tireless and diverse action.

Before we make an overview of the texts in issue 15, we would like to welcome a new member of the editorial team, Merima Omeragić from the University of Sarajevo, who has been diligently collaborating with *Knjiženstvo* for many years.

Our richest section, Women's Writing and Culture, consists this year of exactly ten texts in four different languages: five in Serbian, one in Macedonian, two in English, and – something that particularly delights the editor-in-chief – two contributions in French. The first of three texts in this issue that address poetic creation comes from the Polish author Marzena Maciulewicz. Her paper offers a critical reexamination of the topos of the walled-in woman from a gender perspective, discussing the poems of Desanka Maksimović and Vitomir Nikolić in the context of the well-known epic poem “The Building of Skadar”.

Elena Karpuzovska's contribution focuses its interpretive attention on the semantics of topoi and metaphorical motifs in the poetry of contemporary Macedonian poet Lidija Dimkovska, while Zorana Đukić's text – following the path of gynocritical research – repositions the poetic work of the Yugoslav poet of Romanian origin Florica Ștefan within the context of the Yugoslav literary canon. Working from similar premises and positions, Merima Omeragić emphasizes the canonical and cultural reinterpretation of the literary work of Nafija Sarajlić, the first Bosnian Muslim woman writer of short stories. Next follow two papers in French: Nikola Bjelić, through an analysis of *Philippe*, a short novel by contemporary French writer Camille Laurens, highlights that author's specific *écriture* of emptiness, in which personal loss becomes a universal experience – at once personal and collective, intimate and archetypal. The article by Daniela Ćurko and Vanna Apostolovski examines memory and time in *Les Alouettes naïves* by the Francophone writer Assia Djebar, where individual and collective memory are constantly interwoven

in the consciousness of the protagonists. After the intriguing study by Sara Lević on the hybrid identities of women on the margins of modernity – in which the author compares Jelena J. Dimitrijević's novel *New Women* with Feng Yuanjun's stories *Separation* and *After Separation* – we present Jasmina Ahmetagić's paper, which investigates the role of female characters as mediators of the individual and existential development of male protagonists in the novellas of Robert Musil. Finally, the text by Milan Sredojević examines hegemonic masculinity in *To Kill a Mockingbird* by the American author Harper Lee, and we close the section with the second part of Ana Mitrovski's documentary research, "Houses in Memory of Nadežda Petrović", in which the author continues her meticulous analysis of archival material in an exceptional combination with Miloš Kolarž's living memories of the Petrović house on what was formerly Ratarska 32.

In this issue we highlight two interviews, the first about the student protests: "We Were Constantly in Some Kind of Protest" (Biljana Dojčinović in conversation with Dragana Popović), and the second from the field of critical theory: "Poetry is a Practice of Critique" (Dubravka Đurić in conversation with Rachel Blau DuPlessis).

Next come reviews of four exceptional books published this year or the previous one: the poetry collection *On the Ocean and Across the Ocean* by Jelena J. Dimitrijević; *Book-Loving Women of the Serbian Middle Ages* by Svetlana Tomin; *Dobrića Glavinić Knežmirojković* by Aleksandar Nikezić; and *The Women of Goli Otok: Female Prisoners Punished over the Informbiro in Yugoslavia* by Ljubinka Škordić.

We close the issue with coverage of the event *Interdisciplinary International Summer School: Crossing Media Boundaries: Gender and Writing Across Artistic Media*, and with a remembrance of Professor Aleksandra Vraneš, who had been part of the *Knjiženstvo* project since its founding and who passed away this year.

On behalf of the editorial board of *Knjiženstvo*,
Vladimir Đurić,
Editor-in-Chief

AVANT-PROPOS

Les lectrices et les lecteurs ont devant eux le quinzième numéro de *Knjiženstvo*, revue dédiée aux études de littérature, de genre et de culture, fondée en 2011 dans le cadre du projet de recherche *Knjiženstvo, théorie et histoire de la littérature féminine en langue serbe jusqu'en 1915*, financé par le Ministère de l'Éducation, de la Science et du Développement technologique de la République de Serbie. Hélas, comme les années précédentes, nous accueillons décembre 2025 avec un sentiment d'inquiétude croissante face au « naufrage des civilisations » qui frappe le monde contemporain. Nous continuons toutefois de croire que les textes divers réunis dans ce numéro offriront à nos lectrices et lecteurs des perspectives précieuses et serviront de points de repère en des temps d'incertitude générale, en nous orientant vers les manières dont il est possible – et nécessaire – de parler, de penser et d'agir. En témoigne notamment, cette année, le mouvement de protestations étudiantes, nombreuses et inédites en Serbie jusqu'à présent, dirigées contre toute forme de corruption et d'injustice, caractérisées entre autres par la prise de parole vigoureuse, le mot d'ordre inventif et, enfin, l'action infatigable et multiforme.

Avant de présenter un aperçu des textes du numéro 15, nous souhaitons saluer la nouvelle membre de notre rédaction, Merima Omeragić de l'Université de Sarajevo, qui collabore assidûment avec *Knjiženstvo* depuis de nombreuses années.

Notre rubrique la plus riche, *Littérature et culture des femmes*, compte cette année exactement dix contributions, rédigées en quatre langues : cinq en serbe, une en macédonien, deux en anglais et – ce qui réjouit particulièrement le rédacteur en chef – deux en français. Le premier des trois textes consacrés à la poésie, celui de l'autrice polonaise Marżena Maculewicz, propose d'un point de vue genré une relecture critique du topos de la femme emmurée en analysant des poèmes de Desanka Maksimović et de Vitomir Nikolić dans le contexte de la célèbre chanson épique « La Construction de Skadar ». Le travail d'Elena Karpuzovska s'intéresse à la sémantique des topoï et des motifs métaphoriques dans la poésie de la poète macédonienne contemporaine Lidija Dimkovska, tandis que le texte de Zorana Đukić, dans la lignée des recherches gynocritiques, repositionne l'œuvre poétique de Florica Stefan, poète yougoslave d'origine roumaine, dans le contexte du canon littéraire yougoslave. Suivant cette même orientation, l'article de Merima Omeragić met en lumière la réinterprétation canonique et culturelle de l'œuvre de Nafija Sarajlić, première autrice de contes musulmane de Bosnie.

Viennent ensuite deux articles en français : Nikola Bjelić, dans son analyse du court roman *Philippe* de l'écrivaine française contemporaine Camille Laurens, souligne une écriture particulière du vide (*écriture*) où la perte intime devient une expérience universelle, à la fois personnelle et collective, intime et archétypale ; tandis que le texte de Daniela Ćurko et Vana Apostolovski se penche sur la mémoire

et le temps dans le roman *Les Alouettes naïves* de l'écrivaine francophone Assia Djebar, où mémoire individuelle et mémoire collective s'enchevêtrent sans cesse dans la conscience des protagonistes. Après l'article stimulant de Sara Lević sur les identités hybrides des femmes en marge de la modernité – texte dans lequel l'autrice compare le roman *Nove* de Jelena J. Dimitrijević et les récits « La Séparation » et « Après la séparation » de Feng Yuanjun –, suit l'étude de Jasmina Ahmetagić, consacrée au rôle des personnages féminins comme médiatrices du développement individuel et existentiel des protagonistes masculins dans les nouvelles de Robert Musil. Enfin, le texte de Milan Sredojević examine la masculinité hégémonique dans le roman *Tuer l'oiseau moqueur* de l'écrivaine américaine Harper Lee, et la rubrique se clôt par la seconde partie de l'enquête documentaire d'Ana Mitrovski, « Les maisons du souvenir de Nadežda Petrović », dans laquelle l'autrice poursuit son analyse minutieuse des archives, admirablement articulée aux souvenirs vivants de Miloš Kolarž sur la maison des Petrović, autrefois située au 32 de la rue Ratarska.

Ce numéro présente deux entretiens, dont le premier est lié aux manifestations étudiantes du siècle précédent : « Il me semble que nous avons toujours été dans quelque manifestation » (entretien de Dragana Popović mené par Biljana Dojčinović) ; et le second, issu du domaine de la théorie critique : « La poésie est une pratique critique » (entretien avec Rachel Blau DuPlessis mené par Dubravka Đurić).

Suivent les recensions de quatre ouvrages remarquables, publiés cette année ou l'année précédente : le recueil poétique *Sur l'océan et au-delà de l'océan* de Jelena J. Dimitrijević ; *Les femmes bibliophiles du Moyen Âge serbe* de Svetlana Tomin ; *Dobri Glavinić Knežmirojković* d'Aleksandar Nikezić ; et *Les femmes de Goli Otok : les condamnées de l'Informbiro en Yougoslavie* de Ljubinka Škordić.

Nous clôturons ce numéro par un compte rendu de l'École d'été internationale et interdisciplinaire : *Crossing Media Boundaries: Gender and Writing Across Artistic Media*, ainsi qu'un hommage à la professeure Aleksandra Vraneš, qui fit partie du projet *Knjiženstvo* depuis ses débuts et qui nous a quittés cette année.

Au nom de la rédaction de la revue *Knjiženstvo*
Vladimir Đurić,
rédacteur en chef

ЖЕНСКА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРА /
WOMEN'S WRITING AND CULTURE

Marzena Maciulewicz*

Institute of Slavic Studies

Polish Academy of Sciences

Warsaw

Poetry and the Burden of Creation: Rethinking the Walled-Up Woman Folk Topos Through Gendered Lenses¹

The objective of this paper is to present a reinterpretation of the topos of the walled-up woman in contemporary poetry based on two poems: “Gojkovica” [“Тојковица”] by Desanka Maksimović (1898–1993) and “Despair” [“Очај”] by Vitomir Vito Nikolić (1934–1994). Both poems are analyzed in reference to the epic song “The Building of Skadar”. The interpretation of a folk text in relation to gender relations, as proposed by Alan Dundes in his monograph *The Walled-Up Wife* (Dundes, 1996), serves as a critical reference point for introducing both male and female perspectives in the analysis of those poetic works. This paper argues that key interventions in relation to the primary source include the centering of the lyrical subject – emphasizing individual emotions and existential struggles – and the prioritization of the Gojkovica figure, accompanied by the marginalization of other characters. It concludes that this folk motif, though often regarded as marginal or peripheral, remains a fertile means of expressing the dilemmas of contemporary human experience, particularly those of the poet-creator. Furthermore, it continues to play a vital role in shaping local cultural identities.

Keywords: walled-up woman, folk tradition, foundation sacrifice, gender, Gojkovica

1. The Folk Topos of the Walled-up Woman

There exists a long and multifaceted tradition of invoking the topos of the walled-up woman centered on the motif of foundation sacrifice. At the heart of this narrative is the figure of the woman – mother – wife who

* marzena.maciulewicz@ispan.edu.pl ; <https://orcid.org/0000-0002-7704-1412>

¹ Research for this paper was conducted within the project ‘The Topos of an “Immured Woman” in the Cultures of Southeastern Europe and Hungary’ implemented in a period 2021–2025 at the Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, based in Warsaw, and financed by National Science Centre Poland (2020/37/B/HS2/00152).

is compelled to sacrifice her life to secure the successful construction and enduring stability of a structure deemed essential to the community.

This folk motif originating from oral tradition, is available to contemporary audiences in the form of songs, legends, and ballads. Nada Milošević-Đorđević emphasizes that the motif of immurement, presented within a developed narrative and in the form of an epic song, appears in two primary variants. Both revolve around the construction of a structure in continual destruction. In the first case the destruction is to be halted through the immurement of children and the offering of goods to the river; in the second by the immurement of a woman who brings food to the builders (Milošević-Đorđević 1971: 335).

In scholarly interpretations of cross-cultural character, the motif, on one hand, functions as a remnant of ancient beliefs and rituals, on the other hand, it reflects folk values and norms. According to the *myth-ritual theory* it originates from archaic sacrificial practices required to appease otherwise hostile supernatural spirits (Dundes 1996 after Köhler 1896, O'Sullivan 1945, Brewster 1971). The anthropological-literary approach emphasizes the ethical and psychological dimensions of the story, highlighting the mechanisms of loyalty, betrayal, and self-sacrifice. Elements of the myth-ritual theory appear in numerous analyses by local researchers of folk art, as well as by anthropologists, cultural studies scholars, and cultural historians, particularly in discussions centered on the issue of human sacrifice (Trojanović 1911; Janićijević 1986; Pavlović 1987; Petrović 1992; Đerić 1997; Šutić 2001; Milošević-Đorđević 1971). In this paper, the nation-centered discourse that dominated 19th-century interpretations of texts featuring the topos of foundation sacrifice, particularly the emphasis on the “primacy” of a given national variant’s origins, is set aside (Jurić 2020, Dundes 1996).

Two interpretative perspectives also emerge from the dual meaning of the sacrificial foundation topos, articulated through the motif of day and night as symbolic spaces of creation and destruction. Šutić identifies these perspectives as an aesthetic one – concerned primarily with the analysis of creative processes – and an anti-aesthetic one, which foregrounds the barbaric dimension of sacrifice (Šutić 2012). Aleksić similarly argues that critical engagement tends to incline toward either the constructive or the destructive aspect of the motif. At the same time, the semantic ambiguity of the topos enables interpretations that incorporate the symbolism of death (particularly of the human body) as a necessary precondition for the creation of something new, whether a new cosmogony, family, community, or other cultural formation. (Aleksić 2013).

Alan Dundes, in contrast to myth-ritual interpretations, which he critiques as overly simplistic and literal in their treatment of this extraordinary ballad² up to the present day (Dundes 1996: 201), proposes an interpretation of the folk motif through the lens of gender relations and (fe)male capacities for (pro)creation. In this paper, Dundes's insights serve as a critical reference point for adopting a gender-centered approach that incorporates both male and female perspectives in the analysis of selected contemporary poetic works engaging with the topos of the walled-up woman.

This article begins with a concise overview of the epic song "The Building of Skadar", considered the earliest published and most widespread written version featuring the topos of the walled-up woman, which serves as the primary source for the analysis. This introduction is followed by an analysis of two contemporary poems: "Gojkovica" ["Гојковића"] by Desanka Maksimović (1898–1993) and "Despair" ["Очај"] by Vitomir Vito Nikolić (1934–1994) in reference to the main motives from 'The Building of Skadar' folk song. The discussion then turns to Alan Dundes's interpretative framework, which reads the topos through the lens of male and female capacities for (pro)creation. The article concludes by summarizing the identification of both original elements and new interpretive dimensions of the walled-up woman topos, as they emerge through the poetic reinterpretation of the epic song. It also emphasizes the continued significance of folk tradition and walled-up woman motif within contemporary culture.

2. "The Building of Skadar" Epic Song

The folk song "The Building of Skadar" ["Zidanje Skadra"], the most popular work that contains the topos of a walled-up woman, was first published in the collection of Vuk Karadžić (1787–1864) in the early 19th century (Karadžić 1823: 10–20). It was written down on the basis of performance of the singer [*guslar*] Elder Raško (of Kolašin) [Starac Raško (Kolašinac)]. I would like to emphasize that there exist many other variants of folk texts featuring the topos of the walled-up woman even with the same

² The issue of genre is problematic because folk texts featuring the foundation-sacrifice or walled-up-woman topos appear in multiple forms, ranging from ballads to epic songs, and are designated differently by various authors. Vuk Karadžić classified 'The Building of Skadar' as "an (epic) song" in his collection 'Serbian Folk Songs, Volume Two, Containing the Oldest Heroic Songs' (Karadžić, 1823, pp. 10–20). By contrast, Dundes refers to the same text from Karadžić's collection as a "ballad." In the preface to his book, Dundes elaborates on different folklore genres (including the epic), yet he ultimately concludes that 'the best-studied form of folksong is the traditional ballad' (Dundes 1996: 5). Therefore, when referring to 'The Building of Skadar', I use the designation "epic/folk song", whereas when discussing texts cited by other authors, I adopt their terminology.

title³. However, I refer to Raško's version which serves as the primary source for the analysis because it is the one of the earliest published and the most widespread variant.

The song is the story of three brothers from the Mrnjavčević medieval family, who built the castle of Skadar on the Bojana River. The eldest Vukašin was the king, the other two were named Uglješa and Gojko. Unfortunately, their efforts were not fruitful. They carried on building for three years and during that time what was built during the day was destroyed overnight. In the fourth year, the *vila* [fairy]⁴ informs King Vukašin that the erection of the castle requires a sacrifice, and instructs him to find the siblings named Stoja and Stojan and then wall the children in the foundations. With the mission to find the siblings, the king sends his servant Desimir, who eventually returns alone after three years of searching. The *vila* then instructs the king to wall up one of the brothers' wives. The one who comes the next day with lunch for the builders is to be walled up. Vukašin tells the brothers about the *vila*'s demand, and they all swear that none of them will tell a word. Vukašin and Uglješa, however, unveil the secret to their wives the same evening, only the youngest Gojko keeps his word. The next day, both wives of the older brothers excuse themselves from going to the Bojana River. Despite many responsibilities of caring for her infant son, the wife of the youngest brother listens to the queen and heads off with a meal for the builders. When Gojko spots his wife in the distance, he falls into despair, sheds tears and grieves the loss of his beloved. Gojko's wife does not understand the situation, it seems to her that her husband's grief is unwarranted; thinking it is a joke, she laughs as the other brothers and builders begin to pile stones under her feet. Only when they reach her waist does she begin to beg for mercy and try to bribe the

³ We can find two variants of the epic song with the same title only in Vuk Karadžić's collection. The second version, scarcely known, was published in 1974 within a second volume of the collection of previously unpublished manuscripts of Vuk Karadžić, entitled 'Serbian folk songs from the unpublished manuscripts of Vuk Stef. Karadžić' ['Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића']. It was written down on the basis of a performance of the singer Todor Ikov Piper and sent to Karadžić by Petar Njegoš (Njegoš 1951). Another text entitled 'The Building of Skadar' was included into Kordunaš Manojlo collection (Kordunaš 1891).

⁴ *Vila* translated into English as a 'nymph' or 'fairy' is a complex figure from supernatural order. Veselin Čajkanović argues that when her genealogy is fully examined, *vila* emerges as a divinity of nature and natural phenomena, inseparably and intrinsically connected to the forest, to streams and lakes, and to the clouds (Čajkanović 1973: 278). Nevertheless, he asserts, *vila* can also take the form of a woman, among others (Ibid: 278). Tihomir Đorđević upholds this statement, contending that a *vila* constitutes a type of supernatural female (Đorđević, 1989: 57). Adnan Čirgić, considering theories about the origin of the *vilas*, agrees with Kulišić, who links them to the representation of the demon of nature in animism (Čirgić 2021: 191). *Vilas* frequently appear in oral traditions concerning the creation of ancient strongholds and cities (Ibid: 204), and are therefore figures inextricably linked to the motif of the foundation sacrifice. In this case, *vila* is a woman, a demon or deity, and a representative of nature in the form of a river, she combines multiple characteristics that elicit varied responses from other characters.

brothers. Finally, when Gojkovica realizes her faith, she asks Master Rade to leave openings for her breasts and eyes to see through them and feed her son Jovan. Gojkovica loses her voice after a week, but continues to feed her child for another year. According to the legend, a white liquid still appears there in the place where the mother and wife was walled up, serving as a remedy for women who cannot feed their newborns.

Through an analysis of various texts that engage with the topos of the walled-up woman, I have identified several distinctive features in this particular Raško's iteration. It is embedded within the narrative framework of the medieval Mrnjavčević family; it introduces two categories of human sacrifice – namely, a sibling and a woman; the imperative of the woman's sacrifice is portrayed as naturalized and uncontested; and the act of immurement is ultimately framed as producing a positive or generative outcome. The walled-up woman's body functions not only as the foundational element of an enduring architectural structure but also as the symbolic cornerstone of a patriarchal social order. The sacrificed woman, mother and wife at the same time, consents to her death after a process of negotiation and continues to nurse her child until the very end. In this way, she becomes both the foundational element of a fortress intended to protect the community from foreign invasion and a source of life-sustaining nourishment for present and future generations.

I argue that the features of this widely known version mentioned above contributed to the fact that, in most cases, narratives about this epic song and its reinterpretations have focused on issues of (self-)sacrifice (for the community) and the struggle for power in a reality constructed by and perceived from a male perspective. This issue, which is extremely important to local cultures, is addressed by Tatjana Aleksić in book "The sacrificed body. Balkan community building and the fear of the freedom". Aleksić referring among other sources to the epic song "The Building of Skadar", argues that the process of identity formation in the Balkan region rested upon the metaphor of the body sacrificed for the sake of the community (Aleksić 2013).

Moreover, by assigning the heroes the names of well-known epic and at the same time historical figures, the singer historicized the content of the universal topos (Milošević-Đorđević 1971), thereby situating it within a specific local context. As a result, "The Building of Skadar" was integrated into the broader narrative of the Nemanjić dynasty and, by extension, the golden age of medieval Serbian statehood (Mojašević 1976). These historical references thus endowed the song with a new dimension, allowing the motif of sacrifice to be interpreted in terms of the Serbian national experience (Devrnja 1979).

In contrast, the emphasis is distributed quite differently in poetic works that engage with the topos of the walled-up woman analyzed in this paper. This shift in emphasis is explored through an analysis of contemporary poems, examined in the following sections with regard to both their structure and thematic layers, in dialogue with the folk epic song “The Building of Skadar”. The main themes connected with the topos of the walled-up woman identified as crucial include: the meaning of the construction being erected and its connection to existence and creation; the nature of the sacrifices involved; and the representation of the main characters (including both female and male perspectives) in relation to the source epic.

3. Skadar Descended into Despair

The poem “Очај” [Despair] by Vitomir Vito Nikolić (1934–1994) was first published in the volume “Друмовања” in 1962 (Nikolić 1962). Vito Nikolić is regarded as one of the most important and popular Montenegrin poets of the 20th century (Rakočević 2012). On the one hand, his work is praised for its high artistic value; on the other, Nikolić’s poetry enjoys widespread recognition and popularity among contemporary audiences across different cultural strata⁵.

Nikolić’s poems refer to difficult existential moments, and speak of the feelings that accompany man during crises and experiencing the transience of existence. The poet describes a lonely man in a constant struggle with the world and himself, doomed to constant breakdowns, who is ultimately left only with his own sadness (Rakočević 2012).

Despair

The day rises and I – Skadar,
Evil forces have
turned me
into heaps,
crushed to the foundation.
For three years they
have broken me thus,
and I can no longer
keep building myself up
and falling

⁵ Interpretation of Nikolić’s poem by Danilo Čelebić, one of Montenegro’s well-known actors, is available on YouTube platform: <https://www.youtube.com/watch?v=Auf1B9S1OdA> [retrieved 23.04.2025].

down the cliffs.

Gojkovica,
young Gojkovica...
(Nikolić 1962; transl. M.M.)⁶

The lyrical subject in Nikolić's poem is a man, an artist, a poet confronting "evil forces." The original solution comparing to the epic song remains the personification of the fortified castle of Skadar. The lyrical subject, like the medieval castle, has been regularly destroyed for a long time. He is simultaneously a perpetually disintegrating and re-emerging fortification upon a hill, as well as every rock tumbling down its slope. Much like in the primary source employing the topos of the walled-up woman, the "builder" once again, at daybreak, becomes aware of the destruction of the "foundations" that condition his existence. It is not possible to clearly determine what the "evil forces" that drive the lyrical subject to despair are. Perhaps his condition is due to illness, the loss of a loved one, some kind of impotence or other traumatic events (not necessarily on an individual level) that have made existence unbearable.

The situation of collapse or despair has been going on for three years, which is the same as at the beginning of the song "The Building of Skadar". This is the moment when one learns of the failures of the three brothers related to the erection of the building, but the necessity of the sacrifice is a matter of the future. Faced with repeated failures, the brothers in the song decide to wall up one of the wives who arrives the following day at the construction site bringing a meal. In this situation, the lyrical subject realizes that the sacrifice is inevitable, maybe his despair is caused by the awareness of the inevitability of sacrificing an innocent being.

⁶ *Очај*

Дан освану а ја – Скадар,
Зле ме силе
претвориле
у гомиле,
до темеља порушиле.

Три године тако оне
мене ломе,
а ја више нијесам кадар
да се зидам
и сурвавам
низ литице.

Гојковице,
млада Гојковице...

The lyrical subject is apparently aware of the inevitable failure of any efforts, lacking both hope and strength. He perceives himself as unfit – whether due to a sense of weakness, or because he believes that he is undeserving, or unworthy. This raises the question of whether, after three years of striving, the lyrical subject contemplates surrender in recognition of the inevitability of sacrifice and whether his despair arises from the profound awareness that the offering of an innocent being is both necessary and inescapable.

Also noteworthy is the implied, erotically charged relationship between the lyrical subject and the Gojkovica, articulated in the final two stanzas. The man appears to invoke Gojkovica. However, who she is remains ambiguous. Does she represent unhappy love, loss, or perhaps a muse? Similarly, the question of the lyrical subject's identification with Gojko, the builder and Gojkovica's husband, remains open. The nature of the relationship between the lyrical subject and Gojkovica, as well as his dependence on her, remains unresolved. It is possible that he is incapable of managing without (the assistance of) Gojkovica. Alternatively, he may feel that he is failing the "young Gojkovica" – unable to protect her from suffering – yet at the same time recognizes that he cannot rise, liberate himself, or succeed without her sacrifice. The metaphor of a crumbling, unfinished, failed construction site, a project requiring innocent sacrifices, was used in Nikolić's poem to portray the human condition from male perspective.

Poem "Despair" is a part of a consideration with universal overtones, but at the same time it is firmly rooted in local culture. Elements identical to, or evoking folk traditions are apparent in the poem's composition and thematic structure. Rajko Cerović argues that "Odmetanje" and "Očaj" are examples of "untranslatable" works by virtue of their association with the local folklore-cultural model (Cerović 2022). Unlike the source epic decasyllabic verse, "Očaj" has no fixed metrical structure, which makes it structurally reminiscent of other forms of folk creativity rather than epic song. However, Marija Knežević points out that the last two lines together form a decasyllabic verse and thus keep the work within the space of epic tradition (Knežević 2018). The subject matter of the piece reinforces the lyrical dimension, making the poem an example of an original combination of epic and lyrical inspiration from folk art.

4. Liberated Gojkovica

Desanka Maksimović (1898–1993) is a widely known poet and writer, present in the cultural life of the country for more than 70 years. The

importance of her work is evidenced by the establishment of an institution commemorating her achievements in 1993 – the Desanka Maksimović Endowment [*Zadužbina*].

The poem “Gojkovica” was published in the poetry volume “No man’s land” [*Ničija zemlja*] (1979). Despite the fact that Maksimović’s work is widely known, the poem received neither widespread public nor academic attention.

Gojkovica

Time is walling me up,
but poetry opens the tower window
and with its magnetic needle
I attract the gold of the stars
And the sky high
I touch with its antennae.

Time is walling me up,
but with poetry the tower of stone
I transform into a winged abode,
from which on the rainbow I make appointments
as on a beam.

Time is walling me up,
but by the simple means of poetry
I dig myself deep underground
corridors of liberation
as if with a pickaxe.

(Maksimović 1979; transl. M.M.)⁷

⁷ *Гојковица*

Време ме зазиђује,
али поезија ми отвара прозор на кули
и њеном иглом магнетском
привлачим звезда злато
и високих се небеса
антенама њеним хватам.

Време ме зазиђује,
али ја поезијом камену кулу
у крилат чардак преобрнух,
с њега да дуги заказујем састанке
као на брвну.

Време ме зазиђује,
али ја поезијом пуком

The topos of walling up is the central motif of the work, each of three strophes begins with a reference to the motif of walling up. In Maksimović's poem, it is not a one-time act, it is a process, it takes place constantly, it is inherent in existence. Bricking up is enslavement, imprisonment, a circumstance beyond the influence of the individual and beyond the reach of his causality. Time metaphorically "walls-up" the lyrical subject which apparently identifies herself with Gojkovica, restricts and detains her/them within a certain framework. This condition can be interpreted in several ways, both in the context of the passing of time, old age and death, as well as the socio-cultural framework that determines the individual's state of enslavement. Liberation from the time that bricks up is possible thanks to both: the poetry and the lyrical subject herself creating the poetry. The lyrical subject's agency is expressed through a shift in her position within the network of relationships that structure her engagement with the world. Modification of the verb, from the third to the first-person singular demonstrates that shift: "(...) but with poetry the tower of stone / I transform into a winged abode".

The issue of the perception of time corresponds with the overtones of Maksimović's poem "I Have No More Time" ["Nemam više vremena"] (1973) where the passing is presented as a basic poetic experience and an expression of awareness of existence, rather than a longing for the lost time or a borderline situation of loss (implying fear of death) (Bošković 2004). The time of the lyrical subject is not over, the text is an expression of awareness of the value of life and responsibility for decisions, there is no more time for unimportant, unnecessary or unnecessarily difficult matters. The overtones of both poems "Gojkovica" and "Nemam više vremena" indicate deep self-reflection and a sense of agency.

The other interpretive path which strengthens the idea of the socio-cultural framework as the reason for Gojkovica's struggle is indicated by the information about the tower (*kula*)⁸ in which the titular Gojkovica is walled up. The tower evokes contradictory associations, on the one hand it is an element of a fortified building, built of stone, stable and used for protection, on the other hand it is a symbol of confinement, captivity, restriction. Does the tower symbolize marriage? This interpretive thread points to the theme of a structural resemblance between the act of immurement and the rituals of both

дубоко под земљом себи дубем
спасилачке ходнике
као пијуком.

⁸ The word *kula* is a Balkan Turkism, originating from Arabic (ar. *kulla*) (Skok 1972), and was introduced into the Slavic languages through Turkish during the time of the Ottoman Empire. According to the dictionary of Turkisms in the Serbo-Croatian language, *kula* can have at least three meanings: 1) a part of a fortress – a stone building with loopholes instead of windows, designed for defense against attacks; 2) a multi-story residential building; 3) a tower (Škaljić 1985).

marriage and burial – a parallel introduced in Miroslav Šutić's reflections on the meaning of immurement in epic song "The Building of Skadar" (Šutić 2012). Thus, one could conclude from this that the lyrical subject may be interpreted as female who identifies herself with the figure of Gojkovica as limited by the rules of the (patriarchal) world in which she lives. This also aligns with Dundes's proposed interpretation of the folk ballad, which I further develop below.

5. (Fe)male Perspectives on the Burden of Creation

Alan Dundes's interpretation of the topos of walled-up woman presented in monograph *The Walled-Up Wife* offers a framework for reading both the folk text and its reinterpretation through the lens of male and female capacities for procreation and creation (Dundes 1996).

Dundes argues that there are at least two distinct possible perspectives: one of the victim, the tragic fate of the female who is immured, and the other of the male builder and tragic grief of the builder-widower (Dundes 1996: 200). Based on his analysis of numerous variants of folk narratives from around the world, he concludes that in the Balkan tradition, the story is most frequently presented from the perspective of the male builders (Ibid: 201). In presenting the male perspective, Dundes refers to the night-day motif – particularly the nightly destruction of the constructed fortress – linking the act of building to male erection and, by extension, to male procreative capacity. Introducing feminist reading of the ballad he argues that the plot provides a deadly metaphor for marriage in which a wife – figuratively immured – is forced to give up her freedom and mobility by the demands of her husband and his family (Ibid: 200). The window, through which she can feed her infant son, he claims, serves as the only sole point of contact with the outside world (Ibid: 198). Dundes argues that his proposal of reading explains why female is the one sacrificed and reveals ballad's popularity and continuous presence in many countries⁹.

The poems under discussion offer both the perspective of the woman-as-victim and that of the man-as-builder of the fortress. They align with existing interpretations and remain closely connected to folk tradition, yet by introducing a strong existential perspective of the individual, they also reveal new potential avenues for interpretation.

⁹ Tatjana Aleksić expands upon Dundes's analysis by offering a novel framework for interpreting the persistence of sacrificial tropes in the Balkans. Drawing on gender studies, myth studies, cultural theory, human rights discourse, and Balkan studies, she connects these tropes to contemporary forms of violence and processes of communal formation (Aleksić 2013).

Nikolić's poem opens at least two compelling interpretive paths connected to the topos of the walled-up woman and the foundational sacrifice, both of which concern male and female creative potential. In the context of the erotic relationship between the man (Skadar-Gojko) and the woman (Gojkovica), the nightly destruction of the foundations may be read as a manifestation of male procreative incapacity, while the relentless pursuit of completing the construction – even at the cost of sacrificing Gojkovica – can be interpreted as an attempt to compensate for this inability. According to Dundes the ballad “represents wishful thinking on the part of males, that they can create remarkable edifices just as women procreate, but the sad reality is that the male hubris brings only death to the female” (Dundes 1996: 201).

The destroyed foundations may also symbolize the creative crisis of the builder – be it an artist, a poet, or a creator. The lyrical subject may be creatively barren, unable to produce, or exhausted and burdened by the responsibility for his previous works and actions. In this interpretation, Gojkovica may symbolize his supportive inner element – one that, likely at its own expense, provides relief or serves as a source of inspiration. The lyrical subject, Skadar in this reading, is a despairing man who suffers from poetic or artistic impotence.

In the context of the distinction between the female and male creative potential as well as perspectives on the topos reading, the analogy between the poems of Nikolić and Maksimović proves particularly compelling. Numerous parallels can be observed between the situation and actions of the heroines in the folk epic song and in the modern poem. Both women, by virtue of their gender, experience certain forms of subjugation within the dominant socio-cultural framework. At the same time, their actions extend beyond the individual and impact the wider community. In the traditional song, Gojkovica supports other women by “nurturing” future generations of infants. In the poem, Gojkovica reclaims her voice through poetry, engaging in an act of self-liberation and reasserting agency – not only for herself but also on behalf of other women, challenging the gendered constraints imposed by the dominant socio-cultural order.

Like most of Desanka Maksimović's poems, the piece is positive in tone because the lyrical subject finds a way to liberate herself. Slobodan Marković points out that Desanka Maksimović stops at key historical moments and figures; he argues that the poet sees the boundaries that divide eras, sees their obstacles and challenges, but at the same time, as exemplified in the Gojkovica poem, she expresses her faith in the power of poetry: “Time is walling me up, but poetry opens the tower window” (Marković 2004: 76). The existence of limitations is undeniable, but in Desanka's poem, poetry is a

way to overcome them. Although time is limiting, poetry allows the woman to symbolically open a window, travel and fulfill her dreams (touching the stars and sky), create a house from a tower (depicted as a winged *čardak*) and learn about herself (liberation by digging freeing passages, breaking through them with a pickaxe). Creation and the poet's imagination become gateways to freedom and a source of happiness despite limitations and the inexorable passing of time.

An interesting interpretive path that takes into account the extra-literary context, other works by Desanka Maksimović and contemporary interpretive tendencies is proposed by Celia Hawkesworth. The author of *Voices in the Shadows: Women and Verbal Art in Serbia and Bosnia* (Hawkesworth 2000) herself describes her interpretation as an alternative feminist reading, which implies confronting the poet with the dominant heroic ethos. Hawkesworth points out that Maksimović, in her volume *I Ask for Forgiveness* [*Tražim pomilovanje*] (1964), which is a kind of polemic against the *Dušan's Code* [*Душанов законик*], gives voice to the hidden, silent figures of ordinary medieval women. In her view, Desanka, having previously proven her devotion to her homeland (and having become, as it were, a poetic authority creating in the national spirit), could afford to present an alternative image as a model that could coexist with the heroic ethos that dominates and excludes all alternatives (Hawkesworth 2000). The poem "Gojkovica" is in line with these motivations, the poet gives voice and agency to the heroine of the epic song, makes her the central figure of the work without any references to the male heroes of the epic song although she does not name her other than as in the source song after her husband's name – Gojko.

In both cases, the central figure of the Nikolić's and Maksimović's poem can be interpreted in relation to male and female creative potential – not only connected with the roles of mother and builder, but also as an artist-creator reflecting on the creative process, the meaning of existence, and the existential condition that accompanies it. The difference between them lies in the contrasting attitudes of the individuals toward the symbolic structure undergoing destruction. The artistic work of both male and female creators, metaphorically envisioned in reference to an edifice, is ultimately destroyed by time or malevolent forces, in response to which the creators adopt contrasting attitudes: resignation versus resistance. While in Nikolić's poem creation is portrayed solely as a source of crisis and suffering, in Maksimović's work it becomes a source of freedom.

In Nikolić's poem, motifs from the original folk song are employed to depict the creative crisis of the builder-artist-poet who, in a state of impotence, calls upon Gojkovica, which may suggest a dependence on the feminine. In contrast, in Maksimović's poem, the figure of Gojkovica serves as a point

of departure for the restoration of agency and the search for ways to attain freedom. In Nikolić's poem, Gojkovica serves as essential support for the lyrical subject, whereas in Maksimović's work, the lyrical subject identifies with Gojkovica, who independently confronts adversity. While in Nikolić's text the crumbling foundations may be interpreted as a metaphor for artistic impotence, the tower walls in Gojkovica provoke the release of the heroine's creative potential, as she overcomes the crisis through an act of self-liberation. Poetry is thus portrayed as a site of crisis and suffering, but also as a potential space for freedom.

Interpretation of folk texts with walled-up woman topos from the creator perspective and in the context of artistic work is neither new nor isolated phenomenon, but rather reserved for male-centered perspective. Moreover, it was rather marginalized in previous (re)interpretations of "The Building the Skadar" while this narrative was dominated by presence of historical characters, the issue of sacrifice as well as the hero and the anti-hero figures, all not rarely connected with the struggle for influence and ideological disputes over a national variant "primacy". Nikolić's and Maksimović's return to the topos of the walled-up woman enables not only the development of new (fe)male readings, but also a reconsideration of previously marginalized interpretative tropes. These new readings of texts featuring the walled-up woman allow for a (re)discovery of the richness of folk creativity – partially liberated not only from gendered but also nation-centered narratives.

6. Folk Tradition Reinterpreted: Revealing New Layers Through Contemporary Readings

Nikolić's and Maksimović's poems align with existing interpretations and remain closely connected to folk tradition, yet by introducing a strong existential perspective of the individual, they also reveal new potential avenues for interpretation. Moreover, they allow not only the development of new (fe)male readings, but also a reconsideration of previously marginalized interpretative tropes as well as the integration of both constructive and destructive aspects of interpretation.

Both the original elements and new interpretive dimensions of the walled-up woman topos emerge through the analysis of poetic reinterpretations of the epic song. The representation of the main characters in relation to the primary epic song reveals a clear prioritization of the figure of Gojkovica, accompanied by the marginalization of other characters, most notably, the striking absence of brothers from Mrnjavčević medieval family. The shift in

perspective was observed both in terms of gender (from male to female) and subject position (from group to individual). Instead of the singer's narrative centered on a community story from the perspective of male builders, we are presented with the perspective of the individual, focused on their own existence and the process of creation. In the center appears the lyrical subject – emphasizing individual emotions and existential struggles whether male or female. The poems introduce exclusively the symbolic meaning of the construction being erected presenting it as a framework for the struggle linked to existence and creation. This perspective enables a broader and more nuanced understanding of the nature of sacrifice in relation to the figure of the creator, whether male or female.

Although the analyzed poetic works differ significantly from the primary epic song, their cultural foundations remain intact, attesting to the enduring significance of native traditions and the internalization of folk culture, which was demonstrated by the identified presence of folk tradition elements in the structural and thematic layers. The continued significance of folk tradition and the motif of the walled-up woman in contemporary culture is evident in the very fact that such a reinterpretation emerges at all.

Moreover, it demonstrates that this folk motif, though often regarded as marginal or peripheral, remains fertile in expressing the dilemmas of the contemporary human experience and continues to play a vital role in shaping local cultural identities. These findings are consistent with Aleksić's conclusions, who contends that sacrificial logic is deeply embedded in cultural texts, which function as vehicles for articulating and perpetuating communal belonging, processes of exclusion, and the apprehension of freedom (Aleksić 2013).

These new readings of texts featuring the topos of the walled-up woman allow for a less literal and more cross-cultural interpretation. In doing so, they enable a (re)discovery of the richness of folk creativity, partially freed from gendered and nation-centered narratives.

References

- Aleksić, Tatjana. *The Sacrificed Body: Balkan Community Building and the Fear of Freedom*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013.
- Bošković, Ljiljana. "Spoznaja prolaznosti u zbirci pesama Desanke Maksimović *Nemam više vremena*." In *Istorija kao inspiracija u delu Desanke Maksimović: zbornik radova*, editor Ana Ćosić-Vukić, Beograd: Zadružbina Desanke Maksimović, 2005. [original in Cyrillic]

- Cerović, Radoje. "Vito Nikolić ili skupa sloboda: sjećanje na crnogorskog pjesnika koji nas je bogatio samim biserima." In *Pobjeda: list narodno-oslobodilačkog fronta Crne Gore i Boke* 78 (20181): 13, 2022.
- Čajkanović, Veselin. *Mit i religija u Srba*. 1973. [original in Cyrillic]
- Čirgić, Adnan. *Natprirodna bića u tradicijskoj kulturi Crnogoraca*. 2021.
- Devrnja, Zora. "Moral Vision in the Serbian Folk Epic: The Foundation Sacrifice of Skadar." *Slavic and East European Journal* 23, no. 3 (1979): 371–380.
- Dundes, Alan. "The Ballad of 'The Walled-Up Wife'." In *The Walled-Up Wife: A Casebook*, editor Alan Dundes, 185–204. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- Đerić, Gordana. *Smisao žrtve u tradicionalnoj kulturi Srba: Antropološki ogled*. Svetovi, 1997. [original in Cyrillic]
- Dorđević, Tihomir R. *Veštica i vila u našem narodnom verovanju i predanju*. 1989. [original in Cyrillic]
- Hawkesworth, Celia. *Glasovi u senci: žene i književnost u Srbiji i Bosni*. Translated by Aleksandra Đurić. Beograd: Službeni glasnik, 2017.
- Jurić, Dorian. "Back in the Foundation: Chauvinistic Scholarship and the Building Sacrifice Story-Pattern." *Oral Tradition* 34 (2020): 343–364.
- Janićijević, Jovan. *U znaku Moloha: Antropološki ogledi o žrtvovanju*. Vajat, 1986. [original in Cyrillic]
- Karadžić, Vuk Stefanović. *Narodne srpske pjesme. Knjiga druga u kojoj su pjesme junačke najstarije*. Leipzig: štamparija Brejtkopfa i Ertla, 1823. [original in Cyrillic]
- Karadžić, Vuk Stefanović. *Srpske narodne pjesme iz neobjavljenih rukopisa Vuka Stef. Karadžića*. Knjiga druga. Pjesme junačke najstarije, editor Vojislav Đurić. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1974. [original in Cyrillic]
- Knežević, Milorad. "Vitomir Vito Nikolić." *Letopis Narodne biblioteke 'Stefan Samardžić'* 5 (2018): 49–59. [original in Cyrillic]
- Kordunaš, Mihailo. "Zidanje Skadra." In *Srpske narodne pjesme*, 137–144. Beograd: Srpska knjižara i štamparija Braće M. Popovića, 1891. [original in Cyrillic]
- Maksimović, Desanka. *Tražim pomilovanje*. Beograd: Matica srpska, 1964. [original in Cyrillic]
- . *Nemam više vremena*. Beograd: Prosveta, 1973. [original in Cyrillic]
- . *Ničija zemlja*. Beograd: Slovo ljubve, 1979. [original in Cyrillic]
- . *Gojkovica*. Pesme. Editor Snežana Tutnjević. Beograd: Zadužbina Desanke Maksimović, Službeni glasnik, Zavod za udžbenike, 2012. Elektronsko izdanje. [original in Cyrillic]

- Marković, Snežana. "Vidovi istoričnosti u poeziji Desanke Maksimović." In *Istorija kao inspiracija u delu Desanke Maksimović: zbornik radova*, editor Ana Čosić-Vukić. Beograd: Zadužbina Desanke Maksimović, 2005. [original in Cyrillic]
- Milošević-Đorđević, Nada. "Zidanje Skadra." In *Zajednička tematsko-sižejna osnova srpskohrvatskih neistorijskih epskih pesama prozne tradicije*, 331–364. Beograd: Filozofski fakultet Beogradskog univerziteta, 1971. [original in Cyrillic]
- Mojašević, Milan. *Zidanje Skadra: Jedan pokušaj tumačenja*. Matica Srpska, 1976. [original in Cyrillic]
- Nikolić, Vitomir Vito. *Drumovanja*. Nikšić: Izdanje piščevo, 1962. [original in Cyrillic]
- Njegoš Petrović, Petar II. *Pisma I: 1830–1837*. Beograd: Prosveta, 1951. [original in Cyrillic]
- Pavlović, Miodrag. *Poetika žrtvenog obreda*. Nolit, 1987. [original in Cyrillic]
- Petrović, Sreten. "Antropologija žrtvenog obreda." In *Književnost* 97, no. 11/12 (1992): 1746–1755. [original in Cyrillic]
- Rakočević, Božidar. *Poetika Montenegrina: crnogorska poezija XX veka*. Cetinje: Otvoreni kulturni forum, Nacionalna biblioteka Crne Gore „Đurđe Crnojević”, 2012.
- Škaljić, Abdulah. *Turcizmi u srpskohrvatskom hrvatskosrpskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost, 1985.
- Šutić, Milisav. "Zidanje Skadra." In *Hermeneutika književnosti*, 87–112. Beograd: Službeni glasnik, 2012. [original in Cyrillic]
- Trojanović, Sima. *Glavni srpski žrtveni običaji*. Srpska kraljevska akademija, 1911. [original in Cyrillic]

Poezija i breme stvaranja: Kritičko preispitivanje toposa zazidane žene kroz rodno usmerene perspektive

Cilj ovog rada jeste da predstavi reinterpretaciju toposa zazidane žene u savremenoj poeziji, na osnovu dve pesme: „Gojkovica“ Desanke Maksimović (1898–1993) i „Očaj“ Vitomira Vito Nikolića (1934–1994). Oba pesnička teksta analiziraju se u referenci na epsku pesmu „Zidanje Skadra“. Tumačenje narodne balade u kontekstu rodnihi odnosa, kako ga predlaže Alan Dundes u svojoj monografiji *The Walled-Up Wife* (Dundes, 1996), predstavlja ključnu referentnu tačku za uvođenje i muške i ženske perspektive u analizu tih poetskih dela. U radu se tvrdi da ključne intervencije u odnosu na primarni izvor obuhvataju centriranje lirskog subjekta – sa naglaskom na individualna osećanja i egzistencijalne borbe – kao i prioritizaciju ženskog lika Gojkovice, uz marginalizaciju drugih likova. Zaključuje se da ovaj folklorni motiv, iako često smatran marginalnim ili perifernim, ostaje plodno sredstvo za izražavanje dilema savremenog ljudskog iskustva, posebno onih koje proživljava pesnik-stvaralac. Pored toga, on i dalje igra značajnu ulogu u oblikovanju lokalnih kulturnih identiteta.

Ključne reči: zazidana žena, narodna tradicija, žrtva prilikom osnivanja, rod, Gojkovica

Примљено 1. 9. 2025.

Одобрено 5. 11. 2025.

Елена Карпузовска*

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“

Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје

Северна Македонија

Поетот, времето и меморијата во стиховите на Лидија Димковска

Лидија Димковска (1971), са својим препознатљивим уметничким изразом, представља посебно цењено име у критичком контексту савремене македонске поезије. Рад има за циљ да интерпретативну пажњу посвети семантичком промишљању неких од битних топоса и симболичко-метафоричких мотива који су објективизовани у њеној збирци поезије *Гранично стање* (2021). Интерпретативно гледиште, евоцирајући рефлексивно-спекулативне комплексе из филозофско-егзистенцијалистичког категоријалног репертоара, полази од премисе граничности као инхерентног, детерминистичког онтолошког стања и предодређености људског бића схваћеног у оквиру каузалних веза између времена и простора, као и психолошко-егзистенцијалне везе између историје и сећања. Кроз интерпретативно продирање у семантичке универзуме у стиховима Лидије Димковске истражују се питања Дома, ресторативно-сентименталне моћи субјективног сећања, дослуха између прошлости и садашњости, аспектизације дехуманизације, стања духовне и материјалне апатридности, двоструке припадности у временско-просторним констелацијама свести, а такође и феномен људског бића у вртлогу историје. Ова интерпретација поставља тезу о стиховима Лидије Димковске као уметничкој актуализацији идеје о човеку као бићу времена и простора, али и идеје о људском бићу као дому сећања и сећања као дому бића.

Кључне речи: Лидија Димковска, време, простор, egzистенцијализам, гранично стање

* karpuzovskaelena@gmail.com ; <https://orcid.org/0009-0008-3953-9587>

1. Семантизмот на *границнајта сосџојба*

Платоновитот Сократ во *Ион*, ја изложува идејата за вдохновението на поетот – како битие кое *создава*, твори (во архаичното значење на ποίησις / poîēsis), битие кое *ѝе* – предавајќи се на божествената власт на мистичната обземеност под закрилата на Музите. Во старогрчката митологија, Мнемосина е мајката на деветте музи, но и господарка на сите тајни на времето и минатото, која ги поседува апсолутните сеќавања за митските прапочетоци на светот пред постоењето на објективното време и антропоцентричната историја, а под нејзината заповед – отелотворени во битието на песната, низ вдохновението на поетот може да прострујат – мисловни претстави кои не ги памети никој друг освен таа. Поетот претставува битие на сеќавањето кое непрестајно помни и пишува, актуализирајќи се себеси како неуморен прибележувач на тивката историја на светот и времето. Дека поетот е битие на сеќавањето – во мноштво мотивско-тематски слоеви осведочуваат и стиховите на Лидија Димковска во нејзината стихозбирка *Границна сосџојба* објавена во 2021 година, за која, македонската поетеса го беше примила и реномираното признание – наградата „Браќа Миладиновци“, доделено од страна на меѓународниот поетски фестивал *Сѝрушки вечери на ѝоезијата*.

Интелектуализираниот и етички-дидактичкиот тон на егзистенцијалистичкиот лиризам со кој е импрегнирана рефлексивната сигнатура на поетското писмо во *Границна сосџојба* на Лидија Димковска, како *spiritus movens* на лирскиот субјект во секоја дискурзивна констелација на исказот, ги објективизира тревожните егзистенцијални аксиоми, апориите и парадоксите на современото битие на светот. Димковска ги реактуализира и ги трансконтекстуализира темите на егзистенцијалната тегобност, дослухот меѓу историското минато и сегашноста во актуализацијата на егзистенцијата во и низ времето, егзилијарната драма на субјективната просторна неизвесност на човековата современа егзистенцијална опстановка промислена како антагонистички социо-историски феномен, номадизмот, просторните миграции, аспектизациите на дехуманизацијата, егзистенцијалниот страв од *груѝиоѝ*, сеќавањето, егзистенцијалната ефемерност, домот, невдоменоста, социјалната и духовната апатридноост, надокрај – прашања артикулирани во впечатлив неоекспресионистички фигуративно-рефлексивен манир. Доколку историскиот континуум претпоставува дека залезот на векот е феномен што ја имплицира состојбата на егзистенцијалниот страв пред дверите на иднината и непознатото – Димковска сугерира дека таквата состојба не е преодна и минлива, но – останува предодредителна во

етичко-егзистенцијалната актуализација на битието на човештвото. Во нејзиниот творечки потход низ полисемичен репертоар од етички ангажирани топоси, се кондензирани индивидуалната контемплација, но и универзалната загриженост на историското битие на човештвото, токму низ ефектуација на дискурзивната инстанца на лирскиот субјект, преку кој се остварува суптилно полифонично умножување на темпорално утврдените фокални и исказни становишта, што ќе рече дека во неговиот глас имплицитно се меандрираат панхуманистички и пантемпорални одгласи што се трансконтекстуализираат во дослук со етичките и аксиолошки апории на духот на времето, но, одгласи кои се артикулирани како егзистенцијален возглас на сечовечкото мноштво.

Овие универзално интонирани објективизации за современата егзистенција, во поетскиот јазик на Димковска се отелотворуваат низ еден наративизиран поетски исказ кој манифестира индивидуалистичко-импресионистички фокализирана интерперсонална и интересубјективна дидактичност. Лирскиот субјект во *Гранична сосџба*, секогаш имплицитно или експлицитно се обраќа некому, (Човекот или, пак, Човештвото) со тоа што во таквиот модус, бидува имплицитна преобразителна кондензација на субјективните и на исповедно-интимистичките искуства во сечовечки супстрат на спознајната катарза на философските прагми¹. Песните – распоредени во три созвучни циклуса, сугерираат тематска кохезија во поетски циклизиран триптих, артикулирајќи пророчко-прекорно импрегнирани философски сублимации кои прозвучуваат тревожно, очуднувачки, автоиронично, а притоа интонираат и сентиментално-меланхолична експресивна нагласка.

Насловната семантизација на *граничнаа сосџба* трансцендира во тематската нерватура, актуализирајќи ја како егзистенцијална и антрополошка детерминанта во онтолошко-гносеолошката актуализација на човековата егзистенција. Неприкосновено е дека човековата егзистенција е лиминално, *гранично* предетерминирана; секогаш е неизвесна, секогаш е егзистенција на работ од животот или смртта, домот или туѓината и вдоменоста или безместноста. И самата човекова егзистенција како битие од време, како акциденција пресретната

¹ Според типолошките спецификации, поезијата на Лидија Димковска, книжевната теорија ја детерминира како „пост-поезија“ со самото тоа што се претставува како „поезија на предизвикот: креативно и хибридно спојување, односно меѓусебно провоцирање на различните, сопоставени говорни чинови“, што имплицитно дека „во себе има акумулирано исклучително развиена свест за аргументите на книжевната теорија, но и на другите дискурзивни форми; вклучувајќи ги тука и постапките на наративизација, драматизација, односно, колажот“ (Шелева 2003: 151) – што како одлика ги предопредедува и стиховите на Димковска во *Гранична сосџба*.

од ентропијата на просторот и историјата, непрестајно опстојува во предетерминирана меѓусостојба на онтолошко-егзистенцијална схизма. Животот *per se* се потврдува како *їранична сосїїојба* – драма на постоењето што се одигрува помеѓу порозните граници на животот и смртта. Конечно, Димковска ја актуализира и идејата дека и историјата сама по себе претставува наратив на *їранична сосїїојба* – одредување на сегашноста која се актуализира помеѓу оковите на минатото и зазорливиот поглед пред неизвесната иднина.

2. Егзистенцијалните дихотомии на битието во стиховите на Лидија Димковска

Приказната за животот, самиот по себе, претставува приказна за една *їранична сосїїојба* во чии апории, амбивалентности и парадокси, ранливото човеково битие ја актуализира својата егзистенција. „Животот е сè што се случува помеѓу утре и вчера” (Димковска 2021: 4), во сентенциозна мудрословност ќе изрече лирскиот субјект во песната „Минато неопределено време”. Животот во стиховите на Димковска бидува промислен како патешествие меѓу две демаркативни, гранични, однапред обусловени хронолошки одредници – помеѓу *вчера* (како темпорално-реминисцентна одредница за минатото) и *уїіре* (како пролептичка одредница за иднината), а во чиј онтолошки меѓупростор на стварноста се расплеткува плетивката на животот, во кој, имено – човекот ја актуализира својата егзистенција. Прашањата на *їрисусїївоїїо* и *оїисусїївоїїо* во стиховите се промислени во дослук со време-просторната актуализација. Тука се сопоставуваат утврденоста во домот, припадноста, наспроти отуѓеноста и безместеноста, при што сегашноста се наметнува како темпорална детерминанта за егзистенцијата – заклучок кој Димковска го сугерира во следните стихови:

*Коїа дознавам дека некој умрел
їрашувам шїїо му се случило.
Во мое їрисусїїво нишїїо їовеќе не им се случува
на друїїїе,
во мое оїисусїїво им се случува сè.
И најобичноїїо сеїашино време
за мене е сеїа само минаїїо неоїіределено. (2021: 4)*

Егзистенцијалната сегашност на битието станува *мина̃то нео̃пределено време* детерминирано единствено од *о̃и̃сус̃т̃во̃и̃то*. Лирскиот субјект ја контекстуализира разделбата од Другите, од ближните, од Другите што го осуштествуваат, што го објадруваат Домот. Искушенијата на разделбата и заминувањето ги исходуваат прашањата: што се случува во просторно-идентитетската одредница на егзистенцијалното *и̃у̃ка* што бидува Дом кога *јас* не е *и̃у̃ка* во оној живот што се актуализира помеѓу *вчера* и *у̃и̃ре*? Што се случува кога одредувачкото *се̃а* се актуализира другаде кое не е Домот, ами, само адреса на која пристигнуваат известувањата за настаните актуализирани во *о̃и̃сус̃т̃во̃и̃то*? Сегашното време кое не се потврдува во Домот, станува време кое повеќе не може да биде *мое*, туку време кое им припаѓа на Другите. Во тој контекст, дали субјектот воопшто може да *има* свое време доколку животот се актуализира помеѓу *у̃и̃ре* и *вчера*, а сегашноста се претопува во минато време кое не го вдумува него? Споделеното време станува граѓа која го сочинува Домот – а отугениот отаде Домот бидува расцелен од актуелното време на сегашноста. Времето станува оскудено од сушност и од содржина – се преобразува во единствено чуена, далечна приказна, време – предодредено од *о̃и̃сус̃т̃во̃и̃то* на субјектот кој не домува во микрокосмосот на *hic et nunc* што им припаѓа на Другите.

Во песната „Куфери“, *куфери̃* се преобразува во метафора за микрокосмосот на сеќавањето што во себе го опфаќа и го вдумува макрокосмосот на историјата:

*Во ковчеже̃и̃то̃ ѝод кревет̃и̃о̃и̃ на ма̃јка ми
и̃и̃и̃то̃ ѝо донела од село в ірад,
со іодини чмае̃ја чини̃и во облик на риби,
секо̃ја ѝосебно завий̃кана во новинска хар̃т̃и̃ја,
свадбен ѝодарок, о̃и̃и̃и̃ес̃т̃ивен сувенир.
Им избледеа жабри̃и̃е, им ѝосиве море̃и̃то̃,
ко̃а ѝо о̃и̃воривме ковчеже̃и̃то̃,
се беа ве̃ке ис̃и̃оизеле ме̃ѓу себе. (2021: 7)*

Семантизацијата на куферот се објективизира како симбол на вечната, перенијална и бездруго, контекстуализирана како старозветна и митска, одисејска архетипска *іранична сос̃т̃о̃јба* на егзистенцијата што патува, се преселува и талка низ ентропијата на просторот. Во симболичката построеност на стиховите, куферот ги рефлектира семантичките апстракции и оски на парадигматски значења, во кои се исчитуваат одвоеноста меѓу *домо̃и̃* и туѓото *дру̃јаде*, состојбата

на апатридноста и егзилијарната траума, онтолошката схизма на егзистенцијалната просторна неутврденост, двоприпадноста во време-просторот помеѓу минатото и сегашноста, но и меморијата како локус на интимистичко-сентиментална музеизација на сеќавањата како идентитетска одредница. Куферот станува и динамичен, флуиден локус на траумата, во кој се загнездува егзилијарно-егзистенцијалниот емпиризам на сеќавањето. Забележливо во поетската постапка, е тоа што семантичко-структуралната архитектоника на песната е строфично градирана преку сликата на куферот која е варијабилно обусловена од контекстуалниот размав, при што, секоја слика го создава мозаикот на сентименталната историја на куферот како материјализација на споменот и сеќавањето, на надежта, но и на *іраничнаїа сосїюїба*, преобразувајќи се во иконографска ознака на моќта за космизација и акумулација на содржина и ресторативно-духовна реконструкција на домот како микрокосмичко упориште на време-просторното утврдување.

Во воведната слика во која е претставено *ковчежето на мајката* донесено од *село в ѝрад*, лирскиот субјект го тематизира трагизмот на селидбата, на разгромените надежи за помирување на неизвесноста и стравот од непознатото. Во прегработ на ковчежето како топос на секавањето и конзервацијата на субјективното се напластуваат времињата што не успеале да го создадат златниот рај – есхатолошки исход којшто е сугериран преку сликата на *чинишѝе во облик на риби од кои истѝекло морѝеѝо, а ѝше се самоунишѝиле*, упатувајќи на разорноста на изјаловените, бесплодни надежи, така што, во ковчежето се осведочува и смрт на дел од битието што се секава. Индикативно е што куферот е секогаш ситуиран, засолнет под креветот како апстрахиран локус на симболична конзервација на субјективната, сентиментална меморија, поради што е согледливо како семантичката систаса од слики постепено се проширува. Сликата на *куфѝероѝ на вујкоѝо* во кој се измешале *сиѝе војни од ѝредавањѝа ѝо истѝорија*, ја отелотворува историската тежест, минатото кое останува заклучено во просторната метафора на куферот – и кое затоа станува „политичко куферче на заборавот” (2021: 7). Историјата и траумите остануваат да егзистираат единствено во битието на хартијата, замолчувајќи во онтолошкиот заборав, а воскреснуваат единствено во секавањето, каде се наметнува како очевидна метафоричната еквиваленција меѓу меморијата и локусот на куферот. Куферот под *креветоѝи во сѝудѝенѝскиоѝ дом* го афирмира строежот од сликите на поеста на отадедомноста. Сообразно, радиусот на гледната точка на лирскиот субјект се интимизира, се субјективизира во личното искуство на отуѓеноста од домот. Во семантичката мотивација

на сликите, сентиментален објект станува машината за пишување преку која, преку Писмото, Другите (означени како *сосианаркиѿе Монѿолки*), ги одржуваат „папочните врвки со татковината” (2021: 7).

Семантичкото акме во трагиката на *куферои* Димковска го објективизира преку симболичната музеизација на куферите на затворениците во Аушвиц, кои остануваат да егзистираат единствено како музејски експонат „со стакло одвоени од дофатот на посетителите” (2021: 7). Тоа се куфери кои остануваат спознајно заклучени, а современиот човек останува немоќен да дијалогизира со нивната мнемоничка содржина, безмалку како да опстојуваат како историско наравоучение впишано на јазик неразбирлив за Човекот до кого историјата допира посредно и текстуално, а тие, молчаливо го чуваат бремето на животот, страдањето и смртта. Историјата човекот ја губи „во двојното дно на постоењето” (2021: 7), како наравоучение што бледнее, кога повторувањето на смртта на веќе отсутните се реактуализира преку онтолошкиот *заборав*, што ќе рече – преку најстрашната смрт. Тоа се тие куфери во кои туѓиот живот молчаливо се засолнува како непознаена траума и знаење кои тонат во заборав, а откровенската аксиома што Димковска ја инскрибира во катарзата на песната, луцидно сугерира дека *секој човек е ѿриказна*, а оттаму, *секоја ѿриказна е заѿворен куфер*.

Во песната „Патоказ”, е реактуализиран митот за историскиот напредок и „златната епоха” на човештвото, преиспитан низ сопоставување на историската емпирија на современието и тезата за ентропичноста на историското епистеме. Стиховите ги иследуваат онтолошките диспаритети меѓу субјективното и колективното време, од една, и прашањето на *вечноѿо враќање* на историјата наспроти неумоливата егзистенцијална телеологија на битието на човекот, од друга страна. Тематизацијата на историјата како антрополошка детерминанта, која се перпетуира *ad infinitum*, се надоврзува во метафоричко-параболичното промислување на историјата на светот, но и на животот како субјективната историја на егзистенцијата, која е неповторлива, едноустремена и предетерминирана. Метафизичката и емпириска предодреденост на егзистенцијата, Димковска ја промислува како егзистенцијална аксиома која го утврдува животот како патешествие актуализирано налик феноменот на *музејои* и неговите времепловни постановки. Патешествувањето низ животот за лирскиот субјект параболично е семантизирано како извидување на музејските чуда. Влегувањето во музејот со *одобренаѿа влезница* е иницијацииска метафора за *раѓањеѿо* и влегувањето низ вратата на светот и животот на егзистенцијалната свест. Музејските галерии остваруваат пловидба низ

океанот на епохите, во кои, времињата се испреплетени и ентропично проникнати. Зачекорувајќи во музејот на животот и времето – предбитие то се отвора неумоливата, конфузна апорија на изборот, волонтаристичката устременост на совеста и свеста – сугерирани преку сликата на долгиот *ходник* на животот претставен како музејско патешествие: „Наеднаш си среде ходник / со три простории од три страни / без стрелки и без врати” (2021: 11) – предупредува лирскиот субјект. Бесплодни се усилбите и потрагите на субјектот среде музејот на времињата и логосот на историјата по благоразумно означени патокази и посоки. Нагледно, историјата сама по себе се потврдува како полифонична, ентропична и апоретична, додека историските читанки залудно стремат да ја рационализираат и да ја космизираат нејзината содржина. Оттука, иако лирскиот субјект на Димковска стреми да ги извиди музејските галерии предвидувајќи утврден, детерминиран хронолошки след, отсуството на патокази ги подрива очекувањата.

Сообразно, во очудувањето на музејскиот хронотоп, *железната доба* и *античката епоха* безапирно прогонуваат и изникнуваат во дивергентни и беспоредни насоки; примордијалните и еволутивните одгласи на времињата се пресретнуваат во борхесовска, лавиринтална, конфузна ентропија, што укажува на непознајноста на било кој епистемолошки апсолут, но и на очудувачката изненада во бесконечната архивизација на цивилизациското историско епистеме. Удвојувањето и умножувањето на просториите на меморијата го материјализира напластеното, вртоглаво, илузионистичко и несовладливо проникнување на историските епохи, та оттаму, многу впечатоци и глетки прилегаат на веќе видени:

*Времето е повторено пред нашата ера
и твоите предци тагаат со железни коџа.
Спарото го претлавува ново, новото е спаро.
Да излезеш сакаш, но стрелка нема,
а еден погледен чекор и веќе си еони назад,
од Златната маска полетува чела.
Човешкото безлаво јури
врз лентата на историјата
чиј механизам се скинал* (2021: 11–12)

Очевидна е кошмарната атмосфера на егзистенцијалната состојба на стравот, бунилото, експресионистичкиот крик пред разоглавеното галопирање на времето, кое секогаш се покажува како побрзоподвижно,

помокно и постаро од човекот. Безизлезна е рационализацијата на таквиот музеј на времињата, каде историјата ги перпетуира веќе осведочените поглавја, контекстуално потврдувајќи се во ничеанска смисла на зборот, во своеобразно *вечно враќање* на грешките како единствената, прогонувачка истост. Во таа смисла, егзистенцијата на современиот човек како заталкан патник е оставена обезнадежена пред загатката на времето и неговото несносливо бreme. Последично, овие стихови говорат за сопоставениот контраст, а едновременно и огледалното семантичко сообразување меѓу *живојот* и *музејот*, промислувајќи го музејот како симбол на транстемпоралната архивизација на знаењето и историското цивилизациско искуство, од една, и животот како музејско лавиринтално здание во кое патешествието на егзистенцијата се актуализира меѓу светлината на раѓањето и темната бездна на не-битието, на емпириската тишина, од друга страна. Согледливо, и животот бидува токму тој „музеј со еден влез и еден излез / кон кого води патоказот на смртта” (2021: 12), како што сентенциозно и во аподиктично предупредување бележи лирскиот субјект.

Во циклусот „Распаѓање” на Димковска се исчитува тематизацијата на *распаѓањето* оркестрирана преку градација на есхатолошки поетски слики и егзистенцијални метафори каде субјективниот и колективниот трагизам се сретнуваат во универзален дослук. Во стиховите за распаѓањето на *куќата*, *меморијата*, *земјата*, *љубовта*, *иднината*, *живојот* и *свејот*, се наслукува градуалниот синцир од слики во кои се оркестрира поетскиот ритам на тревожноста, драматизмот на хуманистичкиот неоекспресионистички возглас и сугерираната дидактичка екстаза. Осумделниот циклус песни е проникнат со сочувственоста со обезгласените, малите судбини што ја изразуваат универзалната трагика на страдањето на човештвото, каде индивидуалната одгласува во колективната траума.

Во песната „Куќата што се распаѓа”, Димковска ја тематизира егзистенцијалната драма на загубата / разделбата од Домот. Поетската постапка на антропоморфизирање и персонификација на *куќата* е перформирана преку сплет од семантички еквиваленции и очуднувачки објективизации на *домот* како *куќа* или *куќата* како *дом*. Отаде, куќата како материјална импликација на припадноста, на домувањето, дефамилијаризирачки се преобразува во ентитет и битие што замира и исчезнува. Куќата е промислена како *дом* единствено во значењето на просторот што ја територијализира состојбата на егзистенцијата која бидува идентитетски детерминирана од тој Дом, каде се говори за интимната есхатологија на битието на домот што се распаѓа. Во

стиховите се расеани имлицитни, или дистанцирани автоиронични интонации, при што, се исчитува своеобразен епитаф за *домош* што веќе не е *куќа*, или, *куќаша* што умртвувајќи се, окончува да бидува *дом*. Не е безразложно што оваа куќа треба што поскоро да се „еутанизира“, имено, како единствена претпоставка за, испразнета од егзистенцијалните качества кои го сочинуваат животот во *куќаша* како *дом* и *домош* како *куќа* – таа да се ослободи од страдањето. Индикативен е и апострофот врз сликата на *заклучениите прозорци* на куќата за последен пат – слика којашто ја ветува тегобноста на носталгијата, слика во која се огледува трагизмот на разделбата, на напуштањето на гнездото. Тука одгласува чинот на збогување со Домот кој, испразнет од луѓето останува да егзистира единствено како куќа, која, распаѓајќи се во својот емпириски трагизам, престанува да бидува и материјално упориште на просторната актуализација на егзистенцијата. Куќата зазема инстанца на субјект, но импрегнира значење и на сентименален објект на битието, на бидувањето, а едновременно, таа куќа станува и загубена, умртвена лулка на животот: „[...] збогум куќо што беше дом, дому што сега не си ни куќа” (2021: 24). Сликата на куќата како *старица* која се обидува да ѝ побегне на *субинаша* имплицира идеја за загубената трага на домот што исчезнува од сеќавањето: „Ти јавуваат дека истрчала по патот, но трагата ѝ се губи”; тоа е куќата што мора да се засолни во „длапките на сопствените темели” (2021: 24), остварувајќи фигуративен артхетипски чин на *regressus ad uterum* – враќање во темелите, во земјата, во митскиот примордијален егзистенцијален почеток, како онтолошка регресија која не ветува воскрес, освен во сеќавањето за заминувањето, но, таму, во битието на меморијата, *домош* што веќе не е *куќа* останува да егзистира само како бледа сенка од едно загубено време. Просудбата помирливо одгласува дека тоа е куќата која „ќе ја пријавиш за исчезната, ќе ставиш оглас врз скршената ограда, / а никогаш никој нема да ја пронајде ни жива ни мртва” (2021: 24) – соопштува лирскиот субјект.

Во песната „Меморијата што се распаѓа”, драмата на распаѓањето се универзализира, но едновременно и се субјективизира, а притоа, започнува од индивидуалната, субјективна трагика на траумата на распадот кој, Димковска го градира преку систаса од есхатолошки слики, почнувајќи од сликата на микрокосмосот како *домош во распаѓање* и микрокосмосот на *меморијаша*, или, од објектот на меморијата до субјектот на меморијата, конечно до самата меморија која замира. Меморијата е промислена како воскреснат, преобразен и одново пронајден духовен дом за битието на материјалниот дом кој се распаѓа:

Сообразно, тоа е драмата во која сè што ѝ останува во припадност на егзистенцијата е *јазикот* како одек на припадноста која бледнее, или, објектот на транзицијата во просторот – *јасот*, или, пак, *фотографијата* како идентитетско и сентиментално отелотворение на минатото. Тоа е драмата во која во *дейскиот* ранче мора да се смести едновременно целата историја на субјективниот живот. Повторно е очигледна евокацијата на емотивниот симбол на *куфериот*, како единствена *sine qua non* диспозиција за соочување со тегобното и неизвесно егзистенцијално искушение на миграцијата. Кондензираниот експресивен набој во стиховите, прекорно утврдува дека бегалството станува идентитетска и егзистенцијална детерминанта, приказна на битието, но станува и откриток во колективната меморија, каде индивидуалниот наратив на бегалскиот ламент се приопштува во колективната болка; загубата на домот станува трагедија на духот, но и историзирана биографија на битието во актуализацијата низ времето.

Есхатолошкиот дискурс созвучно меандрира во визурата на распаѓањето на историјата, но и во сликата на нејзиното самоуништување во песната „Историјата што се распаѓа”. Историјата што се распаѓа е впрочем, наратив за трагизмот на историјата која се повторува во дијахроничната констелација на егзистенцијата на човештвото:

*Во историјата што се распаѓа стануваат дебелокожен,
ништо повеќе не те доира,*

*само низ слузокожата понекогаш
во тебе продира избејаната несреќа*

*како кога стигнала број 36, ни дейски ни женски,
ти пројадна во цокулите на татко ти, број 43* (2021: 28)

Бесконечното перпетуирање на историјата, Димковска го сугерира преку неволно *наследената судбина* симболизирана во *татковините чевли*, кога детските, неопитни стапала за друмовите на историјата влегуваат во *војничките цокули* на смртта или распаднатиот живот. Историјата се потврдува единствено како промена на репертоарот на хронотопизацијата на уништувањето и страдањето, но историјата е константа и аксиома: „И во претходната и во наредната војна / тупотот беше ист, смртта прописна, а животот – воена вежба” (2021: 28) – ќе изрече лирскиот субјект. Историјата е сенка што талка низ столетијата како бесмртен, транисториски разорувач, *суистанца на живото*, како

што доследно одекнуваат стиховите на Димковска. Додека сликата на беспределниот простор на историјата станува топос на траумата од каде што никој не се враќа, *историјата* во овие стихови, повторно се преродува за повторно да се распадне со себе повлекувајќи го животот како вечна жртва.

Заклучувањето на цикличната градација на егзистенцијалниот распад, окончува со Светот кој се распаѓа, каде се објективизирани сликите на смртта на Светот како *дом*, но распаѓањето на Светот и како *жртва* и како автодеструктивен исход, со што се вообличува една заокружено обмислена циклизација на припадноста што се распаѓа, слика која се движи од распадот на микрокосмосот на Куката до Светот, од распадот на просторниот микрокосмос, до колективниот и историски макрокосмички топос на припадноста. Во „Светот што се распаѓа“, претставена е една по малку црнохуморна, иронична, но трагична слика на светот што замира – кој обесилен не усвоил никакви спознанија од минатото². Димковска не го прикажува распаѓањето на светот како очекувана импликација на *fin de siècle* – распаѓање на *крајот на векови*, туку како парадоксално распаѓање во мугрите на векот:

*Прозорецот е отворен, собата е само за еден,
јев на јујуки во ірадинаа, јоріован на масичкаа.*

*Како во кујна на ресіоран над враіааа на собата іишува
„Насмевка” и сиие шііо му доагааі во іосеіа*

*се насмевнааі до уши, а никому не му е до смеа
и ірейіочііааі рударско „Среќно!” іред јамата на смртіа. (2021: 32)*

Индикативен е топосот на згрижувачката соба која прилега на еден саркофаг во кој Светот го исчекува окончувањето на својата приказна и каде што тој се наоѓа во авторефлексивни конфликти пред чинот на неповратното распаѓање. Ироничното поигрување со оската на улогите, се исчитува во алегоричниот мизансцен украсен со *јоріованоі* кога утешно го отпоздравуваат *Светіот кој замира*, но, со лажни насмеви

² Присуството на иронијата како книжевна постапка манифестирана во стиховите на *Гранична сосіојба*, Димковска ја образложува и ја промислува арспоетички како „една од најдобрите одлики на литературата, но и на уметноста воопшто. Особено на онаа што се создава денес, во услови на човечка отуѓеност, на абнормална комерцијализација, на дрска глобализација, на губење на вредностите, [...] да се иронизира значи да се заземе став, а со тоа и да се промени нешто во светот, а вечната желба на уметниците била со своите дела да го променат светот. [...] Иронијата може да биде и жестока и блага, и во моите дела ја има и во двата облика” (Капушевска-Дракулевска 2021: 127).

кои спознаваат дека тоа е Светот кој нема да доживее преродба, а каде до него допираат радио вестите за „новите војни и финансиски кризи” (2021: 32), кои како приказни не го засегнуваат и не го тревожат повеќе, конечно, бидејќи тоа е Светот кој е веќе помирен со својата онтолошка неизбежност, Светот кого ниту *убавинаџа не досѝеа да ѝо сѝаси*, како што еднаш идеалистички и мудро воскликна Достоевски. Димковска сугерира дека Светот живее во утехата дека иако замира, во него, сепак, сè уште опстојуваат заборавените идеали на духот. Во стиховите, Димковска ја огласува пресудата за Светот што се распаѓа кој се повинува пред својот фатум и е неумоливо осуден на трагедијата на самоуништувањето и затоа неговиот крај нема да биде *ниџу забразан, ниџу одложен* од „ангелите на животот” (2021: 32) – како што песимистички бележи лирскиот субјект.

3. Наместо заклучок

Особен впечаток во *Гранична сосѝојба* е тоа што Лидија Димковска – на прагот на своите стихови, ги буди гласовите на две исклучителни творечки личности. Неслучајно е што, поетесата одлучува стихозбирката да биде отклучена мотоцитатно преку евокација на поетските восклицанија на Цветаева и на Конески. Покрај тоа што Димковска се повикува на големиот македонски поет и класик Блаже Конески – избирајќи ги стиховите од песната „Дијалог на полноќ”, интересно е што во поширокиот книжевно-критички контекст, веќе е познат и потврден конгенијалниот восхит кој Димковска го одгледува кон личноста на големата Марина Цветаева. Впечатливо е што Димковска тематизирајќи ја ролјата на поетот низ времето, ги избира стиховите од песната „Поетот” која Цветаева ја изработува во 1923 година: „Постојат на светот излишни, додатни, / Ниеден хоризонт што не ги врами. / (Ги нема во вашите нотеси веројатно, / Дом им се – отпадните јами.)” (Цветаева 2001: 127). Во уште една песна, пак, од 1933 година, Цветаева екстатично ја искажува срдечната преданост кон единствениот докрај верен пријател на Поетот – *масџа за џишување* како метафора за будноста, верноста, преданоста и духовната задача на битието на Поетот низ времињата и историјата: „Мой письменный верный стол! / Спасибо за то, что шел / Со мною по всем путям”³ (Цветаева 1994: 309) – поетски исказ, кој пулсира на рамниште на творечката конгенијалност и низ неоекспресионистички ангажираната реторичност во стиховите на

³ „Моја масо за пишување верна! / Благодарам што мина / со мене по патишта разни”. Слободниот прелеп на стиховите на Цветаева од руски на македонски јазик е на авторката на трудот.

Димковска. Преку своите стихови, Димковска ја застапува и афирмира идејата дека суштинската определба на *raison d'être* на поетовото битие како битие на *секавање*ио, е токму неговиот обид – расудливо да ги возгласи егзистенцијалните искушенија на духот, како единствена претпоставка за пресоздавање на естетичкото и етичко битие на светот преку спознајната катарза на возвишените идеали на постоењето.

Литература

- Cvetaeva, Marina. *Sobranie sochinenij v semi tomah. T.2. Stihotvoreniya / perevody*. Moskva: Ellis Lak, 1994. (Ćirilica)
- Cvetaeva, Marina. *Pofalba na vremeto*. (prepev: E. Kletnikov). Skopje: Naša kniga, 2001. (Ćirilica)
- Dimkovska, Lidija. *Granična sostojba*. Skopje: Ili-Ili, 2021. (Ćirilica)
- Kapuševska-Drakulevska, Lidija. “Jas ne se plašam od Virđinija Vulf, jas se plašam od Lidija Dimkovska”. Intervju sa Lidijom Dimkovskom u *Avtorot vo ogledalo*. Skopje: Polica, 2021.
- Šeleva, Elizabeta. *Otvoreno pismo*. Skopje: Magor, 2003. (Ćirilica)

Elena Karpuzovska

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Faculty of Philology “Blaže Koneski”, Skopje,
North Macedonia

Original Scientific Paper

The Poet, Time and Memory in the Verses of Lidija Dimkovska

Lidija Dimkovska (1971), with her distinctive artistic expression, represents an highly acknowledged name in the critical context of contemporary Macedonian poetry and prose. This article aims to focus its interpretative attention to semantic reflection on some of the most important motifs that are performed in her poetry book *Boundary Situation* (2021). One of the key thematic categories in Dimkovska’s verses is memory, conceived as a spiritual simulacrum of Home. Hence, memory becomes the intersection point of the temporal and spatial actualization of existence. The

interpretative point of view, evoking speculative complexes from the philosophical and existentialist categorical repertoire, commences from the premise of the *border* as a metaphor for the forms of the existential dichotomy and ambivalence of human being. Correspondingly, the motif of the border will be considered from the perspective of an inherent ontological state and predetermination of the human being understood within the causal interdependence between time and space and the psychological and existential connection between history and memory. Through this interpretative transcendence into the semantic universes of the poems of Lidija Dimkovska, will be shed light on a multitude of thematic depths, such as the issues of Home and the restorative and sentimental power of subjective memory. Furthermore, the article will confirm the discursive modus in which Dimkovska performs the actualization of her lyrical subject, through whose voice the poet reflects on the questions of the fragility of the human being in the collision between the past and the present, the aspects of dehumanization, the state of spiritual and material statelessness, the state of the double belonging in temporal and spatial constellations of consciousness, and also the phenomenon of the human being in the maelstrom of history. Consequently, the interpretation suggests the thesis of Lidija Dymkovska's poems as a deep artistic actualization of the idea of the human as a being predetermined by time and space, but also of the idea of the human being as the Home of Memory and Memory as the Home of Being. For this reason, through her verses, Dimkovska, as a poet who decides on diverse thematic levels to articulate the polysemic existentialist metaphor of the *boundary situation*, proclaims and affirms the idea that the essential determination of the *raison d'être* of the poet's being as a being of memory and time is precisely his attempt to prudently actualize the existential challenges of the spirit, as the only presupposition for recreating the aesthetic and ethical being of the world through the gnoseological recognition of the sublime ideals of human existence.

Keywords: Lidija Dimkovska, time, space, existentialism, boundary situation

Примљено 1.9.2025.

Одобрено 4.10.2025.

Зорана Ђукић*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Београд

Ново критичко оживљавање дела Флорике Штефан

Флорика Штефан (1930-2016) била је југословенска песникиња румунске националности и једна од ретких ауторки свог порекла која је успела да пронађе место у канону југословенске књижевности. Њена поезија вреднована је у складу са доминантно маскулиним политикама друге половине 20. века, због чега је у књижевној критици завредила статус лиричарке. Као резултат тога, значајан део њеног књижевног, али и ванкњижевног залагања, остаје маргинализован и у сенци наглашеног сентиментализма послератног песништва. Иницијална идеја овог рада почива на гинеокритичкој хипотези да је женско ауторство неопходно подвргнути ревизији, односно поновном читању из феминистичког угла како би се идентификовале теме, мотиви и поступци који су били потиснути унутар установљене критичке парадигме. Циљ је расветљавање до сада, у потпуности или делимично, неистражених сегмената стваралачког опуса песникиње и превредновање њеног статуса у оквиру књижевноисторијског тока југословенске књижевности. Корпус за ово истраживање сачињен је од критичких текстова на српском и румунском језику публикованих током друге половине прошлог века са изузетком неколико критика насталих након 2000. године, као и одабране поезије ове ауторке. Анализом се потврђује да стваралаштво Флорике Штефан надилази оквире љубавне лирике у које је било смештено. На основу тога, главни допринос рада је репозиционирање ауторке у контексту југословенске књижевности.

Кључне речи: Флорика Штефан, женска поезија, румунска мањинска књижевност, гинеокритика

1. УВОД

Име Флорике Штефан (Florica Ștefan) није сасвим непознато широј читалачкој публици. У контексту српске, а некада југословенске

* zorana.djukic@fil.bg.ac.rs ; <https://orcid.org/0000-0002-7347-0885>

књижевности, песникиња се поред Стевана Раичковића, Бранка Радичевића, Мире Алечковић, Мирослава Антића и других истиче као једна од важних представница субјективног лиризма. Нова генерација послератних песника којој је припадала неговала је специфичан исповедни, елегични, меланхолични тон, који је био у контрасту са претходним инклинацијама ка ратним, градитељским и револуционарним темама (Деретић 2011: 1168-1169).

Упркос чињеници да се већ на самом почетку своје каријере одлучила за писање на српском језику, у оквирима мањинске румунске књижевности Војводине Флорика Штефан имала је још важнију улогу – не само као књижевница, већ као посредница између двеју култура. Њено песничко стваралаштво афирмисано је на два језика и три различита плана: српском, југословенском и румунском. Рецепција њене поезије се, међутим, одвијала у контролисаним границама владајућих идеолошких пракси у књижевности друге половине 20. века. То је допринело да досадашњи увиди у поетику Флорике Штефан генеришу слику о песникињи „дубоко уроњеној у завичајни, равничарски амбијент“ (Деретић 2011: 1169), оној која пева о љубави и „трага за лепотом и настоји да је заштити од заборава“ (Lakićević 1957: 546), оној која има „типично женску сензибилност“, како примећује Бандић, а преноси Ређеп (Ређеп 1959: 477) и тек понекад испољава своју „притајену ангажованост“ (Zubac 1966: 13). Мултидимензионалност њеног опуса који се одликује изузетним ангажманом рефлектованим у израженој потреби ка критици традиционалног система вредности с једне стране, и успостављању континуитета женске књижевне традиције с друге, остаје ван књижевноисторијских токова како на српском, тако и на румунском језику.

Следећи постулате гине критике као савременог метода у науци о књижевности, предмет овог рада јесте ново критичко оживљавање стваралаштва Флорике Штефан са идејом да се деконструише традиционално патријархални оквир његовог проучавања и да се тежиште испитивања помери ка савременијем и систематичнијем критичком дискурсу. Тематски и методолошки, рад се ослања на моје претходно истраживање (в. Đukić 2024) и истовремено тежи проширивању анализе кроз призму савремене феминистичке критике.

Узевши у обзир да је женско ауторство обликовано низом различитих ограничавајућих утицаја (друштвених, културних, политичких, историјских), а у циљу бољег разумевања женског искуства, књижевна анализа биће употпуњена биографским елементима и ванкњижевним ангажманима песникиње. Корпус рада обухвата

првенствено критичке текстове о поезији Флорике Штефан публиковане претежно током друге половине 20. века у књижевнонаучним часописима и огледима југословенске, односно румунске мањинске књижевности из Војводине, као и одабрану поезију ауторке. Овим поступком тежи се расветљавању односа између рецепције и поетике.

2. Животни и поетски пут Флорике Штефан

Слојевитост поетике Флорике Штефан делимично је последица њеног двоструког културног и националног идентитета. Порекло, дубока повезаност са румунском мањинском заједницом у Војводини, рани прелазак на српски језик у књижевноуметничком стваралаштву, припадност специфичном југословенском социјалистичком књижевном простору и чињеница да је жена у мушкој сфери, указују на то да дело Флорике Штефан може бити тумачено кроз призму више различитих аспеката.

У контексту југословенске књижевности песникиња припада млађој генерацији песника који су стасавали у годинама након Другог светског рата. Својим индивидуализмом ови песници обликовали су нову поетску струју. Истовремено, Флорика Штефан је једна од најважнијих и најутицајнијих представница генерације аутора који су постављали темеље румунске књижевности у Војводини. Рецепција стваралаштва ове песникиње у великој мери одређена је управо у складу са тим класификацијама. У том смислу, нећемо погрешити уколико о Флорики Штефан говоримо као о књижевници чије су љубавне и завичајне песме обогатиле југословенску књижевност друге половине 20. века или као о књижевници чије су дебитантске збирке поезије, преводи и есеји трајно уткани у темеље румунске мањинске књижевности у Србији. Ипак, одређени сегменти њеног стваралаштва остају ван критичког дискурса, неадекватно или недовољно анализирани. Узевши у обзир да гинокритика упућује на испитивање ширег контекста и обједињавање свих сегмената живота и рада одређене ауторке, аспекти њеног ванкњижевног рада и припадност феминистичком покрету могу бити од значаја за разумевање њеног дела.

Од биографских података о Флорики Штефан познато је да је рођена 1930. године у војвођанском селу Локве које настањује румунско становништво. Основно образовање завршила је у родном селу, након чега је похађала гимназију у Вршцу и студије филозофије на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Почела је да пише

рано, на румунском језику, на коме и дебитује 1945. године у *Алманаху књижевної групування* *Ћака из Вршца* (*Almanahul Societății Literare a Elevilor din Vârșeț*). Недуго потом, 1949. године, објавила је своју прву књигу поезије *Песма младости* (*Cântecul tinereții*), а 1953. и другу под називом *Сузе и зраци* (*Lacrimi și raze*). Уз књигу *Корен* (*Rădăcina*) која настаје чак две деценије касније као наставак њеног стваралачког опуса, поменуте две збирке представљају једине збирке поезије које је песникиња објавила на матерњем језику.

Сами почеци њеног поетског пута везани су за најреномираније књижевне часописе на румунском језику у Југославији тог времена. Посебно значајан био је часопис *Lumina* (*Светлост*), у коме је и сарађивала као једна од чланица редакције у периоду између 1948. и 1949. и 1954. године. Током 1953. уређивала је румунско издање часописа *Femeia nouă* (*Нова жена*), публикације намењене женској читалачкој публици на румунском језику покренуте од стране организације *Антифашистички фронт жена*. Поред тога, била је ангажована и на креирању и уређивању садржаја периодике на српском језику. Од оснивања 1955. године, све до 1958, налазила се на челу редакције новосадског часописа за књижевност и теорију *Поља*, који се упркос повременим прекидима публикује и данас (Savić и Spariosu 2011: 12-13). У периоду од 1981. до 1987. године била је главна и одговорна уредница едиције „Прва књига“ Матице српске. Уз то, бавила се новинарством и била чланица редакције РТВ Нови Сад.

У сарадњи с Васком Попом (још једним песником румунског порекла који је стварао на српском језику), деловање Флорике Штефан у литерарним круговима доприносило је обликовању књижевно-културне сцене у Војводини (Florea 1971: 25-32). Подстицала је младе таленте и залагала се за њихову афирмацију, „посебно као главни и одговорни уредник едиције ‘Прва књига’ Матице српске“ (Вујков 2018: 50-51).

Приврженост румунском народу, атмосфери сеоског живота, војвођанским просторима и минулој епохи која је обележила најлепше године њеног живота најбоље је испољавала кроз поезију. Из снажног сентимента према властитом пореклу настала је експресивна, меланхолична, носталгична, интроспективна поезија која је у првом реду маркирала песнички код ове ауторке. Инсистирала је на повезивању румунске и српске културе, највише преводећи румунске писце на српски језик и обрнуто. Због тога се допринос Флорике Штефан може сматрати својеврсним и незаменљивим транснационалним мостом. Међу писцима из Румуније којима је поклонила највише пажње углавном се издвајају њени савременици Луђијан Блага (Lucian Blaga), Тудор Аргеџи (Tudor

Arghezi), Вероника Порумбаку (Veronica Porumbacu), Нина Касијан (Nina Cassian), Марија Бануш (Maria Banuș). Истовремено, кроз превођење дела писаца попут Јоана Флоре (Ioan Flora), Славка Алмајана (Slavco Almajan) и Васида Дана (Vasile Dan) остала је повезана са књижевним кругом из ког је потекла.

Прелазак са румунског на српски језик Флорике Штефан је отворио могућност да њена поезија буде призната на ширем југословенском плану и самим тим доступна бројнијој читалачкој публици. Ступање на српску књижевну сцену румунску песникињу сврстало је у ред значајних српских књижевника са којима је и сарађивала. Ауторка је кроз своје есеје, критичке приказе и друге текстове исказивала дубоко интересовање за живот и рад великих српских писаца, од којих је у контексту овог рада најзначајније истаћи жене, понајвише оне које су у српском, ширем југословенском и посебно румунском културном простору биле мање познате.

Велики број песама публикован је у релевантним књижевним часописима, али и у дневној штампи. Од периодике на српском језику издвајају се *Летопис Машице српске*, *Јединство: орган Јединственог Народноослободилачког фронтира Косова и Метохије*, *Дневник: орган Народног фронтира*, *Улазница: часопис за културу, уметност и друштво* и *Градина: часопис за књижевност, уметност и друштво*, док су на румунском језику то *Lumina: revistă de literatură* и *Libertatea: ziar politic-informativ săptăminal*.

Прву збирку поезије на српском језику под називом *Тако сам се родила* објављује 1956. године. Након тога, уследиле су *Зајворене у свети* (1958), *Дозволиће сунцу* (1962), *Трећа жена* (1962), *Године моје* (1965), *Гласови и судбине* (1966), *До ових и последњих дана* (1968), *Месито за љубав* (1971), *Ушочишћа* (1973), *Rădăcina* (*Корен*) (1975), *Сајница* (1975), *Јушарњи хлеб* (1979), *Преломне године* (1980), *Наноси* (1981), *Зреник* (1982), *Мара Гмизић* (поема) (1983), *Светиковина* (1984), *Зебња* (1990), *Срж* (1991), *Двојласје* (1994), *Пути до сунца: избор из поезије* (1997) и *Луда ишница љубави: избор из љубавне лирике* (2005). Каснији период њеног стваралаштва обележила су прозна дела: *Корени ђесме* (1982), *Лицем у лице: зајиси* (1990), *Брежуљци, језера, ишовања* (1995) и *Блајо у мојој души* (1997).

У етичком, естетском и егзистенцијалистичком смислу прозни опус Флорике Штефан остаје повезан са поетским. Њене песме превођене су на више језика, између осталих на енглески, француски, немачки, италијански, мађарски, чешки и друге језике.

3. Песникиња која је измислила љубав: Флорика Штефан у југословенском књижевном простору

Период у коме је стварала Флорика Штефан има историјску важност из неколико разлога. Јачање идеолошког утицаја након завршетка Другог светског рата уводи битне стилске и тематске промене у ток југословенске књижевности. Истовремено, друга половина 20. века означава почетак стварања савремене књижевности на румунском језику у Војводини. Рађање ове књижевности обележено је првим стиховима песника Јона Балана (Ion Bălan) 1945. године и оснивањем књижевних часописа *Libertatea literară* (Књижевна слобода) 1946. и *Lumina* (Свејлоси) 1947. године (Flora 1971: 12). Доминантна карактеристика новог политичког поретка била је идеолошка контрола. У таквим околностима, књижевна клима се драстично мењала у односу на предратне естетске вредности и критичке приступе. Наметнути су захтеви социјалистичког реализма, а од писаца, критичара и историчара књижевности се очекивало повиновање новим идеалима. Идентична атмосфера владала је и у румунском мањинском друштву, где су притисци постајали све израженији. Рестриктивна политика умногоме је нарушавала књижевно-уметнички налет, о чему су поједини писци отворено и говорили. Једна од њих била је и Флорика Штефан, која је политичку ситуацију навела као један од разлога за наставак књижевне каријере на српском језику. Осврнувши се на „строгу и лицемерну“ атмосферу унутар књижевног круга војвођанских Румуна, песникиња је истакла да је постала свесна ограничености румунског језика. У интервјуу који је дала Кости Рошу¹ (Costa Roșu), Флорика Штефан је изјавила:

Међу Румунима сам, заправо, била забрањена песникиња. Вероватно због тога што нисам била по вољи „тријумвирату“ и политократији која је подржавала тријумвират румунске нације. [...] Све је било под цензуром, апсолутно све. Када сам почела да пишем на српском језику отворила су ми се сва врата књижевног света – сви часописи, све новине. Дакле, нисам нестала, како су неки очекивали, и како се поступало са многим младим људима (Agache 2010: 173).

Прелазак у српски културни простор не само да је песникињи омогућио да се слободније бави књижевношћу и допре до већег аудиторијума, већ јој је обезбедио мало, али довољно запажено место

¹ Интервју је преузет из збирке разговора које је Коста Рошу водио са истакнутим представницима румунске културе у периоду од 1970. до 2000. године. Тачна година интервјуа са Флориком Штефан није наведена у секундарном извору (Agache 2010: 173)

у књижевном канону. Свој статус у канону задржала је захваљујући љубавној и родољубивој тематици које су задовољавале тадашње критеријуме. Упркос свему, Флорика Штефан је остала нераскидиво повезана са својом матичном културом.

Кроз анализу историјског развоја румунске књижевности на територији Војводине, Мирјана Ђорковић дотиче се карактеристичне родне стереотипизације присутне у књижевности на румунском језику на половини 20. века. Она наводи да кратко прозно дело Флорике Штефан под називом *Лојорска вајџра* (*Focuri de tabără*) из 1950. године недвосмислено подржава слику о савршеној жени у социјализму; оној која обавља идентичне задатке као и мушкарац, присутна је и ангажована у заједници, доприноси изградњи југословенског друштва, исказује лојалност отаџбини, а уједно је и женствена, породична, традиционална (Ћорковић 2014: 24). Стварајући овакву слику о жени, Флорика Штефан успешно је испуњавала идеолошке захтеве, што у контексту преиспитивања критеријума књижевног канона на које нас упућује гине критика можемо сматрати релевантним за разумевање њеног статуса.

Критички увиди у рецепцију стваралаштва Флорике Штефан показали су да је песникиња заступљена у историјама књижевности и другим релевантним студијама румунске књижевности у Војводини (Flora 1971, Dan 1997; Agache 2010), историјама српске књижевности (Деретић 2011) и монографијама посвећеним српском песништву (Марковић 1985; Šindić 2001; Хајдуковић 2009), али и у литерарним круговима у Румунији.² О њој се говорило у контексту мањинске књижевности или женске југословенске поезије. Примат је имала поезија, док су прозна дела, есеји, критике, прикази и други текстови ове ауторке потпуно искључени из критичког дискурса. Њено стваралаштво никада није било предмет опширнијих студија. То је разлог због ког се пријем поетике Флорике Штефан најефикасније може пратити кроз часописе посвећене књижевним и културним темама (као најисцрпнији извори показали су се *Лейойис Мајџице срјске*, *Поља*, *Гледишџа*, *Руковей*, *НИН*, *Сунчаник*). У целини, критичка рецепција њеног опуса је релативно оскудна, што јасно имплицира да песникиња није „ни довољно оцењивана ни адекватно вреднована у нашој савременој поезији“ (Mirković 1984: 155).

Први критички текстови на српском језику јављају се већ у првој деценији стваралачког рада Флорике Штефан. Годину дана након публиковања збирке *Зајворене у свей*, 1959. године, Драшко Ређеп у

² Током прошлог века о Флорике Штефан су у Румунији најчешће писали њени савременици попут песникиње Веронике Порумбаку.

евалуацији целокупног стваралаштва војвођанске песникиње полази од тврдње да је песнички израз ауторке неспретан, рогобатан, али суштински искрен. Критичар посебно наглашава њену патриотску црту и велику ослобођеност на завичајни простор, услед чега стихови Флорике Штефан дају јасан увид у атмосферу румунске мањинске заједнице. Драшко Ређеп ће и у својим потоњим анализама остати при ставу да поезија ове песникиње нема дубину, те да се одликује „женском природом“ и „песничком неуједначеношћу“ (Ређеп 1962: 576-577).

Да је једнодимензионални рецепцијски оквир критике из ране фазе поезије Флорике Штефан на српском језику постао константа у процесу анализирања њеног стваралаштва потврђује и критички текст Михаила Харпања поводом објављивања збирке *Ушочишиа* (Награњ 1973: 26). Кроз критичко вредновање једне књиге поезије назире се тенденција да целокупан песнички опус ауторке буде перманентно маркиран осећајем носталгије, меланхолије, туге и патетике. За српске критичаре ови елементи постају препознатљиви и неизоставни када је реч о дефинисању стила војвођанске песникиње. У средиште анализе континуирано се смештају мотиви љубави, смрти, живота, младости, ауторкиног односа према пролазности времена и перцепцији прошлости и будућности (Sekelj 1981: 375-376). Њена визија света схваћена је као изразито реална, због чега песме које пише не треба доживљавати као врсту ескапизма (Zubac 1966: 13). Флорика Штефан је песникиња „огољене емоционалне супстанцијалности“ (Награњ 1973: 26), док је њена поезија на нивоу дескрипције, лишена дубље тематске димензије. Песнички језик којим се служи оквалификован је као једноставан, али с друге стране „декларативан, бунтовнички, робустан“ (Пражић 1980: 426) и препун „лирских кићанки, без уметничког напретка и страсти“ (Negrišorac 1982: 204).

Међутим, упркос инсистирању на једноставности и површности, поезија Флорике Штефан претежно је евалуирана афирмативно. Неправедно би било рећи да ниједан српски критичар није успевао да препозна вишеслојност њеног поетског микрокосмоса.

Хомогеност критичких приказа први разбија Антонијевић који показује интересовање за важне социолошке теме унутар лирског универзума ове ауторке. Критичар посебно издваја завичајну поезију у којој препознаје рефлексiju ауторкиног личног доживљаја живота унутар равничарског сеоског амбијента, чиме се по први пут наговештава њен ангажовани карактер. Иако је снажно повезана са колективним искуством властитог народа у Војводини, песникиња користи књижевни простор да изрази незадовољство и упуту директну критику одређеним друштвеним појавама. Међу важним социјалним аспектима налази се

и питање женске потлачености, због чега Антонијевић посебно истиче ауторкино описивање „стварности нежељеног детета, мајке, сељанке која се мучи при рађању, на послу, у свакодневици, сељанки којој живот заклања животне обзоре“ (Antoniјеvić 1977: 8).

На то колико су друштвена питања и традиционална форма родне хијерархије унутар мањинске заједнице окупирали пажњу Флорике Штефан указао је и Милан Пражић. Говорећи о књизи *Јушарњи хлеб*, Пражић увиђа тенденцију песникиње да „сваки облик индивидуалитета посматра, доживљава и решава кроз призму социјалног“ (Пражић 1980: 422).

Поменути примери рецепције указују на то да је југословенска критика деценијама била фокусирана на интимистички сегмент опуса војвођанске песникиње. Приметно је и коришћење идентичних синтагми: Гојко Јањушевић који говори о „лирској акцији“ песникиње (1971), Дамњан Антонијевић о „лирској кантилени Флорике Штефан“ (1975), Миливоје Марковић сматра да је њена поезија „окриље љубави и слободе“ (1985), а Лука Хајдуковић пише о њеној „љубавној лирици“ (2009). На основу поменутих, али и других сродних рецептивних тумачења, стиче се утисак да је стваралачки идентитет Флорике Штефан везан искључиво за љубавни и родољубиви жанр.

Још један уочљив образац односи се на тенденцију тумачења поезије Флорике Штефан у контексту генерацијске и родне категоризације. Кроз период од неколико деценија, критика је песникињу доводила у паралелу са познатим гласовима југословенске женске лирике: Миром Алечковић, Адом Шкерл, Весном Парун, Иреном Вркљан, Горданом Тодоровић и Весном Крмпотић (Pavlović 1957; Пеђеп 1962; Zubac 1966; Dan 1997). Песнички корпус ових ауторки био је запажен и прихваћен, међутим, заједничке карактеристике њиховог поетског кода биле су сведене на „женственост“ и емотивност, што је резултирало маргинализацијом у односу на стваралаштво мушких песника. Од посебне важности за канон била је чињеница да доминантност исповедног тона у поезији југословенских песникиња послератне генерације није имала субверзивни карактер, нити је угрожавала маскулине књижевно-културне парадигме. Тек касније, у оквиру савремених истраживања у науци о књижевности долази до промене у перцепцији захваљујући којој стваралаштво поменутих ауторки добија нову димензију.

Ослањајући се на гинеитички метод и француски модел феминистичке теорије, неколицина ауторки у региону врши успешну ревизију књижевне историје и реafirмише статус лиричарки (видети Hawkesworth 2000; Балжалорски Антић 2020; Dakić 2023). У истоветном критичком обрасцу препозната је склоност ка родној стереотипизацији

као доминантној одлици андроцентричног обрасца у аналитичком поступку југословенских књижевних критичара друге половине 20. века.

Узмо ли у обзир резултате истраживања савремених теоретичарки, са сигурношћу можемо рећи да редукционистички приступ књижевне критике стваралаштву Флорике Штефан није изолован случај. Сличног става о поетици Флорике Штефан били су и румунски критичари. Ипак, њихов приступ далеко је опширнији. Ширина сагледавања стваралаштва ове песникиње међу румунским критичарима у Војводини првенствено се огледа у континуираном праћењу њеног књижевног рада, упркос чињеници да је припадао југословенском књижевном простору на српском језичком изразу. Поред тога, рецепција на румунском језику укључивала је рана дела ове песникиње, фазу писања на матерњем језику, питање билингвалности и коначног опредељивања за српски језик, прозна дела, као и њен ванкњижевни ангажман у литерарним круговима. Књижевна критика о Флорики Штефан на румунском језику најчешће се појављивала у склопу студија посвећених испитивању особености румунске мањинске књижевности у Србији и њеним повезницама са румунском књижевношћу у Румунији.

Од академских критика у којима се подробније анализира дело Флорике Штефан издвајамо три студије: *Румунска књижевност из Војводине: Панорама једне четвртине века (1946-1970)*, (*Literatura română din Voivodina. Panorama unui sfert de veac (1946-1970)*) Радуа Флоре (Radu Flora) из 1971, *Универзална гуша нема домовину (Sufletul universal nu are patrie)* Мариане Дан из 1997. и *Румунска књижевност из Војводине (Literatura română din Voivodina)* Катинке Агаке (Catinca Agache) из 2010. године.

Флора је у својој књижевној историји о Флорики Штефан говорио у контексту њеног доприноса промовисању румунске књижевности из Војводине, због чега је често довођена у везу са Васком Попом. Аутор монографије потцртава неизмеран таленат песникиње, но као најважније за Румуне издваја управо прве две збирке које су написане на румунском језику. Поезија публикована на српском (односно српскохрватском језику, како сам тврди) не представља предмет његовог интересовања (Flora 1971: 31). Ипак, бројне песме Флорике Штефан преведене су на румунски језик и објављене у Румунији.

Идентична аналитичка парадигма приметна је и у каснијим анализама. Интересовање критике било је усмерено на уско детерминисане теме: првенствено љубавну и родољубиву поезију, мотиве живота, смрти и пролазности времена, преференцију ауторке да књижевни рад настави на српском језику, рад у књижевној периодици

на румунском језику и допринос промовисању румунске књижевности у оквирима југословенске културе.

Премда друге две студије такође истражују горепоменуте сегменте, Агаке нуди и детаљан увид у библиографију Флорике Штефан, док се у књизи Мариане Дан по први пут помиње женско питање рефлектовано у интересовању песникиње за судбину румунских сељанки.

Са интенцијом да нагласи ауторкину снажну емпатију према својим сународницама, Дан се позива на стихове песме *Lumea cea mare II (Велики свет II)* у којима песникиња пати за девојкама које „рано улазе у коло, рано трче на њиву, рано рађају децу, у добу кад би се још играле мајке са лутком“. Тиме се оправдава закључак да је песнички дискурс којим Флорика Штефан настоји да „освести и врати у реалност један традиционалан, крајње патријархалан свет“ грађен кроз препознатљиве слике: лутке које се продају на вашару, поломљене флаше, грубост мушкараца, незадовољство породице рођењем женског детета (што се и самој песникињи догодило), смрт новорођенчади (Dan 1997: 72).

У ширем савременом контексту, румунска књижевност из Војводине проучава се и као део институционализованог културног наслеђа. У таквим истраживањима њен развој се посматра из угла културног памћења, при чему се посебно расветљавају везе између књижевног стваралаштва, књижевне историографије и културне политике тог времена. Мирјана Ћорковић указује на то да се књижевност Румуна из Војводине обликује управо кроз историју и културно памћење, односно да историје књижевности, монографије и енциклопедије чине кључне елементе у процесу конструисања књижевног канона. Сходно томе, ауторка студије Радуа Флоре, Мариане Дан и Катинке Агаке класификује према различитим приступима: раније студије (међу које је сврстана и Флорина квалитативна студија) постављају интерпретативне моделе, док анализе из периода након осамдесетих година (Agache и Dan) укључују новије теоријске и критичке моделе (Ćorković 2014: 139, 141, 142). Тиме се објашњава присуство феминистичке критике и енциклопедијских издања која нуде вишедеценијски преглед аутора и дела уз аналитичко тумачење.

У контексту истраживања рецепције поетике Флорике Штефан, преглед академске критике на румунском језику показује да се пријем њеног стваралаштва мењао у складу са развојем критичких приступа румунских теоретичара. Рецепцијски пут креће се од раних интерпретативних оквира мањинске књижевности ка ширим, савременијим приступима који, између осталог, укључују и женско искуство.

4. Гинокритички преображај критичког хоризонта

Иако малобројни, критички осврти који успевају да продру у дубље димензије стваралаштва Флорике Штефан и осветле теме ван љубавног лирског оквира, представљају основано полазиште за опсежнију анализу. Указивање на ауторкин изражен осећај емпатије према женској судбини које проналазимо код неколицине српских и румунских теоретичара потврђује хипотезу да књижевни опус Флорике Штефан може представљати идеалан материјал за феминистичко читање. Уколико у тај процес укључимо и друге, мање или у потпуности неистражене сегменте њеног дела, гинокритиком умногоме обогаћујемо досадашњу рецепцију не само књижевног опуса ове песникиње, већ и југословенске женске поетике у ширем смислу.

Са циљем да се избегне редукционизам у критичком поступку интерпретације, седамдесетих година прошлог века из феминистичке критике се развија посебна школа проучавања књижевности коју су писале жене — *гинокритика*. Појам уводи америчка теоретичарка Илејн Шоуволтер (Elaine Showalter) чувеним есејем *Ка феминистичким њоеџикама* (*Towards a Feminist Poetics*) из 1979. године, који постаје својеврсни манифест у оквиру феминистичке књижевне критике. Шоуволтер у поменутом тексту поставља теоријске темеље новог приступа објашњавајући да је он „усмерен ка конструисању оквира за анализу књижевности коју су писале жене, развијању нових модела који се базирају на изучавању женског искуства, пре него на прилагођавању мушким моделима и теоријама“ (Showalter 1997: 217). Утврђивањем новог приступа, род постаје интегрални елемент књижевне анализе, а традиционални критички дискурс подлеже ревизији. На тај начин, гинокритика деконструира канон као један од стубова патријархалног културног поретка, указујући на његову изразито андроцентричну и ригидну природу, отпорну на промене и редукционистички настројену према женском ауторству (Gilbert and Gubar 1979).

Пре саме концептуализације појма гинокритике, јединственост женске књижевности истицале су француске феминистичке теоретичарке. Елен Сиксу (Hélène Cixous) кроз концепт *женског писма* (*écriture féminine*) указује на специфичност језика, стила, субјективности и креативности на основу које се женски аутори разликују од мушких (Siksu 2010), док Јулија Кристева развија теорије семиотичког, симболичког и абјекције (Kristeva 1989) како би понудила алате за опширнију анализу књижевног текста који потписује жена. Хипотезе ових теоретичарки постају темељ методолошког оквира којим ће гинокритика довести у питање механизме функционисања књижевног канона.

У контексту српске науке о књижевности гинокритика представља важан и неопходан теоријско-методолошки приступ, будући да је савременим истраживањима утврђено „да је историја српске књижевности слабо признавала учешће и значај жена“ (Кох 2012: 84). Посебан допринос разумевању овог питања пружа студија Биљане Дојчиновић из 1993. године — *Гинокридика: Род и проучавање књижевности коју су писале жене*, „у којој се први пут на српској сцени у једној монографији уводи и широко објашњава теорија и историја родних студија и западна мисао“ (Кох 2012: 77). Осим што објашњава основне теоријске поделе између феминистичке критике као критике усмерене на проналажење мизогиних стереотипа у књижевним делима чији су аутори мушкарци и гинокритике као њене уже дисциплине оријентисане на жене писце, ауторка указује и на андроцентричне обрасце функционисања књижевног канона, или корпуса „великих књига“, потцртавајући истовремено да је „ревизија основна идеја сваког феминистичког става о канону“ (Dojčinović 1993: 141).

Сличну премису заступа и америчка теоретичарка Лилијан С. Робинсон (Lillian S. Robinson) у својој студији *Изгаја шекспира: феминистички изазови књижевном канону* (*Treason Our Texts: Feminist Challenges to the Literary Canon*, 1983). Ауторка скреће пажњу на то да је књижевни канон рестриктивна институција, али да тога постајемо свесни тек када дођемо у „сукоб“ са њим (Robinson 1983: 83). Разлог због ког не примећујемо његову ограничавајућу природу потиче од наученог обрасца на основу ког канон посматрамо као скуп естетских, а не идеолошких вредности. Робинсон канон назива „мушким артефактом“ (Robinson 1983: 84), будући да га обликују мушкарци, припадници привилеговане класе. Као реакција на ову појаву јавља се „феминистички изазов канону“ који не подразумева само критику постојећег приступа, већ нуди и алтернативне облике преиспитивања мушке доминације.

Сходно томе, феминистичку интервенцију не чини само откривање заборављених и маргинализованих женских гласова, већ и реевалуација рецепције стваралаштва ауторки које институција канона признаје. Како бисмо то постигли, неопходно је да узмемо у обзир и друге, ванкњижевне сегменте рада ауторке, који би нам омогућили боље разумевање феминистичких мотива и идеја у самом књижевном стваралаштву.

5. Изван канона: Гинокритичко читање Флорике Штефан

Чињеница да су књижевну рецепцију поетике Флорике Штефан креирали доминантно мушкарци потврђује премису о важности њене ревизије. Тадашњи модел анализе одговарао је социјалистичкој перцепцији женске поетике која се одликовала амбивалентношћу. Нови поредак захтевао је родну равноправност, услед чега су жене све чешће проналазиле своје место на књижевној сцени. Истовремено, њихово стваралаштво евалуирано је кроз призму патријархалних вредности при чему је примат даван поезији која одражава традиционално „женске теме“. Насупрот томе, ауторкина потреба да оголелим језиком опише тешку судбину румунских сељанки и сачува од заборава своје претходнице и савременице у потпуности је занемаривана.

У наставку рада скренућемо пажњу на три песме које снажно рефлектују ауторкину критику патријархалне средине у чијим се оквирима женски животи мучки гасе. Све три песме датирају из 1956. године, дакле из године која означава почетну фазу ауторкиног стваралаштва на српском језику. Тиме потврђујемо да је Флорика Штефан од самог уласка у југословенски књижевни простор показивала инклинације ка феминистички ангажованој поезији коју је критика сходно владајућим политикама потискивала.

Један од првих примера феминистички оријентисане поезије код Флорике Штефан проналазимо већ у њеној првој објављеној књизи поезије на српском језику — *Тако сам се родила*. Премда је поменута збирка запажена у критици, одређени делови овог циклуса остају у сенци љубавне и родољубиве поезије. У идентично насловљеној песми ауторка тематизује женско искуство изазвано патријархалним притиском да роди мушко дете. Ноћ уочи порођаја жена проводи у молитви Светом Архангелу да јој подари мушко дете. Након што се ипак рађа женско, на лицима мушких чланова породице уочава се презир дочаран стиховима у којима они „окрећу главу од детета“ (Štefan 1956a: 33). Истицањем осећаја страха који лик мајке проживљава, песникиња користи поезију као простор за дијалог о осетљивој и унутар руралне мањинске заједнице табуизованој теми. Уколико њену песничку визију сагледамо кроз гинокритичку призму стичемо увид у суровост традиционалне родне дискриминације на основу које се може утврдити положај румунске сељанке у Југославији на половини 20. века. Међутим, оно што је важније, у фокус интерпретације ставља се аутентично женско искуство уместо доминантног маскулиног. Оваквим обртом, песникиња нарушава

супериорност мушке перспективе у књижевности показујући да је неправедно запостављена женска субјективност једнако важна.

Истом циклусу припада и песма *Мајчин дом*, која на приближан начин дочарава сурову реалност жене доживљену очима њене ћерке. Ауторка говори о болу мајке чији је живот обележен мужевљевим пороцима, а која је сву патњу трпела и беспоговорно носила у себи. То је жена чији је „муж пролумповао сељачку младост“, чији је цео живот стао у простор „од стаје до амбара“, „од задимљене собе до труле капије“, чији је „једини верни пратилац у животу пас“ и којој су „очи непотребне“ (Štefan 1956a: 37). Трансгенерацијска женска патња о којој песникиња говори још једна је у низу прећуткиваних друштвених тема. Тренутак у коме ћерка препознаје мајчин бол уједно је и тренутак у коме схвата да је и сама наследница тог бремена. Флорика Штефан овим стиховима наглашава да трагедија жене у патријархалној средини није јединствен и изолован пример, већ део шире културне стварности.

Исте године у књижевном часопису *Вејерењача* публикована је песма *Дневна зайовесї*. Служећи се једноставним језиком, без стилских фигура и еуфемизама, ауторка изнова читаоцима приближава трауматичну свакодневицу жене заробљене у браку са порочним човеком: „у себи: сигурно ће доћи пијан“ (Štefan 1956b: 10). Мотив страха поново је присутан у стиховима који деконструишу стварност вредне, пожртвоване и потлачене жене са села. Њен живот одређен је патријархалним обрасцима, а њена улога сведена на роба који обавља тешке физичке послове док истовремено води психичку борбу са више генерација мушких чланова породице, њиховим карактерима и порочним навикама.

Кроз песму *Дневна зайовесї* Флорика Штефан открива начин на који женско тело и искуство одражавају рефлексију друштвене стварности. Женска патња представљена је као део колективног родног идентитета и не треба је доживљавати као индивидуалну. Гинокритичким читањем фокус критичког дискурса се мења и сугерише да се ова и друге тематски сродне песме могу тумачити као историјско сведочанство патријархалне репресије. Промена перспективе доводи до закључка да поезија Флорике Штефан надилази границе интимистичког, конфесионалног жанра за који се веровало да представља њен поетски домет.

Међутим, књижевни текст не представља једину сферу у којој се могу детектовати феминистички мотиви. Поетика Флорике Штефан може се интерпретирати заједно са њеним јавним деловањем, односно учешћем у дисеминацији идеја о родној једнакости кроз позицију

уреднице часописа *Feteia nouă* (Нова жена), гласила *Антифашистичкој фронтџа жена* намењеног женској читалачкој публици на румунском језику у Југославији. Уреднички статус подразумевао је селекцију садржаја у циљу оснаживања женског гласа. Због тога овај податак из њене биографије остаје важан у контексту сагледавања свеукупног доприноса песникиње развоју женске културе на овим просторима и ширењу еманципаторских политика путем периодике.

Иако уреднички статус ауторке не чини део централне анализе рада, кроз овај аспект ванкњижевног залагања ауторке можемо подробније разјаснити њену улогу у културном и родном оквиру времена коме је припадала. То потврђује песма *Велики интинерер*, објављена 1979. године у *Лейойису мајице српске*, која се може читати као аутобиографска слика из живота песникиње. Кроз њу добијамо прилику да уронимо у свет Флорике Штефан и откријемо делове њеног искуства:

У овом селу читала сам песме и певала у хору
 У овом селу чувала кантар и мерила жито
 за велику гладну годину
 и враћала се кући суботом
 са сто морава за ћаћу
 У овом селу држала зборове недељом
 сиромаси су слушали млади су играли око фанfare
 а старци су ишли у цркву
 У овом селу била сам агитатор и афежејка...
 (Штефан 1979: 585)

Премда се никада није декларисала као феминисткиња, Флорика Штефан поносно је истицала своју припадност *Антифашистичком фронту жена* (АФЖ). Овај податак драгоцен је за феминистички контекст, будући да га не тумачимо само као биографску референцу, већ као елемент критичке анализе. Служећи се оваквим моделом савремене интерпретације стваралаштва Флорике Штефан подржавамо премисе феминистичке критике, као и став Нине Бајм (Nina Baym) о нераскидивости везе између животног искуства и поетског израза жена (Baym 1993).

У контексту доприноса успостављању линије женске књижевне традиције на простору бивше Југославије важно је указати и на прозна дела ауторке: *Корени ђесме* (1982), *Лицем у лице: зајиси* (1990), *Брежуљци, језера, ђућовања* (1995) и *Блајо у мојој души* (1997). Реч је о збиркама есеја које традиционална књижевна критика у потпуности изоставља,

а које ауторка користи као место за изношење ставова и размишљања о најразличитијим књижевним, културним, историјским, политичким и друштвеним појавама. Нарочиту наклоност и интересовање исказује ка женама које су оставиле траг у југословенској култури. Поред великанки као што су Десанка Максимовић и Милица Стојадиновић Српкиња, Флорика Штефан даје простор и мање познатим књижевницама које главни књижевноисторијски ток маргинализује. Међу њима су Гордана Тодоровић, Даринка Јеврић, Магда Симин, Даница Вујков, Гордана Ћирјанић, Невена Витошевић, Весна Егерић, Вјера Вукшић Витошевић, Љиљана Дугалић, Ина Јун-Брода, Дара Секулић. Истовремено, пажња се поклања и женама које су се оствариле и у области науке, попут Ирене Грицкат или Владиславе Гордић Петковић.

С обзиром на то да је у овом раду фокус истраживања на поезији, прозно стваралаштво означавамо само као важан сегмент ауторкиног опуса који је потребно систематизовати у будућности. Указивањем на потребу анализе поезије у комбинацији са другим књижевним облицима и биографским елементима заправо указујемо на интенцију песникиње да кроз различите форме стреми величању женског искуства и чувању женског наслеђа у југословенском културном простору.

6. Закључак

Појам родне дискриминације у књижевности најчешће се и у првом реду односи на жене писце које је строго традиционални књижевноисторијски ток изузео, чија су имена остала заборављена и непозната. Но, не треба занемарити чињеницу да овај феномен често делује другачије и крајње парадоксално. Буђење свести о маргинализацији жена у различитим друштвеним и културним сферама, изазвано незаустављивим разбуктавањем феминистичке идеологије у 19. веку, проузроковало је одређене промене и у домену књижевности. Жене су постепено почеле да добијају признања у својим националним оквирима, но често је статус који су завређивале био условљен одређеним факторима. Тенденције књижевне критике да женску књижевност затвори у круг лирског, сентименталног, површног, интимистичког, конфесионалног, те да је на тај начин дискредитује у односу на мушку, показале су се као изразито дискриминаторне и у одређеној мери чак погубније од самог искључивања. Амбивалентност књижевне историје која истовремено даје простор женама, али га и ограничава, резултирала је стварањем трајно негативног оквира за интерпретацију женског

писма. Тиме је препознавање њихове књижевне вредности постало онемогућено — све до појаве гикокритике.

Истраживање рецепције књижевног и културног рада Флорике Штефан умногоме потврђује премису феминистичке критике о површној и андроцентричној матрици књижевног канона. Ова ауторка није непозната широј читалачкој публици, напротив, уврштена је у бројне антологије српског песништва,³ део је канона и била је део образовног система. Међутим, сагледавање њеног целокупног опуса доводи нас до закључка да критички дискурс изоставља његове значајне сегменте, који савременим приступом не само да могу обогатити рецепцију, већ драстично променити представу о овој песникињи у ширем културном контексту.

Поезија Флорике Штефан делом уистину јесте ношена осећањем љубави, носталгије, каткад и патње, но она истовремено представља етички и друштвени израз. Кроз призму личног, песникиња говори о колективном — женској судбини, патријархалном руралном свету, телесности, идентитету, историји и култури не једног, већ два народа. Иза лирске лепоте њене љубавне поезије остаје сакривен читав свет препун бола, неправде, генерацијске трауме, осећаја немоћи. По угледу на стварност коју рефлектује, поетске слике патријархалног друштва веома су оштре, без лирских украса и еуфемизама. Таквим поступком Флорика Штефан књижевни текст претвара у својеврсну социјалну критику, тражећи кроз своје стихове правду за све промашене женске судбине. За њу књижевност нема само естетску, већ и моралну вредност, и управо тај аспект њеног стваралаштва треба издигнути на површину.

³ Међу најпознатијим издавајмо: *Антилопија послерајне српске поезије* (прир. Миливоје Марковић, 1992), *Универсова књижа љубавне поезије* (прир. Слободан Милић и Будимир Фатић, 1999), *Антилопија српске поезије 20. века* (прир. Миливоје Марковић, 2000), *Српска љубавна поезија: антилопија* (прир. Стојан Бербер, 2002), *Како се небо муши: антилопија песника добијеника наираде „Милица Стојадиновић Српкиња“* (прир. Даница Вујков, 2004), *Драгоцене речи: избор из поезије XX века* (прир. Олга Савић, 2008), *Најлепше љубавне песме српских песника* (прир. Гордана Симеуновић, 2013), *365 љубавних: (антилопија српске љубавне поезије)* (прир. Милош Јанковић, 2021).

Литература

- Agache, Catinca. *Literatura română din Voivodina*. Panciova: Libertatea, 2010.
- Antonijević, Damnjan. „Lirska kantilena Florike Štefan”. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* 21.201 (1975): 14-15.
- Antonijević, Damnjan. *Opisom iznutra: književna kritika*. Novi Sad: Radnički univerzitet „Radivoj Ćirpanov”, 1976.
- Antonijević, Damnjan. „Na času velikog jedinstva”. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* 23.224 (1977): 8-9.
- Balžalorski-Antić, Varja. „Ženska poezija i strategije spoljašnje dijalogičnosti”. *Književna istorija — časopis za nauku o književnosti* 52.170 (2020): 31-51. (Ćirilica)
- Baym, Nina. *Women's Fiction: A Guide to Novels by and About Women in America, 1820–1870*. Urbana: University of Illinois Press, 1993. HYPERLINK “https://books.google.rs/books?id=yokG1TkADYoC&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0%23v=onepage&q&f=false” \h https://books.google.rs/books?id=yokG1TkADYoC&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (preuzeto 11.8.2025)
- Ćorković, Mirjana. „Književna istorija kao sistem kulturnog pamćenja: na primerima iz rumunske književnosti u Vojvodini”. *Анали Филолошкої факултету* 26.1 (2014): 131-148.
- Ćorković, Mirjana. „Kultura sećanja u proznoj manjinskoj rumunskoj književnosti”. Doktorska disertacija, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2014.
- Dakić, Mirela. „Tko nasljeđuje žensko pismo?” O domaćoj recepciji francuske feminističke teorije. *Umjetnost riječi* 1 (2023): 59-81.
- Dan, Mariana. *Univerzalna duša nema domovinu (Sufletul universal nu are patrie)*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997.
- Deretić, Jovan. *Istorija srpske književnosti*. Zrenjanin: Sezam Book, 2011. (Ćirilica)
- Dojčinović, Biljana. *Ginokritika: Rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*. Beograd: Književno društvo „Sveti Sava”, 1993.
- Đukić, Zorana. „Poezija Florike Štefan u srpskoj književnoj kritici druge polovine XX veka: ginokritički pristup”. У *Савремена филолошка истраживања*. Ур. Рајна Драгићевић, Мина Ђурић, Владимир Карановић, 242-261. Београд: Филолошки факултет, 2024.
- Flora, Radu. *Literatura română din Voivodina. Panorama unui sfert de veac (1946–1970)*. Panciova: Libertatea, 1971.

- Gilbert, M. Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2020.
- Hajduković, Luka. *Iščitavanje osobenog znaka: rasprave i ogledi iz književnosti*. Petrovaradin: Alfagraf, 2009. (Ćirilica)
- Harpanj, Mihailo. „Glasovi i sudbine od Florike Štefan“. *Letopis Matice srpske* 398.1 (1966): 97-99. (Ćirilica)
- Harpanj, Mihailo. „Florika Štefan: Utočišta“. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* 19.176 (1973): 26.
- Hawkesworth, Celia. *Voices in the Shadows: Women and Verbal Art in Serbia and Bosnia*. New York: Central European University Press, 2000.
- Janjušević, Gojko. „Lirska akcija Florike Štefan“. U *Mesto za ljubav (izbor iz poezije)*. Novi Sad: Kulturni centar, 1971.
- Janjušević, Gojko. „Florika Štefan: Utočišta“. *Letopis Matice srpske* 412.1 (1973): 113-115. (Ćirilica)
- Kristeva, Julia. *Moći užasa: Ogled o zazornosti*. Zagreb: Naprijed, 1989.
- Koh, Magdalena. ...*kada sazremo kao kultura. Stvaralaštvo srpskih spisateljica na početku XX veka (kanon – žanr – rod)*. Beograd: Službeni glasnik, 2012. (Ćirilica)
- Lakićević, Ognjen. „Knjiga poezije Florike Štefan „Tako sam se rodila“.“ *Susreti* 5.6-7 (1957): 545-547. (Ćirilica)
- Marković, Milivoje. *Orfejevi saputnici: Kritika savremene jugoslovenske poezije*. Novi Sad: Matica srpska, 1985. (Ćirilica)
- Mirković, Čedomir. *Argumenti i ocene: književna vrednovanja*. Beograd: Naučna knjiga, 1984.
- Negrišorac, Ivan. „Florika Štefan: Nanosi“. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* 28.278 (1982): 204.
- Pavlović, Luka. „Florika Štefan: Tako sam se rodila“. *Život* 10.7-8 (1957): 103-104.
- Pražić, Milan. „Traženje novog jedinstva: Florika Štefan: Jutarnji hleb“. *Letopis Matice srpske* 425.2 (1980): 422-427. (Ćirilica)
- Ređep, Draško. „Od istog čitaoca: Florika Štefan: Zatvorene u svet“. *Letopis Matice srpske* 383.5 (1959): 477-478. (Ćirilica)
- Ređep, Draško. „Od istog čitaoca: Florika Štefan: Dozvolite suncu“. *Letopis Matice srpske* 389.6 (1962): 576-577. (Ćirilica)
- Robinson, Lillian S. „Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon“. *Tulsa Studies in Women's Literature* 2.1 (1983): 83-98.
- Savić, Svenka i Laura Spariosu. *Životne priče žena u Vojvodini: Rumunke (1921-1974)*. Novi Sad: Udruženje građana Женске студије и истраживања i Futura publikacije, 2011.

- Sekelj, Vojislav. „Florika Štefan: Prelomne godine”. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* 27.270-271 (1981): 375-376.
- Siksu, Elen. „Smeh Meduze“. S francuskog prevela Sanja Milutinović-Bojanić. *ARS* 5.6 (2010). HYPERLINK “_blank” \h <http://www.scribd.com/doc/122338258/Helene-Cixous-Smijeh-meduze-Elen-Siksu-Smeh-meduze#scribd> (preuzeto 31.3.2025)
- Showalter, Elaine. „Towards a Feminist Poetics“. In *Twentieth-Century Literary Theory*. Ed. K. M. Newton, 216-220. London: Macmillan Publishers, 1997.
- Šindić, Miljko. *Kritika poezije: eseji i studije*. Banja Luka: Zadužbina „Petar Kočić“, 2001.
- Štefan, Florika. *Tako sam se rodila*. Vrbas: Progres, 1956a.
- Štefan, Florika. „Dnevna zapovest“. *Vetrenjača* 7 (1956b): 10.
- Štefan, Florika. „Veliki intinerer“. *Letopis Matice srpske* 424.3 (1979): 582. (Ćirilica)
- Vujkov, Danica. *Čitanje savremenika*. Petrovaradin: Alfagraf, 2018. (Ćirilica)
- Zubac, Pero. „Glasovi i sudbine“. *Polja: časopis za književnost i teoriju* 12.96/97 (1966): 13.

Zorana Đukić

University of Belgrade

Faculty of Philology

Original Scientific Paper

Reassessing Florika Stefan's Literary Legacy

Florika Štefan (1930–2016) is one of the rare authors of Romanian nationality to have secured a place within the canon of Serbian literature. Alongside Stevan Raičković, Branko Radičević, Mira Alečković, Miroslav Antić, and others, she stands out as one of the key representatives of subjective lyricism. Her work was not marginalized by literary history; on the contrary, she is cited in all major histories of Romanian literature in Vojvodina, as well as in numerous monographs and anthologies dedicated to Serbian poetry. Nevertheless, her oeuvre has long been interpreted through the predominantly masculine critical frameworks characteristic of the second half of the twentieth century, which led to her being categorized primarily as a lyrical poetess. As a result, a significant portion of her literary and extra-literary engagement has remained overshadowed by the pronounced sentimentalism associated with postwar poetry.

The analysis of Florica Ștefan's life and work is further complicated by her simultaneous affiliation with Serbian, Yugoslav, and Romanian literary spheres. It is therefore essential to examine critical discourse in both Serbian and Romanian in order to determine her canonical status more precisely. This paper offers, on the one hand, an overview of existing critical interpretations of Ștefan's work, the literary canon, and its influence on the educational system and broader cultural context; on the other hand, it provides a new, comprehensive feminist analysis. The study's underlying premise rests on the gynocritical hypothesis that women's authorship must be revisited in order to identify themes, motifs, and strategies suppressed within the established critical paradigm, with the aim of challenging and destigmatizing the category of women's lyric poetry.

Florica Ștefan's poetry is indeed partly shaped by feelings of love, nostalgia, and at times suffering, but it also constitutes an ethical and social expression. Through the prism of the personal, the poet speaks of the collective — of women's destinies, the patriarchal rural world, corporeality, identity, history, and the culture of not one but two peoples. Beneath the lyrical beauty of her love poems lies an entire world saturated with pain, injustice, generational trauma, and powerlessness. Reflecting the realities she portrays, her poetic depictions of patriarchal society are stark, stripped of lyrical embellishment or euphemism. In this way, Florica Ștefan transforms the literary text into a form of social critique, seeking justice through her verses for all the unfulfilled destinies of women. For her, literature has not only aesthetic but also moral value — and it is precisely this dimension of her work that deserves to be brought to light.

Keywords: Florica Ștefan, women's poetry, Romanian minority literature, gynocriticism

Примљено 31. 8. 2025.

Одобрено 9. 11. 2025.

Merima Omeragić*

Center for Interdisciplinary Studies

“Profesor dr Zdravko Grebo”

University of Sarajevo

The first Bosnian Muslim woman author Nafija Sarajlić, and the rediscovery of her writing in relation to the canon

The aim of this paper is to analyse the stories by Nafija Sarajlić (1893–1970) in the relation to Bosnian Muslim literary canon, double standards towards women, restrictions, negation, trivialization and inferiority of the female experience. The phenomena described therein are the anxieties of authorship, the literary authority and influence, often overshadowed by the author’s autobiographical relationship with her husband Šemsudin Sarajlić (1887–1960). The focus of the analysis is her decision to stop writing due to family and social reasons. Therefore, from the example of Nafija Sarajlić, the ideal model of the woman-victim, or the Angel in the House, was built into the Muslim [Bosniak] literary canon. This paper will expose the distorted canonical image and feminist neglect of the first noted strategies of resistance to social dominance, as well as provide an explication of the complex position of the woman writer in the public sphere. With this interpretation, keeping in mind the literary injustice done to this author, I represent a cultural reinterpretation of Nafija Sarajlić. This paper offers a gynocritical reading of the works of the first Bosnian Muslim woman prose writer, Nafija Sarajlić, in the context of the historical Muslim Women’s Question and canon. This approach involves the reconstruction of the historical context of Bosnia under the Austro-Hungarians, as well as the particularities of Islamic tradition and culture, thereby highlighting the abandonment of writing.

Keywords: canon, Nafija Sarajlić, anxiety of authorship, literary authority, abandonment of writing.

* merima.omeragic@cis.unsa.ba ; <https://orcid.org/0000-0002-6887-536X>

1. Who's afraid of Nafija Sarajlić?

Nafija Sarajlić (1893–1970), hailed as an icon of the contemporary construction of the national Muslim [Bosniak] literary canon, is a challenging scholarly phenomenon. Her figure is placed under the impact of the manipulative processes of canonization in the hands of men, directed at women. Although she represents a minority as a woman who received a ticket to recognition, it is necessary to reflect on the motives of her canonization. This careful research method is essential for identifying and addressing the overlooked aspects of the tradition, shedding light on “the representation of female with the very analytical instruments that caused this subordination” (Latković 2018: 125). In this scholarly context, particular attention should be drawn to the negotiation and struggle that occur within the literary field. The initial aspect concerns the status of women within the literary canon and the issue of the appropriateness of their writing. The succeeding aspect involves a re-evaluation of the author's efforts to influence literary order and to ascertain literary writing merits. The prevailing focus of available research on this author is on her biography, which is not surprising given the implications it might have for the justification of the method of choosing Nafija Sarajlić for inclusion in the literary canon.¹ It is noteworthy that Nafija Sarajlić was among the first women educated to become a teacher, and is also considered to be the first female prose writer in the Bosnian Muslim community. Nevertheless, the aforementioned assertions do not align with the predominant narrative concerning the author's image and public position. The underlying reasons for this discrepancy are not readily apparent. Rather, the emphasis is on the fact that she was the wife of the writer Šemsudin Sarajlić (1887–1960), and the events in her own life that led her to give up both teaching and writing. In other words, it is about “reaffirming her role as a model Muslim woman who abandoned her teaching, as well as writing, careers for the sake of her family” (Omeragić 2023: 96).

The purpose of this article is to include Nafija Sarajlić's work in this context and determine its relevancy. This is part of the process of the “reinterpretation of female authors who have already gone through the chasm

¹ The shift in political systems during the 20th century led to Nafija Sarajlić's subsequent decline into literary obscurity, primarily due to her short writing career, and the historical flux of Bosnia's political landscapes. The gender, ideas, and writing style of the author were simply not aligned with the prevailing trends of the time. Interest in the work of Nafija Sarajlić only revived after her death in 1970, when researchers turned their attention back to Muslim literature (Isaković 1972, Idrizović 1977, Salihbegović 1980, Ljiljak 1986, Isaković 1987, Rizvić 1990). During the 90s, this previously limited interest underwent a radical transformation, driven by the establishment of the Bosnian Muslim national literary canon. In this new canon, Nafija Sarajlić occupies a key female role (Duraković, 1995 and 2012, Memija 1997, Brka 1998, Begić 2002, Pirić 2010, Tomašević 2021).

of canonization cancellations and who, after the initial national passions were silenced” (Latković 2018: 125), became its dislocated part. A central concern of this research is to highlight and validate the contributions of Bosnian Muslim women’s literature to Bosnian culture, as well as within the broader South Slavic literary tradition. On the other hand, I aim to intervene in the national interpretations of her work, thereby overcoming isolationist principles and ensuring inclusion in contemporary research streams. Additionally, this research aspires to reinterpret Nafija Sarajlić’s contributions within the context of contemporary feminist discourse, thereby facilitating the formal integration of her work into the domains of local and comparative gynocritics. From the perspective of a gynocritical reading, this paper will interpret the biography and works of Nafija Sarajlić. As defined by Elaine Showalter, gynocriticism is a “female framework for the analysis of women’s literature”, and the mode “to develop new models based on the study of female experience” (Showalter 2012: 28).

In the official national-canonical narrative, Nafija Sarajlić is examined in the light of loyalty to the male discourse. The degree of loyalty is reflected not only in her literary tactics but also in her decision to remain in the private sphere and to assume the roles of mother and housewife. The fundamental characteristics of this discourse are contained in the subjectivity in the estimation of excellence, aesthetic values, and mainstream politics, which, to paraphrase Nina Baym (Baym 1981), are placed at the heart of a particular tradition. The canon manifests a profound asymmetrical and heteronormative structure, rooted in the perpetuation of a model of subordination for female author.² These characteristics indicate that the ideal image and patriarchal essence of women in national culture, which are systematically reflected through literary discourse, are crucial to the concept of the canon. According to Lillian S. Robinson, the canon may be perceived as an “entirely gentlemanly artifact” (Robinson 1997: 3) in which women are generally not portrayed “as active agents rather than passive ‘images’ or victims” (Ibid: 6). In light of this perspective, it is possible to revise the processes of canonization that have been marked by distrust of women’s talent, the subsequent labeling of their work as trivial, and the ultimate doubt put forth on their excellence. As Nina Baym has explained, “[t]he critic does not like the idea of women writers, does not believe that women can be writers [...]” (Baym 1981: 124), and therefore,

² The canon has been the subject of considerable criticism, including, but not limited to, issues of status between high and low forms of literature, an interpretive misreading of female authors, the marginalization of the female experience, and the inadequate representation of female characters by authors (Robinson, 1997), as well as all aspects of male authors’ canon supremacy (Kate Millett, 1969; Ellen Mores, 1976; Elaine Showalter, 1977; Sandra Gilbert and Susan Gubar, 1979; Annette Kolodny, 1980; Nina Baym 1980, 1992).

they exclude women writers, which leads to their invisibility in the canon itself. But what does it mean to integrate an author like Nafija Sarajlić into an official literary framework, as Nirman Moranjak Bamburać sees the canon as being founded “in the canonization of tradition” (Moranjak Bamburać 2005: 60)? This suggests the question of whether female authors are truly “cemented into canons like icons”, as this researcher asserts, because “in the built-in foundations windows are left for their breasts, so that they can feed their successors” (Ibid: 53).³ Thus, the edifice of Nafija Sarajlić’s integration into the national canon is predicated on patriarchal conceptions of her life as a victim, particularly the prioritization of her marital and familial duties over her own aspirations. As Melika Salihbegović has described, the literary path of Nafija Sarajlić was as “a victim of the fate of a married woman and mother whose eldest daughter dies” (Salihbegović 1980: 23). The major criticism of her stories was the “underdeveloped plot”, the lack of “literary power to delve deeper into life”, the fact that “she did not deal with the subject in a wider sense”, the “modest artistic power” (Idrizović 1977: 618), and the “unfeminine nature of her writing” as a fidelity to male culture and connection to tradition (Avdagić 2003: 127). In a more general manner, her stories are characterized as “lyrical prose” (Duraković 1995: 11), that is, “lyrical-meditative prose [...] with an accentuated educational appeal and moralizing character” (Duraković 2012: 271). In contrast to the aforementioned major critique, the focal point of this article is not only the revision of her canonized image but also her exposure to the canon through her partnership with her husband, a fellow writer. Moreover, Nafija Sarajlić’s personal written remarks can be examined as her insights on the status of women in the literary field.

In the book *Brnjica za vještice* (2021), Dubravka Ugrišić draws attention to the chronic underrepresentation of women authors in the corpus and canon of Croatian literature. She identifies the contributions of these figures in the form of informative appendices attached to the sketches of epochs in the development of literature, and at the level of diminishing the importance of genres (women’s poetry and children’s literature, romance novels) and authors, such as Cvijeta Zuzorić, who served as muse to male writers. Additionally, this formula was previously elaborated by Dunja Detoni Dujmić (2001), who emphasized how female authors entered the canon due

³ Nirman Moranjak Bamburać proposes that the image in question originates from South Slavic folk or oral poetry, as exemplified by “Zidanje Skadra”. The poem presents a heroine who is sacrificed by her husband in the name of building the city. The woman’s breasts, partially exposed through a narrow opening, serve as the focal point of the image, while the rest of her body is concealed by a wall. It is crucial to highlight the profound sacrifice, as it ultimately reduces her to reproductive function. Even when women are subjected to such practices, patriarchal law forces them to focus on nurturing and preserving their offspring.

to the trend of historical and religious writing, and also due to their focus on mysticism.⁴ In her prior work, Dubravka Ugrešić in *Doba kože* (2019) examined the mechanisms of memorization, noting that leading canonical authors, including Ivana Brlić Mažuranić (1874–1938) and Marija Jurić Zagorka (1873–1957), were “the most frequent victims of such [canonical] constellations” (Ugrešić 2019: 172). These comments are of substantial importance within the context of Bosnian Muslim literature and women writers. In the particular example of Nafija Sarajlić, we encounter two phenomena: the underrepresentation of female figures in the traditional canon and the crucial issue of the hesitation to approach a gynocritical revision of her canonical position. This phenomena occurs through processes of codification in literary history, incommensurability in reception, institutional denial of their authorship, and even the legalization of timely recognition. The purpose of this article is to challenge both phenomena.

The research on the canonization practices of Nafija Sarajlić is absent from the Bosnian-Herzegovinian and Bosniak [Muslim] micro-planes. The motivation behind this phenomenon is primarily stemming from the reluctance to challenge the prevailing discourses that uphold the authority of the established canon, to paraphrase Annette Kolodny (1980), at “the expense of half of the population” (Kolodny 1980: 19). It is also relevant to consider the reduced need for revision, as such approaches are often met with resistance due to their potential conflict with the established canon and its “discriminatory cultural practices” (Ugrešić 2021: 44). Women frequently play an active role in the preservation of the established literary canon. The behavior is due to the fact that “women workers in the field of literature often listen to unwritten, deeply rooted – perfidious rules out of a desire to be admitted to the gates of the canon” (Omeragić 2024: 217). In this pursuit, they tend to select subjects that are more aligned with a gynocritical perspective towards canon ideology. The “recognition” of a writer, such as Nafija Sarajlić, does not guarantee that her biography and work will be revalued, despite the urgency to resist the ideological apparatus that adapted her to the canon.

In the article “Nevolje s kanonizacijom”, which is among the few that takes as its point of discussion the relationship of women authors with national canons in Bosnia and Herzegovina, the author Nirman Moranjak Bamburać identifies models of representation that are organized “in the context of the patriarchal code, the context of ‘general’ humanity, the context of physicality/eroticism, or in the epic code” (Moranjak Bamburać 2005: 67). All models

⁴ As feminophile research indicates, Croatian women writers, despite the diverse subjects they addressed and their innovative methods, were conscious of social and “traditionally conditioned male supremacy” (Detoni Dujmić 2001: 182).

that reinforce the canon by incorporating others, are put in the fundamental service of subordinating women authors. They also facilitate the production of these women as effective signifiers of “absence—not only the excess of the hierarchical model of canonization, but also of an entire alternative and suppressed history” (Ibid: 71).⁵ The biography and prose of Nafija Sarajlić were approached from in a series of readings that did not give consideration to the harmfulness of her canonically excluded inclusion, nor to the local nor the wider historical context. Existing interpretations both historical as in the case of Celia Hawkesworth (2000), and pro-feminist by Anisa Avdagić (2003), Vildana Pečenković and Nermina Delić (2015), Zlatan Delić, and Ifeta Lihic et al. (2017) were determined by the positive discrimination toward the work and life of Nafija Sarajlić, but also by the failure to consider her resistance strategies, while confirming the idea of her affirmation of the masculine discourse and system. Fabio Giomi (2015, 2021), in contrast, has recreated the significant historical context of women’s writing during the Austro-Hungarian administration. Giomi’s analyses, however, have not undergone a more detailed examination of aspects of the stories by Nafija Sarajlić, specifically those to which the storyteller refers to questions of the canon. In her article “The Muslim Women’s Question and the Emancipatory Potential of Nafija Sarajlić’s Literary Work in the South Slavic and European Context” (2023), Merima Omeragić reconstructed Nafija Sarajlić within a macro context, aiming to explore the reflections of the teacher’s vocation in the narratives.

In a similar way that Toril Moi (2002) demanded a feminist re-evaluation of Virginia Woolf, in the feminist text in which the author was exposed to readings according to which the author is “insufficiently feminist, or praised on grounds that seem to exclude her fiction” (Moi 2002: 18). Toril Moi posits that this action is indicative of an underlying unconscious dynamic that does not effectively challenge the prevailing institutions and interpretations that dominate the field. This article will aim to reinterpret Nafija Sarajlić’s oeuvre within literature and feminism. The main focus of this article is on the collection of stories by Nafija Sarajlić *Teme* (1986), which was published posthumously, and 70 years (1986)⁶ after their initial appearance in the journals *Zeman* and *Biser* (1912 –1918). Despite her

⁵ The article to which I am referring, although it describes the analysis of another canonized author, Jasmina Musabegović and her novel *Skretnice*, is important because of the author’s effort to create a foundation for approaching the research of mechanisms and patterns on which the position and figure of the Bosnian Muslim woman in the national canon is produced.

⁶ The publication of a book in Mostar was planned in 1916, but postponed due to World War I. After a lengthy interval, the first edition was finally published in 1986, when Zadrugar printed her first collection under the title *Teme*.

presence in the established literary canon due to her markedly dissonant voice, the central focus of this research is an in-depth literary analysis of her stories, which encapsulate specific elements that we identify as canonical. These elements serve to more dynamically ascertain the author's standpoint and her relationship to her own literary work and text, as well as to social movements.

With this theoretical context I will provide the analysis not only of Nafija Sarajlić's prose but also of her connection to literature, and to the patriarchal law of literary canon seen through feminist literary criticism. On the first level, I will shed light on the textual relation between the author and the Bosnian Muslim literary canon with key characteristics of a masculine literary authority and a history of critical reception. The strategic objective of this research is to provide a comprehensive analysis of the challenges faced by woman author, including the impact of her husband's authoritative role on her own literary pursuits, the anxiety of authorship and the challenges she faced in her personal life. Ultimately, this study will address the phenomenon of women authors abandoning their professional literary and writing endeavors. In particular, this level engages in a careful explication of the context of the emancipatory strides made by Bosnian Muslim women with particular attention to the unique characteristics of their tradition and culture.⁷ It is evident that the subject of analysis is of crucial importance to the objective of the article, which is to innovate the study of Bosnian-Herzegovinian literature and to integrate the topic of the Bosnian Muslim woman into academic discourse.

2. Context: The Muslim Women's Question in Bosnia and Nafija Sarajlić

The life and stories of Nafija Sarajlić, the first Bosnian Muslim woman writer, were influenced by the change in culture that happened when the Ottoman (1463–1878) and Austro-Hungarian (1867–1918) systems shifted. The sociopolitical microcontext of her life and work was significantly influenced by domestic social movements that gave rise to significant inquiries. This is primarily evident in the educational policies initiated by the new Austro-Hungarian administration, which advocated imperialist values and industrial needs with the objective of integrating the previously non-

⁷ These emancipatory steps occurred during the historical period of the Austro-Hungarian administration over the territories that are parts of contemporary Bosnia and Herzegovina (1887–1914).

participating female population into the working class.⁸ The emancipatory aspect of education has been demonstrated to provide women with a significant source of economic independence, as well as the opportunity to lead debates on “issues contested in everyday life” and “for a broadening of women’s access to public roles” (Offen 2000: 29). This trajectory was also observed in the suffragette movement in Europe, the Austro-Hungarian Empire, and its provinces, which posed a substantial challenge to the emancipation of women. It was the Bosnian Muslim women themselves and their community that initiated the Muslim Women’s Question. The issues raised by this decades-long debate were based on “hijab, cultural and educational emancipation, participation of Muslim women in public life [...], women’s rights in Islam, and employment and work outside the home” (Kujraković 2009: 101). This led to the development of a polemic within the broader context of progress and modernity in post-Ottoman Bosnia.⁹ The basic question that arose there was “re-examining the current position of Bosniak women in society and the family” (Ibid: 103). In fact, the gist of the argument was that “women began to be considered unfit to accomplish their role as mothers and educators of future generations, and then became an object of reform and regeneration” (Giomi 2021: 4). The space that opened up for these women was primarily due to their intellectual and humanitarian efforts and organizational work.¹⁰

Nafija Sarajlić was born in 1893 in the Sarajevian tailor and merchant family Hadžikarić. In a social environment characterized by the Muslim community’s deliberate auto-isolation, motivated by a desire to preserve their cultural heritage and religion, the writer’s father Avdaga Hadžikarić made the groundbreaking decision to educate all his daughters, including Nafija, as well as her four sisters. Nafija Sarajlić went to *Hermanovice ruždija* (Hermanovica’s Muslim female primary school) and then attended a *Muslimanska ženska preparandija* (Muslim women’s teacher school). Consequently, they became among the first Bosnian Muslim women to receive a formal education, the highest available for girls in Bosnia at the time. The difficulty for Muslim

⁸ The official administration gradually took a lax line toward the conservative Muslim community, as their attitudes regarding public non-religious education were motivated by the practice of separating male and female children in classrooms and schools.

⁹ The Muslim Women’s Question was started in 1908 and ended in 1950, with the Law Prohibiting the Veil and Bourque in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRY). The discourse was characterized by a dichotomy between traditional and modern strands, exemplified by the community’s stance on Islam and Sharia on the one hand, and the recognition of Western achievements and the emergence of feminist global movements on the other.

¹⁰ During the first half of the 20th century, these included the *Gajret* (1903) and *Osvitanje* (1919) societies. It is also important to point out the publication of the first Bosnian Muslim women’s magazine as part of the movement of the same name, the action committees and the women’s section. Unfortunately, the magazine *Dulistan*, which was dedicated to the social and cultural empowerment of Muslim women, was published for only a brief period from March to May of 1926.

girls to attend school and then to enter professional work is described by Mina Kujović, who states that in 1911 the Ulema-Medžlis did not allow the establishment of a *Muslimanska ženska preparandija* because of the Sharia law¹¹ regarding the veiling of women, as well as the prohibition on them working in public schools (2010). Those rare Bosnian Muslim girls who were trained as teachers as part of their courses were only able to work in Muslim religious schools for girls, known as *mektebs*. This is primarily due to the perception of this position as “extensions of the motherly role and therefore less threatening to men’s professional interests” (Offen 2000: 96). Pedagogical work was instrumental in catalyzing emancipation processes. For Nafija Sarajlić, that was her entry into the field of emancipation, as she was “allowed to pursue her educational work and thus become a part of public life” (Omeragić 2023: 96). In her semi-autobiographical story *Rastanak*, she depicts the unfortunate ordeal her protagonist faced when she was disciplined by school authorities for her endeavor to offer additional educational instruction to female students. Nafija Sarajlić’s tenure as a teacher was brief, lasting a mere three years. Her decision to leave the profession was “by collusion between institutions and the school system [which] were reflected in her personal life when, at her husband’s request, she left her post and the teaching profession” (Omeragić 2023: 102–103). Nafija Sarajlić’s husband, as her daughter Nerdetta Sarajlić has noted, believed that his wife’s primary responsibilities were to prioritize her family and raise her children.¹²

Nafija Sarajlić burst onto the literary scene at the same time as her teaching career, coinciding with a period of intense controversy surrounding Muslim Women’s Question. While men have dominated discussions, Muslim women authors and intellectuals have also taken part in the debate about their own emancipation. Therefore, it is necessary to reemphasize the connection between emancipation through education and the fact that, for the first time, women authors expressed their opinions and experiences in the form of “women’s writings of that time which remains mostly unknown or marginalised until today” (Petrović 2019: 56). This subject was also addressed by authors who were educated and oriented towards tradition, including Nafija Sarajlić.

The period of the creation of her works was marked by a noteworthy controversy between traditionalists and modernists and with the Muslim

¹¹ Sharia is a set of religious laws based on the interpretation of the Quran. During the Austro-Hungarian rule, this legal system was inherited by the Ottoman Empire in the Bosnian Muslim community. It remained in effect until the end of the Second World War. Contrary to the rigid views often associated with Sharia, Islam actually promotes the emancipation of women through education, as education is considered an obligation (farz).

¹² The oral testimonies of Nafija Sarajlić’s daughter are retrieved from the text: “Nafija Sarajlić, književnica, intelektualka i borac za prava žena: Muškarcu se ne ustaje, pa makar to bilo i dijete”.

Women's Question. It heralded "modernism as a movement promoting a reform of the social position of the Muslim woman and her status" (Kujraković 2009: 119). This issue was important for the Muslim community due to traditional attire, educational and cultural emancipation, Islam and employment (Kujraković 2009). Even though it was unable to start its feminist movement, Bosnia changed profoundly during that period. Imperial education policy aimed at the female population triggered a broader conversation about the women's position in society. The Muslim Women's Question initiated the creation of the model for the modern European Muslim women. In the particular case of a Bosnian Muslim woman, this model reflected the predominance of traditional over modern values of economic empowerment and proper education. Under the influence of the intellectual elite, which advocated for the Sharia tradition, the problem was reduced to female morality. It was defined by Islamic teachings and a "patriarchal viewpoint of the society of that time; about a Muslim woman as a proper mother, wife and housewife who has to be educated to respond to challenges in her family and society" (Jahić 2015: 119). The discussion was primarily dominated by men, "but there were also the voices of women and girls, educated in schools and religious schools, who promoted the rising interest of the female generation towards education" (Ibid: 118). The rare female voices in the public spaces came from the press. The few women involved in the question mostly wrote under an alias. Hasnija Berberović Vahida (1893–?), Šefika Bjelevac Nesterin (1894–1927), Hatidža Đikić (1889–1918), Nafija Zildžić (1888–1941), and Nafija Sarajlić were among those who wrote texts for different journals. Nevertheless, there were more proponents vying for the traditional strengthening of the private sphere or "stressing motherhood and domesticity as the best and most fulfilling course for women" (Giomi 2015: 8). But even this challenge to traditional values and the opening up of access to education did not mean a rejection of the veil "or a challenge to the sexual and confessional segregation of Muslim women" (Ibid: 6).

Nusret Kujraković (2009) pointed out that only an educated woman could contribute to the process of the Muslim community's exit from a deep material and spiritual crisis. The writings of Nafija Sarajlić with her protofeminist awareness about education articulates women as instigators of the reform of the role of Muslim woman disposed towards a social renaissance. An important phenomenon that marked the works of Nafija Sarajlić is the relationship to writing or viewing her literary work as a profession. The canon erases the woman writer and classifies her today under the terms of a woman-victim model. The dangerous model of the victim in contemporary culture is the place for the creation of the desirable figure of the Bosnian Muslim woman.

3. Canon trouble

In her writing, Nafija Sarajlić sheds light on the position of women in Bosnian Muslim society, and the clash between Islamic and universal values, which are symbolized by a man. In her stories, she depicts the difficulties of Bosnian Muslim women's lives, the choices and societal pressures that place them in the appropriate sphere of the home, as well as their contact with the male-centered world of literature and the primary processes of canonicity. An existing oversight in the interpretation of Nafija Sarajlić's work, and even her subordinate position in the canon, is related to the lack of decoding the coded messages of gender inequality, which will be analyzed in the further course of the article. Beyond the reintegration and reconstruction of the Bosnian Muslim women's tradition in itself, but also in the broader comparison that this study foresees, a new reading aspires to something that Lillian S. Robinson challenges in the literary canon lists as a "the feminist efforts to humanize the canon" (Robinson 1983: 86). In addition to interventions in the canonization of women writers, this work will disrupt leading biases regarding women writers on the basis of their sex and gender, affirming their struggles for voice and social position. This strategy will achieve the goals of the research, summarized in national reaffirmation. It will also reinforce criticism of canons based on author negative experience.

Negative connotations of heroines and women writers are a product of a rigid gender double standard. It is not only an issue of its time, but it "still remains in the literary world. The man still stands as the dominant figure, and the woman is forced to 'prove' her worthiness" (Howell 2015: 25). The concept of female inferiority has its roots in socially delegated gender differences, which Elaine Showalter sees as a condition of critical discourse in the evaluation of novels by female authors, which are "recognizably inferior to those by men" (Showalter 2009: 76). The fundamental assumption of this set of stereotypes is that not just the female body, but also the female mind, is "an inferior instrument" (Ibid: 76). The second determinant from the binary patriarchal pair of philosophical mindsets is the opposite superiority. In the literary field, the symbolization of a man as an authority is maintained by the concept of superiority, while a woman is defined "by restrictive notions of the role of women" (Landy 1988: 21), and the image of herself in literature "is that of silence" (Ibid: 20). As women writers were beginning to see their own position in the sphere of literature, they were also working on breaking the myths about gender.

A different deliberation of the canon, when it comes to Nafija Sarajlić's prose, is how she argues against the notion of substandards and

imputed inferiority. A new evaluation with a focus on the imbalance of the literary hierarchy and the silencing of the female experience is affirmed through examples from the author's prose and biography. I will concentrate on the described discouragement of women writers through the relationship with her writer-husband, anxiety of authorship, and the vow of silence as an abandonment of writing.

Appropriating the writer by the national canon is aided by the powers to glorify the victim as an exalted pattern. In this sense, the context of Bosnian and Herzegovinian women writers who position in the canon is important, as they are "part of the literary game and a symptom of its symbolic excess" (Moranjak Bamburać 2005: 71). The prevailing canonical perspective on Nafija Sarajlić is that she was the wife of the writer Šemsudin Sarajlić. The fact that she abandoned her writing career to prioritize her familial responsibilities and raise her children is frequently discussed in an affirmative light. The third problematic aspect concerns the emphasis on the modesty of her work, which lacks a thorough analysis of her prose. The canonical image of Nafija Sarajlić is constructed upon these three profoundly patriarchal foundations. In a specific sense, Nafija Sarajlić's personal history functioned as a key that unlocked the door to the canon for her. Nafija Sarajlić paid the price for entering the canon by becoming a model of the victim. Indeed, an inadequate focus on Nafija Sarajlić serves to reinforce the prevailing male-dominated canon, thereby perpetuating their order, standards and distributed positions. Consequently, this persistent allusion to the women's role is a constant reminder of their marginalization and underrepresentation in the literary field. The sensationalization of Nafija Sarajlić's life has contributed to a distorted image in the canon and to restrained readings. Submission to the canon through history, as well as the reception of the writer's work, appear as the product of the stereotypes about the female sex. It is a reflection of the social women submission, or the way in which the artistic leads the gender "ideology into an ideal, into a myth that works to extend precisely that which it obscures its provenance" (Jehlen 1981: 578). The image of Nafija Sarajlić was created, because she openly spoke about the difficult experience of being a Muslim woman. The grievous injustice to her in the reception can be rectified through a re-vision of the canon. To do this means prioritizing the analysis of the heroine and writer in a way that, as Myra Jehlen states, places at its center "an investigation whose categories and terms [are] derived from the world of female experience" (Ibid: 56). To that end, the feminist scholars' task also contains what Lillian S. Robinson (1983) names a protest against the systematic neglect of women in the canon. Nafija Sarajlić's prose and her experiences of the culture against the modernization of the women,

needs to be based on examination of the canon's features. "We have to return to confrontation with 'the' canon, examining it as a source of ideas, themes, motifs, and myths about the two sexes" (Robinson 1983: 96). The return to the canon shall mark the articulation of the different spectrum of troubles with canons that women have defined.

Women's resistance to a canon could be understood from the manner of representation of the figure and subject of the author, pinned down by her inability to articulate herself. In her semi-autobiographical story *Teme*, Nafija Sarajlić speaks of "a female writer's struggle to define herself as a writer" (Schwartz & Thorson 2017: 41). Nafija Sarajlić and her heroine are struggling to be an accomplished author, but instead they are establishing themselves in relation to the culture of male authority. The relationship between Nafija and her husband Šemsudin Sarajlić, the writer and her "role model, teacher and the first critic" (Tomašević 2021: 189), constitutes the basis of the story. In general, this is a well-known, canonical model of discourse about women writers and the ways in which they are subordinated, but it is also, as Marcia Landy (1988) suggests, an important link that needs to be analyzed in order to understand the influence of social structures on the writer and on the art itself. Such a discourse, which assumes that women are by nature more family-oriented than men, embodies the biographical records. This literally means that "the biographies of women authors chronologically integrate information about their marriages and children into the text" (Tuchman & Fortin 1984: 80). As in the example of Nafija Sarajlić, in Bosnian Muslim literature, female authors are biographically described based on their relationships with men, as was Šefika Bjelevac for her marriage to the writer Abdurezak Hivzi Bjelevac (1886–1972), and Hatidža Đikić in relation to her brother writer Osman Đikić (1879–1912).

The question arises as to what this outward classification of women authors actually generates. The response to this is to be found in their voices. Nafija Sarajlić put her protagonist woman writer in "opposition to a male character who makes a decision about the value of the literary work, someone who publishes literary work and creates what is called canon" (Delić 2016: 79). With the story *Teme*, the position of the woman writer is mapped within the cleric-patriarchal surroundings. The field of public space implies the existence of the male authority, which comes with the intention to discourage women in their efforts to write. In the conversation between spouses in the story, two angles of the same problem appear: patronizing by the author to the woman author, and the concept of anxiety of authorship. Struggling to use words to articulate art, without predecessors and with different experiences of the literary canon, a woman author becomes fearful in her attempt to master

writing. Consequently, the author turns to a man who is a “precursor incarnate of patriarchal authority” and attempts to “enclose her in definitions of her person and her potential which, by reducing her to extreme stereotypes (angel / monster) drastically conflicting with her own sense of herself — that is, of her subjectivity, her autonomy, her creativity” (Gilbert & Gubar 1984: 48). With her story, the author confirms this hierarchy and distribution of power — for, the author asking her husband for “his opinion she asks him to read ‘a few themes that [she’s] tried out’ (Sarajlić 2010: 262). The text concludes with his response” (Schwartz & Thorson 2017: 41–42), which included confirmation of reading, corrections, and finally a rebuke to the question of whether her writings were valuable:

‘Beginners should not ask this question. When a person feels a drive to work toward the greater good, he should do so, all possible recognition notwithstanding.’

And I understood that he approved.

Therefore, here I have strung together a few themes that could be expanded if there were only more leisure time, but that is unattainable to me (Sarajlić 2010: 263).

The dynamic between the heroes mirrors the woman’s submissive role as an author, a sentiment that underpins the atmosphere of the story. The imbalance in the relationship serves to reinforce the discourse and rigid responses exhibited by the way the hero regards her authorial needs, and interaction. This quotation lends further insight into the phenomenon of “their internalization of restricting views of their creative potential” (Landy 1988: 21). Nafija Sarajlić offers an illustration of how the response of an authority figure, in this case the heroine’s husband, to her literary endeavors, exerts a decisive influence on the female concept of self-valorization. In sum, the author uses this dynamic to capture the heroine’s consciousness as a dependent self who cannot, as Sandra Gilbert and Susan Gubar judge for the Victorian model of womanhood, “take seriously the struggle of authors or their characters for self-sovereignty” (Gilbert & Gubar 1984: xxxviii). The narrator’s timid approach in asking for her male authority’s approval to write is an act that determines the prominence of her identity as a woman author. The heroine struggles with the contradiction triggered by the creative need and conditions of gender determination in the historical moment. This phenomenon establishes a context for an experiential position, though culturally specific that is reflected in the narrative and that has been found to be a universal experience of women writers: the anxiety of authorship. This

concept is delineated by the two aforementioned researchers as “a radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will isolate or destroy her” (Ibid: 49).

This story *Teme* also points to consumption of time for the woman in a household. In the end, “probably justifying the shortness of her texts, she says that they are sketches which could be built upon in the time of leisure, unattainable to her” (Memija 1997: 250). The interpretative accent is placed on the power relations between the characters. That imbalance is the mechanism through which the woman writer is kept in the culturally desirable position – in the private sphere. Before she dares to ask him about his readings of her notes, the husband-writer categorically retorts: “The books you are reading, I’ve read them before; carry on with your fancywork; I have far too many affairs of my own; and housekeeping is the least of my concerns” (Sarajlić 2010: 261).

Establishing his superiority, the writer represents the patriarchal expectation in relation to prescribed female duties. The heroine should learn from her husband, the writer. In terms of her biography, a bit of information provided by Nafija Sarajlić’s granddaughters about her relationship with her husband Šemsudin is important: “when she got married, she had a complex about our late grandpa, because grandpa was already an established name and his works had been published”.¹³ This complex, which describes the relationship between the spouses, is central to the opposition of the woman writer and the male writer. Women writers cannot identify with men because they have a different experience of a writer’s identity. This is why Sandra Gilbert and Susan Gubar examine the importance of male authority in the construction of the female writer’s personality in the sphere of “the fierce power struggles in which they engage in their efforts of self-creation, yet seem to the woman writer directly to contradict the terms of her own gender definition” (Gilbert & Gubar 1984: 48). Her identity is defined within a hiatus of the desire to create and the discouragements which are created by the cultural binary matrixes.

When Nafija Sarajlić’s heroine evaluates her own writings by reducing their importance, she does so in accordance with society’s dominant ideas about family life. From description of her own attitude towards writing, it is possible to see that her heroine lacks the resistance to the effects of socialization which begin with “a battle for self-creation [which] involves her in a revisionary process” (Ibid: 49). This can be read in her description

¹³ See: oral testimony of the Nafija Sarajlić’s granddaughters: Kapetanović, Tarik, “Priča o Nafiji Sarajlić”, posted August 8, 2016, by Tarik Kapetanović channel, YouTube, 8.43’, <https://www.youtube.com/watch?v=INh8xPvjbxM> (last access: 2025-03-19).

of writing on “papers” and creating “little things” and “weak expressions”. Nafija Sarajlić’s work also lacks the revolt against the patriarchal literary system which could have helped her to become a writer for the rest of her life. In addition to the aforementioned descriptions of her own weak expression and little things, Nafija Sarajlić also referred to her work in this story with the epithets “modest attempts”. In the story *Teme*, she describes the feeling of anxiety of authorship, based on which she builds her relationship with the authority: “I don’t have many of them, only a few attempts – I accepted a couple of papers and raised them in my hand. I recognized them easily, because there were corrections of my weak contents in a few places” (Sarajlić 2010: 261, 263).

The issue here is the women writers’ realization that “their work was viewed as sub-standard and unimportant, but instead of deterring them from writing, it seems to have made them all the more determined to succeed and make their voices heard” (Ryan 2010: 80). The problem with the self-evaluation of one’s writing stems from the lack of literary predecessors, which is exemplified by the way that Nafija Sarajlić’s writing manifests itself as pioneer work in prose. But because she is alienated as an outsider, where does she fit in without a history of her own? Canonical approaches to literature are distinguished by a system that reward work by male authors with the highest reviews, while works of women authors are assessed on relatability and whether it is at all significant. Such a position results in a marginalization of women authors.

The character of the story, an author named Muhamed, refuses to read what his wife wrote, mocking the form of writing, style and even her effort. The heroine of the story accepts the normative ideals of writing, but she is curious to hear her husband’s comments, because this will sway how she feels about the worth of her writings. Through her descriptions of anxiety surrounding her belief in herself as an author, the critics are left with the first trace of feminine awareness of their position and the problem of writing.

Her doubt in herself as a woman writer is further complicated by the restraints imposed by the character Muhamed. The character as authority prevents his wife’s writing with his ironic comments, and his underestimation of any form of female literary expression. “In any text then, male readers who find themselves outside of and unfamiliar with the symbolic systems that constitute female experience in women’s writings, will necessarily dismiss those systems as undecipherable, meaningless, or trivial” (Kolodny 1980: 6). Trivialness as a weakness is associated with the works of women writers. A similar pattern emerges in the example of Nafija Sarajlić, who, as described in the introduction to this article, has mostly been criticized for the weakness of

her work. However, the gap between the complicated situation of abandoning writing and, on the other hand, the contemporary canonization aimed at reinforcing the patriarchal structures of the Bosnian Muslim literary canon, sheds light on the dilemmas about the insignificance of work that Nafija Sarajlić faced and referred to in her stories.

The main problem is the lived experience of the female sex and identity within a certain culture. In that sense, the heroine and Nafija Sarajlić create an intimate ambience the figure of the ideal passive woman. In their historical space, they both write an *écriture* which is different from the recommended role model. The text is created based on “the differences between traditional female preoccupations and roles and male ones who make a difference in female writing” (Showalter 2009: 9). Cynthia G. Wolff starts with the assumption that exclusion from the public sphere determines “the woman’s role so that an accommodation can be made between public and private” (Wolff 1972: 206). Through her gender, text and experience, the woman writer becomes excluded from the canon due to being inferior to man. The expressions of the character of the story are the reflection of this domination visible through his syntagms which denounce woman writing: “‘ah’ and ‘wah’” poetry, discussions, dramas with “male women and strange language”, novels “with the role model – a heroine – guzzling and spending the wealth”. Those texts “hurt” Muhamed, because they did not have a didactic note that appeals to women, “even more so since nothing appeals to them – no matter what is being written for them – because they do not read it” (Sarajlić 2010: 262). The character’s comments are a product of the negative reception of women’s literature.

Even though the critical text ties Nafija Sarajlić to her husband, in some cases her prose has been evaluated as that of a higher quality. Alija Isaković praises Nafija Sarajlić and “her witty, lively conversation, clean language and mild sarcasm, concise” (Isaković 1987: 43). Even though the claim that she outdid her contemporaries, as well “her husband Šemsudin, who was incomparably more famous in the literary circles” (Idrizović 1977: 619), critics emphasize the impact that Nafija Sarajlić’s husband left on her work. It is certain that the major influence he left on her definitely separated Nafija Sarajlić from her writing. Her prose is distinguished by “formal innovation and experimentation – it has commonly been referred to as literary modernism” (Schwartz & Thorson 2017: 27). As Agatha Schwartz and Helga Thorson explained, Nafija Sarajlić shaped a genre “emphasizing women’s experiences”, which “shows how these genre experiments accentuated gender related realities or inequalities” (ibid: 34, 41). Nafija Sarajlić subverts writing, offering a chronicle of the lives of Muslim women and their social struggles.

Nafija Sarajlić's book of stories, *Teme*, is an innovative work, formed with the economy of women's time. The author's prose is deeply feminine, original and vivid, critical about her own work and society (Idrizović 1977), and very didactic (Ljiljak 1986).

This is defined by the attitude towards the Bosnian Muslim woman, or as Alija Pirić (2010) states in the patricentric literature of the revival, the conditions are defined by education, the nonexistence of a literary foremother, disapproved writing, descriptions in androcentric texts and with the role of the housekeeper and protector of family values. "[Nafija Sarajlić] was denied the possibility of narrative autoreflexion", and therefore her writing gains value on the road of its disruption of the "androcentric canon of the traditional culture" (Duraković 2012: 303). The fact remains that Sarajlić's stories "shook certain opinions that women should only deal with housework and take care of their children to their foundation" (Ljiljak 1986: 15).

Emphasizing the information about the writer's pioneer work is a part of the canonical narrative. This is the way national literature builds an affirmative image of its own diversity, and celebrates a harmless figure of a woman whose writing was subordinate to her family. The former can be traced in the literary anthology *Biserje* where the editor Alija Isaković emphasizes that "Sarajlić had no forerunners in the environment from which she arose" (Isaković 2002: 300). Also, Aleksandar Ljiljak underlines that the author "could not have had a role model in the Bosnian Herzegovinian 'female prose' for the simple reason that we only meet female fiction writers later in Bosnia and Herzegovina" (Ljiljak 1986: 7). In her readings, Celia Hawkesworth identifies Nafija Sarajlić as a writer of "evident talent whose sketches certainly deserve a be better known" (Hawkesworth 2000: 254, 256). Zlatan Delić signalizes the "inability to articulate the feminine literary creation through the figure of the female subject which writes [...] and the male character who makes a decision about the valorization of the literary work, as someone who publishes literary works and creates what will become canon" (Delić 2016: 79). Nafija Sarajlić's prose must be uncovered in the dimension of the importance of the female literary subject's articulation – who writes about problems with her own quill, but who also makes decisions which point towards the inability to act.

Along with the shaking of the traditional family models through educational campaigns, the Austro-Hungarian policies on female employment were also highly important as a part of the Muslim Women's Question. Other than the economic independence of women and the strengthening of a woman's authority, a special aspect of the discussion was about women's clothing style and the Sharia laws that prohibited mingling with men, and whether Muslim

women can/should be permitted do work. As has already been pointed out, Nafija Sarajlić was also in a rare profession in which women were expected to try their hand. She left teaching and “agreed to this [her husband’s] request without a dilemma [...] and dedicated herself to the upbringing and education of her children”.¹⁴ The profession of the writer was determined by the forced return to the private sphere. The decision was made based on the imperatives of family authority, and this action confirms the degree of social reduction and the struggle of educated Bosnian Muslim women to “confront a traditional and religious ideology” (Omeragić 2023: 103). The point is that despite the education and aspirations of Muslim women, the difference between men and women was reinforced by the asymmetry between them and the traditional view of both education and profession. Preparing women to be teachers meant that this knowledge would help them in “childrearing and the administration of the domestic space” (Giomi 2015: 6). But Nafija Sarajlić is not the isolated author who automatically adopted this traditional model of the mother-educator, even if it led to her ultimate retreat.

The fundamental assumption, that is, the precondition for women writers who want to write professionally, was stated by Virginia Woolf. In the essay *A Room of One’s Own* (1929), this author states that a “woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved” (Woolf 2015: 3). These necessities for writing are preconditions that relate to the position of a woman writer and the problem of writing in the context in which it is being written. A specific symbol which is present in Nafija Sarajlić’s fiction is the motif of the writing desk. In her story *Teme*, the heroine invokes the desk and directs the antagonist to it, as it becomes the part of an ideological current and our model for elementary deliberation about the condition of women’s own writing.

‘And why don’t you cast a glance at my desk, to see what’s there on it?’ ...
‘Ah, you don’t know – I tell him, hesitantly – there are also manuscripts on my desk’ (Sarajlić 2010: 261).

The narrator’s manuscripts “share space on her desk with her embroidery and the household bills to which she must attend” (Schwartz & Thorson 2017: 42). The literary text struggles for time with the family. Nafija Sarajlić’s stories reflect brevity and simplicity because of the lack of time and the effect of anxiety of authorship. Cynthia G. Wolff (1972) identifies the problems of entering an appropriate marriage and motherhood and

¹⁴ The oral statement of Nerdeta Sarajlić, the daughter of Nafija (see: 2017).

accepting the private sphere as the exclusion of the women from literature. The role of women in the family unit includes not only the care of children and other family members, and the organization of time and resources, but also a system of power distribution under the authority of the husband. In contrast to the authoritative husband, there are wives who, as Gisela Bock puts it, “support the man through their work” (Bock 1992: 3). In light of this experience in the private sphere, what is left for female authors, apart from the internal examination of themselves? In fact, let us recall Elaine Showalter’s characterization of Elizabeth Barrett Browning’s letters, in which this author struggled “between her womanly love and ambition for her husband and her conflicting commitment to her own work” (Showalter 2012: 30). The revision of the institution of marriage is marked by an analysis of women’s intervention in public life, i.e., the courage of women writers to document, question and provoke men’s responses.

The accent is placed on femininity and social interpolation of the biological and familial characteristics. The doubt created between the expectations and the needs is heightened with the idea that women need to, for their own good, accept the “restraints of male-dominated marriage; for their intelligence, however great, cannot compensate for biological inadequacy” (Wolff, 1972: 214). Nafija Sarajlić and her heroine are examples of a woman’s respect towards her husband as a literary and familial authority, which she describes:

And finally, his assessment ‘it’s good’ or ‘alright’. That made me happy. – I would just get angry when I would have a few lines crossed out, those that I had thought should have stayed written or when I would notice the final assessment ‘sufficient’ or ‘at least’. Somewhere – why should I hide it from you – there would be rebukes about how I should rewrite which excerpt. What can I do – it’s the beginning, and not my only job (Sarajlić 2010: 263).

The woman writer puts forward two observations: disagreement with the character’s suggestions and the burden of economy of family time. This nicely reflects the duality of anxiety of authorship and lack of time as determining factors. She considered her time for writing “stolen from her family” (Tomašević 2021: 187). Indeed, the heroine, as well as Nafija Sarajlić herself, tries to determine her own value, which eludes her, because she seems insignificant in comparison to the figure of her husband. With literary authority of the character Muhamed, without ancestors, both heroine and Nafija Sarajlić do not possess adequate tools to oppose the hierarchy. In short, Nafija Sarajlić “ironically refuses her husband’s suggestions” (Ljiljak

1986: 15), because she recognizes the aesthetical requests of literature and its potential for engagement. Because of the time with family, the heroine, as well as Nafija Sarajlić, is facing a “‘proper’ submission to her husband” (Wolff 1972: 213). The patronizing attitude of a husband author is the essence of woman’s submission. The exit from the public sphere is a question of the potential resistance and self-realization of a woman who would be represented “as political rebellions against the system of male-dominated marriages” (Ibid: 213). Having found a stronghold for the preservation of her talent, a liberated woman would represent danger for all social orders. Due to primary stereotypes, a woman is accused of not being interested in marriage and motherhood, or should she choose to write, that it would be at the expense of her innate tasks.

In the meager data available about Nafija Sarajlić, there is a statement by her grandchildren who claim that their grandma “was hindered in a way by grandpa [Šemsudin]”.¹⁵ With the decision to abandon her writing and dedicate her time to her family, and with the death of her first daughter, Nafija Sarajlić was neutralized as a writer in competition. Dragana Tomašević interprets Nafija Sarajlić’s gesture as decision to assume a patriarchal role “triggered by the guilt over her child’s death” (Tomašević 2021: 191). Ellen Moers reminds us that women writers “can manage with an hour or two of writing time, before the baby cries, because they carry their work in their head the rest of the day” (Moers 1976: 12). However, family is not the only cause for women to give up writing. Under these circumstances, writing was not a harmless profession, as was with the case of Nafija Sarajlić, which was encroaching on her husband’s vanity and the patriarchal, as well as traditional-religious, order. Only by her withdrawal was peace restored to the family, which Virginia Woolf (1931) thought had been disturbed by the scratch of a pen.

Sharia is also another factor that contributed to her decision to abandon writing. A compromise with her husband and the acceptance of erasing herself from the public literary space was the result of reaching the perfect model. Despite their involvement in the Muslim Women’s Question, women found themselves at the borders of dominant ideology, which “left no space for free judgement and decision making of a woman about her own position, needs and aspirations” (Jahić 2015: 119). Fabio Giomi has highlighted the temporary nature of writing in lives of Muslim women writers from Habsburg era. Specifically, the transition from public to private life was characterized by the predominance of the latter, as evidenced by the fact that “marriage and motherhood represented for almost all of them the end of the writing experience” (Ibid: 7). Therefore, Nafija Sarajlić, was taking into account

¹⁵ See: “Priča o Nafiji Sarajlić” (2016).

tradition, and husband's request to dedicate herself to the family, after the painful tragedy of the loss of her daughter, and probably her own sense of guilt in regard to it. Nafija Sarajlić was made to become the ideal model of the Bosnian Muslim woman-victim who gave up her profession. This event actually embodied the centuries-old experience of women – being herded into their own quarters, to use Dubravka Ugrešić's (2019) phrase. As a result, she has been canonized as the distorted model which remains exalted even nowadays in Bosnian Muslim literature.

In *Professions for Women*, Virginia Woolf equates a woman's engagement in the family with unselfishness, obedience, and the economy of giving. The woman has perfected the family life, "constituted that she never had a mind or a wish of her own but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others" (Woolf 2008: 142). The phantom that stands between the author and her paper, embodying a disruption in women's writing, represents the universal women and even the Muslim woman-victim model. In relation to interpreted dimensions of the biography and work of Nafija Sarajlić, one cannot but realize that she lost economic independence when she left her teaching job and her desk. The writer did not win a room "hitherto exclusively owned by men" (Ibid: 145) and she did not destroy, in Virginia Woolf's words, the *Angel in the House*. As an Angel, the Muslim woman-victim model is also the ideal model of a passive and pure woman, submissive to her husband. Nafija Sarajlić's short period of active writing reflects teaching and writing experiences, as a testimony to the inception of a new emancipation practice of European Muslim women.¹⁶

Despite her modest opus, Nafija Sarajlić was guided by the imperative "one needs to write" (Sarajlić 2010: 324), which she talks about in the story *Nekoliko stranica*. This was a huge step not only on the new path for Muslim women, but for emancipation of the literature from dominant patriarchal viewpoints. Nafija Sarajlić's work represents a serious contribution to bringing to life a key historical moment in the modernization of Bosnian Muslim women. This call for awakening from the lethargy of traditional misogyny was social. Her verses from a poem she wrote in the period of World War I "*Ustaj, ženo*" are relevant, because they are the testimony of an all-out struggle of a woman for a better society and wakening "from nooks and retreats" (Sarajlić 2010: 92):

¹⁶ Although she had given up on her professions, Nafija Sarajlić's life mission was to teach illiterate women, advocating feminist views in the family, and managing the group *Osvitanje* (1919). *Osvitanje* was the first Bosnian Muslim association dedicated to solving the Muslim Women's Question through cultural and economic practice, with an aim to educate women.

Rise Woman, / [...] you hear the ringing voice / of a woman of the world calling you / to rise, to fight / for the freedom of human race and salvation (Sarajlić 1997: 92).

Therefore, a feminist reading of the data crosses its paths with the question of emancipation, and it has articulately taken into consideration multiple potentials of her work. In his book, *Neminovnosti: baština, kritika, jezik, intervju*, Alija Isaković makes a point about her abandonment of writing: “There was no one there to tell her how wrong she was. And what a sin – reality’s victory over lyrical prose. Nafija certainly dropped her quill, but it would have been better had her husband done it instead!” (Isaković 1987: 44).

4. Conclusion

The starting point of this article was a feminist and gynocritical revision of the works of the first Bosnian Muslim prose writer, Nafija Sarajlić in the context of her position as the most important women author in the national literary canon. Compared to different canonical practices and discourses, which aim to create the model of the woman-victim or are based on sensationalism and lack an interpretation of the text, the goal of this research is mirrored in the creation of the new connections between biographical data, stories, and the historical context in which Nafija Sarajlić wrote. At the same time, the focus of the research is on the traces and links of Nafija Sarajlić with the literary structure and elements that form the basis of the canonical experience today.

The second foundation of the research is the historical context of the Muslim Women’s Question, which is viewed in the light of regional emancipatory tendencies and practices, but at the same time with its specificities and in relation to the writings of Nafija Sarajlić, who was part of the first wave of this movement. The central analytical interest is placed on the neglected elements of Nafija Sarajlić’s stories, in which she first detected the position of a Bosnian Muslim woman in literature and society. The phenomena of the anxiety of authorship, literary authority and influences, the Angel in the House model, and abandonment of writing were examined in light of anticanonical ideas. Research indicates that Nafija Sarajlić’s prose is a rudimentary descriptive act or strategy of resistance against the patriarchal social practices with which literature and the canon count, and which also dictate the image of the woman author and the ways of her public acting and writing.

References

- Avdagić, Anisa. "Pripitomljeni diskurs (O nekoliko crtica Nafije Sarajlić)". *Patchwork* 1–2 (2003): 123–131.
- Baym, Nina. "Melodramas of beset manhood: How theories of American fiction exclude women authors". *American Quarterly* 33.2 (1981): 123–139.
- Delić, Zlatan. "Emancipatorne politike kanonizacije književnosti: taktike otpora ženskog književnog stvaralaštva u BiH". In *Crveni ocean: prakse, taktike i strategije rodnog otpora*. Eds. Lada Čale Feldman, Anita Dremel, Renata Jambrešić Kirin, Maša Grdešić & Lidija Dujić, 75–89. Zagreb: Centar za ženske studije, 2016.
- Bock, Gisela. "Challenging Dichotomies: Perspectives on Women's History". In *Writing Women's History International Perspectives*. Eds. Karen Offen, Ruth Roach Pierson & Jane Rendall, 1–23. The MacMillan Press, 1992.
- Detoni-Dujmić, Dunja. "Croatian Women Writers from the 'Moderna' to the Second World War". In *A History of Central European Women's Writing. Studies in Russia and East Europe*. Eds. Celia Hawkesworth, 182–196. London: Palgrave Macmillan, 2001.
- Duraković, Enes. *Obzori bošnjačke književnosti*. Sarajevo: Dobra knjiga, 2012.
- Duraković, Enes. "Predgovor". In *Antologija bošnjačke pripovijetke XX vijeka*, 5–28. Sarajevo: Alef, 1995.
- Landy, Marcia. "The Silent Woman: Towards a Feminist Critique". In *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism*. Ed. Arlyn Diamond and Lee R. Edwards, 16–27. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1988.
- Gilbert, M. Sandra & Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Giomi, Fabio. *Making Muslim Women European Voluntary Associations, Gender and Islam in Post-Ottoman Bosnia and Yugoslavia (1878–1941)*. Budapest: CEU Press, 2021.
- Giomi, Fabio. "Daughters of Two Empires: Muslim Women and Public Writing in Habsburg Bosnia and Herzegovina (1878-1918)". *Aspasia* 9.1 (2015): 1–18.
- Hawkesworth, Celia. *Voices in the Shadows: women and verbal art in Serbia and Bosnia*. Budapest: CEU Press, 2000.
- Howell, Samantha. "The Evolution of Female Writers: An Exploration of Their Issues and Concerns from the 19th Century to Today". Hohonu

- 13 (2015): 23–26.
- Idrizović, Muris. “Tri zaboravljene književnice”. *Radio Sarajevo - Treći program VI*, 18 (1977): 608–621.
- Isaković, Alija. “Novija književnost”. In *Biserje: Antologija bošnjačke književnosti*. Ed. Alija Isaković, 267–269. Sarajevo: Ljiljan, 2002.
- Isaković, Alija. *Neminovnosti: baština, kritika, jezik, intervjui*. Tuzla: Univerzal, 1987.
- Jahić, Adnan. “U raljama ‘degeneracije i[li] nužde’. Prilog istraživanju muslimanskog ženskog pitanja u Bosni i Hercegovini pod Austrougarskom upravom”. *Historijska traganja* 16 (2015): 117–156.
- Jehlen, Myra. “Archimedes and the paradox of feminist criticism”. *Signs* 6.4 (1981): 575–601.
- Kolodny, Annette. “Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism”. *Feminist Studies* 6.1 (1980): 1–25.
- Kujović, Mina. “Muslimanska osnovna i viša djevojačka škola sa produženim tečajem (1894–1925): Prilog historiji muslimanskog školstva u Bosni i Hercegovini”. *Novi Muallim* 41 (2010): 72–79.
- Kujraković, Nusret. “Islamska zajednica i muslimansko žensko pitanje u Bosni i Hercegovini”. *Pregled* 3 (2009): 101–121.
- Latković, Ivana. “Tri frajle kavaljera Kanona (Žensko autorstvo u prevrednovanjima književnog kanona nakon 2000. godine)”. *Književna smotra* 50.187 (1) (2018): 125–132.
- Ljiljak, Aleksandar. “Teme Nafije Sarajlić: Jedno književno otkriće”. In *Teme. Nafija Sarajlić*, 7–21. Sarajevo: Zadrugar, 1986.
- Memija, Emina. “Medaljoni života Nafija Sarajlić”. In *Sarajlić, Šemsudin & Nafija Sarajlić: Iz bosanske romantike & Teme*. Eds. Emina Memija, Fahrudin Rizvanbegović, 247–258. Sarajevo: BKZ Preporod, 1997.
- Moers, Ellen. *Literary Women: The Great Writers*. New York: Doubleday, 1976.
- Moranjak Bamburać, Nirman. “Nevolje s kanonizacijom”. *Sarajevske sveske* 8–9 (2005): 49–73.
- Moi, Toril. *Sexual/textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge, 2002.
- Offen, Karen. *European Feminisms 1700–1950: A Political History*. Redwood City, CA: Stanford University Press, 2000.
- Omeragić, Merima. “The Muslim Women’s Question and the Emancipatory Potential of Nafija Sarajlić’s Literary Work in the South Slavic and European Context”. *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest* 55.1 (2023): 87–111. DOI: <https://doi.org/10.17234/RadoviZHP.55.6>

- Omeragić, Merima. "Imperativ pamćenja loma dominantnog književnog kanona – prva istraživačica bosanskohercegovačkog ženskog pjesništva Ajša Džemila Zahirović". *Historijska traganja / Historical Searches* 23 (2024): 209-246. DOI: HYPERLINK "<http://dx.doi.org/10.51237/issn.2774-1180.2024.23.209>"10.51237/issn.2774-1180.2024.23.209
- Petrović, Jelena. *Women's Authorship in Interwar Yugoslavia: The Politics of Love and Struggle*. Springer, 2018.
- Pirić, Alija. "Ženski glasovi u bošnjačkoj književnosti". In Sarajlić, Nafija: Teme. Ed. Alija Pirić, 5–20. Sarajevo: Dobra knjiga, 2010.
- Robinson, Lillian S. *In the Canon's Mouth: dispatches from the culture wars*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997.
- Robinson, Lillian S. "Treason our text: Feminist challenges to the literary canon". *Tulsa Studies in Women's Literature* 2.1 (1983): 83–98.
- Ryan, Mary. "Trivial or commendable?: women's writing, popular culture, and chick lit". 452°F. *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada* 3 (2010): 70–84.
- Salihbegović, Melika. "Tri sudbine. (Uz obljetnicu smrti tri muslimanske književnice: Nafije Sarajlić (1893–1970), Habibe Stočević (1856–1890) i Umihane Čuvidine (1795–1870)". *Odjek* 19 (1980): 19–23.
- Sarajlić, Nafija. *Teme*. Sarajevo: Bosanska knjiga, 2010.
- Showalter, Elaine. "Towards a Feminist Poetics". In *Women Writing and Writing about Women*. Ed. Mary Jacobus, 22–41. New York: Routledge, 2012.
- Showalter, Elaine. *A literature of their own: From Charlotte Brontë to Doris Lessing*. UK: Virago Press, 2009.
- Schwartz, Agatha & Helga Thorson. "The Aesthetics of Change: Women Writers of the Austro-Hungarian Monarchy". In *Crossing Central Europe: Continuities and Transformations, 1900 and 2000*. Eds. Helga Mitterbauer & Carrie Smith-Prei, 27–46. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- Tomašević, Dragana. *Priče o bosanskim ženama: ženska čitanka*. Sarajevo: SPKD Prosvjeta & BZK Preporod, 2021.
- Tuchman, Gaye & Nina E. Fortin. "Fame and Misfortune: Edging Women Out of the Great Literary Tradition". *American Journal of Sociology* 90.1 (1984): 72–96.
- Ugrešić, Dubravka. *Brnjica za vještice*. Zagreb: Multimedijalni institut – MaMa, 2021.
- Ugrešić, Dubravka. *Doba kože*. Zagreb: Fraktura, 2019.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Malden, MA: John Wiley/Blackwell, 2015.

Prva bosanska muslimanska spisateljica Nafija Sarajlić i razotkriće njenog pisanja u vezi s kanonom

Ovaj rad je zasnovan na pretpostavci potrebe inovativnije analize priča prve bosanske muslimanske autorke priča Nafije Sarajlić. U svojim zapisima autorka je ostavila tragove koji svjedoče njen odnos sa elementima koje identificiramo kao strukture i zakonitosti književnih kanona i uopšte polja književnosti. Glavni fokus u ovom radu čine veze autorke sa iskustvom negacije, obezvjeđivanja, trivijalizacije, guranja u ralje inferiornosti ženskog znanja i talenta, te na koncu djelovanje dvostrukih književnih standarda kada su u pitanju autorke u okviru bosanskog muslimanskog književnog kanona. Drugu dimenziju čini i postavljanje rada ove spisateljice u povijesne okvire bosanskog Muslimanskog ženskog pitanja. Težeći ostvarenju postavljenih ciljeva, u ovom radu se specifična pažnja posvećuje analizi specifičnosti taktika otpora dominantnim vrijednostima kanona u djelu Nafije Sarajlić. Stoga, ovo istraživanje se hvata u koštac sa složenošću fenomena strepnje od autorstva i aspekata i funkcija književnog uticaja i autoriteta. Posebna dimenzija analize je predstavljena u načinu ispitivanja moguće refleksije privatnih događaja – zahtjev supruge i tragedija smrti kćeri, te porodičnih obaveza na povlačenje iz javne sfere, konačnim napuštanjem pisanja. Ovaj potonji fenomen se ispostavlja kao temelj na kome je izgrađena kanonska figura Nafije Sarajlić, to jest model žene-žrtve ili anđela u kući. S ovim člankom se razotkriva iskrivljena kanonska slika i feminističko zanemarivanje prvih strategija otpora društvenoj dominaciji, ali i radi na pravovremenom opisu složene pozicije autorke u javnoj sferi. Imajući u vidu kanonsku nepravdu učinjenu ovoj autorki, s ovim istraživanjem predstavljam kulturnu reinterpretaciju Nafije Sarajlić u duhu i koordinatama ginokritike.

Ključne riječi: kanon, Nafija Sarajlić, strepnja od autorstva, književni autoritet, napuštanje pisanja.

Примљено 1. 9. 2025.

Одобрено 4. 10. 2025.

Nikola Bjelić*

Université de Niš, Faculté de Philosophie

Département de langue et de littérature françaises

Niš (Serbie)

Écrire la perte d'un enfant : de l'émotion à l'action dans l'œuvre de Camille Laurens¹

À sa parution en 1995, le récit *Philippe* de Camille Laurens constitue une œuvre unique en son genre. Racontant l'événement tragique survenu un an avant, l'autrice introduit dans la littérature française contemporaine un sujet tabou, à savoir la mort d'un enfant-bébé. En entreprenant d'écrire sur son deuil, l'autrice revient sur cette tragédie afin d'en analyser les causes et de dénoncer à la fois les conditions déplorables des maternités de l'époque et certaines responsabilités institutionnelles du personnel médical. Dans le même temps, son texte se veut un geste de solidarité envers celles et ceux qui ont connu une perte similaire.

À partir de ce texte, l'autrice se tourne vers le genre de l'autofiction, dont elle deviendra l'un des auteurs phares dans les années à venir. Le but de notre article est d'examiner le sujet tabou susmentionné dans ce récit, mais aussi sa réapparition et sa fictionnalisation dans d'autres œuvres de Camille Laurens, telles que *Dans ces bras-là* (2000), *Cet absent-là* (2004) et *Fille* (2020). Nous tenterons de montrer comment les éléments autofictionnels constituent la narration de l'autrice, en analysant s'il existe chez elle une « spécificité de l'écriture féminine de soi » (Baudouin, Leclerc 2013).

Mots clés : perte d'un enfant, deuil, trauma, action, autofiction, écriture féminine de soi, fictionnalisation

* nikola.bjelic@filfak.ni.ac.rs , <https://orcid.org/0000-0002-3519-0866>

¹ Cet article a été rédigé dans le cadre du projet scientifique international *Les langues, les littératures et les cultures françaises et slaves en contact et en divergence*, n° 1001-13-01, approuvé par la Faculté de philosophie de l'Université de Niš et soutenu par l'Agence universitaire de la Francophonie ainsi que par l'Ambassade de France en Serbie. Une partie de ce travail a été présentée lors du XVI^e colloque scientifique *Les études françaises aujourd'hui* qui s'est tenu à la Faculté de philosophie de Niš les 3 et 4 novembre 2023.

1. Introduction : le bébé et la littérature

À la différence des autres formes artistiques (la peinture ou le cinéma), la littérature a longtemps ignoré la figure du bébé ou ne l'a mentionnée qu'incidemment. Lorsqu'il apparaissait, il n'occupait qu'un rôle secondaire, servant uniquement à mettre en relief un personnage principal ou une situation. L'enfant, en revanche, était beaucoup plus présent dans la création littéraire, ce qui soulève un enjeu central : la marginalisation du bébé dans la littérature.

Cette absence s'explique d'abord par l'imprécision du terme lui-même, souvent confondu avec celui d'enfant.² Selon les dictionnaires (Larousse ; Robert 1997 : 208, 760), l'enfant désigne l'être humain de la naissance à l'adolescence, englobant ainsi la phase du bébé. Ce n'est qu'à l'époque moderne que l'enfant est devenu objet d'éducation, d'investissement et d'amour.

C'est précisément en raison de ce vide historique et culturel que le bébé n'a pas eu de place dans la littérature, jusqu'à Camille Laurens. Mais, dans les dernières décennies du XX^e et au début du XXI^e siècle, la situation a changé, en premier lieu grâce aux auteurs féminins, car il s'agit d'un des thèmes féminins privilégiés. Alexandre Gefen note que « le récit de deuil est devenu un sous-genre majeur de la production littéraire contemporaine, à la croisée, du tombeau mémoriel, du récit traumatique et des écritures biographiques » (Gefen 2018 : 1). Depuis les années 1990, la littérature française voit se multiplier les récits de deuil d'enfant, souvent d'inspiration autobiographique.³ Ces textes « se situent au croisement du tombeau lyrique, de la biographie et de l'essai » (Saliot 2019 : 54).

Chez Camille Laurens, ce thème est associé à la mort et au deuil. Née en 1957, Camille Laurens est une des écrivaines françaises les plus étudiées et les plus traduites au monde. Autrice d'une douzaine de romans, elle entame sa carrière littéraire en publiant sous un pseudonyme épïcène, afin d'éviter toute identification liée au genre. Les quatre premiers romans, *Index* (1991), *Romance* (1992), *Les Travaux d'Hercule* (1994) et *L'Avenir* (1998) forment une tétralogie, bien qu'ils puissent être lus séparément. Écrits comme un dictionnaire sur un ordre alphabétique, du premier chapitre commençant par la lettre A dans *Index* jusqu'au dernier chapitre commençant par la lettre Z dans *L'Avenir*, ces quatre romans de C. Laurens construisent un labyrinthe à la manière de Borges où fiction et réalité s'entremêlent.

² Sur les raisons historiques et sociologiques de cette absence, nous avons déjà écrit (v. Bjelić 2019 : 173–182).

³ Citons-en les plus remarquables : Bernard Chambaz, *Martin cet été* (1994), Philippe Forest, *L'Enfant éternel* (1997), Sarinagara (2004) et *Tous les enfants sauf un* (2007), Hélène Cixous, *Le Jour où je n'étais pas là* (2000), Laure Adler, *À ce soir* (2001), Aline Schulman, *Paloma* (2001), Jacques Drillon, *Face à face* (2003) ou Anne-Marie Revol, *Nos étoiles ont filé* (2010).

Mais un événement tragique survenu en 1994, entre la publication du troisième et du quatrième roman, change complètement son procédé narratif et le choix des sujets qu'elle abordera dans sa future production littéraire. C'est la mort de son bébé deux heures après sa naissance. Comme « [l]a mort d'un enfant invite à se questionner sur la validité et la pertinence des théories du deuil et ses représentations » (Hugueny-Léger 2019 : 144), peu après cet accident, en cherchant à comprendre ce qui s'est passé et pourquoi, elle commence l'écriture de sa première autofiction, publiée sous le titre *Philippe* chez P.O.L. en 1995. Elle s'oriente vers l'autofiction, vers l'écriture de soi, à la première personne, bien qu'elle avoue que « pendant longtemps, pour [elle] la phrase impossible a commencé par *Je* », parce qu'elle trouvait jusqu'à cet événement « impensable, ou, pour mieux dire, impraticable, d'écrire *Je* dans un texte destiné à être publié, rendu public », *Je* n'étant pour elle que « le pronom de l'intimité » (Laurens 2013 : 81).

Camille Laurens ose écrire sur la mort d'un bébé, sujet tabou par excellence dans la littérature. De nos jours, de nombreuses études s'attachent à la représentation du trauma dans la littérature en analysant comment celui-ci peut être écrit et lu dans un cadre littéraire (Peyrat-Apicella, Le-Berre 2020), ce qui montre que la littérature doit relever un double défi : dire l'indicible de l'expérience traumatique et trouver un lecteur capable d'accueillir ce récit sans le réduire à une simple confession. Dans ce contexte, le récit *Philippe* de Camille Laurens apparaît comme un texte paradigmatique qui explore les frontières entre témoignage intime et écriture littéraire, articulant une démarche qui relève clairement de l'autofiction.

2. Autofiction, trauma, écriture féminine

Comme on le sait, le terme *autofiction* a été introduit par Serge Dubrovsky en 1977, lors de la publication de son roman *Fils*, désignant « la fiction d'événements et de faits strictement réels » (Dubrovsky 1977 : 4^e de couverture), soit un hybride entre l'autobiographie et le roman. Alors que l'autobiographie classique, telle que définie par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (1975), implique une corrélation claire entre auteur, narrateur et personnage, l'autofiction questionne cette relation. L'autofiction est devenue « un modèle d'écriture, tout d'abord très nettement lié à l'expérience psychanalytique de l'association libre, puis plus largement à une forme moderne voire postmoderne de l'autobiographie » (Jeannelle 2013 : 224). Elle permet à l'auteur de partir de sa propre vie, tout en la fictionnalisant, en la complétant et en la transformant. *Philippe* de Camille

Laurens est un exemple paradigmatique d'une telle pratique : le texte s'appuie sur un événement réel – la mort de son fils nouveau-né – mais est en même temps construit comme un acte littéraire, où le trauma personnel devient le sujet d'une formation artistique. À l'origine signifiant une blessure infligée au corps, une blessure physique, le terme de *trauma* est depuis Freud interprété comme une « blessure infligée à l'esprit » (Caruth 1996 : 3), une blessure psychique.

Les études sur le trauma montrent que l'expérience traumatique, par nature, échappe au langage. Elles « soulignent à maintes reprises son caractère indicible, ainsi que la nécessité de le dire » (Havercroft 2005 : 122). Cathy Caruth soutient l'idée freudienne que le trauma ne peut pas être pleinement représenté au moment où il survient, car « la littérature, comme la psychanalyse, s'intéresse à la relation complexe entre savoir et ne pas savoir » (Caruth 1996 : 3), mais il revient plus tard, sous forme de répétition et de témoignage forcé. En analysant la manière dont le trauma ruine la possibilité même du récit, Anne-Martine Parent souligne qu'il est indispensable de transformer l'expérience traumatique en narration afin qu'elle puisse être intégrée dans l'histoire psychique du sujet et perdre son pouvoir de hantise, car « seul un récit peut parvenir à y introduire du sens » (Parent 2006 : 115). En effet, le trauma, en lui-même, n'est pas un événement saisissable par le langage, c'est « le récit qui, à partir du choc traumatique, constitue une 'histoire' » (Parent 2006 : 115).

L'exemple de C. Laurens confirme cette conception du traumatisme comme retour différé du réel : peu après la tragédie, elle a commencé à écrire, tentant d'articuler ce qui était alors indicible. Ainsi, l'écriture devient un espace où il est possible de transmettre simultanément l'impuissance et la nécessité de parler du trauma. Dans *Philippe*, le témoignage n'est pas seulement un acte individuel, mais aussi une forme de communication avec le lecteur qui devient témoin à son tour. À travers ce récit, l'autrice cherche une forme d'expression capable de transmettre l'intensité de la douleur sans tomber dans le pathos ni l'artifice littéraire.

Dans le contexte de l'autofiction de Camille Laurens, la question de « l'écriture féminine » est particulièrement importante. Dans son manifeste *Le Rire de la Méduse* (1975), Hélène Cixous invite les femmes à écrire avec leur corps, car « il faut que [leur] corps se fasse entendre » (Cixous 2024 : 14), c'est-à-dire à intégrer au texte leurs propres expériences du corps, de la maternité et de la sexualité. Laurens le fait de manière très directe : elle décrit la grossesse, l'accouchement, la douleur physique et psychique, la perte d'un enfant et sa propre maternité, qui n'a duré que quelques minutes. Écrire sur le corps, dans ce contexte, n'est pas seulement un processus littéraire, mais aussi un acte de

libération et d'affirmation de soi. Dans les débats sur l'« écriture féminine de soi », on souligne souvent que les femmes, en raison de leur statut social et de l'éducation qu'elles reçoivent, intériorisent ou refoulent leurs désirs et leur identité. L'autofiction peut « s'ancrer dans un présent où l'auteur, sous sa propre identité, fouille, raconte sa vie à la recherche de lui-même » (Strasser 2016 : 29). L'écriture permet alors d'exprimer cette expérience intime et de la transformer en un acte de libération et de construction d'une individualité nouvelle, mais « on ne peut la réduire à cela » (Baudouin, Leclerc, 2013). L'œuvre de Laurens unit ainsi expérience intime et discours public si bien qu'on peut parler de « la spécificité de l'écriture féminine de soi » (Baudouin, Leclerc 2013).

3. Écrire le deuil : *Philippe*

Philippe s'inscrit dans la « littérature de deuil », sous-genre littéraire qui prend des formes diverses, allant de la narration intime à une analyse plus générale de la condition humaine face à la mort, et qui englobe des écrits variés (romans, biographies, poèmes, autobiographie, confessions). Il appartient également à un ensemble de récits testimoniaux qui « posent énormément de questions sur notre manière d'appréhender la maladie, la mort, la perte, la souffrance » (Rosier 2019 : 32). Élise Hugueny-Léger constate (2019 : 144) que « la mort d'un enfant représente un bouleversement dans l'ordre supposé naturel des choses » et renvoie aux observations de la psychanalyste Martine Lussier, qui, « dans *Le Travail de deuil*, note que la mort d'un enfant fait partie, avec les morts violentes, les suicides, ou le cas d'un enfant qui perd ses parents, de ce qu'elle nomme les deuils 'compliqués', qui ne suivent pas le même cheminement qu'un deuil 'normal' » (Ibid : 144), en ajoutant que, « en ces circonstances, nous pouvons parler de traumatisme » (Ibid : 145).

En présentant⁴ son récit à Belgrade en 2023, l'autrice a affirmé que, jusqu'alors, *Philippe* n'avait été traduit qu'en serbe, et qu'une traduction allemande avait été envisagée. Cependant, lorsque l'éditrice s'est rendu compte, au cours d'une conversation avec l'autrice, qu'il s'agissait d'une histoire vraie et d'une expérience personnelle, elle a décidé de ne pas le publier, estimant que le sujet risquait d'être trop douloureux pour le public. Cela témoigne à quel point ce sujet est encore tabou même aujourd'hui.

Le roman *Philippe* représente une rupture dans la création romanesque de l'écrivaine. D'une part, il constitue le passage de la fiction de ses premiers

⁴ L'autrice a séjourné à Belgrade en mai 2023 où, dans le cadre de la manifestation *Journées Molière*, elle a présenté les traductions serbes de ses ouvrages *Philippe* (Vaganar, trad. Nikola Bjelić) et *Fille* (Akademska knjiga, trad. Svetlana Stojanović).

romans à l'autofiction intimement liée à son vécu. D'autre part, il inaugure une manière nouvelle d'écrire le deuil, en le transformant en une expérience partagée avec le lecteur. Ayant décidé d'écrire sur son deuil, car, comme le dit Philippe Forest, « [l]e deuil oblige à dire » (Forest 1998 : 191), l'autrice entreprend de raconter son expérience tragique, afin de s'expliquer à elle-même les circonstances qui y ont conduit, de souligner les mauvaises conditions dans les maternités de l'époque et de questionner certaines défaillances médicales, mais aussi d'apporter du réconfort à ceux qui ont vécu une expérience similaire.

Philippe est un récit court et unique dans son genre. Il offre le témoignage de l'écrivaine sur les moments difficiles qu'elle a vécus avec son mari à l'époque. Le texte est organisé en quatre chapitres – « Souffrir », « Comprendre », « Vivre », « Écrire » – qui correspondent à autant d'étapes du deuil. Composé ainsi, le récit est avant tout un souvenir des beaux jours de la grossesse, des jours de joie et d'attente impatiente mais prudente, ainsi qu'une histoire sur la difficulté de vivre les premiers jours et mois après la mort du bébé. Ce point est développé dans le premier chapitre intitulé « Souffrir ». Le chapitre suivant, « Comprendre », adopte un ton plus factuel et présente, à partir de données précises, la négligence du médecin ainsi que la douleur de la mère confrontée à cette épreuve, tandis que l'autrice tente d'analyser les circonstances qui ont conduit à cette mort tragique. Puis, dans le troisième chapitre intitulé « Vivre », l'écriture devient une tentative de donner un sens à l'événement et de trouver la force de poursuivre malgré la douleur. Enfin, la dernière partie, intitulée « Écrire », représente le cri de l'écrivaine, une tentative de ressusciter l'enfant mort, de le sauver par les mots et de donner un sens à sa douleur.

Un aspect formel remarquable de *Philippe* réside dans le choix des titres des chapitres : ils portent pour titre des verbes à l'infinitif. Ce n'est pas anodin, car l'infinitif est un mode verbal qui exprime l'action à l'état pur, dégagée de toute détermination temporelle ou personnelle. En choisissant ce mode, Laurens met en avant non pas des états figés, mais des processus en cours. Ainsi, l'usage de l'infinitif souligne l'intention de l'autrice de passer de la simple constatation d'un état (la souffrance, l'absence, la douleur) à l'énonciation d'une action possible. L'infinitif n'indique ni sujet ni temps précis : il projette l'expérience dans une dimension universelle, transposable à tout lecteur, et ouvre la possibilité d'un mouvement. Le deuil n'est pas décrit comme une fin en soi, mais comme une série de passages qui dessinent un cheminement. L'usage de l'infinitif traduit une volonté de transformer l'expérience traumatique en action narrative et existentielle. Laurens explique pourquoi elle s'est décidée à écrire son deuil : « Écrire *Philippe* m'a permis de ne pas mourir moi-même » (Laurens 2014 : 15). Ainsi, même face à la perte

irréversible, l'écriture devient une manière de continuer à agir dans et par le langage, la façon de survivre et un geste de résistance à l'oubli.

Laurent et Christian Demoulin notent que dans ce roman Camille Laurens n'écrit pas, mais « pleure son bébé mort-né » (2005 : 37). Il faut souligner que le bébé dont elle écrit n'était pas mort-né, mais décédé deux heures après la naissance :

Philippe est né le 7 février 1994 à D. [...]

Philippe, né à 13h10, mort à 15h20, tu as eu deux heures pour accomplir ta vie d'homme, en faire le tour. Et moi, avant de te reposer dans ce berceau sans roulettes ni draps, avant de m'arracher à la caresse de ta chair – ta peau veloutée, tes joues rondes, tes mains longues, tes pieds immenses – moi, j'ai eu deux minutes pour être mère. Enfant défunt, mère défunte. (Laurens 2013 : 16)

En écrivant cela, Laurens anéantit non seulement l'existence de l'enfant, mais aussi celle de la mère. Voulant comprendre, elle se met à écrire ce récit, passant ainsi du deuil à l'action, l'écriture devenant un lieu de deuil, mais aussi une tombe qui garderait son enfant perdu et en préserverait la mémoire.

En écrivant sur les personnes qui passent à la retraite, Hélène Eraly dit que l'écriture peut représenter un projet de conceptualisation de son avenir à la manière autobiographique. Autrement dit, la capacité d'écrire permet de dépasser les circonstances, même les plus douloureuses. On peut de la même manière expliquer ce passage du deuil à l'écriture chez Camille Laurens, car « la capacité de se raconter et d'intégrer les épreuves de la vie dans un projet personnel favorise le dépassement de l'épreuve » (Eraly 2013). Donc, ceux qui savent manier l'écriture, comme elle, « sont en capacité de réinventer un futur praticable » (Baudouin, Leclerc, 2013), c'est-à-dire un futur qui n'arrivera jamais :

Peu importe l'âge auquel meurt un enfant : si le passé est court, demain est sans limites. Nous portons le deuil le plus noir, celui du possible. Tous les parents pleurent les mêmes larmes : ils ont des souvenirs d'avenir. (Laurens 2013 : 68)

Pour Laurens, l'écriture n'est pas un moyen d'échapper au réel mais un acte de confrontation directe avec la souffrance. À ce propos, Alexandre Gefen souligne que « Camille Laurens met en place un rapport inversement proportionnel entre authenticité et sécurisation de soi : plus le récit est près

[...] de l'événement ressenti, plus il sera efficace pour guérir son narrateur. » (Gefen 2017 : 136). Chez elle, l'écriture devient un espace de survie, une manière d'habiter l'absence tout en refusant le silence. L'écriture est donc une manière de surmonter le deuil :

J'écris pour dire *Je t'aime*.

J'écris pour desserrer cette douleur d'amour. (Laurens 2013 : 81)

Mais l'autrice n'écrit pas pour se faciliter la vie, elle écrit pour prolonger la vie de son bébé disparu.

J'écris pour que tu vives.

Ce qu'aucune réalité ne pourra jamais faire, les mots le peuvent (Laurens 2013 : 81)

L'écriture de Laurens dans *Philippe* se caractérise par la sobriété et la densité. Les phrases sont brèves, souvent nominales, et traduisent la nécessité de dire. Le *je* narratif, que l'autrice refusait jusque-là, s'impose désormais avec force. L'usage de l'adresse directe à l'enfant – « J'écris pour que tu vives » – instaure une relation paradoxale : l'enfant est absent, mais présent dans le texte. On retrouve également des figures de répétition qui mimétisent le ressassement traumatique, ainsi que des métaphores corporelles qui inscrivent la douleur dans la chair du langage. Le récit devient ainsi non pas un lieu de tombe, mais un lieu de vie.

Laurens illustre parfaitement le passage du silence à la parole. Son écriture ne vise pas seulement à exprimer la souffrance, mais elle devient une forme d'action : dénoncer les conditions médicales, interpeller la société et, surtout, transformer la perte en mémoire partagée. Ce récit de deuil constitue « un hommage et une biographie mémorielle » (Gefen 2017 : 240), ce qui correspond parfaitement à la démarche de Laurens, qui inscrit la mort de son enfant dans un horizon de mémoire plutôt que dans l'oubli. Le texte agit à la fois comme tombeau littéraire et comme acte de résistance : il refuse l'oubli et affirme la possibilité de créer à partir de l'absence. Ainsi, *Philippe* dépasse la simple confession intime pour s'ériger en témoignage universel, où chaque lecteur peut reconnaître l'écho d'une douleur qui excède le cadre individuel.

4. De l'individuel au collectif : l'écriture du deuil dans *Dans ces bras-là, Cet absent-là, Fille*

Le thème de l'enfant perdu fait l'objet de réécritures récurrentes chez Camille Laurens. Elle mentionne cette mort dans son roman *Dans ces bras-là* (2000), puis dans le récit *Cet absent-là* (2004). Dans son roman *Fille* (2020), elle réécrit la même situation de *Philippe*, mais cette fois en la fictionnalisant.

Dans *Dans ces bras-là* (2000), récit qui lui a valu le prix Femina, la mort de l'enfant ne constitue pas le thème central, mais elle réapparaît par allusions et éclats mémoriels. Le roman s'intéresse aux relations amoureuses et au corps féminin, mais l'expérience du deuil y est sous-jacente : elle transforme la manière dont la narratrice perçoit l'intimité et rend problématique la possibilité même de se laisser aller à l'amour après une telle perte. Le bébé disparu devient ainsi un point aveugle qui hante le texte, révélant combien la perte bouleverse non seulement le rapport à la maternité, mais aussi au désir et au lien affectif.

Dans ce roman, même si le motif de l'enfant perdu se manifeste à plusieurs reprises, un seul chapitre est intitulé « Le fils ». L'autrice y thématise le trauma de la perte de l'enfant à travers un double mouvement : du personnel vers l'universel. Le point de départ est ce fait intime, la mort d'un fils, que l'autrice finit par ne plus évoquer, réduisant sa réponse à une formule devenue supportable : « J'ai deux filles » (Laurens 2000 : 190). Pourtant, le fils perdu demeure présent comme une béance irréductible. Dans la partie centrale du texte, ce manque prend une dimension générale : Laurens montre que la figure de l'enfant manque à toutes les femmes, qu'elles aient connu ou refusé la maternité, ainsi qu'aux hommes, même à ceux qui se dérobent à la paternité. L'autrice souligne la dimension archétypale de ce vide en écrivant que « [t]ous les hommes sont pères » (Laurens 2000 : 191).

Ce texte fonctionne ainsi comme un pont entre le récit autobiographique intime et la dimension collective, universelle de l'expérience humaine de la perte. Le fils est à la fois Philippe, l'enfant réel, et une figure archétypale de l'enfant qui manque à tous, femmes et hommes, mères et pères confondus. Laurens construit ici l'écriture de la béance⁵, une écriture de la faille, où la béance n'est plus seulement la sienne, mais est élevée au rang d'une expérience existentielle universelle. Écrire sur soi devient l'« expression d'une volonté de représenter, d'écrire la vie en la confrontant à ce qui ne peut être dit » (Crémaux-Bouche et al. 2024 : 1).

Dans *Cet absent-là* (2004), le motif est abordé plus directement. Le titre même suggère une écriture de la béance, de ce qui n'est pas là mais

⁵ Dans la perspective lacanienne, la *béance* désigne la faille constitutive du sujet, toujours ouverte, signe de désir inassouvi mais moteur de la sensibilité et de l'imaginaire (v. Lacan 1973).

continue de structurer la mémoire et l'identité. En parlant de la photographie comme médium, Laurens affirme que « la photographie est le meilleur support de la mort » (Laurens 2004 : 35). Elle avoue avoir quatre photographies de son fils décédé (prises, comme c'est l'usage, à la maternité après sa mort), mais en soulignant qu'elle ne les regarde jamais, car c'est « une chose affreuse que d'entrer mort dans le souvenir » (Laurens 2004 : 44), et qu'« il y a des souvenirs qui tuent » (Laurens 2004 : 52). Dans cet extrait bouleversant, la figure de Philippe mort devient l'axe central de la narration, non pas comme un simple objet de mémoire, mais comme un symbole complexe qui ouvre des questions d'identité, de mémoire et de la possibilité même du langage. Laurens convoque sans cesse son fils, en le présentant comme « l'alpha et l'oméga » de son visage (Laurens 2004 : 39), c'est-à-dire comme le commencement et la fin de toute existence propre. Philippe apparaît comme une figure paradoxale : il est à la fois l'enfant qui ne grandira jamais et le sujet à qui l'autrice donne des yeux pour la voir alors qu'il n'existe plus. Sa mort n'abolit pas sa présence, mais l'intensifie d'une certaine manière, en le transformant en un mort qui regarde.

Les photographies de Philippe occupent une place particulière : elles sont ambivalentes, à la fois preuve de vie et preuve de mort. Elles rappellent la thèse de Barthes selon laquelle la photographie est « l'image vivante d'une chose morte » (Barthes 1980 : 123). C'est là que réside la dimension tragique : l'image confirme la réalité de l'enfant, mais en même temps elle scelle sa mort irrévocable. Laurens insiste aussi sur l'insupportable de ce témoignage : les photographies existent, mais elle ne les regarde pas, car ce serait affronter l'impossibilité de ranimer l'enfant.

Particulièrement fort est le motif « entrer mort dans le souvenir » (Laurens 2004 : 44). L'autrice se demande si le souvenir est possible lorsque quelqu'un n'a pas vécu assez longtemps pour laisser une trace. Sa réponse est que l'« on ne se souvient pas des morts, on se souvient qu'ils ont vécu » (Laurens 2004 : 45). Philippe, comme les enfants morts dans les guerres, les camps de concentration ou les catastrophes, n'est pas présent dans la mémoire en tant que « mort », mais en tant qu'être qui a respiré, dont le cœur a battu. Ainsi, la mémoire ranime ce qui a disparu : non pas le cadavre, mais la vie qui fut.

De cette façon, Philippe devient non seulement le fils perdu, mais aussi la métaphore de tous les disparus et victimes. Dans l'écriture, il se transforme en figure commune de mémoire, semblable à celles que nous connaissons à travers les portraits du Fayoum (Laurens 2004 : 46). Ces portraits, avec leur regard sérieux et pénétrant, semblent défier le temps et transmettre le secret de

l'existence.⁶ De la même manière, le visage de Philippe acquiert dans le texte une qualité de permanence : son regard, bien qu'inexistant dans la réalité, continue de survivre dans la mémoire et dans les mots. La littérature acquiert ainsi la force de mettre en lumière une expérience insoutenable dans la réalité : parler d'un enfant mort, mais comme de celui dont l'existence continue de nous regarder et de nous pénétrer. L'insoutenable, ou plutôt l'indicible, « parce qu'il est lié au trauma provoqué par l'expérience-limite, donne toujours lieu à des modes de représentation relevant d'une poétique de la trace comme présence d'une absence ou absence d'une présence » (Crémaux-Bouche et al. 2024 : 4)

Dans *Fille* (2020), surtout dans sa deuxième partie, Laurens reprend la situation initiale de *Philippe* en la transposant dans un cadre romanesque plus large. Elle passe du témoignage personnel à une fictionnalisation et à une voix collective. Alors que dans *Philippe* la perte de l'enfant est racontée directement, dans *Fille* le même motif reçoit un autre traitement. Ici, la perte de l'enfant est fictionnalisée et intégrée à une fresque sur la filiation féminine qui embrasse plusieurs générations. L'autrice y évoque de nouveau le fils mort. Mais, à la différence de *Philippe*, écrit à la première personne, ici la perte est mise en scène à la deuxième personne, ce qui instaure une distance et permet de fictionnaliser l'expérience traumatique. Ce glissement se manifeste aussi dans le changement de nom : l'enfant reçoit un prénom seulement dans un moment liminal, lorsque la mère murmure à la pédiatre « Tristan, Tristan », mais celui-ci est aussitôt annulé par la phrase « L'enfant est mort [...] Il n'a pas de nom » (Laurens 2020 : 179). Tristan (du latin *tristis* – triste) est un prénom symbolique qui porte en lui la tristesse, l'amour tragique⁷ et l'inéluctabilité de la perte, soulignant une fois de plus la différence entre l'écriture testimoniale de *Philippe* et l'écriture fictionnalisée de *Fille*. La mère hésite à utiliser le prénom préparé pour un enfant vivant et choisit plutôt un nom déjà destiné à un enfant qui peut mourir. Par ce geste paradoxal, Laurens montre combien le langage est lui-même imprégné de pressentiment et combien le fait de nommer devient une manière d'accepter l'indicible.

La fictionnalisation permet ainsi que le trauma ne soit plus exclusivement privé, mais qu'il devienne un matériau littéraire partagé avec les lecteurs. Dans cette partie du roman, Laurens montre comment la maternité est à la fois un privilège et une contrainte, et le corps un espace de joie mais aussi de perte. Écrire sur le corps et ses limites devient un acte de libération : le langage n'est pas seulement un outil d'expression, mais un lieu

⁶ Tableaux réalistes peints sur des planches de bois dans l'Égypte romaine (I^{er}–III^e siècle), placées sur les sarcophages à la place des masques. Certains de ces portraits sont exposés au Louvre.

⁷ Pensons à l'amour tragique de *Tristan et Yseut*.

où l'on fait revivre ce qui a été perdu et où le vide prend forme. La deuxième partie de *Fille* fonctionne ainsi comme un prolongement de *Philippe* : la douleur personnelle demeure au fondement, mais se transforme en archétype universel du manque. C'est ainsi que Laurens réalise l'écriture de la béance, une écriture où la perte individuelle s'élève au rang d'expérience collective et devient partie prenante d'une vision littéraire plus vaste de la femme, du corps et du langage. L'expérience individuelle permet à l'autrice d'offrir une réflexion non seulement sur la maternité, mais aussi sur la condition des femmes et leur rapport au corps et au langage. Ce déplacement du témoignage intime vers la fiction élargit la portée du thème : la douleur singulière se transforme en matériau littéraire universel, capable de dire non seulement la condition féminine mais surtout l'expérience humaine de la perte.

5. Conclusion

Avec *Philippe*, Camille Laurens signe l'un des premiers textes contemporains consacrés à la mort d'un nouveau-né, expérience parmi les plus traumatiques pour des parents. C'est un avertissement sur l'importance des mots, mais aussi une preuve que la vie est encore plus importante, une preuve de la primauté de la vie sur l'écriture et du corps sur les mots. Mais cette primauté de la vie ne nie pas la persistance du vide : au contraire, elle en révèle toute la force, rappelant que la littérature demeure le seul lieu de résistance où il est possible de faire revivre avec des mots ce qui s'est passé, mais aussi ce qui aurait pu se passer.

Comme le constate Laurence Rosier, la littérature de deuil apparaît « comme un terrain exploratoire » (Rosier 2019 : 39). Les écrivains qui « choisissent de partager par l'écriture leur drame nous interrogent aussi sur notre statut de » lecteurs et résistent à l'injonction sociale de « faire son deuil » dans une temporalité jugée acceptable. Écrire et réécrire, revenir sans cesse sur la perte, c'est refuser que le deuil se réduise à l'oubli (Rosier 2019 : 39–40).

Camille Laurens développe dans son œuvre une méditation sur l'impossibilité d'oublier, sur le poids du vide et sur le paradoxe d'une présence inscrite dans le manque. Ses textes illustrent parfaitement la logique du « travail du deuil » : il ne s'agit pas d'effacer, mais de trouver un langage pour habiter l'absence, pour combler le vide, écrire la béance. Ils témoignent du passage de l'émotion et du vécu à l'action : l'écriture devient un geste de survie et de résistance, mais aussi un remède, un acte thérapeutique par lequel l'autrice transforme la douleur en langage. À travers cette transformation,

l'œuvre de C. Laurens fonctionne à la fois comme un remède et une expérience cathartique, et elle manifeste également la valeur éthique de la littérature : les mots ont la capacité de transformer la douleur en sens, de donner forme à l'indicible et d'inscrire l'expérience traumatique dans une mémoire partagée. Ainsi, Camille Laurens montre comment la littérature contemporaine peut affronter les tabous les plus douloureux et transformer l'expérience individuelle en mémoire collective.

Bibliographie :

Sources :

Laurens, Camille. *Philippe*. Paris : Gallimard, 2013.

Laurens, Camille. *Dans ces bras-là*. Paris : Gallimard, 2000. [Version numérique – epub]

Laurens, Camille. *Cet absent-là*. Paris : Gallimard, 2004.

Laurens, Camille. *Fille*. Paris : Gallimard, 2020. [Version numérique – epub]

Littérature :

Baudouin, Jean-Michel et Natalia Leclerc. « Temporalités et autobiographie ». *Temporalités*, n° 17, 2013. URL : <https://journals.openedition.org/temporalites/2499> ; DOI :

<https://doi.org/10.4000/temporalites.2499>, consulté le 20 mai 2025

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Seuil, 1980.

Bjelić, Nikola. « Beba u savremenoj francuskoj književnosti : Mari Darjesek » (« Le bébé dans la littérature française contemporaine : Marie Darrieussecq »). *Bebe. Zbornik radova sa XIII naučnog skupa Srpski jezik, književnost, umetnost*, knj. 2, Kragujevac : Filološko-umetnički fakultet, 2019: 173–182.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse. Manifeste de 1975*. Paris : Gallimard, 2024. [Version numérique – epub]

Crémaux-Bouche, David, Laurent Gallardo, Laurence Garino Abel et Catherine Orsini-Saillet. « Introduction. De la béance au ressassement du trauma : le défi de la transmission ». *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 54, 2024. URL : <https://journals.openedition.org/ilcea/19855>, DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.19855>, consulté le 20 mai 2025

- Demoulin, Laurent et Christian Demoulin. « L'enfant dieu selon Savitzkaya ». *La clinique lacanienne*, n° 10, 2005 : 35–51. URL : https://shs.cairn.info/article/CLA_010_0035?lang=fr&ID_ARTICLE=CLA_010_0035, DOI : <https://doi.org/10.3917/cla.010.0035>, consulté le 20 mai 2025
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris : Galilée, 1977.
- Eraly, Hélène. « L'identité narrative mise à l'épreuve de la retraite : une analyse de récits biographiques. » *Temporalités*, n° 17, 2013. URL : <https://journals.openedition.org/temporalites/2458> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temporalites.2458>, consulté le 20 mai 2025
- Forest, Philippe. *L'Enfant éternel : roman*. Paris : Gallimard, 1998.
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Éditions Corti, 2017.
- Gefen, Alexandre. « Philippe Forest et les injonctions paradoxales du récit de deuil ». Dans *Philippe Forest, Une vie à écrire*, éd. Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmermann, Paris : Gallimard, 2018. HAL Id: halshs-02430798, <https://shs.hal.science/halshs-02430798>, consulté le 20 mai 2025
- Havercroft, Barbara. « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux ». *Roman 20–50*, no 40, 2005, 119–132. URL : <https://shs.cairn.info/revue-roman2050-2005-2-page-119>, DOI : <https://doi.org/10.3917/r2050.040.0119>, consulté le 20 mai 2025
- Hugueny-Léger, Élise. « Donner corps à la perte : Figures du deuil parental dans *Puisque rien ne dure* de Laurence Tardieu ». *Irish Journal of French Studies*, vol. 19, 2019 : 144–164. DOI : <https://doi.org/10.7173/164913319827945819>, consulté le 20 mai 2025
- Jeannelle, Jean-Louis. « Le procès de l'autofiction ». *Études*, t. 419, n° 9, 2013 : 221–230. Paris : Éditions S.E.R. URL : <https://shs.cairn.info/revue-etudes-2013-9-page-221>, DOI : <https://doi.org/10.3917/etu.4193.0221>, consulté le 20 mai 2025
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973.
- Larousse : *Dictionnaire de français Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/enfant/29439>, consulté le 20 mai 2025
- Laurens, Camille. « Ce que ça cache ». *Le Coq-héron*, n° 219, 2014 : 11–17. URL : <https://shs.cairn.info/revue-le-coq-heron-2014-4-page-11?lang=fr>, DOI : <https://doi.org/10.3917/cohe.219.0011>, consulté le 20 mai 2025
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

- Parent, Anne Martine. « Trauma, témoignage et récit : La déroute du sens ». *Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles*, vol. 34, n° 2-3, automne–hiver 2006 : p. 113–125. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/014270ar>, DOI : <https://doi.org/10.7202/014270ar>, consulté le 20 mai 2025
- Peyrat-Apicella, Delphine et Rozenn Le-Berre. « Quelle écriture et quelles lectures de récits relatifs au traumatisme... de l'atteinte somatique grave ? De la clinique à la littérature : regards croisés ». *Connexions*, n° 114, 2020/2 : 41–54. Paris : Éditions Érès. URL : <https://shs.cairn.info/revue-connexions-2020-2-page-41?lang=fr>, DOI : <https://doi.org/10.3917/cnx.114.0041>, consulté le 20 mai 2025
- Robert : *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires le Robert, 1997.
- Rosier, Laurence. « Écrire le deuil : du témoignage à l'œuvre ». *La Revue nouvelle*, n° 8, décembre 2019 : 32–40. URL : <https://shs.cairn.info/revue-nouvelle-2019-8-page-32?lang=fr>, DOI : <https://doi.org/10.3917/rn.198.0032>, consulté le 20 mai 2025
- Saliot, Anne-Gaëlle. « La mort de l'enfant, ou la vérité de la littérature : *Sarinagara* de Philippe Forest ». *French Cultural Studies*, vol. 30, n° 1, 2019 : 53–64. DOI : <https://doi.org/10.1177/0957155818810679>, consulté le 20 mai 2025
- Strasser, Anne. « L'autobiographe et les siens : envers et contre tous ». *Littérature*, n° 181, 2016/1 : 27–40. Paris : Armand Colin. URL : <https://shs.cairn.info/revue-litterature-2016-1-page-27?lang=fr&ref=doi> DOI : <https://doi.org/10.3917/litt.181.0027>, consulté le 20 mai 2025

Никола Бјелић

Филозофски факултет Универзитета у Нишу
Департман за француски језик и књижевност
Ниш (Србија)

Оригинални научни рад

Писање о губитку детета: од емоције до акције у делу Камиј Лоранс

Када је објављен 1995. године, кратки роман *Филиј* Камиј Лоранс представљао је јединствено дело, јер је први пут у савременој француској књижевности у први план ставио смрт бебе, табу-тему која је дотад била маргинализована и систематски прећуткивана. Приповедајући о сопственом трагичном искуству, К. Лоранс истовремено настоји да себи разјасни околности које су довеле до смрти детета, да укаже на неодговорност и занемаривање у породициштим деvedесетих, али и да понуди могућност утехе, солидарности и препознавања свим читаоцима који су се суочили са сличним губитком. На тај начин, лично сведочење прераста у књижевни чин отпора, али и у простор колективне идентификације.

Филиј је уједно и преломни тренутак у стваралачкој путањи Камиј Лоранс: после првих романа у којима је доминирала фикција, она се окреће аутофикцији, жанру који ће обележити њен даљи рад. У нашем чланку показали смо како се овај табу-мотив даље развија у њеном опусу: у роману *У њом зајрљају* (2000) он се јавља као трајна сенка у позадини љубавних прича, у тексту „Тај одсутни“ (2004) постаје тема везана за питање сећања, док у роману *Женско* (2020) добија ново обличје: искуство губитка се фикционализује, смешта у шири наратив о женској линији сродства и трансформише у архетипску фигуру празнине. Анализом ових текстова показали смо да Камиј Лоранс обликује специфично писање о празнини у којем лични губитак постаје универзално искуство, истовремено лично и колективно, интимно и архетипско. Њена проза спаја емоцију и акцију. Речи постају средство да се траума обликује, забележи и пренесе, али и да се из ње извуче етички смисао. На тај начин дело Камиј Лоранс потврђује не само катарзичну и терапијску функцију књижевности, већ и њену етичку моћ, способност да преобликује бол у смисао, да трауму упише у језик и претвори је у колективно сећање и чин отпора забору.

Кључне речи: губитак детета, жалост, траума, акција, аутофикција, женско писање о себи, фикционализација

Writing about the Loss of a Child: From Emotion to Action in the Work of Camille Laurens

Since its publication in 1995, the short novel *Philippe* by Camille Laurens has represented a unique work in the history of contemporary French literature, as it brings to the forefront for the very first time the death of a baby, a taboo subject that had been almost entirely silenced both socially and literarily. By narrating her own tragic experience, Laurens seeks at once to clarify for herself the circumstances that led to the child's death, to draw attention to negligence and irresponsibility in maternity wards of the 1990s, and to offer a possibility of comfort, solidarity, and recognition to all readers who have faced a similar loss. In this way, personal testimony becomes not only a literary act of resistance but also a space of collective identification.

Philippe also marks a turning point in Laurens's creative trajectory: after her first novels dominated by fiction, she turns to autofiction, a genre that would characterize her later work. In our paper we show how this taboo motif further develops in her oeuvre: in *Dans ces bras-là* (2000) it appears as a persistent shadow in the background of love stories, in *Cet absent-là* (2004) it becomes a theme tied to the question of memory, while in *Fille* (2020) it takes on a new form: the experience of loss is fictionalized, embedded within a broader narrative of female lineage, and transformed into an archetypal figure of absence.

Through the analysis of these texts, we demonstrate that Laurens shapes a specific *writing of absence*, in which personal loss becomes a universal experience – both individual and collective, intimate and archetypal, her prose unites emotion and action, converting autobiographical testimony into a shared cultural memory. Words become a means of shaping, recording, and transmitting trauma, but also of extracting ethical meaning from it. In this way, Laurens's work confirms not only the cathartic and therapeutic function of literature but also its ethical power, its ability to transform pain into meaning, to inscribe trauma into language, and to turn it into collective memory and an act of resistance against oblivion.

Keywords: loss of a child, grief, trauma, action, autofiction, feminine writing of the self, fictionalization

Примљено 1. 09. 2025.

Одобрено 15. 10. 2025.

Daniela Ćurko, Vanna Apostolovski*

Université de Zadar

Zadar

La mémoire et le temps dans *Les Alouettes naïves* d'Assia Djébar

L'auteure analyse les thèmes de la mémoire et de l'identité dans le roman *Les Alouettes naïves* d'Assia Djébar, en basant son approche en premier lieu sur la sociologie de la mémoire de Halbwachs, et, pour le cas de l'analyse de la mémoire du personnage de Rachid, « l'homme déchiré », sur la théorie freudienne de la mémoire et du traumatisme.

Dans l'analyse de la mémoire des trois protagonistes du romans, Omar, le narrateur autodiégétique de l'histoire de son amitié avec Rachid, nous avons conclu que la mémoire d'Omar est le point de rencontre de sa mémoire du couple d'amis qu'il formait avec Rachid, la dernière coïncidant en partie avec leur mémoire de famille, avec la mémoire des opposants du régime colonial, toutes étant intériorisées et intérieures. La mémoire de Nfissa est, à son tour, au croisement des mémoires dont les plus prégnantes sont la mémoire familiale, celle que nous nommons la mémoire des femmes du patio, et la mémoire des maquisards. Quant à Rachid, sa mémoire est refoulée, comme conséquence de ses expériences traumatiques dont la première et la plus décisive était la mort de sa sœur Zhor.

Finalement, la dernière partie de l'article propose une réflexion sur les rapports des temps des diverses mémoires collectives d'Omar et de Nfissa, en concluant que dans certains cas de figures, nous avons remarqué le phénomène, étudié par Halbwachs, des « faisceaux » de temps (Namer 1997).

Mots-clés : Djébar, Halbwachs, mémoire collective, trace, temps

1. Introduction

Les Alouettes naïves (1967), le dernier des quatre romans d'Assia Djébar considérés comme ses romans de jeunesse, est une œuvre qui annonce déjà la thématique principale de ses œuvres de maturité, en ce que s'y sont

* dcurko@unizd.hr ; <https://orcid.org/0009-0005-8777-0415>;
vanna.apostolovska@gmail.com ; <https://orcid.org/0009-0004-7169-9995>

enchevêtrés les thèmes de la mémoire individuelle et collective, de l'identité et des séquelles qu'y laissent les traumatismes, notamment ceux de la guerre. Les thèmes de la mémoire et de l'identité dans l'œuvre romanesque de Djébar sont, entre autres, traités par Jenny Murray, qui dédie le premier chapitre de son ouvrage *Remembering the (Post)Colonial Self. Memory and Identity in the Novels of Assia Djébar*¹ à l'étude des œuvres de jeunesse de la romancière, dont *Les Alouettes naïves* (Murray 2008 : 31–51). Murray y adopte l'approche philosophique en s'appuyant sur la pensée de Saint Augustin sur la mémoire, exposée dans les Livres X et XI de ses *Confessions*. Quant aux autres études des *Alouettes naïves*, c'est à la problématique du temps et de la temporalité que Denise Brahimy (Brahimi 2008 : 129–141) a consacré un article.

À la différence des ouvrages cités, nous aborderons le thème de l'identité et de la mémoire, individuelle et collective, en nous appuyant sur la sociologie de la mémoire et notamment ses ouvrages clés, *La Mémoire collective* (1950 et 1997) et *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925 et 1994) de Halbwachs, ce dernier ouvrage étant d'ailleurs celui où le sociologue français a introduit le concept de la mémoire collective. Ensuite, nous aborderons le thème de la mémoire du point de vue de la psychanalyse de Freud et de ses exégètes pour analyser la mémoire de Rachid, « l'homme déchiré » (*AN* : 362) qui est, avec Nfissa et le narrateur Omar, un des trois protagonistes du roman.

1.1. La mémoire individuelle, point de rencontre des mémoires collectives

John Locke définit l'identité d'une personne par sa conscience (angl. *Mind*),² terme qu'il avait d'ailleurs introduit et inventé (cf. Ricœur 2000 : 123), et celle-ci « par sa mémoire et par sa capacité à rendre des comptes à elle-même » (*Ibid.* : 124).

En s'opposant à l'individualisme psychologique de Bergson, dont il était l'élève, Maurice Halbwachs aborde la mémoire en sociologue, en prenant en compte le rôle de la collectivité et donc des mémoires collectives dans la formation du Moi et dans la constitution de la mémoire individuelle. Tout en adoptant l'idée de la mémoire comme conscience, son apport original est non seulement d'introduire la notion de la mémoire collective, mais de postuler une nouvelle définition de la conscience individuelle – et donc de la mémoire individuelle. Selon Halbwachs, la conscience individuelle n'est point isolée, enfermée en elle-même, mais elle participe à un degré plus ou

¹ *En se souvenant du Soi (post)colonial : Mémoire et identité dans les romans d'Assia Djébar* (ma traduction).

² Locke affirme que « la conscience fait l'identité personnelle » (Locke 1983 : livre II, ch. XXVII, § 10).

moins important à un certain nombre de mémoires collectives. Une mémoire collective est « la mémoire d'un groupe [sociétal] » (Halbwachs 1997 : 97), la mémoire d'une société,³ et elle concerne les événements ou les personnes dont ce groupe conserve le souvenir. L'apport original de Halbwachs à la notion de mémoire est qu'il postule donc « le collectif comme l'essence de la mémoire » (Namer 1997 : 265). Ainsi la pensée de Halbwachs part-elle d'une mémoire psychologique vers une mémoire culturelle. Le sociologue précise : « Nous dirons volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change selon la place que j'y occupe et que cette place elle-même change selon les relations que j'entretiens avec d'autres milieux. » (Halbwachs, p. 94–95, cité par Ricœur 2000 : 151).

Le sociologue oppose ainsi la mémoire collective d'un côté à la mémoire individuelle, les deux étant intériorisées, et de l'autre côté, à la mémoire historique.⁴ Toutefois, Halbwachs conclut que la mémoire individuelle est presque inexistante car « on ne se souvient jamais seul » (Ricœur 2000 : 148). En effet, nos souvenirs qui nous semblent être les plus personnels sont ceux qui ont été formés par l'interaction complexe de plusieurs mémoires collectives : c'est la complexité de leur genèse qui laisse l'impression que ces souvenirs sont individuels et uniques.

Vu que tout individu fait partie d'un nombre plus ou moins grand de groupes sociétaux au cours de sa vie, Halbwachs développe « l'idée d'une conscience qui enveloppe en son intériorité une pluralité des mémoires collectives virtuelles » (Namer 1997 : 264). La conscience individuelle n'est donc « que le lieu de passage de ces courants [de pensées collectives] » (Halbwachs 1950 et 1997 : 190), le *moi* étant le point de rencontre de plusieurs mémoires collectives⁵ intériorisées qui sont en interaction et qui restent toutefois indépendantes l'une de l'autre, comme il le précise dans le IV^e chapitre « La mémoire collective et le temps » de *La Mémoire collective* (Ibid : 143–192). C'est davantage la définition de la mémoire individuelle plutôt que la seule notion de mémoire collective qui constitue l'apport original de Halbwachs. Le sociologue définit donc la mémoire individuelle et l'identité

³ Halbwachs souligne que deux personnes forment déjà une société (cf. Namer 1997 : 272).

⁴ La mémoire collective, dont le cadre est un groupe sociétal, est vivante, intérieure et intériorisée, alors que la mémoire historique, ayant pour cadre la nation, est extérieure, et englobe un passé vu comme mort, comme précisément du passé (cf. Halbwachs 1997 : 97–142).

⁵ Il faut spécifier que la mémoire collective concerne les divers groupes constituant la nation, et non pas la nation elle-même, et qu'elle représente le groupe vu du dedans. Dans sa définition de la mémoire collective, Halbwachs l'oppose à la mémoire historique, ou à l'Histoire, comme suit : « C'est un courant de pensée continue, d'une continuité qui n'a rien d'artificiel, puisqu'elle ne retient du passé que ce qui est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient. Par définition, elle ne dépasse pas les limites de ce groupe. » (Halbwachs 1997 : 131).

personnelle comme le croisement des mémoires collectives et des mondes culturels intérieurs qui y coexistent et dont la conscience opère le choix, en actualisant l'une ou l'autre des mémoires collectives, en fonction des besoins ou des exigences du présent :

« Mais nous dirons plus exactement que notre moi actuel n'est que le lieu de rencontre d'un certain nombre de témoins donc chacun est sans doute le même mais dont chacun, en même temps, parle au nom d'un (groupe). » (Halbwachs 1950 et 1997 : 51, variante 1).

Nous commençons l'étude de la mémoire dans *Les Alouettes naïves* par l'analyse de la mémoire d'Omar, le narrateur autodiégétique du récit de son amitié avec Rachid, son parent et meilleur ami d'enfance et de jeunesse. Puis nous étudierons la mémoire de Nfissa et celle de Rachid, en soulignant que le cas de la mémoire de Rachid est à part : sa mémoire étant en partie refoulée et inconsciente, nous aurons recours à la pensée de Freud pour l'analyser. En dernier lieu, nous étudierons le rapport et la corrélation entre les temps des mémoires collectives de Nfissa et d'Omar.

2. La mémoire d'Omar

La mémoire familiale d'Omar coïncide en partie avec la mémoire du couple d'amis qu'il formait avec Rachid,⁶ parce que lors de ses études au lycée, Omar avait été accueilli à Alger par la famille de Rachid, dont le père était son demi-oncle paternel.

La mémoire du couple des deux amis regroupe les plus saillants des souvenirs d'enfance et d'adolescence ayant valeur, pour la plupart d'entre eux, de véritables rites de passage, comme le souvenir de circoncision commune. Omar le narrateur se souvient que c'était en compagnie de Rachid qu'il a fait pour la première fois ce qui lui a fait découvrir la sexualité, la mort, la nature humaine, et la société : ainsi, à la mort de Zhor, sœur de Rachid, les deux amis ont-ils commis « le premier péché : prendre de l'alcool dans notre bonne ville musulmane » (AN : 87). Puis, vers dix-huit ans, Omar a eu sa première expérience érotique et sexuelle grâce à Rachid qui l'avait emmené chez Madame Roberte, à l'unique bordel de la Casbah. Ensuite, c'était toujours Rachid qui l'avait emmené, après leurs retrouvailles aux frontières algéro-

⁶ Ce n'est que dans la troisième partie du roman, et notamment à la page 291, que l'on apprend le nom de famille de Rachid, Abdeljeffar.

tunisiennes, chez deux danseuses à Tunis, deux « alouettes naïves »⁷ dont la plus jeune, Samia devint la maîtresse d'Omar.

D'autres souvenirs faisant partie de leur mémoire collective sont ceux où les deux amis, mis face à l'altérité, ont appris à l'accepter : c'est le cas de leur amitié commune, quand ils avaient environ six ans, avec Bou Kabous, « mangeur de scorpions » (AN : 50), un mendiant errant, et surtout leur amitié avec les prostitués du bordel, en particulier avec Meriem, « la putain au prénom chaste et au regard triste » (AN : 57), qui devint la première maîtresse d'Omar, qu'il désignait même comme sa « première épouse » (AN : 127) et dont il évoque la mort précoce d'une pleurésie, et les funérailles qu'il avait organisées avec Rachid.

Et finalement, la mémoire des amis recouvre chez Omar les souvenirs de son amour pour Nfissa, femme inaccessible car épouse fidèle et dévouée de Rachid. Nfissa, femme idéalisée, seul amour véritable d'Omar, devant laquelle le jeune homme s'était agenouillé pour lui faire sa déclaration dans un élan de passion, sera aussi la raison pour laquelle Omar décidera de rompre sa vieille amitié avec Rachid, conscient qu'il lui faudra désormais éviter à la fois Nfissa et son époux.

Si se souvenir des autres signifie avoir gardé le contact, ne serait-ce qu'en pensée, avec eux, avec le groupe dont ils faisaient partie,⁸ alors pour Omar, le narrateur, nous narrer le récit de son amitié avec Rachid révèle sa nostalgie de l'amitié perdue et le désir de retrouver, par et dans son récit, la complicité avec son grand ami, avec celui pour qui il avait été, le temps de leur enfance et de leur jeunesse, son « frère » (AN : 56). Malgré la rupture en apparence définitive de son amitié avec Rachid, narrée dans les derniers

⁷ Comme nous l'explique la romancière dans sa Préface des *Alouettes naïves* (AN : 7), le titre du roman, polysémique, se réfère au surnom utilisé par les soldats pour désigner les danseuses d'une tribu jadis célèbre comme tribu guerrière, mais laquelle était, à l'époque de l'entre-deux-guerres, dans la phase de la décadence, suite à la colonisation française. Rachid se sert de la même expression pour parler avec affection de Nfissa, son épouse (cf. AN : 482). L'on sait la signification de l'image de l'alouette dans la poésie des troubadours, par ex. dans le poème de Bernard de Ventadorn « Quand vei la lauseta mover » [Quand je vois l'alouette mouvoir] où l'oiseau représente la métaphore de la femme qui se donne entièrement au plaisir d'amour, à la différence de la dame insensible pour laquelle languit le poète (Fabre 2010 : 124–127). Par conséquent, l'expression « les alouettes naïves », polysémique, dit, par une Djébar féministe, l'acceptation de l'autre, son droit à l'amour, le respect et la valorisation de la femme quel que soit son statut social, malgré la dépréciation des femmes comme la danseuse Samia dans une société patriarcale.

⁸ Dans sa réflexion sur l'oubli, Halbwachs postule que l'on ne peut évoquer un souvenir qu'à la condition de faire toujours partie, ne serait-ce qu'en pensée, du groupe dans le cadre duquel le souvenir a été engendré, d'être capable d'adopter son point de vue et de s'identifier avec lui. Il précise : « Quand nous disons que l'individu s'aide de la mémoire du groupe, il faut bien entendre que cette aide n'implique pas la présence actuelle d'un ou plusieurs de ses membres. En effet je continue à subir l'influence d'une société alors même que je m'en suis éloigné : il suffit que je porte avec moi dans mon esprit tout ce qui me met en mesure de me placer au point de vue de ses membres, de me replonger dans leur milieu et dans leur temps propre, et de me sentir au cœur du groupe. » (Halbwachs 1997 : 182). Si tout lien est vraiment interrompu avec la collectivité, si plus rien concernant le groupe ne répond à l'intérêt actuel de la personne, alors on ne se remémore plus.

chapitres du roman, bien que, dans sa nouvelle vie aux frontières et ses nouvelles préoccupations, l'Omar du début du roman semble avoir entièrement oublié Rachid et leur grande amitié, l'évocation de leur mémoire commune – par et dans la narration, avatar de l'écriture – atteste que le groupe d'amis inséparables qu'il formait avec Rachid existe encore. Et c'est à travers et par ses souvenirs de leur amitié, et donc par le récit qui le thématise, qu'Omar, le narrateur, rétablit le lien avec son ami, malgré la séparation, malgré l'absence, ce lien qui n'avait jamais été entièrement rompu, sinon il n'y aurait pas de trace,⁹ pas de « semence de remémoration » (Halbwachs 1997 : 55), qui est la condition nécessaire de la persistance ou de l'évocation du souvenir.

L'autre mémoire intériorisée d'Omar est la mémoire des opposants politiques au régime colonial. Partisan de l'indépendance de son pays, Omar avait été emprisonné en France avant la guerre de l'Indépendance, et il partageait ainsi la mémoire collective des opposants politiques au régime colonial, qu'il évoque en narrant le récit de son séjour en prison, au premier chapitre de la troisième partie du roman, « Aujourd'hui ». Toutefois, par certaines de ses réflexions, déjà à l'époque, il se démarquait des points de vue de ceux qu'il désigne comme « frères » (AN : 227), montrant son désaccord avec leur idée du rôle de religion dans leur combat : Omar avait refusé de se joindre à la prière commune, alors que la religion était présentée comme « un facteur de solidarité nationale » (Ibid. : 229). On le menaça, et il n'était accepté que grâce à la protection, à l'autorité et au charisme d'un prisonnier de longue date, Belkacem, profondément respecté de tous pour son passé de manifestant nationaliste à la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

2. 1. Le cas de Nfissa : l'enchevêtrement de la mémoire familiale, de la mémoire des maquisards, et de celle des femmes du patio

Nfissa, double de la jeune Djebar,¹⁰ est le personnage du récit autodiégétique narré par Omar, et l'héroïne d'un second récit, raconté par un narrateur extradiégétique ayant recours à la focalisation interne – en occurrence le point de vue de la jeune femme, et dont le sujet est précisément le passé et la mémoire de Nfissa, étudiante et maquisarde, les deux récits étant

⁹ Dans le même paragraphe (voir la note *supra*) Halbwachs précise qu'il faut qu'une personne, ou un événement ait laissé la trace dans la mémoire [consciente de la personne et son groupe : Halbwachs, en sociologue, ne s'intéressant pas à l'inconscient], et c'est le cas de la personne ou de l'événement qui répond toujours à un intérêt, un besoin ou une préoccupation du groupe : « On y trouve [dans le temps collectif] inscrite ou indiquée la trace des événements ou des figures d'autrefois dans la mesure où ils répondent et répondent encore à un intérêt ou à une préoccupation du groupe. » (Halbwachs 1997 : 55).

¹⁰ Nfissa lui ressemble déjà par sa vie, sa double culture, algérienne et française, et même son aspect physique : « [...] elle, toujours si longue et presque maigre, silencieuse, les yeux démesurément ouverts » (AN : 19).

enchevêtrés dans l'architecture du roman. La mémoire de Nfissa est un point de rencontre de la mémoire familiale, de la mémoire des maquisards, ainsi que de la mémoire que nous nommons la mémoire « des femmes du patio », et la mémoire du village.

Chez Nfissa, la mémoire des maquisards évoque surtout un événement douloureux : la mort de Karim, son fiancé, tué avec quatre autres maquisards. Cette mémoire peut en partie coïncider avec la mémoire des femmes : c'est le cas, par exemple, quand, en se remémorant son passé au maquis, l'étudiante se rappelle avoir dansé souvent, le soir, dans une cabane du douar avec les villageoises qui y étaient rassemblées.

Le narrateur accorde une valeur particulière à la mémoire des femmes qui est souvent enchevêtrée avec la mémoire familiale chez Nfissa, comme dans le cas de ses souvenirs des danses et autres réjouissances lors des fêtes de mariage, l'été de ses seize ans dans sa ville d'origine, ou de ses souvenirs du bain maure le jeudi, lieu privilégié de la complicité des femmes de leur village, mais aussi lieu mythique des premiers souvenirs d'enfance de Nfissa, lieu surtout évoquant l'image de la mère, sa tendresse, sa beauté et son élégance. Quant à ces fêtes de mariage, Nfissa se souvient avoir aimé danser seule, au centre du patio, et avoir pu même assister, voilée, et un peu à distance, à la danse des Européens, en compagnie de ses tantes et autres parentes de Cherchell. Cela leur aurait été impossible dans d'autres villes, aux mœurs plus patriarcales que ne l'étaient ceux de la Césarée, ville dont la population était d'origine andalouse.

L'épisode du bain maure¹¹ est un autre exemple de l'enchevêtrement complexe des mémoires collectives intérieures et intériorisées dans la mémoire individuelle du personnage. La première mémoire réactualisée dans ce récit est la mémoire familiale, puisque le bain maure, souvenir particulièrement chéri par Nfissa du temps de son enfance, lui rappelle sa mère, alors si jeune et si belle, et qu'il est révélateur de la relation tendre et harmonieuse entre la mère et ses fillettes. Le bain était l'une des occasions privilégiées pour les fillettes d'admirer l'élégance et la beauté de la mère, qui, citadine de Césarée, était la seule des clientes du bain maure du village à avoir un coffret de bain précieux, un véritable objet esthétique. La seconde mémoire actualisée est la mémoire des femmes, le rituel du bain hebdomadaire au bain turc, décrit en maints détails et représenté comme un rituel voluptueux, était apprécié à la fois pour la convivialité et les contacts sociaux entre les clientes du bain, bourgeoises dont c'était la seule sortie autorisée de la semaine, la seule fois où elles pouvaient quitter la maison, en dehors des fêtes de mariage évoquées *supra*, plus rares, évidemment. Et finalement, il y a la mémoire du village : le

¹¹ Les souvenirs du bain maure sont narrés au cinquième chapitre de la première partie du roman (cf. AN : 141–157).

bain maure était le lieu où les femmes échangeaient des potins, tout comme les nouvelles des événements importants pour la vie sociale et la mémoire de la communauté entière – les noces, les enterrements et les circoncisions.

Et si le narrateur insiste sur les souvenirs de Nfissa concernant ces fêtes, ou sur les souvenirs de Nfissa se rappelant sa mère l’emmenant avec Nadjia, sa petite sœur, au bain maure, s’il insiste donc sur les souvenirs relevant de la culture arabe et orientale, c’est pour suggérer, nous semble-t-il, que, malgré le parcours différent choisi par son père Si Othman, malgré son accès aux études et même aux études supérieures, interdites à ses cousines, et même à ses deux sœurs aînées, malgré le fait qu’elle ne portait qu’exceptionnellement le voile, Nfissa fait toujours partie du groupe des siens, des femmes de sa famille, des femmes du patio, et par-delà, de sa culture, et qu’elle continue à en partager la plupart des valeurs, car, comme le souligne Gérard Namer, « au cœur de la remémoration il restait l’expérience fondamentale d’un sens partagé par je et par les autres. » (Namer 1997 : 264).

2. 2. La mémoire de Rachid, « homme déchiré »

Dans le cas du personnage de Rachid, héros de guerre de l’Indépendance, qu’Omar pressent être un « homme déchiré » (AN : 362), ce sont la mémoire familiale et la mémoire des maquisards qui nous intéressent particulièrement. Or, il faut souligner qu’à cause du procédé de la focalisation externe utilisé pour approcher ce personnage, le lecteur n’a jamais accès aux pensées de Rachid, mais uniquement aux paroles, gestes et actes de ce personnage renfermé et introverti, si bien que le lecteur ne peut qu’émettre des conjectures concernant la mémoire du protagoniste.

Une partie de la mémoire de Rachid n’est pas consciente : elle est refoulée,¹² suite à ses expériences traumatiques, et le contenu de celles-ci ne sera entièrement révélé par Rachid que dans la troisième partie du roman, intitulée « Aujourd’hui ». Il faut souligner que ces expériences traumatiques ne sont pas seulement celles qu’il a vécues pendant la guerre, la première et probablement la plus douloureuse étant la mort précoce et tragique de Zhor, sa sœur bien aimée, et même avant cela, le mariage de celle-ci, vécu par Rachid comme un sacrifice de sa sœur qui n’avait que seize ans quand on l’avait donnée au fils d’un riche propriétaire des hauts plateaux.

Pour analyser la mémoire de Rachid, il nous faut recourir à la pensée de Freud, car on remarque chez Rachid une véritable compulsion de répétition,¹³

¹² Le refoulement est un processus pathogène ou pathologique où la censure défend à une pulsion (ou à un souvenir de l’expérience traumatique) de se manifester et de devenir consciente, si bien que la pulsion reste inconsciente, et se manifeste en tant que symptôme (cf. Freud 1922 et 1961 : 275).

¹³ La compulsion de répétition est le symptôme d’une névrose. Freud dédie son essai *Au-delà du principe*

qui se manifeste dans les symptômes tels que les cauchemars dont il souffre, ou son fréquent recours à l'alcool, ce penchant à boire étant la conséquence de ce que Freud appelle le retour du refoulé.¹⁴ Rachid est un homme qui souffre, l'échec du refoulement produisant toujours une grande souffrance (cf. Harrus-Révidi 2012 : 46). Et, l'alcool levant les inhibitions, ce n'est que lorsqu'il s'enivre que Rachid peut verbaliser son expérience traumatique, s'ouvrir à l'autre, à ses proches, en l'occurrence à Omar ou à Nfissa. Ainsi, lors d'une soirée entre amis à l'Aquarium, leur café habituel à Tunis, ayant appris que Rachid venait de leur pays, le vieux garçon de café voulut-il se renseigner sur le sort des siens – des gens de son douar d'Ouled-Brahim. Rachid le rassura en lui disant que tous les habitants du douar étaient évacués vers la plaine et logés dans des centres spéciaux. Puis, ce soir-là, l'ami d'Omar quitta le cercle de leurs amis plus tôt que d'habitude, sans explication. Une fois rentré chez lui, Omar, chez qui Rachid logeait provisoirement, retrouva son ami ivre, ayant bu, entre temps, une bouteille entière : celui-ci finit par lui avouer que seulement les femmes et les enfants avaient été évacués, alors que les hommes du douar étaient tous morts, tués, et qu'il les connaissait tous.

Si Rachid reste fixé, comme « cloué » à son passé traumatique et traumatisant évoqué ci-dessus, s'il revit ces souvenirs douloureux avec la même intensité comme si c'était la première fois, c'est parce que « les processus psychiques inconscients sont en soi *intemporels* » (cf. Freud 2010 [1981]: 79) et qu'« ils ne sont pas ordonnés temporellement, que le temps ne les modifie en rien et que la représentation du temps ne peut leur être appliquée. » (Ibid.)

3. La mémoire collective et le temps : le regard de Nfissa ou le temps du souvenir

Ce roman de la mémoire et du souvenir offre maints exemples de l'enchevêtrement des mémoires collectives intérieures des personnages dans et par le souvenir, et, par conséquent, de l'enchevêtrement des temps collectifs. Nous en relevons quelques-uns des plus complexes.

Au second chapitre de la première partie du roman, intitulée « Autrefois », le narrateur présente les perceptions et les souvenirs de Nfissa,

de plaisir à l'étude de la compulsion de répétition comme réponse de l'individu à un événement ou une situation traumatique, prenant comme exemple le cas de son petit-fils, l'enfant en bas âge, qui devait faire face à l'absence de la mère, ce qui est traumatisant pour un petit enfant (cf. 2010 : 50–58).

¹⁴ « Le refoulement est nécessaire et fécond chez tous les êtres humains, et aboutit, quand tout va bien, à une formation de substitut [...] ou, au contraire, quand se profile, dans les circonstances précises, un retour du refoulé, il produit des symptômes. » (Harrus-Révidi 2012 : 46).

le soir du retour à la maison paternelle, en ayant recours à la focalisation interne. Avant de s'endormir, l'héroïne se rappelle son emprisonnement au camp militaire, la visite que son père lui avait rendue en prison, et au cours de laquelle le père, d'habitude digne et réservé, s'était mis à pleurer devant elle. Puis, elle se rappelle avoir revu en mémoire, dans l'isolement et la solitude de la prison, la matinée de la mort de Karim, son fiancé, tué avec quatre autres maquisards.

Ensuite, alors qu'elle s'endort dans le grand lit à baldaquin de la demeure paternelle, dans la chambre contiguë à la salle de séjour et qui n'en est séparée que par un rideau, Nfissa se souvient des nuits de ramadan de son enfance, quand, couchée dans le même lit que Nadjia, sa sœur cadette, et leur aïeule octogénaire, elles entendaient les adultes levés avant l'aube et qui étaient déjà en train de manger, autour d'un véritable festin. Ensuite, l'héroïne se souvient d'un incident survenu plus tard, lors de sa première ou seconde année d'études, quand elle eut très peur : c'était lors de son départ pour le maquis avec Karim, quand leur voiture a été arrêtée par les militaires pour un simple contrôle.

Dans ce chapitre la conscience de la jeune héroïne devient donc un point de rencontre de plusieurs mémoires collectives intérieures et intériorisées déjà évoquées *supra* : la mémoire familiale ou la mémoire d'enfance, la mémoire des maquisards, la mémoire religieuse (puisqu'un souvenir heureux évoque les nuits de ramadan à la maison paternelle), et la mémoire du couple qu'elle formait avec Karim. Ce va-et-vient constant entre les mémoires différentes implique aussi une temporalité complexe, chaque mémoire ayant son propre temps, les temps des différents groupes étant « impénétrables l'un à l'autre » (Halbwachs 1997 : 189).¹⁵ Selon Gérard Namer, il y a là un véritable « faisceau » (1997 : 265) des temps différents.

L'épisode du bain maure, déjà analysé *supra*¹⁶, offre un autre cas intéressant pour l'analyse des rapports entre les temps des mémoires collectives. Dans cet épisode, le temps de l'enfance y coexiste, il est contemporain du temps présent, parce que la Nfissa qui se souvient de son enfance est en même temps une Nfissa adulte qui accompagne de nouveau sa mère au bain, comme elle le faisait jadis. Si se souvenir, « c'est retrouver le passé dans le présent » (Halbwachs 1997 : 236), l'héroïne qui se souvient est dans un présent trans-temporel : tel est le temps du sujet du souvenir, comme le souligne Gérard Namer.¹⁷ Ce n'est ni le temps de son enfance – temps de la mémoire familiale,

¹⁵ Halbwachs précise : « Ils subsistent d'ailleurs l'un à côté de l'autre. » (Ibid.)

¹⁶ Cf. *supra* la section II.2. « Le cas de Nfissa. »

¹⁷ Namer, postfacier de *La Mémoire collective* dans l'édition Albin Michel et exégète de la pensée de Halbwachs, précise à propos du temps du souvenir : « [...] je ne suis ni dans le passé, ni dans le présent, ni dans un futur, quand je me remémore je suis dans une espèce de présent trans-temporel. Et la

ni uniquement le temps des maquisards – temps de ce retour du séjour en prison – ce sont les deux simultanément.

4. En guise de conclusion : le rêve de Nfissa d'une mémoire intégrale

À la fin de la section dédiée à l'analyse des temps des mémoires collectives, nous nous permettrons une petite digression, concernant non plus les mémoires collectives de Nfissa déjà évoquées, mais peut-être sa mémoire d'écrivain, vu que le personnage est, nous l'avons déjà démontré supra, le double de la jeune Djébar. En effet, c'est la réflexion du personnage de Nfissa qui retient ici notre attention. Dans l'épisode du bain maure, Nfissa se dit que la trace la plus ancienne de sa mémoire, c'étaient précisément ses pleurs quand sa mère lui lavait les cheveux au bain turc du village, quand elle avait deux ou trois ans. Et l'adolescente de regretter que les images de son corps de jadis – de ce corps malingre de fillette – se soient perdues : « Où est-il le miroir qui, dans la mémoire, garderait intacts tous nos contours et nos images qu'à l'instar de nos actes, nous ne voyons jamais complets, ni même réels, les photographies n'étant que mouvements brisés, entrechoqués. » (AN : 148)

Il nous semble que cette réflexion sur le temps et la mémoire faite par le personnage de Nfissa exprime le rêve d'une mémoire intégrale, une mémoire où rien ne serait perdu, et qui, archivage total, ressemble à l'inconscient bergsonien. En effet, à la différence de Halbwachs qui pense la mémoire comme une reconstruction¹⁸ ou plutôt une reconstitution¹⁹ du passé, Bergson considérait la mémoire comme une conservation intégrale : « Le point original, le passage à la limite proprement métaphysique dans son œuvre consisterait alors surtout dans le fait de considérer que cette conservation est immédiate, intégrale et indéfectible [...] » (Forest 2012 : 33).

Nfissa exprime le regret qu'une telle mémoire n'existe point, elle regrette l'incomplétude de la mémoire, son côté lacunaire, imparfait. Or,

première dimension du temps c'est ce vécu trans-temporel : j'ai rendu présent par la mémoire collective l'expérience passée comme co-présente à l'expérience présente. Ce n'est pas une confrontation, c'est une expérience d'identité. Je suis le même qui me souviens du temps où j'étais avec ceux dont je me souviens. » (Namer 1997 : 286)

¹⁸ Halbwachs précise : « [...] le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent [...] ». » (Halbwachs 1997 : 119).

¹⁹ D'après Halbwachs, la mémoire reconstitue le passé, ce verbe dénotant la part de l'incertain et de l'hypothétique que comprend le processus de la reconstitution, et le rôle de l'imagination, que l'on sait être « maîtresse d'erreur et de fausseté » (Pascal 1976 : 72, pensée n° 82–44). « Le renversement de *La Mémoire collective* c'est qu'il ne s'agit plus de dire que le souvenir est une reconstruction faite du passé en fonction du présent : c'est bien plutôt une reconstitution du passé ; c'est essentiellement une reconstruction du présent en fonction du passé. » (Namer 1997 : 272).

la mémoire comme reconstruction du passé, c'est l'entreprise d'Omar le narrateur, qui ne peut que reconstituer et nous restituer des bribes de son passé à partir des souvenirs qui lui reviennent des limbes de l'oubli, souvenirs réactualisés par la rencontre inopinée du vieil ami d'enfance. C'est également l'entreprise du narrateur extradiégétique de l'histoire de Nfissa qui jamais ne nous donne l'histoire entière et chronologique de la vie de son héroïne.

Bibliographie

- Bergson, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : Flammarion, 2012.
- Brahimi, Denise. « Ruptures et décalages : *Les Alouettes naïves* ». In : *Assia Djébar*, éd. Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, 129–141. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Djébar, Assia, *Les Alouettes naïves*, Paris : Juillard, 1967, Paris : Actes Sud, 1997. Abréviation utilisée : *AN*.
- Fabre, Paul, éd., *Anthologie des troubadours*, Orléans : éd. Paradigme, 2010.
- Forest, Denis. Introduction in : *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Henri Bergson, 5–46, Paris : Flammarion, 2012.
- Freud, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris : éd. Payot, 1922, 1961 (coll. « Petite bibliothèque Payot », n°16)
- Freud, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : Payot & Rivages, 1981 et 2010.
- Halbwachs, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Alcan, 1925, rééd., Albin Michel, 1994.
- Halbwachs, Maurice. *La Mémoire collective*. Paris : PUF, 1950 ; Albin Michel, 1997.
- Locke, John. *Essai concernant l'entendement humain* (1694), Paris : Vrin, 1983.
- Murray, Jenny. *Remembering the (Post)Colonial Self. Memory and Identity in the Novels of Assia Djébar*. Bern: Peter Lang, 2008.
- Namer, Gérard. Postface in *La Mémoire collective*. Maurice Halbwachs, 237–295. Paris : PUF, 1950 ; Albin Michel, 1997.
- Ricœur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.

Sećanje i vreme u romanu ***Naivne ševe Asje Džebbar***

Članak analizira temu sećanja u romanu *Naivne ševe Asje Džebbar*, pozivajući se na Albvašovu definiciju individualnog sećanja kao raskršća na kojem se ukrštaju pounutarnjena kolektivna sećanja. Tako smo prvo analizirali lično sećanje troje glavnih likova, Omara, Rašida i Nfise, pri čemu je Omar ne samo lik, već i autodijegetski pripovedač jedne od dveju narativnih potki koje struktura romana isprepliće – priče o svom prijateljstvu s Rašidom i sećanjima na njihovo zajedničko detinjstvo i mladost. Za Omarovo sećanje je značajno kolektivno sećanje koje je dijelio s Rašidom, ali i ono boraca za nezavisnost Alžira, dok je u Nfisinom slučaju najvažnije porodično sećanje i ono koje nazivamo sećanje „žena iz dvorišta“. Kod Rašida je situacija posebna: kako je jedini od protagonista romana kojem se pristupa samo postupkom spoljašnje fokalizacije, njegovom sećanju čitalac nema direktan pristup, te će se u trećem, poslednjem delu romana otkriti da se kod Rašida radi o potisnutom sećanju kao posledici ratnih trauma. U tekstu se ujedno razmatra odnos vremena pojedinih kolektivnih svesti, pri čemu je kod složenog ukrštanja različitih kolektivnih sećanja u individualnoj svesti protagonista prisutan fenomen „snopova“ vremena (cf. Namer 1997).

Ključne riječi : Džebbar, Albvaš, kolektivno sećanje, trag, vreme

Memory and time in Assia Djébar's novel *Les Alouettes naïves*

The article analyzes themes of collective memory and time in Assia Djébar's early novel *Les Alouettes naïves* basing its approach firstly on Halbwachs's sociology of memory, and, in the case of the protagonist Rachid's memory, on Freudian thought of trauma.

Halbwachs, contrary to Bergson, sees the individual conscience and the individual memory not as being limited to a person, and thus closed in itself, but as a meeting point of different collective memories, where the latter concept is defined as a memory of a particular social group.

The article author first analyzes the memory of Omar, Nfissa and Rachid, the three protagonists of the novel, commencing his analysis with the study of the memory of Omar, the autodiegetic narrator. Omar's individual memory is seen as the intersection of family memory, of collective memory he shares with Rachid, his closest friend, and of partisans for independence memory, all those collective memories being interior and interiorized. Moreover, the first two memories are closely interwoven, as Rachid is Omar's relative.

According to Halbwachs, the very existence of a recollection proves that all relationships with a particular social group have not been broken. Thus, although Omar had to break his long-term friendship with Rachid after having expressed his love to Rachid's wife Nfissa, Omar's recollections of Rachid, his telling us the story of their childhood and youth memories, recreate the bond between them. Thus, Omar who remembers, is not alone, but in a sense still makes part of the small group of two intimate friends he constituted with Rachid.

The most important collective memory concerning Nfissa's character is the family one in which her recalling her young mother's taking her and her sister to a ritual weekly bath in a Turkish hammam in their childhood has a privileged place. The family memory is interwoven with the memory of "women of patio", as the author article names the group including Nfissa's close and distant relatives, but also her mother and her two elder sisters, who were confined to their home since the age of eight. As in the above-mentioned case of Omar, Nfissa recollections, her memories, such as, for example, the memories of dances at women's gathering at wedding parties, prove that in spite of her being a university student, and an emancipated young woman to a certain degree, she stills has not broken all her bonds with those "women of interior". That implies that Nfissa, Djébar's double, has not broken her bonds with her ethnic, national and religious origin and background that still remain an important part of her identity.

In the case of Rachid, “divided man”, the external focalization denies the reader the access to this character’s thoughts. As a reader can only make hypothesis based on Rachid’s behavior, gestures and what this taciturn character chooses to say, it is only in the last chapters that it is revealed that Rachid memory is a repressed one, as consequence of his family and war traumas, where the first “trigger”, the first traumatic event was his young sister Zhor’s death during his adolescence. The inhibition failure is the source of Rachid’s great suffering and his nightmares. The unconsciousness being atemporal, Rachid’s traumatic past is not past nor dead at all, and it cannot fade away, diminish its force, nor be forgotten, but is always latent and thus tormenting him.

Each collective memory having its own particular time, the last subchapter of the article studies the correlations of those times, which create in some cases the “time cluster” (Namer 1997), as times of different collective memories are separate one from another.

Key words: Djebar, Halbwachs, collective memory, trace, time

Примљено 1. 9. 2025.

Одобрено 23. 9. 2025.

Сара Левић*

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Исток, Запад: Хибридни идентитети жена на маргинама модерности

О, све те нове! Оне, сироте, нешто хоће а не знају шта. Буне се, отимају се, беже од глупих предрасуда и опет им се враћају. Раде, а шта су урадиле, и шта могу урадити у земљи мрака и хладноће? У једној загушљивој атмосфери оне сироте сањају свеж и чист зрак Француске, земље коју можда никад неће видети, а толико је воле, говоре њеним слатким језиком, и свирајући њене мелодије, заносе се, надају се, чекају... Шта чекају? Време стоји, а оне, њине године, њин живот пролази. (Димитријевић, 2012: 177)

Овај рад пореди роман *Нове* Јелене Ј. Димитријевић и приче *Раздвајање* и *Након раздвајања* Фенг Јуенђун, фокусирајући се на њихове протагонисткиње, Фатму и Наихуу. Након уводног прегледа живота и стваралаштва ауторки, даје се кратак приказ поменутих дела, при чему се уочавају сличности релевантне за анализу из угла теорије хибридних идентитета Хомија Бабе и концепта дубоке трансгресије Биљане Дојчиновић. Као додатни интерпретативни оквир, рад се ослања на појам интерсекционалности Кимберли Креншо, којим се осветљава многострука потлаченост јунакиња. Рад показује да хибридни идентитети јунакиња, разапетих између традиционалног и модерног, старог и новог, Истока и Запада, производе у њима непомирљив раскол који води њиховим трагедијама. Као потврду обрасца, у анализу ћемо укључити и графички роман *Персејолис* Марђан Сатрапи. Иако на тренутак оснажујући, двојаки идентитет протагонисткиња напослетку не налази упориште у друштвима која пролазе кроз ране и нестабилне процесе модернизације.

Кључне речи: Јелена Ј. Димитријевић, Фенг Јуенђун, *Нове*, „Раздвајање“, „Након раздвајања“, хибридни идентитети, дубока трансгресија

* srlevic79@gmail.com ; <https://orcid.org/0009-0004-7752-4045>

1. Увод: женски гласови у турбулентним временима

Јелена Димитријевић рођена је 1862. године у Крушевцу,¹ Фенг Јуенђун (冯沅君) 1900. године у провинцији Хенан (河南), граду Ћији (祁仪). Обе ауторке стварају у бурним историјским околностима: Јелена Димитријевић сведочи крају османске власти и стицању независности Србије 1878. године, а Фенг Јуенђун крају династичког периода и оснивању Републике Кине 1911. године. Оснивање нових држава донело је све само не мир, пошто су оба простора убрзо била захваћена новим сукобима и немирима. Јелена Димитријевић учествовала је као болничарка у Балканским ратовима (1912–1913), а Фенг Јуенђун је, са своје стране, била активна учесница демонстрација четвртог маја 1919.² Постоји анегдота о томе да је, након што их је професор закључао на универзитету, разбила прозор, захваљујући чему су она и остале студенткиње успеле да изађу на улицу и прикључе се протестима (Dooling, Torgeson, 1998: 103). Обе ауторке већ у двадесетим објављују своја прва дела. Јелена Димитријевић током целог живота путује и описује животе жена широм света, а умрла је 1945. године у Београду. Фенг Јуенђун је 1925. магистрирала на Пекиншком универзитету, а 1932. године, у политички нестабилним временима која су претходила Кинеско-јапанском рату (1937–1945), отишла је у Француску, где је завршила докторске студије из књижевности. По повратку у Кину предавала је кинеску књижевност на универзитету и живела у Шандунгу (山东) све до своје смрти 1974. године.

Обе су у својим делима, у јеку рађања националног идентитета и великих друштвених промена у својим земљама, у време изналажења нових видова модерности, давале глас женама, због чега су неретко биле критиковане. Фенг Јуенђун, заједно са осталим списатељицама раног двадесетог века у Кини, трпи критике превасходно од левичара, који се двадесетих и тридесетих година залажу за ангажовану, револуционарну

¹ Преглед живота и дела Јелене Ј. Димитријевић доступан је у бази *Књиженство*, на адреси: <http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/sr/autorke/jelena-j-dimitrijevic>

² Демонстрације 4. маја 1919. године избиле су у Пекингу као реакција на одлуку Версајског споразума (1919) према којој су немачке концесије у Шандунгу припале Јапану. Такву одредбу кинеска јавност доживела је као понижење и нови облик империјалистичког потчињавања. Студенти, којима су се убрзо прикључили радници и широке народне масе, изашли су на улице у знак протеста, чиме је покренут снажан талас антиимперијалистичког расположења и уједно обележено буђење модерне националне свести. У ширем смислу, овај догађај представљао је кулминацију Покрета за нову културу (新文化运动), започетог 1915. године, који је промовисао идеје модернизације, демократије, науке и заговарао отварање према западним идејама. Покрет је имао далекосежне последице не само на друштвено-политичком, већ и на културном и књижевном плану. Због снажног одјека, управо се демонстрације четвртог маја узимају као обележје целокупног процеса, па се читав покрет неретко назива Покретом четвртог маја (五四运动).

књижевност. У борби за модернизацију земље и друштва, теме и ликови које су мушки аутори представили као величање индивидуалности у очима генерације Покрета четвртог маја били су прогресивни, док су исти ликови код женских ауторки били, сматрало се, превише сентиментални и емотивни.³ Поред тога, након штрајкова и нереда 1925. године, књижевност је постала једини простор борбе и стога су често на мети критике била сва она дела која нису, према њиховом мишљењу, верно одсликавала друштво и живот потлачене класе. Код Јелене Димитријевић ситуација јесте била унеколико другачија, пре свега због чињенице да је њен роман објавила Српска књижевна задруга, али ни то јој није много помогло да добије већу пажњу историчара књижевности. У земљи је у то време постојала струја, слична оној у Кини, која се залагала за патриотске теме и осећај колективне одговорности писца. Занимање Јелене Димитријевић за жене, и то Туркиње, у таквом времену очекивано је наишло на отпор.⁴ Владимир Бошковић то сумира у свом поговору за дело *Писма из Солуна* Јелене Димитријевић, када каже да је она починила „неколико грешака које српска историја књижевности никад није могла да јој опрости. Прво, била је жена; друго, још горе, била је феминисткиња; и најзад, вероватно по њу најгоре од свега, гајила је симпатије и разумевање према свету муслиманског харема“ (Bošković, 2008: 116). У том смислу су, како дела Јелене Димитријевић, тако и дела Фенг Јуенђун, била виђена као „мека“, „женска“, „сентиментална“ (и самим тим мање вредна), само због чињенице да су у великим модернистичким подухватима покушавале да лоцирају позицију и искуство жене. На том трагу су и карактеристични управо роман *Нове* (1912) Јелене Ј. Димитријевић и приче „Раздвајање“ (隔绝, 1923) и „Након раздвајања“ (隔绝以后, 1923) Фенг Јуенђун, које ћемо у овом тексту анализирати.

2. Женски ликови на раскршћу модернизације

Пре него што пређемо на анализе ових дела и њихових јунакиња, корисно је осврнути се на мисао коју је у предговору за своју збирку *Поклич* (呐喊, 1923), изнео Лу Сјун (鲁迅):

³ О рецепцији Фенг Јуенђун више у: Feng: 2004. О положају списатељица и њихових дела након Покрета четвртог маја, о тзв. „крају женске књижевности“, како је она назива, видети у Larson: 1988. Она укратко даје приказ женске књижевности и везе између жена и књижевности, а онда се фокусира на положај Бинг Син (冰心) и Динг Линг (丁玲) као „репрезентативних“ списатељица те генерације.

⁴ Више о томе, као и генерално о односу историчара према модернисткињама, видети у књизи Магдалене Кох, ...*кад сазремо као култура, Сјиваралашиво српских сјисаитељица на њочейку XX века (канон-жанр-род)*, Београд, Службени гласник, 2012, 98–123.

Замисли једну гвоздену кућу без иједног прозора и малтене неуништиву. У њој чврстим сном спава гомила људи која ће се убрзо угушити. Но, пошто ће умрети у сну, неће осетити никакав бол. Е сад, ако викнеш из свег гласа па пробудиш неколико њих који имају лакши сан, да ли мислиш да би тим несрећницима учинио добро тиме што би им дозволио да пате због свести о неумитности предстојеће им смрти?⁵

Ова напетост између свести о немоћи и жеље за деловањем, коју Лу Сјун обликује кроз метафору гвоздене куће, приметна је код обе наше јунакиње, и видећемо у којој мери је баш тај моменат напетости значајан у њиховим животима. Као Лу Сјунови „несрећници“, и оне су будне, али зато болно свесне сопственог заточеништва. Као што смо већ рекли, оба дела дају глас женама у тешким временима: с једне стране видимо Туркињу уочи Младотурске револуције, а с друге Кинескињу у постдинастичкој Кини. Прва сличност огледа се управо у окружењима протагонисткиња, а то су патријархална друштва у процесу модернизације, односно у јеку великих друштвених, економских и политичких промена.

Премда роман *Нове* описује живот Туркиња уочи Младотурске револуције, централни део фабуле чини љубавна прича. Главна јунакиња, Емир-Фатма, још у детињству, због „сујете“ свог оца – који, иако презире Европу, инсистира на томе да његова ћерка савлада европске језике – добија европске учитељице. На тај начин, већ на самом почетку живота она је подељена између две културе: слободног (како га бар она доживљава) Запада и затвореног Истока. Уз све то, поред себе има и тетку Ариф (Ариф-тејзе), „пробуђену“ жену која се бори за „ослобођење харема“. Занета таквим утицајима, она толико жуди за Паризом да се заљубљује у своје учитељице и чак „сањаше чудновате снове: да је човек, муж те њој миле странкиње“ (Димитријевић, 2012: 12). Ускоро, када је један човек „европски“ поздрављен док стоји на балкону, она се први пут заљубљује у мушкарца. Иначе, сваки је сусрет између мушкарца и жене у њеној култури немогућ, да и не говоримо о било каквом „европском поздрављању“, јер се Туркиње удају „по слици“. Таква удаја претила је и Фатми, али она, иако тешко, успева да раскине ту веридбу и уда се, по својој вољи, за Џемала. Након краткотрајног периода дивног заједничког живота двоје младих опчињених „европским вредностима“, Фатма открива да је Џемал, који до тада говори са њом на француском

⁵ Овај цитат је са кинеског превела Мирјана Павловић у свом раду „Критика традиције у Лу Сјуновом ’Дневнику једног лудака’“ (Павловић, 2019: 536). На српском језику објављена је и целокупна збирка 1977. године, у преводу Петра Ћурчије, посредно, са енглеског језика. Наслов збирке преведен је, сходно издању на енглеском, као *Позив на оружје*.

и жели чак да изађе са њом напоље, заправо пропали студент и лечени алкохоличар. После развода и душевног немира обоје младих, они су ипак решени да буду заједно и то, ни мање ни више, бежећи у Европу, где Џемал наставља своје претходно започете студије. Одлазак у Париз, међутим, не испоставља се као остварење оног дуго очекиваног сна, јер Фатма схвата да она Европи не припада, и да тамо никад неће бити прихваћена. Разочарана и у Париз и у Џемала, она умире од туберкулозе, али пре тога успева да пошаље своју ћерку назад „оцу“, са молбом да је васпитава и образује традиционално.

Знатно краће дело, приповетка „Раздвајање“ састоји се од писма, чија је ауторка Наихуа, школована девојка која се, како сазнајемо, вратила кући да види своју мајку, коју није видела од почетка школовања. Желећи да је по сваку цену „дâ“ у већ уговорени брак, мајка је држи затворену у соби. Наихуа се, с друге стране, током школовања заљубила и, на трагу западних љубавних романа на које се више пута у писму позива, чврсто верује да ће јачина њихове љубави ипак победити. Када јој рођаци дођу у посету (и том приликом дотуре мало папира и оловке), примећују да је доста смршала, што потврђује њене речи да је спремна да жртвује живот, али не и слободу воље (Feng, 1998: 4). Једина њена тешкоћа је у томе што ће, по кинеском обичају, бити сахрањена у гробници породице за коју је предвиђено да се уда. Како ускоро схвата да је венчање неминовно, она ипак одлучује да побегне и свом „вољеном“, Ши Џену, каже да је чека „са друге стране зида“, чиме се завршава њено писмо.

Сличност наших протагонисткиња толика је да се можемо запитати да ли писмо које пише Наихуа може да буде и писмо које би Фатма написала Џемалу пре њиховог одласка у Париз. Поред тога, иако у овој причи не видимо да ли су Наихуа и Ши Џен напоследку успели да побегну, можемо се основано упитати да ли би и они уточиште своје љубави пронашли у Европи. Разрешење наше дилеме доноси нам приповетка „Након раздвајања“, која представља наставак прве приче. Овога пута читамо глас Наихуине сестре и већ на почетку сазнајемо да је Наихуа извршила самоубиство. У овом делу, такође, централни моменат заузима писмо, које овога пута адресира мајци, а које њена сестра проналази на кревету. Наиме, Наихуа овом приликом признаје да је њена „подељеност“ између љубави према вољеном и љубави према мајци била толико огромна да је постала неподношљива. У последњим тренуцима живота, док се у соби од ње опрашта породица, до ње долази Ши Џен који, „у том тренутку није много плакао. Само је напипао нешто у рукаву, ставио то у уста и прогутао“ (Feng, 1998: 38).

Кључна паралела између ова два дела огледа се управо у додиру, контакту јунакиња са Европом, а тај контакт остварио се преко неког

вида васпитања или образовања. Иако Фатма није формално образована, попут Наихуа, она је ипак код куће имала учитељице, и то Европљанке, преко којих је на неки начин имала прилике да се упозна са европским традицијама. Битно је уочити то што образовање служи искључиво „бољем миразу“, док се не очекује да било која од јунакиња настави свој професионални развој. Оне и даље остају заробљене у структури традиционалних моћи, у којој им образовање не доноси слободу, већ само свест о сопственом ропству. Оне су се, дакле, у својим гвозденим кућама пробудиле, али нису у могућности да свој положај у друштву промене.

Поред тога, обе девојке су затворене. Фатма живи у институционализованој изолацији (у харему), која је настала као резултат културно-религијског, традиционалног поретка. С друге стране, затвореност Наихуе јесте физичка, резултат неког вида казне: мајка је „приморана“ да је затвори како би могла да је уда. Иако заточеност Наихуе није институционална у оном смислу у ком је то Фатмина, и наша кинеска јунакиња налази се у таквом друштвеном контексту који ту затвореност толерише, чак и охрабрује. Соба, дакле, није харем, али је резултат исте структуре – патријархалне контроле женског тела и избора. У том смислу заточеност је метафора целокупног женског положаја.

Уточиште слободе за којом обе јунакиње жуде огледа се у Европи. Као Фатма, тако и Наихуа, затворене, жуде за Западом, тј. западним системом вредности. То је, опет, уочљивије код Фатме, која дословно идеализује Запад и која је толико опчињена Паризом, француским језиком и француском књижевношћу да се заљубљује у своје учитељице Европљанке. Код Наихуе немамо тако експлицитну заљубљеност у Запад, али се она често позива на западне љубавне романе или генерално западне књижевнике у којима види отелотворење идеала слободне љубави. Она цитира Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe), Ирвинга (Washington Irving), Шекспира (William Shakespeare), помиње Толстоја (Лев Николаевич Толстой) и Ибзена (Henrik Ibsen), али не спомиње ниједног кинеског књижевника или књижевницу. Тако видимо да она живи у оквиру западног мисаоног универзума, јер док криви своју традицију, користи западну да је покаже као идеал слободе. Све рационално, културно, дакле, долази са Запада.

Запад, као идеал, симболизује за јунакиње борбу за слободну љубав, односно право на самостални избор партнера. Обе протагонисткиње своју потлаченост освешћују нарочито оног тренутка када су на прагу удаје у уговорене бракове које не желе. У складу са традицијом, у обе културе родитељи одлучују о избору супружника,

што, у њиховим очима, није случај на Западу (иако и тетка Ариф једном приликом наглашава Фатми да ни у Европи ситуација није толико бајковита каквом је она замишља, Фатма то одбија да прихвати). У незападним друштвима је, у току покрета за еманципацију жена, борба против уговорених бракова, а у корист слободног избора партнера, била изразито револуционарна ствар. Тако у Кини настаје цео циклус јунакиња (али и много жена у стварном животу) које су назване „кинеске Норе“. Наиме, за разлику од Ибзенове драме у којој жена напушта мужа јер је она „пре свега човек“, овде имамо протагонисткиње, па чак и протагонисте, који напуштају своје родитеље у борби за слободан избор партнера, раскидајући са дуговековном конфуцијанском традицијом. На том трагу, и Фатма се у потпуности уклапа у слику кинеске Норе – чак има и крај који одговара таквој фабули – она бежи од својих родитеља у жељи да се уда по свом нахођењу. С друге стране, да ли нам крај Фенг Јуенђунине приче дозвољава да и Наихуу тако именујемо? То питање остаје отворено, а једино што можемо да констатујемо, и да се по том питању сложимо са Фенг Ђин (Feng Jin), која Наихуу ипак прихвата као кинеску Нору, јесте то да наша списатељица, за разлику од њених савременика, „није наглашавала револуционарни значај одласка кинеске Норе из патријархалне породице. Уместо тога, у средиште заплета ставља дубоку патњу коју јунакиња проживљава у тренутку раскида са породицом“ (Feng, 2004: 133). Најснажнији отпор традицији који овде видимо садржан је управо у борби за слободан избор партнера, и у том смислу можемо прихватити и Фатму и Наихуу, колико год се оне не обазирале на свој социоекономски положај, као неки вид „нове жене“. У таквом друштву, у тренутку потпуне затворености и одвојености, та наизглед наивна, не тако битна борба, представља главни облик тежње за елементарну слободу и самим тим значајан вид протеста против патријархалног друштва. У избору који њима није дозвољен огледа се недостатак слободе. Тако Емир-Фатма и Наихуа не остају пасивне жртве система, већ воде борбу, и то врло одлучно, што се огледа у речима Наихуе: „Тело и живот могу да жртвујем, али слободу воље не – без ње, смрт ми је дража“ (Feng, 1998: 4).

То нису све паралеле ових дела. Поред тога, на пример, и у једном и у другом случају епистоларна форма заузима значајно место. У роману *Нове писма* и дневници играју изузетно важну улогу,⁶ док је код

⁶ О важности те форме за роман *Нове* говорила је Магдалена (Koh, 2012: 154–155). Наиме, она наглашава тројаку функцију писма у роману: (1) писма представљају елемент који помаже да се радња развије или пак убрза; (2) поједина су писма заправо лирска исповест о љубави; (3) поједина писма имају изразито публицистичко-есејистичка обележја (Koh 2012: 155). „Тиме писма добијају у тексту нарочит статус, али у исто време остају изван главног тока наратије, чинећи ипак саставни елемент пажљиво осмишљене структуре романа“ (Исто).

Фенг „основна“ прича у целости саздана од писма које јунакиња пише свом вољеном, а и у наставку приче, у причи *Након раздвајања*, стожер приповетке представља њено писмо мајци.

Све у свему, цела ова сложена прича доводи до унутарњег раскола који се одвија код наших протагонисткиња. Иако наизглед у потпуности прихватавши „западни“ идентитет, оне схватају да се у њима заправо боре две стране, да се у њима води борба двају светова који, како убрзо схватају, не могу постојати симултано. Таква унутарња подељеност води нас ка теоријским концептима хибридних идентитета и дубоке трансгресије, којима ћемо се посветити у наставку.

3. Теоријски аспекти: хибридни идентитети, дубока трансгресија и интерсекционалност

Најпре ћемо дела анализирати помоћу појма хибридних идентитета, који развија Хоми Баба (Homi Bhabha) у свом делу *Смештање културе* из 1994. године. Позајмивши термин из хортикултуре, он покушава речју „хибрид“ (као јединке настале укрштањем различитих врста) да објасни идентитет који се формира у додиру култура. Баба овим појмом доводи у питање прихваћену бинарност колонијалног система – колонизатора и колонизованог – и указује на она „места између“. Он се, тако, не може „у потпуности сложити са Фаноном (Frantz Fanon) да психички избор јесте ‘или постати бео или нестати’“. Постоји и амбивалентнији, трећи избор“ (Baba, 2004: 222). Пошто тако конструисан идентитет не може да буде ни верна копија, али ни потпуна другост, он га назива хибридношћу.

Баба хибридност дефинише као „превредновање претпоставке колонијалног идентитета путем понављања дискриминаторних учинака идентитета“ (Baba, 2004: 209). Другим речима, колонијална моћ стално производи идентитете, али када се они понове, то се увек догађа са извесним искривљењем, чиме се разоткрива то да они нису природни, већ конструисани. Колонизовани може непрестано тежити да буде као колонизатор, али у томе никада не успева у потпуности. Ипак, управо у тој „непотпуној копији“ отвара се простор субверзије, простор подривања ауторитета који „поглед дискриминисаног окрећу ка оку моћи“ (Исто). Колонијална моћ покушава да дисциплинује, али истовремено нехотице производи нове идентитете који јој измичу и могу се окренути против ње.

Хибридни идентитет није, дакле, чисто „мешање“ култура, већ простор стварања новог значења и потенцијалног отпора. Баба га види

као трећи простор, простор субверзивног потенцијала, у којем се може родити отпор доминантним колонијалним наративима. Стога, у „сфери појединачних идентитета и појединачних егзистенција, овај појам, напротив, може довести до прихватљивог, подношљивог, а у појединим случајевима креативног, подстицајног, дијалогског, двогласног, динамичног, децентрираног, флуидног и прожимајућег сапостојања различитих култура“ (Većanović Nikolić, 2011: 152).

Појам који ћемо користити да употпунимо анализу ових ликова јесте појам дубоке трансгресије, уведен у књизи *Право сунца: грујачији модернизми* (2015) Биљане Дојчиновић, а посебно у контексту дела Јелене Димитријевић анализирано у раду „Турски на ћирилици: дубока трансгресија у делу Јелене Димитријевић“ (Turkish in Cyrillic: Deep Transgression in Jelena Dimitrijevic's Writing). Дубока трансгресија означава ситуацију у којој лик, група ликова или целокупна култура, не могу бити сврстани у једну јасно дефинисану категорију. Они су део више идентитетских оквира истовремено, због чега су маргинализовани у свим контекстима којима припадају, што их чини „аутсајдерима“ (Дојчиновић, 2015: 79). Ова позиција их често приморава на прилагођавање политичким, етичким или етничким нормама које доминантно друштво намеће – што најчешће није оствариво. Разлог лежи у томе што, уместо индивидуалне промене, дубока трансгресија захтева трансформацију целокупног друштва, које не успева да прихвати „другачије“. Она је „утопијски пројекат који ствара конфликт на коме се базира заплет“ (Исто). Будући тешко решив, тај заплет се завршава најчешће несрећним исходом. Термин пак има и те како везе са стварношћу. Управо Јелена Димитријевић, као и Фенг Јуенђун, описују процесе модернизације који су се одвијали далеко од онога што се назива главним током модернизма.

Док појам хибридности показује како се идентитети граде, дубока трансгресија показује колико друштво није спремно да такав идентитет прихвати. Другим речима, користимо концепт хибридног идентитета да осветлимо процес идентитетске конструкције двеју јунакиња које се налазе разапете између традиционалних и модерних културних образаца. С друге стране, да бисмо показали како те хибридне позиције нису нужно оснажујуће (баш напротив), ослањамо се на појам дубоке трансгресије, који упућује на немогућност њихове интеграције у друштво.

Као додатни алат којим ћемо показати положај наших јунакиња, ослонићемо се накратко и на теорију интерсекционалности. Кимберли Креншо (Kimberlé Crenshaw) у своја два текста, „Демаргинализација пресека расе и пола“ (Demarginalizing the Intersection of Race and Sex, 1989) и „Мапирање маргине: Интерсекционалност, политике идентитета и насиље над обојеним женама“ (Mapping the Margins: Intersectionality,

Identity Politics, and Violence against Women of Color, 1991), развија овај концепт како би указала на начин на који се различити облици опресије (пол, раса, класа, сексуалност) преплићу и не могу свести једни на друге. Искуство потлаченог, наиме, није прост збир различитих опресија које трпи. Тако искуство црне жене (на чијем примеру Креншо и развија своју теорију) није збир сексизма и расизма. Уместо тога, различити облици дискриминације преклапају се и међусобно усложњавају, па тако стварају квалитативно другачије искуство које се мора сагледавати управо из те тачке пресека. Она је интерсекционалност развила као аналитички алат за разумевање искуства појединца и тиме те случајеве учинила „видљивијим“ најпре институционално, али и на ширем плану.⁷ Та теорија нам је корисна како бисмо приказали вишеслојну потлаченост којој су биле изложене жене на маргинама модерности.

4. Фатма и Наихуа: конструкција и слом хибридних идентитета

У чему се огледа најпре хибридност наших јунакиња? Као „оријенталке“ упознате са западним вредностима и традицијама, као ћерке „традиционалних“ мајки, мајки које чувају и отелотворују „источну“ културу, али уједно и као ћерке које жуде за модерним, *новим*, оне већ у себи нужно носе хибридност. Код Фатме је експлицитније приказана жудња за Европом, што је у одређеној мери, наравно, дозвољено формом и дужином текста.⁸ У коначници ипак видимо да обе жуде за туђим светом, критикујући притом своју, „домаћу“ културу. Већ у првој реченици писма Наихуа изричито каже: „Вољени, нисам ни помишљала да ће наш пажљиво осмишљен план осујетити ово назадно друштво“ (Feng, 1998: 3). Називајући своју културу „назадном“, она је јасно представља као препреку на путу својих снова и, још битније, тиме показује да своје место не може наћи у таквој средини. Фатму, с друге стране, упознајемо доста „раније“ и самим тим сведочимо њеној

⁷ Кимберли Креншо се конкретно бавила институционалним праксама које не препознају вишеслојну потлаченост црних жена. Најпре је, у првом тексту, критиковала антидискриминационо право зато што третира расну и родну дискриминацију као две одвојене категорије, чиме су случајеви црних жена остали невидљиви. У другом тексту она продубљује своју теорију, показујући како друштво правним, социјалним или феминистичким праксама (сигурне куће) не успева да заштити све жене јер занемарује расне, класне и чак језичке баријере као препреке на том путу.

⁸ Анализу овог романа из постколонијалног угла урадила је и Зорица Бечановић Николић у свом тексту „Парадокс хибридности, оријентализма (балканизма) и субалтерности у роману *Нове Јелене* Димитријевић“ (2011).

жудњи за Европом и пре него је упознала Џемала. Наихуа се одвојила од породице и отишла на школовање, и на тај начин била и физички удаљена од патријархалне културе која ју је пак чекала да се врати. Захваљујући сујетном оцу, Фатма је одрасла поред Туркиње, „која јој тумачи Коран и говори о светости затвора“, и Францускиње, која јој „чита романе и описује чари слободе“ (Димитријевић, 2012: 22). Тако је она још на почетку живота живела подељена између две културне традиције: она живи у Турској, а сања о Француској. Иако се заљубљује у учитељице, сања да ће наћи Француза који ће говорити енглески и свирати клавир и са којим ће побећи у Европу. Занимљив је њен разговор са сестром:

– Ми смо нове, а оне су Европљанке, Францускиње. Шта ми имамо азијатско? Ни говор, ни хаљине, чак ни ход, чак ни покрете.

– Чак ни мисли, чак ни осећања, је ли, Емир?

– И то не, заврши гошћа па опет седе у наслоњачу, загрли се са сестром од стрица и удесише, врло тихо, једну сентименталну и монотону турску песмицу, па се засмејаше што певају турски, и запалише по цигару, узвише мало врат и почеше с много емоције: “Come! O, come, my life’s delight!” (Исто, 9–10).

Идентитет који се код наших јунакиња ствара не може тако бити ни „оригиналан“, јер настаје преко чина понављања, нити „идентичан“, јер га одређује разлика (Baba, 2004: 202). Фатма неки вид одбацивања своје културе изражава већ у тој „девојачкој“ фази – сања да се облачи и сређује као Европљанка, а мрзи све што иначе „краси“ старотуркиње: „младеж на грлу, елиф између обрва, састављене обрве“ (Димитријевић, 2012: 16). Иначе, већ у светлу њиховог васпитавања или образовања, односно онога што у њима сеје корен расцепа између модерног и традиционалног, видимо њихову двоструку потлаченост: и као колонијалног/другог, и као жене у патријархалном друштву, због чега је управо важна интерсекционалност.

Фатма и Наихуа, дакле, не присвајају неки идентитет који „разрешава тензију између двају култура“ (Baba, 2004: 211). У њима и даље обе постоје некако јасно разграничено. Код Наихуе имамо на почетку видљивије изражен покушај „склада“, покушај спајања тих различитих светова, или „двојну љубав“, како Фенг то описује у овом делу. Док препричава свом вољеном њен разговор са сестром, која не разуме зашто се она вратила да види мајку иако је знала шта ће се десити, она врло јасно каже: „Волим тебе и, такође, волим и своју мајку, а свака љубав на свету је света, била то љубав између мушкарца и жене или

љубав између мајке и детета“ (Feng, 1998: 4). Прву љубав овде видимо као онај „модерни“ део ње, а другу као оличење „традиционалног“, и те две чврсте љубави дозвољавају њену (наивну) веру у могућност њиховог сапостојања. Вредно је истаћи да, за разлику од осталих прича тог периода које описују одлазак „кинеске Норе“ од своје породице, у којима се као главни антагониста најчешће јавља породица на чијем челу је отац, Фенг Јуенђун као главно оличење традиције даје „вољену мајку“. Такав лик је, усудићемо се да кажемо, „погоднији“ за непомирљиви сукоб који се рађа унутар јунакиње.

Наихуа у себи има неминовно урезане обичаје своје културе. Беспрекорна послушност детета је веома битна одлика кинеске традиције, а управо то видимо када се Наихуа упита да ли би она „могла да се назове човеком“ када не би имала ни трунке жеље да се врати и види своју мајку (Feng, 1998: 4–5). С друге стране, док говори о њиховој романтичној љубави, она се позива на европске љубавне романе, на *Jage mlađoi Veršera*, тада широко познатог и значајног дела у Кини, помиње Ибзена, Толстоја, цитира Хамлета.

Код Фатме немамо изражено оно што бисмо могли да назовемо „склад“, „саживот“ двеју култура (или бар жељу за тако нечим) толико јасно као код Наихуе. Она признаје да „из ње сваки час проговори Туркиња“, када каже да свог мужа не би волела кад би био мали, јер жели да га, слушајући га, гледа у очи с подигнутом главом – тек тада би био заштитник, бранилац, муж (Димитријевић, 2012: 29). Одмах потом се прекорева: „Па зар овако мисли она која сања о равноправности између мужа и жене?“, те рационализује своје „испаде“ и закључује да се очигледно не може „разорити за дан оно што се зидало вековима“ (Исто). Тек у једном тренутку можемо да назремо нешто на трагу тог суживота двеју култура. У тренутку патње, након што је преживела снажан емотивни бол, она зачује глас мујезина са минарета, заплаче и осети се муслиманком „и најмањим делићем своје душе“ и схвата да су њену веру, ону лепу, којом је нене учила, „изопачили неразумни“ (Исто, 96). И баш тада, када освешћује, буди, прихвата, чак воли свој муслимански идентитет, она одмах потом цитира Шекспирове стихове. У томе се огледа лепота њеног „двоструког“ идентитета.

Наше протагонисткиње на тај начин поткопавају бинарне поделе (источно-западно, традиционално-модерно) и постају субјект у прелазном, несигурном простору. Као што је речено, међутим, те позиције управо због своје несигурности и прелазности нуде субверзивни потенцијал. То код Фатме видимо у следећим речима:

Емир-Фатма баци поглед с неким чудним осећањем у прозоре с решеткама, и први пут у животу: кућа њених родитеља учини јој се као хапсана. /.../ И она ће ту, иза тих густих решетака и високог зида да вене без сунца и ваздуха. Она нема право на сунце и ваздух! И учини јој се да до сада то никад није помислила, па пошто се велика капија отвори, она потрча, гурну средњу: хоће да протестује, да виче (Исто, 20).

И иако се она „буни, али против кога, то не зна“ (Исто, 21), то јест, иако је њен бунт још увек нејасан и збуњујући, он се у њој ипак рађа. На крају крајева, превратнички, рушилачки потенцијал огледа се управо у њиховој борби за слободну љубав, као основном виду отпора и, као резултат тога, у њиховој одлучности да из своје културе оду.

С друге стране, упркос чињеници да нам ово за тренутак нуди прилику, креативност и лепоту, у делима су наше јунакиње у свом покушају идентификације са Западним субјектом убрзо схватиле да оне нису Запад. И не само то – него и да је суживот двају идентитета немогућ. То, опет врло јасно, истиче Наихуа: „Нисам схватила да, иако је суштина сваке љубави једна те иста, њени различити аспекти испољавања долазе у такав међусобни сукоб да не могу истовремено опстати“ (Feng, 1998: 5). Или, мало занимљивије, када чује своју мајку како је грди код сестре, она не схвата зашто је њих две не разумеју, кад је Ирвинг рекао да се сваки план који се тиче љубави може опростити (Исто, 13).

У роману *Нове* тај трагичан тренутак наслућује још Фатмина бака, тј. нене, у разговору са Фатминим оцем:

– Мајчице, да сам дао још пет, десет пута за Фатмино учење, па не бих жалио: волим што ми је кћи образована.

– И ја, сине, волим, али се и бојим. Да је било једно или друго, никако обоје. Коран и романи, решетке и европско учење, мени се чини, сине, не иде. Алах нека нам умудри Фатму (Димитријевић, 2012: 23).

У том смислу није ни случајно што се зачетак њеног сукоба са Џемалом назире баш на почетку рамазана. Фатмина сестра Мерсије ће знатно пре ње схватити да су им учитељице Францускиње „створиле бол“ (Исто, 66), док ће сама Фатма доста касније тек позавидети оним женама које још увек „сањају чаробни сан Истока“.

Наихуа већ мање-више затичемо у стању раскола. Она је управо због неразумевања друштва за њен идентитет и затворена. Помало романтичарски описује своју патњу:

Због љубави према мајци, нисам се усудила да раскинем веридбу са породицом Лиу, и због тога сам се вратила да је видим. Због љубави према вољеном, спремна сам да жртвујем углед у друштву и породичну срећу. Писац ове трагедије је љубав, а ја сам у главној улози (Feng, 1998: 12).

Интересантно је да исту „кризу идентитета“ срећемо и у делу *Персейолис* Марђан Сатрапи. То је графички роман, односно стрип, у ком ауторка говори о (свом) одрастању за време Иранске револуције (1978–79). Након што је отишла у Аустрију у нади да „верски Иран замени световном и отвореном Европом“ (Satrapi, 2023: 163), она у једном тренутку у потпуности одбацује своју националност. Наиме, једном приликом јој на журки прилази дечко коме се она представља као Францускиња, на шта јој он одговара: „Је л? Имаш чудан нагласак за Францускињу“ (Исто, 203). Како се то убрзо прочуло, чувши да јој се у кафићу поред школе подсмехују, она одлучно и врло агресивно наступа: „Језик за зубе или ћу вам га одсећи! Ја сам Иранка и тим се поносим!“. Онда отрчи, бризне у плач, али се убрзо са поносом присећа бакиних речи да буде своја и верна себи, па схвата да се, упркос њеним најразличитијим покушајима да се претвори у Европљанку, она никад неће уклопити (Исто, 205). У Европу одлази и Фатма, само, за разлику од Марђан која одлази по савету и жељи родитеља, она одлази сама – још прецизније, бежи. Ипак, када први пут изађе на улицу, ставља шешир на главу, чиме себи испуњава ту дуго сањану жељу, када је мислила да ће „полудети од радости“ (Димитријевић, 2012: 252), али, до среће не долази – она је ипак тужна. И убрзо примећује да у Паризу „има два народа, један од крви и меса, други од камена и бронзе... Ови други сви имају душу, и ја многе познајем, али ми је мило што имам познанике бар међу народом од камена и бронзе“ (Исто). Као и Марђан, она схвата да ни по чему не личи на Францускињу – „оне друкчије ходе, друкчије седе, оне се друкчије смеју, оне друкчије говоре, оне друкчије изговарају р“ (Исто, 253).

Марђан у почетку то неуклапање не види као препреку за живот у Европи, али убрзо, због чињенице да се није снашла у двојакој улози, напушта Аустрију да би се вратила у Иран. Тада од ње чујемо дирљиво признање: „Узела сам своје ствари... везала мараму... и поздравила се са личним и друштвеним слободама... Имала сам тако јаку потребу да се вратим кући“ (Satrapi, 2023: 253). Наравно да је и Фатма, као Марђан, имала потребу да се врати кући, само што она није била у ситуацији да је породица прихвати. Ми чујемо њен тужан поклич: „Слатка моја

отаџбино! Кад бих ти се могла вратити, ја не бих губила време у сањању о лепотама туђих земаља, него бих радила да нам ти постанеш лепа. Али, твоја капија мени је затворена. Кад дође ред да се отвори, биће доцкан“ (Димитријевић, 2012: 257). Иако сама не успева да се врати, она шаље своје дете; и то је њен одговор: она није довољно јака да подлегне притиску таквог идентитета и, симболички, дете враћа кући уз молбу да буде васпитано традиционално.

Иранска протагонисткиња, с друге стране, успева да се врати, но, ни по повратку у „своју културу“, Марђан се не сналази. Схвативши да ништа не може да буде као пре, она постаје „Западњакиња у Ирану, Иранка на Западу“ – другим речима – „није ништа“ (Satrapi, 2023: 283). Тежину ових речи увиђамо тек у реченици која следи: „И тако сам одлучила да умрем“ (Исто). Исту жељу добија и Наихуа, само што је она, нажалост, претвара и у реалност. У писму које оставља мајци објашњава јој свој поступак и моли је да је не криви, јер „то што нас је раставило није мањак љубави, већ судар две непомирљиве идеје. Ако се такви судари у будућности не искорене, овакве трагедије никада неће нестати са позорнице човечанства“ (Feng, 1998: 36).

Из чињенице да Наихуа не проналази место у својој култури, она, како сама каже, жели да оде. Понета романтичним осећањима, она говори да би побегла и са Ши Џеном живела „насред мора“ (Исто, 13). Ипак, имамо разлога да верујемо да, уколико би „модерна“ страна њеног идентитета заиста превладала, она би такође отишла на Запад, који познаје, као и Фатма, само из прича и текстова, из својих жеља и илузија. За разлику од њене, култура Ирвинга би, у њеним очима, била спремна да „опрости сваки план урађен из љубави“. Код Фатме и Марђан, које оду у Европу, на крају и сведочимо томе да се простор, иницијално замишљен као уточиште просветитељства и слободе, претвара у нову зону изопачености и разочарања. Немамо основа да верујемо да би Наихуа доживела другачије искуство. На тај начин се „заокружује“ трагедија њиховог неприпадања и њихове маргинализације.

Пратећи дефиницију дубоке трансгресије, можемо да закључимо положај наших јунакиња. Прво, оне не припадају ниједној устаљеној категорији – не могу се уклопити ни у Исток ни у Запад, ни у традицију ни у модерност. Оне су „аутсајдерке“ у сваком друштвеном контексту. Поред тога, принуђене су да пролазе кроз неки вид прилагођавања – све покушавају да се уклопе, али безуспешно, јер решење није трансформација појединца, већ целог друштва. Другим речима, јунакиње не страдају јер су оне саме „погрешне“, већ због система који је задрт и непроменљив. Коначно, имамо утопијски пројекат који рађа конфликте

и несрећу: њихове жеље за љубављу, слободом, Европом, знањем – све се оне испостављају као утопијске тежње, и баш зато се претварају у трагедију.

С друге стране, видели смо да њихова маргинализација не проистиче искључиво из рода, већ из спреге родне, културне и геополитичке позиције – што се, дакле, може анализирати и кроз призму интерсекционалности. Класа је, с друге стране, оно захваљујући чему долазе у ту ситуацију „пробуђености“ и захваљујући чему онда и добијају могућност да оду у Европу. Иако су се пробудиле из сна, у причама је, као по обрасцу, представљено то како их друштво не прихвата и како, иако пробуђене и свесне свог положаја, оне нису у позицији да тај положај побољшају. Заувек ухваћене у поделу између Истока и Запада, наше оријенталке на Западу, западњакиње код куће, у том смислу су и Исток и Запад, али исто тако ни Исток ни Запад, ако су уопште било шта од тога.

Уколико се вратимо на цитат Лу Сјуна са почетка текста, можемо ова друштва у самом зачетку модернизацијских процеса замислити као гвоздену кућу без прозора, а Фатму и Наихуу као ликове затворене у њој, као протагонисткиње које, пробуђене, представљају ону „несрећну неколицину која пати у јадy неизбежне смрти“. Тако у речима тетке Ариф чујемо исту дилему која мори и Лу Сјуна:

Ово што предузимам: васпитавање и припремање жена, масе, уједно је и буђење. А да ли је добро, да није грех да их пробудимо? *Оне још сањају чаробни сан Истока*. Како ће им бити кад се из тога дубоког сна тргну: да се не осете несрећне? Да не проклињу онога који их је пробудио? (Димитријевић, 2012: 60).

Та рефлексивна одражава напетост која постоји између образовања, односно упознавања са новим и блажене сигурности у познатом свету. Неминовно је њено колебање између буђења жена и страха да ће управо то буђење донети патњу. У том светлу, њен одговор постаје јасан и готово неизбежан: „Да их не будимо: нек спавају, нек сањају чаробни сан Истока. Колико ми пута дође да прокунем онога који ме је пробудио“ (Исто, 117).

5. Закључак: „Нада лежи у будућности“

Јелену Ј. Димитријевић и Фенг Јуенђун повезује најпре чињеница да су у раним модернизацијским токовима покушавале да нађу и опишу

место и улогу жене. За разлику од буђења националног идентитета, величања своје земље и сличних патриотских мотива, њих су занимале ове „мање битне“ теме, што је и разлог због којих дела (па и ауторке) нису задобила заслужену пажњу. Као занимљиви примери збуњених, „неснађених“ и нестабилних женских субјеката у тим временима, у овом раду смо анализирали Емир-Фатму и Наихуу, девојке разапете између „модерног“ и „старог“ света. Како је модернизација незападних земаља, као што се показало, нужно у одређеној мери укључивала и вестернизацију, наше јунакиње остале су тако подељене на путу између Истока и Запада. Као главне конкретне сличности ових протагонисткиња издвојили смо најпре њихово упознавање са Европом, било путем формалног образовања или путем кућног васпитања. Заведене западним (љубавним) романима, Фатма и Наихуа своју културу виде као нужно назадну, из чега произилази њихова наредна сличност, а то је жудња за Западом, тј. „западним вредностима“. И код једне и код друге уочавамо одбацивање своје традиције у корист модерних, нових идеја. Тек такво окружење може послужити као уточиште њиховој жељи и борби за слободу, која се у највећој мери испољава као борба за слободан избор партнера, али се не ограничава на то. Поред те, уочљива је још једна паралела, а то је затвореност двеју јунакиња – иако је Фатма затворена институционално, у харему, и Наихуа живи у култури која њену затвореност толерише и, у неком смислу, омогућује. Управо нам је теорија интерсекционалности послужила да расветлимо ту вишеструку потлаченост ових ликова, јер оне не трпе опресију само због категорије рода, већ због пресека родне, геополитичке, културне и класне позиције у којој се налазе.

Из спреге таквих околности, „подељеност“ ликова анализирали смо из угла теорије хибридних идентитета и дубоке трансгресије. Док нам је први концепт расветлио идентитете протагонисткиња, односно помогао да разумемо њихову збуњену, али не нужно обесхрабрујућу позицију на „раскршћу култура“, потоњи нам је послужио да разумемо последице смештања тако створених идентитета у одређени друштвени контекст. Хибрид као такав није проклет својом судбином. Напротив, „[а]ко се учинак колонијалне моћи види као производња хибридизације а не као бучна заповест колонијалистичког ауторитета или тихо сузбијање домородачких традиција, тада долази до једне важне промене перспективе“ (Baba, 2004: 209). На примерима Фатме и Наихуе, а уједно и Марђан, испоставило се, међутим, да такав „спој“ није успео да изрази све своје дражести: своју отвореност, лепоту и потенцијал за отпор. Разлог смо нашли у чињеници да наше јунакиње, неминовне

„аутсајдерке“, не наилазе на прихватање у културама које нису спремне да пригрле „другачије“. А колико год и на које год начине покушавале да се у такав контекст уклопе, оне нужно остају изван, јер заправо нису оне те којима је трансформација потребна. Наиме, „оно што се сматра потпуним преокретом неопходним за једног аутсајдера или групу њих најчешће [би] могло да буде решено правилним образовањем и одустајањем од нормативности главног друштвеног тока“ (Дојчиновић, 2015: 79).

За крај, упркос тужним причама наших јунакиња, можемо ли ову причу завршити у колико-толико лепшем тону? Тетка Ариф, кад прочита Фатмине речи – „Очи ми се засењују, а ја као кроз маглу видим гробље с отвореним гробовима за *нове*... /.../ Зар вам је остварење сна гробље?“ (Димитријевић, 2012: 258) – за тренутак осећа могућност промене и изговара: „О, не, Емир душо! То ново гробље је за старе... Заставу понова узимам и идем да вичем, да будим наше жене, да траже право...“ (Исто). Ни сама, међутим, није имала снаге да заврши мисао, да изговори да ће се борити за „право сунца“, и „клону на узглавље и склопи очи“ (Исто). У причи о Наихуи, док се Ши Џен опрашта од ње, Фенг даје готово нереалну сцену у којој су сви присутни обузети чаролијом љубави, укључујући и мајку. Ако смо у мајци видели оличење традиције, онда тим чином Фенг можда жели да остави утисак да друштво ипак може бити промењено. Иако то за тренутак заиста може да се протумачи позитивно, ипак није довољно да се на то ослонимо.

Лу Сјун са своје стране оптимистично одговара:

„Али ако су се неки од њих пробудили, онда не можеш да кажеш да нема наде да ће се та гвоздена кућа срушити.“ Истини за вољу, упркос неким мојим чврстим уверењима, нада се, ипак не може отписати, јер она лежи у будућности (Pavlović, 2019: 536).

У томе евентуално можемо наћи упориште. Наихуа можда утешно, али свакако моћно убеђује Ши Џина у свом писму: „Прокрчили смо крвави пут за слободу љубави. Треба да покажемо тај пут младима, у нади да ће успети.“ (Feng, 1998: 13). Управо то нам даје прилике да видимо неку нит оптимизма, јер „нада лежи у будућности“. Трагедија наших јунакиња добија тако димензију пробоја – оне не виде резултат својих борби, али крче пут за будуће генерације. Као закључак тога, можемо се послужити цитатом из *Писама из Солуна* (1918), дела на коме се базира радња романа *Нове*: „Нашој генерацији је најтеже, на прелому је, треба да изврши један преображај“ (Димитријевић, 2008: 63).

Литература

- Baba, Homi. *Smeštanje kulture*. Beograd: Beogradski krug, 2004.
- Bečanović Nikolić, Zorica. „Paradoksi hibridnosti, orijentalizma (balkanizma) i subalternosti u romanu *Nove Jelene* Dimitrijević“. *Knjiženstvo: časopis za studije književnosti, roda i kulture* 1 (2011): 147–172. dostupno na adresi: <http://www.knjizenstvo.rs/sr-lat/casopisi/2011/zenska-knjizevnost-i-kultura/paradoksi-hibridnosti-orijentalizma-balkanizma-i-subalternosti-u-romanu-nove-jelene-dimitrijevic#gsc.tab=0>
- Bošković, Vladimir. Pogovor „Književno putovanje Jelene Dimitrijević“ u: Jelena Dimitrijević, *Pisma iz Soluna*. Uredili Dejan Aničić i Vladimir Bošković, 107–118. Loznica: Karpos, 2008. (Ćirilica)
- Crenshaw, Kimberlé. „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics“. *University of Chicago Legal Forum* 140 (1989): 139–167.
- Crenshaw, Kimberlé. „Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color.“ *Stanford Law Review* Vol. 43, No. 6 (1991): 1241–1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Dimitrijević, Jelena. *Pisma iz Soluna*. Loznica: Karpos, 2008. (Ćirilica)
- Dimitrijević, Jelena, *Nove*. Beograd: Službeni glasnik, 2012. (Ćirilica)
- Dojčinović, Biljana. *Pravo sunca: drugačiji modernizmi*. Beograd: Akademska knjiga, 2015. (Ćirilica)
- Dojčinović, Biljana, Magdalena Koch. „Turkish in Cyrillic: Deep Transgression in Jelena Dimitrijević’s Writings“, *Knjiženstvo: časopis za studije književnosti, roda i kulture*. Vol. 7, No. 7 (2017): 76–95. <https://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=journals&issue=knjiz-2017-7-7&i=4>
- Feng, Jin. „‘Sentimental Autobiographies’: Feng Yuanjun, Lu Yin and the New Woman.“ In: *New Woman in Early Twentieth-Century Chinese Fiction*, 126–148. Purdue University Press, 2004. <https://doi.org/10.2307/jj.2225638.10>
- Feng, Yuanjun 冯沅君. „Gejue 隔绝“ [Razdvajanje]. *Juanshi* 卷蔬 [Umotani korov], 3–14. Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe, 1998.
- Feng, Yuanjun 冯沅君. „Gejue Yihou 隔绝以后“ [Nakon razdvajanja]. *Juanshi* 卷蔬 [Umotani korov], 35–40. Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe, 1998.
- Feng, Yuanjun. „Separation.“ Translated by Janet Ng. In *Writing Women in Modern China: An Anthology of Women’s Literature from the Early*

- Twentieth Century*. Edited by Amy Dooling and Kristina Tokeson, 101–114. New York: Columbia UP, 1998.
- „Jelena J. Dimitrijević“. Knjiženstvo. Autorke. dostupno na: <http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/sr-lat/autorke/jelena-j-dimitrijevic> (pristupljeno 4.8.2025.)
- Koh, Magdalena. *...kad sazremo kao kultura... Stvaralaštvo srpskih spisateljica na početku XX veka (kanon-žanr-rod)*. Beograd: Službeni glasnik, 2012. (Ćirilica)
- Larson, Wendy. „The End of ‘Funü Wenxue’: Women’s Literature from 1925 to 1935.“ *Modern Chinese Literature*. Vol. 4, No. 1/2 (1988): 39–54.
- Lu Hsin. *Poziv na oružje*. S engleskog preveo Petar Ćurčija. Beograd: Nolit, 1977.
- Pavlović, Mirjana. „Kritika tradicije u Lu Sjunovom ‘Dnevniku jednog ludaka’“. U: *Orijentalistika juče-danas-sutra: zbornik radova*. Priredila Anđelka Mitrović, 529–538. Beograd: Filološki fakultet, 2019.
- Satrapi, Mardān. *Persepolis*. Sa francuskog prevela Slavica Miletić. Beograd: Čarobna knjiga, 2023.

East, West: Hybrid Identities of Women on the Margins of Modernity

This paper compares the novel *Nove* by Jelena J. Dimitrijević and the short stories “Separation” and “After Separation” by Feng Yuanjun, focusing on their protagonists, Fatma and Naihua. The introduction provides an overview of the authors’ lives and work, highlighting their efforts to give voice to women during periods of intense social transformation and the formation of national identities – an endeavor that inevitably exposed them to criticism. Dimitrijević portrays a Turkish woman on the eve of the Young Turk Revolution, while Feng Yuanjun depicts a Chinese woman in post-dynastic China. After a brief presentation of the works, the paper identifies the central similarities relevant to the analysis. Both protagonists come into contact with Europe, a contact mediated either through formal education or the presence of European teachers. At the same time, both characters are confined – Fatma institutionally (in the harem), and Naihua temporarily, through physical restriction as a form of punishment. Yet, both confinements stem from the same underlying structure: patriarchal control over women’s bodies and choices. Consequently, both heroines yearn for Europe and perceive it as a refuge of freedom, primarily understood as the freedom to choose their own partners. This desire represents their most significant form of resistance to the patriarchal communities in which they live. These complex stories lead to an inner division within the heroines, who realize that two opposing sides, two identities, are struggling within them. For this reason, the analysis is grounded in Homi Bhabha’s theory of hybrid identities and Biljana Dojčinović’s concept of deep transgression. The notion of hybridity is employed to shed light on the process of identity construction in characters torn between traditional and modern cultural models. At the same time, in order to show that hybrid positions are not necessarily empowering (on the contrary), the study relies on the concept of deep transgression, which underscores the impossibility of integrating such identities into society. Additionally, Kimberlé Crenshaw’s concept of intersectionality is employed as an analytical tool to highlight the protagonists’ multiple forms of oppression. Their oppression does not stem solely from gender, but from the intersections of gender, cultural, and geopolitical positioning. As a confirmation of this pattern, the paper also incorporated an analysis of Marjane Satrapi’s graphic novel *Persepolis*. Examining the lives of the protagonists demonstrates that their hybrid identities produce an irreconcilable inner split, which, in such societies, inevitably leads to tragedy. The study concludes that neither Fatma nor Naihua belongs to any established category; they cannot be accommodated within East or West, tradition or modernity, but remain “outsiders” in every social context. In their attempts to fit

in, they undergo ethical, political, and identity negotiations, but these prove futile, as the solution lies not in the transformation of the individual, but in the transformation of society as a whole. Their longing for freedom and for Europe is revealed as a utopian project that generates irresolvable conflicts. Thus, while hybrid identity carries within itself a subversive potential – as shown through the cases of these protagonists – it ultimately fails to find grounding in societies undergoing early and unstable processes of modernization.

Keywords: Jelena J. Dimitrijević, Feng Yuanjun, *Nove*, “Separation”, “After Separation”, hybrid identities, deep transgression, East, West

Примљено 23. 8. 2025.

Одобрено 19. 9. 2025.

Јасмина Ахметагић*Институт за српску културу Приштина – Лепосавић
Лепосавић

Егзистенцијално и поетичко значење жене у новелама Роберта Музила¹

У тексту се истражује улога женских ликова као медијатора индивидуалног и егзистенцијалног развоја мушких протагониста у новелама Роберта Музила. Кроз анализу новела „Гриђа“ и „Португалка“ указује се на начин на који женски ликови – чак и када остају непризнати и непрепознати – фигурирају као кључни фактори у откривању значења и смислова унутар мушке егзистенције: кроз њих јунаци добијају позив за унутрашњи раст, али се кроз њих оглашава и трансцендентно. Гриђа је Хомова посредница ка смрти, али и љубавница у времену у коме ступа у додир са архетипом сенке, док Португалка игра кључну улогу у процесу индивидуације фон Кетена, где пресудна улога припада развоју и интегрисању његове женске стране. Тумачећи „Португалку“ као алегорију психолошког развоја, у којем архетипови попут аниме, анимуса и сенке играју кључну улогу, и фантастични мотив тумачимо у истом кључу: антропоморфизовану и деификовану мачку разумемо као чудесан прилив женског принципа, који иницира дубоке промене у свим ликовима и решава љубавни троугао. Ослањањем на аналитичку психологију К. Г. Јунга, Музилову поетику и могућности алегоријског тумачења, осветљавамо егзистенцијалну и поетичку улогу жене: испоставља се да су битно различити стварно место жене у животу јунака и место које је јунак сматрао да јој припада. Музил у ове новеле уткива архетипски садржај, на чему добрим делом почива њихова тајанствена природа, али и кључна улога коју Гриђа и Португалка задобијају у животима јунака.

Кључне речи: Роберт Музил, „Гриђа“, „Португалка“, архетипови, женски принцип.

* institut.skp@gmail.com ; <https://orcid.org/0000-0002-9919-8832>

¹ Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број 451-03-136/2025-03 од 27. 1. 2025. године.

1. Увод

Збирка новела *Три жене* (1924) спада у сам врх стваралаштва Роберта Музила (Robert Musil), уз далеко познатији, али због свог обима мање читан роман *Човек без својстава*. Па ипак, у српској науци о књижевности једва да се писало о *Трима женама*, што потврђује чињеница да је од предговора Зорана Константиновића првом српском издању 1969. године па до првог текста о једној од новела, „Тонки“ (в. Ахметагић 2019), прошло пола века. Такво занемаривање можда је последица других приоритета у књижевној науци, а није ни сасвим неочекивано ако се има у виду да су, осим пригодних чланака, и о *Човеку без својстава* написане тек две монографије (*Роберт Музил: између утопије и политичке духа* Срдана Богосављевића, 1993. и *Љубав без својстава: о односу љубави и метафоре у делу Роберта Музила* Катарине Вешовић, 1998), као и свега две студије у часописима („Роберт Музил и *Човек без својстава*“ Јосипа Бабића² и „’Свесни утопизам’ Роберта Музила“ Светомира Јанковића,³ изворно написан на немачком). Ипак, *Три жене* су једна од најзначајнијих збирки новела модернистичке европске књижевности. Иако тематски истражује мушко-женске односе и унутрашње конфликте, што је увек актуелно, њена највећа вредност лежи у Музиловом изузетно изнијансираном и прецизном језику. Аутор успева да истовремено буде интелектуалан и сугестиван, остављајући утисак да његов језички израз надмашује саму сложеност стварности коју описује.

У збирци постоји огроман раскорак између наслова сваке поједине новеле („Гриђа“, „Португалка“, „Тонка“) и њеног садржаја, посебно у прве две.⁴ Наслов сугерише да су жене централни ликови прича, а структура, као и њихова наративна перспектива, првенствено се ослањају на мушке протагонисте и њихово животно искуство. Раскорак између очекивања које ствара наслов и фабуле представља важно полазиште за њихову анализу, сигнализира разлику између живљеног и литерарно уобличеног искуства, а формира и тајанствену атмосферу услед великог несклада између тога како ствари изгледају и шта оне уистину значе. Животни догађаји јунака се уобличавају уланчавањем мотива и воде некаквом исходу, али сагледани у целини пружају другачију слику од оне формиране

² Објављен у *Трећем програму* 1988. (Год. 16, бр. 59, стр. 384–391).

³ Објављен у часопису *Дело* 1975. (Год. 21, књ. 21, бр. 11/12, стр. 1545–1568)

⁴ О самој Тонки сазнајемо, ма колико то било неодређено, више него о Гриђи и Португалки, а чињеница да је анализи њене личности и понашања посвећено мушкарчево опсесивно промишљање ипак је чини средишњим карактером.

фокусом на предочени предњи план. Музилове новеле наликују кутијама с дуплим дном: чак и када је реч о збивањима свакодневног карактера (садржај „Гриђе“), оне су неухватљиве и енигматичне. Тај утисак писац не гради скривањем од читалаца, потискивањем у позадину онога што је важно него управо супротно – разоткривањем, настојањем да се читаво обиље утисака супротстављених вредносних поредака,⁵ или раздвојених временских перспектива, представи одједном и тако захвати целовитост живота. Аутор успева да пуноћом језика превлада његову линеарност. „Музил уместо да следи каузално-хронолошки ток радње раскида са тим принципом. Повезаност успоставља помоћу сложеног испреплитања значења, одбацујући притом свако поједностављено приказивање стварности. Пажња читаоца се помера са радње на језик и на саму структуру значења“ (Celer 1989: 381).

У судбини Музилових мушких протагониста двеју прича које су овде у нашем фокусу („Гриђа“ и „Португалка“) жена је идеализована или објективизована: идеални други или сексуални објекат.⁶ Љубав се у њиховом искуству јавља као психолошка пројекција (производ сопствених потреба, страхова и фантазија), али се ипак, кроз контакт са женом, у искуству мушкараца појављује нешто што остаје изван њиховог разумевања, а пресудно им обликује живот. Управо је простор тог непознатог именован као Гриђа, Португалка и Тонка: мушким протагонистима откривају се негирани или потиснути простори живота, који рађају недоумице, патњу, несналажење и доводе у питање њихову позицију моћи. Жена, мада посредована мушком перспективом, функционише као медијатор ка сферама које превазилазе рационално постављене оквире живота јунака. У последњој новели, приповедач закључује да је Тонка можда представљала „позив“ који није препознао на време. Сличан мотив налазимо и у „Гриђи“, где се појављује идеја да је она део послања.⁷

Егзистенцијално значење у овом тексту не односи се на егзистенцијалистичку филозофију, већ на оно што произлази из живота који јунаци воде, на основу рационалних и рационалистичких концепција којима настоје да осмисле своје постојање. Иако је очигледно да за јунака

⁵ На пример, сукоб ауторијалног и фигуралног гласа у нарацији „Гриђе“, на шта је указала Бригита Родгер (Brigitte Rottger) (Jennings 1984: 62).

⁶ Ствари стоје другачије у најдужој новели „Тонки“: мушкарац и жена се уистину познају и проводе живот заједно. Суочен са Тонкиним сифилисом, што се може објаснити само неверством, али имајући непосредно искуство односа са њом, са којом је неверство неспојиво, јунак осцилира између научног и мистичног објашњења појава и света (в. Ахметагић 2019).

⁷ „да ли је заиста љуби или му се тим путем потврђује чудо, а Гриђа је само дио послања што га за сву вјечност повезује са његовом љубљеном“ (Muzil 1969: 16).

књижевног дела не постоји друга егзистенција осим текстуалне, ова ипак ствара већу или мању илузију стварности и живота, у зависности од наративних поступака којима се они обликују. Стога се и може говорити о тзв. егзистенцијалном значењу, оном које наслућујемо или јасно видимо када у обзир узмемо фабулу изван сижејног распореда: у тако огољеној причи, лишеној нараторове перспективе, увиђамо на који начин жена у сасвим практичном, животном смислу утиче на јунака, коју динамику уноси у његову стварност, мењајући је. *Поетичко значење*, с друге стране, разоткрива се тек у структури приче, узима у обзир укупност представљачких процеса у тексту и под снажним је утицајем сижеа или наратије. Док егзистенцијално значење говори о животним чињеницама и изборима ликова, поетичко значење се бави литерарним поступком који те животне чињенице открива. Поетичко значење је дубље повезано са књижевним конструктом, односно начином на који текст кроз наратију представља стварност. Та се два значења – егзистенцијално и поетичко – битно разликују у Музиловим причама. Живот и литература су раздвојени, али се тек кроз литерарно уобличење разоткрива тајна живота. Међутим, животни поредак ликова није усмерен ка откривању те тајне, због чега она остаје недостижна и њени потенцијали заробљени. Ово раздвајање живота и литературе један је од кључних аспеката модерностичке поетике (из чега следи и њена епистемолошка природа), коју *Три жене* Роберта Музила репрезентују. С обзиром на снажно упутство које му је дато насловом, читалац се дуго не разабера о чему је заправо прича, а на крају остаје онај коме је поверен задатак сазнавања, односно активног учествовања у тумачењу и одгонетању значења.

Жене су присутне на рубовима мушкарчевог живота, да би се испоставило да се њихово истинско место (које открива прича) не поклапа са местом које је мушкарац, из перспективе свог свакодневног живота и властитих менталних концепата, сматрао да им припада. Егзистенцијално, животна значење жене одговара мушком субјективном поимању ствари – уметничка обрада разоткрива поредак ствари шири од појединачних перспектива, који обухвата и оно невидљиво, или доступно поимању тек с краја њиховог животног пута, односно у контексту целине њихове новелистичке судбине. Тако и Гриђа и Португалка постају посреднице, симболи на животном путу и пресудно важни Други. Кроз психолошку мотивацију у Музиловим новелама пробија се воља неба, трансценденција.

2. Гриђа као посредница ка смрти

Јунак лишен презимена има индикативно име Хомо, чиме се сугерише универзалност његовог искуства, које пак на нивоу приче делује сасвим идиосинкратично. Са Хома је спало презиме, баш као и укупан животни оквир. Пошто је одбио да са болесним дететом оде у лечилиште, јер није желео да буде „предуго растављен од својих књига, својих основа и својега личног живота“ (Muzil 1969: 3), геолог Хомо већ другог дана по одласку жене и детета, прихвата позив познаника Хофингота да обнове рудник злата у Алпима, остајући тако без својих књига и ослонаца. Оно што није био вољан да напусти из једних, напушта из других разлога, што одржава уверење да је на снази психолошка мотивација. Иако се гради утисак да се у новим приликама са јунаком све збива независно од његове воље, откривањем ирационалних, несвесних мотивација и даље се остаје у простору психолошког. С друге стране, чини се као да је нарастање смрти у јунаку мотивисало наглу промену његових животних оквира – сагледани на такав начин догађаји показују да се кроз психолошку мотивацију пробија трансцендентно искуство. Путовање и реализација односа са Гриђом видљиви су догађаји невидљивих сила који управљају Хомовом судбином. Разумевање живота протагонисте осцилира између ових двеју могућности, а прелама се и разоткрива преко фигуре жене – Гриђе.

Доспевањем у нову средину, Хомо задобија нову перспективу из које посматра свој протекли живот и његове главне актере. Пре свега, он осваја једну дотад непознату слободу, доследно осећајући ослобађање од постојећих животних оквира, развезивање од своје актуелне персоне: „Али ако немамо начела или су она, можда, управо мало ослабила, као што је било у Хома кад је пошао на пут, онда се може догодити да те чудне животне појаве запосједну оно што је остало без господара“ (Muzil 1969: 16). Мада се одвојио од породице и осећа да га „носи властита струја“ (Muzil 1969: 9), да га више ништа у његовој љубави према супрузи не обавезује да томе саображава властито свакодневље, ипак је сигуран у дубоку и природну повезаност са њом. Његова љубав у одсуству супруге постаје чак и јача, како јунак мисли, а заправо све више идеализује и њу и њихов међусобни однос, иако престаје да јој одговара на писма. Телесно искуство са Гриђом чак и поспешује његово романтизирање супружанских осећања,⁸ што, уосталом, потврђује да је код њега дошло до потпуног расцепа између душе и тела („Његово је срце пред драгом било смјерно и сиромашно попут просјака; готово су му потекле из

⁸ Хомо предосећа да ће, преносећи своју емоцију према жени на другу обалу, остати у вечности повезан са њом.

душе заклетве и сузе“ – Muzil 1969: 9). С друге стране, романтизирање те љубави одржава дистанцу са Гриђом, задржавајући однос увек у истом обличју: то је чиста сексуалност лишена интимног зближавања. Због озбиљног размимоилажења између јунакових емоција и делања, читалац посвећује пажњу нијансама како би одгонетнуо да ли се пред њим налази јунак који иживљава оно нагонско, а дуго потискивано, мада то упорно рационализује (не треба заборавити јунаково уверење: „нико неће жртвовати вјечност за четврт сата лакоумности“ – Muzil 1969: 10), или јунакова судбина напосто иде својим током и то по неком вишем реду појава о којима се не може имати никакво сазнање.

Доктор геологије и породичан човек сада води живот копача злата. Нове околности га испуњавају снажним утиском нестварности, јер је промена животних оквира нагла. Праћена је новостеченим осећањем моћи, проистеклим пре свега из доминације над женама коју остварује јер се налази међу доносиоцима благостања у тај крај. Гриђа је само једна од мештанки ка којима је слободан приступ и централног јунака и његовог окружења, а коју не ословљава њеним именом (Лена Марија Ленци), већ је зове по њеној крави Гриђи. И неправилност њеног говора, и њена одећа, и начин на који јаше – а само је лепота издваја међу другим женама те традиционалне, чак архаичне заједнице – дати су карикатурално, онако како изгледају Хому, што указује не само на социјалну разлику између љубавника већ и на његов делимично подсмешљив, а иначе искључиво телесни однос према њој. Хомо посеже за Гриђом, избравши је међу другима, по некаквом природном праву, а чулност њиховог односа наглашена је и тиме што се о њој говори у контексту јела и пића. Када ју је први пут пољубио, она је „замљаскала уснама, као кад се задовољене усне одвајају од руба пехара“ (Muzil 1969: 15); његова накнадна срећа због започињања односа упоређена је са деловањем врућег пића: „као што и вруће пиће почиње да делује тек накнадно и изненада“ (Muzil 1969: 15). И док слуги будуће чулне радости са Гриђом, јунак се „сјетио начина како сељаци узимају храну; они жваћу полако, мљаскајући, цијенећи сваки залагај; а тако и плешу, корак по корак, па зацијело и све остало чине на исти начин“ (Muzil 1969: 15). Природно као храну и воду, Хомо узима и Гриђу. С друге стране, стоји његов утисак потпуне нестварности и неприродности, јер се све „догодило, не по њему, већ с њим“ (Muzil 1969: 15). Уосталом, Хомово резонување о природи, која је „отровна и нечовјечна свадје гдје јој човек не наметне свој јарам“ (Muzil 1969: 14), подстакнуто је Гриђом која му делује тако елементарно, али сугерише да је на снази психолошка пројекција: Хомо не увиђа да се природа у њему самом, његов нагонски део, отео контроли ега.

Хома опија сама позиција онога који бира, али и податност жена, коју доживљава као њихову спољеност с природом: све су му жене једнако доступне, не постоје никакве препреке а не обавезује га ни пристојност коју је оставио за собом, мада зна да је читав контекст позоришни, да је женска жеља хињена и заснована на користољубљу. У тим условима који погодују бујању осећања личне моћи⁹ појачан је интензитет његовог доживљавања – њему се јавља ефекат „жаме ви“ у погледу уобичајених појава.¹⁰ Комуникација са Гриђом је отежана због свих разлика које постоје између ње и централног јунака – као и Тонка, која припада радничкој класи и која је у великој мери немушта, сељанка Гриђа, која је речитија, не говори ништа што би Хому било шта значило. Њене су реченице пуне општих места и делују као карикатурално изврнути универзални искази. Између осталог (уз оскудност њених емоција према њему и њен брак), то и утиче на његов доживљај Гриђе као ослобођене од конвенција.

Мада Гриђин муж на крају допрема стену којом затвара излаз из прокопаног рова у коме га жена вара са Хомом, што је једнако смртној пресуди, централни конфликт се не налази међу протагонистима, већ у могућим интерпретацијама животних догађаја, што почива на присуству сукоба на нивоу нарације – „аукторијални глас коригује Хомову перспективу“ (Jennings 1984: 62) – али и на чињеници да „Хомову свест карактерише изванредан недостатак јединства“ (Jennings 1984: 64). Од почетка Хомо не разуме мотиве за многе своје чинове (на пример, не зна зашто је становао код Хофинговог познаника, а не попут свих других у гостионици, не уме ни да објасни зашто се у данима када осећа најјачу повезаност са супругом, када схвата да је љубав небеска тајна, од ње коначно одваја, нити зашто уопште креће са Хофинготом у планине, када према том амбијенту осећа одвратност).¹¹

Уосталом, тренутак када с јунака спадне презиме (и персона) означава и његову отвореност за деловање других архетипова. Приповедачев исказ да експедиција оличава дух разблудне Европе има ефекат изненађења: будући неприпремљена, ова констатација делује као да одступа од тока приче. Тек када сагледамо да несвесна мотивација игра важну улогу у Хомовим одлукама и понашању, када увидимо да Хомо прави ласцивне алузије „само зато што шале треба да имају мирис мушкости“ (Muzil 1969: 8) – израз су, дакле, прилагођавања општеприхваћеном понашању – да од човека посвећеног књижи он постаје

⁹ „Расипали су новац међу људе и владали попут богова“ (Muzil 1969: 5).

¹⁰ „Све је то Хомо замјетио први пут у својем животу“ (Muzil 1969: 11).

¹¹ „Осјећао је само силну одвратност према купалиштима и планинским мјестима“ (Muzil 1969: 3).

један од многих копача злата, наслеђујемо да њиме овладава колективна сенка, у коју се, наравно, утапа сенка Хомовог индивидуално несвесног.¹² Сетка је „’негативни’ део личности (...) збир скривених, некорисних својстава, недовољно развијених функција и садржаја лично несвесног“ (Jung 1977, 2: 70–71). С Гриђом Хомо живи своју сеновиту страну, која га води у смрт. И његова збрканост и безличност његових односа (како са љубавницом тако и са супругом) могу се сагледати као израз деловања архетипа сетке, под чијим се утицајем Хомо одваја од реалности оба односа око којих је организован његов живот. Зато је све удаљенији од исправног разумевања света око себе, чак и саме експедиције у којој учествује. Очигледно је да Хомове колеге заузимају колонизаторски однос према традиционалном друштву у које су доспели. Осећање моћи које у Хому разгорева припадност индустријски развијеном друштву у исти га мах осиромашује за поимање стварне природе света у који је приспео, те му приписује етикете („овдје живи међу дивљацима“ – Muzil 1969: 18) уместо да га појми изнутра.¹³

Сама Гриђа, доживљена као сексуални објекат и карактеристична за читаву скупину жена које ту живе („те жене“), па утолико и неиндивидуализована, поистовећена је са природом, сведена на подљудски, бестијалан облик, а ипак Хомо налази сличност између ње и супруге, мада не каже у чему се ова састоји. Та сличност и извире из њиховог положаја у јунаковом животу, а не из природе упоређиваних објеката. Ни супруга ни Гриђа нису ништа по себи, већ искључиво оно што представљају за њега, због чега је Хомо заправо у односу са собом поводом њих, а не са њима. Другим речима, јунак се утврђује у својој самоћи. С друге стране, међусобни односи учесника експедиције испуњени су свађама и вређањима, а њихов живот доколицом, огорченошћу, самоћом и осећајем изолованости. Хомо на свим нивоима испада из реалности односа као узајамности.

Напуштањем грађанских оквира он је напустио простор своје припадности, али се и у новоствореном облику свакодневља налази у транзицији, мада му тај живот изгледа „свјетлији и мириснији од свих пријашњих живота“ (Muzil 1969: 8). Док је, споља посматрано, његов живот испуњен зближавањем са Гриђом и настојањем да тај однос продужи када она жели да га оконча, у унутрашњем смислу јунак се креће од раскидања са дотадашњим постојањем (у фази промене и новине) до

¹² Музил показује да је колективна сенка Европе између два рата испуњена развратом и антисемитизмом („Непристојни би се вицеви распрснули у смијеху, а сви су увијек започињали ријечима: ‘Једном је неки Жидов путовао жељезницом...’“ – Muzil 1969: 12).

¹³ Музил је у есејима експлицирао да људе није могуће разумети са већ формираним и одређеним начином мишљења, већ да „суд и мерило треба извући из њих“ (Muzil 1993: 104).

покушаја да оствари синтезу старог и новог живота – синтезу која не пролази тест реалности. Свет у коме се нашао чини му се зачараним и бајколиким, иако је испуњен дневним обавезама (градња пруге, минирање стена, клање свиње) и забавама са женама и у казину. Ти, у многоне празни дани, Хому се чине као „свадбени дани, дани узнесења“ (Muzil 1969: 18), екстатични, а његова нуминозна осећања се могу објаснити само појављивањем архетипа. „Увек када се један архетип појави у сну, у фантазији или у животу, носи са собом посебан ‘утицај’ или снагу, захваљујући којој делује *нуминозно*, односно фасцинирајуће или подстицајем за акцију“ (Jung 1977, 2: 74).

Гриђа је доживљена у симболици земље, а ров коме је затворен излаз не само да наликује на гроб него је Хомово умирање у исти мах и сахрањивање. Када се јунак разабрао око себе, те видео да је Гриђа успела да напусти тај простор кроз танки излаз који се налазио насупрот затвореном улазу, он не предузима ништа да би се ослободио: „То је био излаз, али је он можда тога часа већ био преслаб да се врати у живот; можда то није ни хтио, а можда се и онесвјестио (Muzil 1969: 21). Нама се чини да је тај тренутак који аутор коментарише са три „можда“, онај у коме Хомо схвата да је, преко Гриђе, приведен остварењу своје судбине. У објективном току догађаја, који је наговештен пре свега слутњама скоре смрти самог јунака, чини се да Гриђа и није друго до посредница најављене смрти. „Као образован човјек није у почетку ипак никако могао да свлада своју невјерицу да се заиста догодило нешто непоправљиво. (...) Касније је спознао своју судбину; као у сну још је једном осјетио како се спушта на њега, данима, тједнима и мјесецима, као што и треба да почиње, сан, који ће трајати врло дуго“ (Muzil 1969: 20).

Протагониста од почетка своди рачуне са животом, не знајући да то чини. Како одмиче прича појачава се његова слутња смрти, мада за то не постоје никакви очигледни разлози, јер се јунак налази у пуној снази. Ипак „Гриђа“ започиње констатацијом да постоје раздобља када се темпо живота јако успорава, и да се баш тада „може лакше догодити несрећа“ (Muzil 1969: 3). Несрећа и смртни исход константно се наговештавају,¹⁴ али је прича тако структурирана да се читалац на

¹⁴ Увело и ново лишће на дрвећу, које Хомо посматра док борави код Хофинготова знанца, Италијана, било је испреплетано „као на мртвачким вијенцима“ (Muzil 1969: 4). Јунак слуту долазак нечег нејасног, али у дну душе очекиваног. У новом крају где су им жене показивале знаке добродошлице, дешавало се каткад и да види „којега старог сељака гдје маше косом попут праве правца смрти“ (Muzil 1969: 6). Уз сва нова осећања која се јављају у јунаку, ниче и осећај „да ће овдје међу шумарицама, поточницама, кађуном, енцијаном и оном дивном зелено-смеђом киселицом лежати мртав“ (Muzil 1969: 9). „Хомо је по нечему осјећао да ће наскоро умријети, само још није знао како ни када“ (Muzil 1969: 10). С протоком времена, њему се јавља и лош предзнак, у који се убрајају речи чудне сељанке, за коју пак Гриђа тврди да та уопште не зна шта говори.

крају пита да ли је заиста авантура са Гриђом резултирала смрћу или је наступање судбоносног тренутка организовало догађаје тако да Гриђа постане посредница ка смрти, која се слућена и наговештавана мора и догодити.

Гриђа се на Хомовом животном путу појављује као могућност личног развоја (проширивање личности посредством интегрисања несвесних садржаја, то јест, архетипа сенке), али је та могућност пропуштена јунаковом солипсистичком затвореношћу за поимање другости: „Док је Хомо преко Гриђе могао успоставити нову тачку контакта са стварношћу, она уместо тога постаје шифра, једнодимензионални објекат Хомових либидонозних нагона“ (Jennings 1984: 73).

Да ли је клица смрти која се појавила у јунаку и с временом постајала све доминантнија била та која је мотивисала наглу промену његових животних оквира, или је Хомо животом платио избијање своје сеновите стране? Музилу је стало до одржавања двозначности у читавом току приче, јер се управо кроз њу продире до скривеног смисла животних епизода. Фигура љубавнице, коју Хомо ословљава именом краве, на реалистичком нивоу указује на рурални контекст и природу њиховог сексуалног односа. Међутим, ако узмемо у обзир митолошка значења, крава је симбол плодности и земље (Ševalije 2009: 422, 421), те архетипске фигуре Велике Мајке (Kureg 2004: 74), која је „тип мајке богиње, која се јавља у религији, митовима и легендама“ (Trebješanin 2011: 439), што додаје дубље и иронијско значење новели. Ова симболика може указивати на то да Хомо, верујући да доживљава повишено стање животности и страсти, у ствари прима позив земље, односно смрти, као неизбежан исход своје потраге. Уосталом, Хомово стање свести и јесте последица деловања архетипова: кроз однос са Гриђом се пројављује исконско искуство „повратка у мајчино крило“ (Trebješanin 2011: 439). Поред тога, нема препрека да се смрт и живот схвате као истовремени и повезани, у својој симбиози, утолико пре што исти поларитет носи и архетип Велике Мајке. Вршећи функцију психопомпа, како потврђује ведско предање, крава је морала бити доведена уз узглавље умирућег (Ševalije 2009: 422), а познато је и њено симболичко значење *īosīogariṣṣe īlanine mṛīvīx* (Ševalije 2009: 422), што има непосредну рефлексiju у новели. Ова симболика још више појашњава иронијски обрт у Музиловом делу, где је крава, као симбол земље и плодности, те архетипске фигуре Велике Мајке, уједно и носилац смрти.

3. Португалка, посредница индивидуације

Португалка је законита супруга феудалца фон Кетена, доведена по удаји у његов замак у јужном Тиролу (радња је смештена у средњи век,¹⁵ у време сукоба између феудалаца и племства са тридентским бискупима), где време посвећује шетњама по шуми и деликатним интелектуалним потребама, уз повремене, краткотрајне сусрете са мужем, који стално ратује. У часу када је рат завршен, а супружници у прилици да се заиста и упознају, њихов је заједнички живот обременен његовом болешћу и њеним неверством – ситуација се разрешава посредством чуда у чијој се функцији налази антропоморфизована и обоготворена мачка, повезана са судбином ликова. Необичан гост, женин пријатељ из младости и узрок мужевљеве љубоморе, нестаје из њихових живота у истом тренутку када је мачка убијена. Завршни, blasfемичан женин коментар – „Ако је бог могао да постане човјек, могао је да постане и мачка“ (Muzil 1969: 39)¹⁶ – додатно усмерава читаочево разумевање догађаја у контексту натприродних феномена.

Епизода с мачком уводи у причу, исприповедану гласом објективног приповедача, феномен чудесног. Читалац се суочава са средњовековним амбијентом, испуњеним атмосфером чуда али у исти мах има доста разлога да „Португалку“ разуме као алегоријску причу о психолошком развоју протагонисте, који је присутан и у јунаковој ратној историји. Ако пажњу посветимо детаљима који откривају зашто је бискуп непобедив у рату са фон Кетеном, у новелу продире много важнија борба од оне која се одиграва у спољашној средини: то је борба унутар психе између мушког и женског принципа, чије су последице далекосежне. Експлицитно је казано да је бискупов утицај огроман, те би увек изналазио начин да надјача супарничку страну, али је у самом опису сукоба са фон Кетеном садржан и други разлог – указано је на различитост њихових стратегија. Наиме, бискупово поступање је описано као вешто коришћење властитих ресурса: он је и насилан, али и „попустљив, подмукао и жилав, чему су га, можда, и научиле управо те женске хаље“ (Muzil 1969: 27) које је носио. Бискуп је, дакле, флексибилан у примени различитих стратегија, у њему су, слутимо, интегрисане мушка и женска страна, што за последицу има његову војничку супериорност – за разлику од фон Кетена који се ослања само на снагу. Експлицирано је да је реч о сукобу две силе: једна се ослања само на снагу, друга према потреби активира различите регистре понашања.¹⁶

¹⁵ Познато је да је Музил имао бележницу о средњовековним мистичним искуствима коју је назвао „Гранична искуства“ (Kermode 1966: 226).

¹⁶ „Двије су се силе међусобно бориле, једна дивља и увијек спремна да напада, али преслаба, а друга попут спора, мекана, али окрутно тешка тијела, којему је још и вријеме додавало своју тежину“ (Muzil 1969: 27).

Године ратовања, стога, за самог фон Кетена, нису празно време у погледу његовог психолошког развоја: истина је, како се из касније перспективе истиче, да га је то раздобље држало даље од образоване средине, да није развијао манире, што осећа као своју мањкавост када се нађе насупрот младом Португалцу, али је он у том периоду, захваљујући храбрости надограђеној стрпљењем и тактиком чекања (јунак „попут вука кружи око бискупа“ – Muzil 1969: 38) остварио ауторитет, те постао војсковођа племства о коме се испредају легенде. У рату, који траје дуже од деценије, фон Кетен је, дакле, усвојио вештину мудрог чекања, због чега је успео да постигне више од својих предака. За ту је врлину и награђен изненадном бискуповом смрћу, што доноси трајно решење сукоба. Међутим, у тренутку највећег успеха, када је овенчан победом и материјалним добрима, мења се његова животна улога. Дуготрајна и тешка болест, те потпуно опадање снаге – што је последица уједа муве – може се стога посматрати и као стање које је у вези са идентитетском променом: фон Кетен више не може бити оно што је једино и знао да буде, те су дани његовог боловања, обележени беспомоћним телом и слабом душом, дани пада – он постаје други, другачији.

„Не случајно, породично име је било на немачком било на латинском преводиво као ‘окови’, ‘ланци’“ (Heit 1982: 36). Наглашено је да фон Кетен чини оно што су чинили и његови преци: ни рат који годинама траје није нешто његово, лично, то је сукоб наслеђен од предака, који се води због земљишта, упорно и кроз поколења, јер увек завршава на њихову штету, због велике моћи тридентских бискупа. Већ тиме је снажно постављено питање индивидуализације, упосебљења, Јунговим (Karl Gustav Jung) речником – индивидуације, процеса израстања у појединачно биће.¹⁷ Фон Кетен је живео у складу са традицијом и наслеђем, те до онога што је лично и индивидуално није могао ни да доспе. На почетку су Кетенови добили и колективну карактеризацију, будући да су сви налик један на другог: женили су се из далека богатим женама, рано седели, умирали пре 60. године, од срџбе им је лице тамнело, а одликује их велика снага, којом изазивају страх у окружењу. Понашајући се на породично нормиран начин, они нису знали о себи ни то да ли су и иначе кавалери, или само у току те прве брачне године, када се тако понашају сви Кетенови, по правилу. Ни у љубави, која је простор највише личног, фон Кетен до тог личног не доспева. До повратка из рата фон Кетенов однос са женом функционисао је онако како је за читав

¹⁷ Индивидуација значи „постати појединачно биће (...) *восстанавливая свою Сопствѣнность* (Selbst)“. То је „ослобађање Сопствености из погрешног плашта персоне, а с друге стране од сугестивне моћи несвесних слика“ (Jung 1977, 2: 189, 190).

породични ланац Кетенових уобичајено (женидба женом издалека, лепом и богатом), а заљубљеност и није ништа лично јер почива на пројектовању аниме и анимуса у супротну страну.

Живот мушкарца у великој мери зависи од односа према анимаи, својој унутрашњој жени, чију је пројекцију у јунаковом случају успешно понела Португалка. Архетип аниме пред мушкарца поставља задатак да допре до властите женске стране, да је оснажи, да научи да се понаша и „на женски начин“, и није случајно да се то у одлучујућој мери збива управо у тренутку када је епоха ратовања за фон Кетена завршена и када он мора да овлада и другачијим начинима понашања од већ усвојених. С његовом болешћу на светлост дана избија његова сенка, „мрачни део личности, који свесно ја не прихвата и којег се стиди“ (Trebješanin 2011: 365). Како је Јунг истицао, сенка не мора бити неизбежно лоша или зла, али је увек онај обезвређени део личности, супротност персони, масци који носимо у друштву. Фон Кетен се, слаб и болестан, смањује и дословно (обим његове главе) и фигуративно (у властитим и у жениним очима). У односу на супарника осећа се инфериорно, исправно закључујући да су његове шале незграпне и неизбрушене. Тих дана до њега допире женин живахан разговор са Португалцем: он опажа њихову здруженост душа, док сам постаје предмет исмевања. Ситуацију у којој га исмевају пијанци у његовој кући, пре свих капелан (а не треба заборавити да је у кући задржан женином интервенцијом, па у том смислу означава и њено непоштовање), фон Кетен је разрешио физичком снагом, јер страх од слике о њему још увек постоји, мада је јунак потпуно измењен у односу на некадашњег себе.

Сеновита страна фон Кетенова у вези је са његовом осетљивошћу и рањивошћу, односно дубоко потиснутим унутрашњим женским принципом. „Потискивање женских црта и склоности наравно да доводи до нагомилавања ових захтева у несвесном“ (Jung 1977, 2: 206). Да фон Кетен нема однос са својом унутрашњом женскошћу види се кроз поређење са младим Португлацем, који је, за разлику од њега, у стању да са Португалком дуго разговара и изгради интиму. Фон Кетен тек треба да формира лични однос са супругом, да је истински упозна и изгради свакодневље.

Индикативна су два фон Кетенова буђења из болести: при првом, он крај постеље види жену „с вуком уз колено“, што упућује на психолошки промењен однос снага; при другом, крај жене се налази њен пријатељ из детињства, а фон Кетена обузима специфично осећање – стид. Његово убијање вука има симболичко значење непристајања на женину доминацију (међу знаке њеног непоштовања свакако спада и развијање

новог љубавног односа на очиглед мужу), али и убијање вука у себи, властите вучје природе, са којом се јунак више не може поистоветити. Уосталом, Португалка је и заволела вука, јер ју је подсећао на мужа, по физичким аспектима, али и снази и „дивљини храбрости“, што су фон Кетенова својства позната и другима: Португалкино познавање мужа није ни по чему ексклузивно.

Женин познаник из младости који је супротност фон Кетену у исти је мах и слика којој би феудални господар морао да се саобрази да би се однос са супругом развио и одржао – већ на тај начин „Португалка“ говори о нужности унутрашње трансформације. Посебно је индикативна чињеница да је њихов гост Португалац, да он и супруга говоре истим језиком, чиме се сугерише постојећа сродност, које је фон Кетен лишен у односу са женом (међу њима је владала страност и тајанственост). Ако је анимус унутрашњи мушкарац сваке жене, који се доживљава посредством пројекције у партнерском односу, болешћу измењени фон Кетен више није фигура која може да понесе женине пројекције, јер је сада потпуно другачији човек од оног у кога се заљубила. Стога она своју мушку страну пројектује на младог и дворски углађеног Португалца. Незваног госта Кетенових можемо разумети као оспољење унутрашњег Португалкиног мушкарца, као фигуру анимуса. У том се контексту и њихово „заједништво душа“ разумева као манифестација њеног унутрашњег процеса. Повлачење пројекције анимуса предуслов је изградње дубљег, свесног односа са мужем (али и обрнуто, повлачење пројекције аниме је предуслов развијања свесног односа са женом), а фигуре анимуса/аниме се и не могу убити – могу се само интегрисати. Када фон Кетен одлучује да снажном, мушком акцијом очува брак, односно да убије супарника, ситуација се разрешава чудом: супарника нема у замку, а брачни пар ослобођен терета неверства може да настави пут међусобног зближавања. Ако се у причи смештеној у средњи век појављује чудо да помогне човеку у суочавању са проблемом, у каснијим епохама сав терет је на човеку. Посебно је то упадљиво када се сучеле „Португалка“ и „Тонка“: до разумевања које је фон Кетену природно (он, на пример, верује да је његова болест изашла из тела и оваплотила се у мачки, док млади Португалац одлуку да болесна мачка буде убијена доживљава као властито страдање), протагониста „Тонке“ ће доспети тек кроз надљудски напор анализе. Па и тад тек на праг поимања, и то као изузетан појединац.

Мачка је део чудесне епизоде, али делимично и знак који упућује на динамику несвесног која је у причи задобила централни простор. Да је мачка фигура посредством које ће се догодити спасоносно чудо,

наговештава се од почетка: она се понаша необично, исувише људски (тако и улази у кућу), у њој је као неко друго биће, нестварно, а око ње је невидљиви светачки венац; њена је улога да трпи у „тајанственом заступању (...) за све њих“ (Muzil 1969: 36). Мачкина смрт је „као неко почовјечење“ (Muzil 1969: 37), сви чланови брачног троугла осећају кривицу, али и као да је „нешто (...) отишло од њих“ (Muzil 1969: 38).

Мачка је животиња са богатом психолошком симболиком; њено присуство означава и чудотворни уплив женског принципа, што за последицу има постизање психичке равнотеже. „Жртвовање мачака била је нужна компензација за велико помањање свести и представљало је неку врсту избављења од свих видова поседнутости архетипом“ (Franc 2018: 79). У Јунговој аналитичкој психологији мачка симболизује несвесни женски принцип, као и Месец, који влада пејзажом у овој новели: Португалац је „одјахао чим је месец изашао“ – он више не припада свету несвесних чинилаца који управљају понашањем Португалке, па последично и фон Кетена. Посматрано на тај начин, природно је да мачка и необични гост нестају у исто време: освешћивањем женске осећајности у себи, нестаје потреба да се анима пројектује у супругу. Нестанак Португалца указује и на повлачење женине пројекције анимуса: путовање у стварни љубавни однос остварује се развлашћивањем пројективних слика које притичу од другог, али и оних које испуњавају властити унутрашњи простор. Доспевање ка себи и другом, успостављање свесног односа, процеси су који теку истовремено.

Тек мушкарац развијене женске стране, према Јунгу, може бити уистину мужеван. Стога је и фон Кетеново оздрављење последица обављених унутрашњих процеса до којих је доспео у фази боловања, што је период транзиције у коме су нарушене јунакове виталне функције услед губитка темељних идентитетских црта. Оно како ликови тумаче збивања, из средњовековног светоназора и оно што је могуће да се збива (када причу тумачимо као алегорију психолошког развојног процеса) смештено је у исти мах у новелу, због чега она задржава своју непрозирност.

Да је фон Кетен промењен човек, јасно је и по томе што одлуку да убије супарника сада доживљава као неусклађену са новим собом, мада му је то ближе од продужавања трпљења које није било „његов начин“ (Muzil 1969: 38), а чему је изложен у читавом току боловања. Одлука да убије Португалца настаје пошто је фаза патње, трпљења и пасивног чекања – интегрисања његове женске стране – окончана. Ако је мачка то разрешујуће чудо – какво се најављује и обелодањује у причи – онда би њена смрт требало да буде довољна за разрешење односа у новели.

Она то и јесте, утолико што Португалац ишчезава. Међутим, да би то сазнао муж који је спреман да убије супарника, он улази у женину собу на изузетан начин – не путем којим је то свакодневно чинио, већ пењући се уз неприступачну стену испод дворца, предузимајући мушку акцију и обнављајући „дивљу храброст“ и снагу. Избор обилазнице – вратоломно пењање је вид самопревазилажења, нови вид борбе са смрћу – значи опредељење за подвиг. Протагониста тако извршава оно што је потребно, оно што му је и гатара неодређено најавила („оздравит ћете само ако нешто извршите“ – Muzil 1969: 35): он потврђује своју мушку снагу, која је сада другачија, обогаћена интегрисаним женским принципом.

Приказани као потпуне супротности, муж и жена се уједињују кроз процес тражења другог пола у себи – управо у постизању хармоније међу супружницима тумачи виде функцију чуда (Heit 1982: 38). Не треба, међутим, заборавити да је страдање мачке и вука залог брачне слоге, што упућује на бурне психолошке процесе које чудо симболизује. Музил кроји новелу на начин легенди, митова и бајки, а Јунг је показао колико је тај материјал погодан за анализу архетипских мотива, ликова и симбола. Мачка се у том контексту не појављује само као жртва која треба да преузме грехове сваког од чланова брачног троугла (Heit 1982: 40) већ и као сила чији је унутрашњи одраз могуће пронаћи у свим протагонистима.

4. Закључак

Ако је Гриђа путеводитељка у смрт, а Португалка путеводитељка ка дубљем самоспознању, онда је Музил како у женске карактере тако и у друге симболе којима је обогатио своје новеле уткао архетипски садржај, на чему добрим делом почива њихова тајанствена природа, али и кључна улога коју жене задобијају у животима мушкарца. Сусрет са архетиповима има снагу тектонског поремећаја: стога су нагле промене судбина и карактера пре правило него изузетак.

У литератури су уочени бројни контрасти на којима почива „Португалка“ и који су сагледани као непремостиве препреке између супружника („Само чудо може донети хармонично јединство“): „север и југ, германско и романско, страно и родно, лагано и топло, префињено и сирово, провинцијско и космополитско, ренесанса и средњи век“ (Heit 1982: 36). Овом низу ипак недостаје, по нашем мишљењу кључна супротност за значење новеле – мушки и женски принцип – мада су поједини проучаваоци наговестили архетипски

смисао, доводећи у везу мачку са египатском митологијом, указујући на слику тарот карте уткану у новелу (Paulson 1980), те повезујући Гриђу „са богињама Атропос, Афродитом и Кибелом (Kirchberger 1963: 169), односно са „архетипом велике мајке која даје живот и смрт“ (Kirchberger 1963: 171). У том правцу иде и опажање да је „Португалка“ „прича о дубокој динамици у љубави, која је у вези са преобликовањем селфа“ (Kuzniar 1993: 105).

Ипак је истинитије од тврдње да је „конфликт међу половима централна тема *Три жене*“ (Kirchberger 1963: 169) рећи да се у средишту ових новела налази човеков развојни пут, јер је тај конфликт међу половима смештен у душу сваког јунака и од његовог разрешења зависи и однос према другом. Музил је у свом дневнику забележио да су због крутих сексуалних улога мушкарца и жене,¹⁸ које им је прописало грађанско друштво, „читави предели душе изгубљени и потопљени“ (Coetzee 2001) – осветљавање тих предела душе централна је тема збирке *Три жене*. Музилова проза је простор испитивања свих оних невидљивих, мање видљивих или тешко доступних унутрашњих процеса који су обичној свести несхватљиви.¹⁹

Литература

- Ahmetagić, Jasmina. „Govor tela Muzilove neme junakinje“. *Nasleđe*, god. 16, br. 43 (2019): 73–85. (Ćirilica)
- Jung, K. G. *Opsihologiji nesvesnog*. Odabrana dela K. G. Junga, 2. Novi Sad: Matica srpska, 1977.
- Kermode, Frank. „Robert Musil.“ *The Kenyon Review*, 2 (1966): 224–30. <http://www.jstor.org/stable/4334640> (преузето 2. 1. 2025)
- Kirchberger, Lida. „Musil’s Trilogy an Approach to ’Drei Frauen.“ *Monatshefte*, 55(4), (1963): 167–182. <http://www.jstor.org/stable/30156269> (преузето 2. 1. 2025).
- Kuper, Džin Kembel. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Beograd: Nolit, 2004.
- Kuzniar, Alice A. „Inside Out: Robert Musil’s ‘Die Portugiesin.““ *Modern Austrian Literature*, 2 (1993): 91–106. <http://www.jstor.org/stable/24648259> (преузето 2. 1. 2025).

¹⁸ У „Гриђи“, на пример, аутор приказује стереотипне мушко-женске улоге и јунакову неспособност да посредством жене прошири властиту егзистенцију и идентитет.

¹⁹ „Осетљив сам на процесе у себи и другима који су за већину људи неухватљиви“ (Luft 2003: 72).

- Coetzee, J. M. „Dnevnici Roberta Muzila“. *El Mundo Sefarad*. (2001).<http://elmundosefarad.wikidot.com/dnevnici-roberta-muzila> (преузето 7. 1. 2025).
- Luft, D. S. *Eros and Inwardness in Vienna: Weininger, Musil, Doderer*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2003.
- Muzil, Robert. *Tri žene*. Beograd: Rad, 1969.
- Музил, Роберт. *Ецеју*. Нови Сад: Светови, 1993.
- Paulson, Ronald M. „A Re-Examination and Re-Interpretation of Some of the Symbols in Robert Musil’s ‘Die Portugiesin.’“ *Modern Austrian Literature*, 2 (1980): 111–21. <http://www.jstor.org/stable/24646970>. (преузето 1. 1. 2025).
- Trebješanin, Žarko. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Zavod za udžbenike HESPERIA edu., 2011.
- Franc, Marija-Lujza fon. *Mačka*. Beograd: Fedon, 2018.
- Heit, Siegfried E. „Supernatural elements in Musil’s ‘The Portuguese lady.’“ *Christianity and Literature*, 4 (1982): 33–43. <http://www.jstor.org/stable/44311060>. (преузето 2. 1. 2025).
- Celer, Rozmari. „O modernosti Muzilovog pripovedačkog stila na primeru novela Sjedinjavanja i Tri žene“. *Polja*, 368 (oktobar 1989): 380–382.
- Jennings, Michael W. „Mystical Selfhood, Self-Delusion, Self-Dissolution: Ethical and Narrative Experimentation in Robert Musil’s ‘Grigia’“. *Modern Austrian Literature*. 1 (1984): 59-77.
- Ševalije, Žan i Alen Gerbran. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos art, 2009.

The Existential and Poetic Meaning of Women in the Short Stories of Robert Musil

This paper explores the role of female characters as mediators of individual and existential development of male protagonists in Robert Musil's short stories. The analysis of "Grigia" and "The Portuguese Lady" demonstrates how female characters – even when they remain unacknowledged and unrecognized – function as key factors in revealing the meaning and significance within the male existence: it is through them that the protagonists are driven towards inner growth, while they also serve as a medium for the transcendental. In the two stories which we are focusing on ("Grigia" and "The Portuguese Lady"), the fate of Musil's male protagonists portrays woman as idealized or objectified: the ideal other or a sexual object. Grigia is Homo's intermediary to death, but also his lover in a time when she comes into contact with the archetype of the shadow, while the Portuguese Lady plays a crucial role in the process of von Ketten's individuation, where the decisive role belongs to the development and integration of his feminine side. By interpreting "The Portuguese Lady" as an allegory of psychological development, in which archetypes such as the anima, animus, and shadow play a crucial role, we interpret the fantastical motif in the same key: the anthropomorphized and deified cat is understood as a miraculous influx of the feminine principle, initiating profound changes in all characters and resolving the love triangle. Drawing on C.G. Jung's analytical psychology, Musil's poetics, and the possibility of allegorical interpretation, this paper sheds light on the existential and poetic role of women: it becomes clear that there is a significant difference between the actual place of women in protagonists' lives as opposed to those the protagonist believed they should occupy. Musil weaves archetypal content into these short stories, which is a key aspect of their mysterious nature, along with the critical role that Grigia and the Portuguese Lady assume in the protagonists' lives.

Keywords: Robert Musil, "Grigia", "The Portuguese Lady", archetypes, feminine principle.

Примљено 2. 2. 2025.

Одобрено 16. 3. 2025.

Милан Средојевић*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Београд

Маскулинитет у роману *Убијти њицицу рујалицу*

У овом раду на примеру романа *Убијти њицицу рујалицу* америчке ауторке Харпер Ли контрастиран је хегемони маскулинитет као конструкт заснован на друштвеним нормама са архетипом племенитог мушкарца ког је ауторка представила у лику Атикуса Финча. Показаће се да је ауторкин племенити мушкарац не само супериоран у односу на стереотипног мачо мушкарца чак и по нормативима које предлаже хегемони маскулинитет, већ је и далеко комплетнији као личност – другим речима, идеалан је. Све што може мачо мушкарац, може и племенити мушкарац, и то може боље. Атикус се појављује као алтернатива хегеомом моделу мушкости који је на америчком Југу почетком 20. века био тесно повезан са расизмом, класном неједнакошћу и патријархалним нормама. Анализа одабраних сцена из перспективе студија маскулинитета показује да лик моралног хероја Атикуса Финча у роману није само фиктивна фигура, већ и културни модел који преиспитује доминантне друштвене обрасце. За Атикуса су вредности које брани нешто стварно, имају тежину и утемељење у његовом идентитету, док су за другу страну то наметнути обрасци понашања у које нико стварно не верује али их сви користе јер функционишу.

Кључне речи: маскулинитет, Харпер Ли, хегемони маскулинитет, племенитост

1. Увод

Роман *Убијти њицицу рујалицу* има изузетну важност у америчкој књижевности двадесетог века, не само због свог ангажмана у разобличавању расне неправде на америчком југу већ и због комплексног приказа моралних и родних образаца у друштву. Роман је најчешће тумачен кроз призму расне сегрегације и као поглед из дејче перспективе на неправду света, а мање пажње је посвећено начину на који се у њему

* milan.sredojevic.lfc@gmail.com ; <https://orcid.org/0009-0007-1301-7898>

обликују и преиспитују културни модели мушкости. Управо је овај аспект од кључне важности, јер такав приказ маскулинитета у роману, како показују бројни аутори (Johnson 1994; Shackelford 1997; Bedford 2009; Carlan 2003) открива дубље механизме функционисања патријархалне културе, али и могућност њеног превазилажења.

Мада постојећа критика истиче Атикуса Финча као морални ауторитет и „романтичног хероја“ који се супротставља расним и класним предрасудама (Johnson 1994; Shackelford 1997; Johnson and Kazanjian 2007; Bedford 2009), ретко се ставља у фокус питање његове мужевности као алтернативног модела који стоји насупрот преовлађујућем типу маскулинитета на југу Сједињених Држава тридесетих година прошлог века. Овај рад се ослања на теорију о маскулинитету Рејвин Конел (Raewyn Connell 1987; 2005) која показује како хегемони маскулинитет није најраспрострањенији, већ је културно најнормативнији облик мушкости и да поред њега постоје и потчињени и маргинализовани облици.

Овај рад поставља питање: да ли је алтернативни облик мушкости који је оличен у Атикусу Финчу супериоран у односу на хегемони тип мушкости који пропагирају насилне, патријархалне и расистичке норме јужњачког друштва? Анализа ће посматрати Атикусово понашање током кључних сцена у роману, пре свега у сцени испред затвора и сцени суђења, као и тиме шта мотивише његове поступке и којим се начелима у свом делању он руководи. Посматраће се и његова интеракција са представницима како хегемоничког, тако и субалтерног маскулинитета.

Методолошки, рад комбинује аналитичко читање одабраних сцена са теоријским оквиром студија рода, ослањајући се на интердисциплинарни приступе који укључују социологију, књижевну критику и културне студије. На тај начин, анализа не само да доприноси новим интерпретацијама романа Харпер Ли (Harper Lee) већ и указује на шири значај књижевности као ресурса за истраживање историјских епоха обележених родном, расном и класном сегрегацијом.

2. Животна прича Харпер Ли

У контексту анализе романа *Убити птицу ружичицу*, биографија ауторке Харпер Ли је од суштинског значаја јер њено порекло и животно искуство објашњавају аутентичност теме којом се бави. Њено животно искуство омогућило јој је да роман не пише споља, са дистанце, већ изнутра – из перспективе неког ко је растао у заједници где су правда,

предрасуде и родне улоге стално били на искушењу. Управо због тога, роман одише верношћу историјском и културном тренутку, али и личним тоном ауторке. Дакле, биографија Харпер Ли није само оквир за разумевање њеног дела, већ кључ за разумевање дубине и озбиљности с којом је тематизовала расизам, правду и мужевност у америчком друштву.

Нела Харпер Ли је рођена 1926. године у Монровилу, малом граду у Алабами, на америчком Југу који је у том периоду двадесетог века био расно дубоко подељен. Њен отац, Амаса Колман Ли (Amasa Coleman Lee), био је адвокат и посланик у скупштини Алабаме. Чарлс Шилдс (Charles J. Shields 2006) сматра да је у свом оцу Нела препознала мирног, моралног, образованог и праведног човека који се бори за идеале у које верује, те да је Амаса директна инспирација за лик Атикуса Финча у роману *Убити њицицу рујалицу*. Штавише, сам назив романа је у првој верзији био *Аџикус*, што говори у прилог Шилдсовој тврдњи. Попут Атикуса у њеном роману, и Амаса је бранио двојицу Афроамериканаца оптужених за убиство белца, и такође је био неуспешан.

Није случајно што је Атикус отелотворење идеалног оца и моралног упоришта у роману. Харпер Ли се никада није удавала, није имала децу, а цео живот је провела снажно повезана са сопственим оцем и детињством. Дистанца од традиционалних женских улога (брак, мајчинство) пружила јој је критички поглед на родне улоге и савремено друштво. Кроз Атикуса, она нуди своју визију идеалног мушкарца који балансира снагу и емотивност, чврстину и нежност, физичку и интелектуалну супериорност.

Лик Атикуса је стога резултат не само ауторкиног литерарног дара већ и њеног личног искуства. Он не васпитава своју децу кроз строгост, већ их води примером и учи их емпатији и разумевању. Не брани сопствену част песницама или пушком, већ знањем и достојанством. У времену када су мушкарци често представљани као строги ауторитети који гвозденом песницом владају над женом и децом, Атикус је био изузетак – оличење емоционалне зрелости, што га и чини *идеалним* мушкарцем, не само у књижевном већ и у друштвеном контексту.

3. Теоријски приступ маскулинитету

У дискусијама о маскулинитету појављује се неколико термина које је потребно разликовати. Рејвин Конел за хегемони маскулинитет каже да је „увек конструисан насупрот различитим подређеним

маскулинитетима као и насупрот женама“.¹ Марина Благојевић Хјусон (Blagojević Hughson, 2017) елаборира да је једина сврха постојања хегемоног маскулинитета та да створи ригидне друштвене улоге у које ће свако ко жели да буде део друштвене заједнице морати да се уклопи. Ово се односи и на жене, али и на оне мушкарце који би из било које побуде можда одлучили да се побуне против оваквог устројства. Хегемони маскулинитет је, дакле, конструкт и мада већина мушкараца само декларативно испуњава параметре које им овај систем мушкости намеће, ипак га се придржавају јер им он даје и одређене користи – а то су хијерархијска надређеност у односу на потчињене групе мушкараца као и приступ женама, што Конел (2005) назива патријархалном дивидендом. Ричард Мекадамс (Richard H. McAdams 2015: 240) хегемони маскулинитет америчког Југа овог периода назива још и маскулинитетом Џима Кроуа (Jim Crow), а Мајкл Кимел (Michael Kimmel) га описује као вид мушкости који од својих следбеника захтева „грубост, агресивност, и спремност да се употреби сила како би се очувао положај у хијерархији“.² Групе мушкараца над којима би припадници хегемоног маскулинитета могли да искажу своју доминацију су оно што Конел у литератури дефинише као подређени маскулинитет. „Подређеност се може применити на одређене групе мушкараца, првенствено хомосексуалце, али такође и мушкарце који припадају маргинализованим расним групама чији се маскулинитет сматра подређеним хегемоном моделу, и на њега се гледа као на инфериоран или изопачен“.³

Још један термин на који Марина Благојевић Хјусон (2017) скреће пажњу јесте доминантни маскулинитет за који она напомиње да стоји иза хегемоног маскулинитета и да представља узак круг људи – такозвану елиту – који диктира какви ће односи бити постављени као норма у друштву. Са овим се слаже и Конел (2005) која каже да ако се хегемони маскулинитет може дефинисати као преовлађујући вид мушкости и мужевности, доминантни маскулинитет је онај који има моћ, а нарочито институционализовану моћ. Битно је истаћи да се ни представници доминантног маскулинитета не придржавају идеала мушкости који намећу својим следбеницима, јер ни они не верују заиста у њега, што наводи Конел да закључи да у ствари хегемони

¹ „Hegemonic masculinity is always constructed in relation to various subordinated masculinities as well as in relation to women“ (Connell 1987: 183)

² „[The dominant ideal] demanded toughness, aggressiveness, and the willingness to use force in order to maintain one's place in the hierarchy“ (Kimmel 2012: 5).

³ „Subordination can apply to particular groups of men, notably homosexual men, but also to men of marginalized racial groups, whose masculinities are subordinated to the hegemonic model, and constructed as deficient or deviant“ (Connell 2005: 78-79).

маскулинитет „нико не живи, већ је то само културни идеал.“⁴ На основу овога би се могло и објаснити у чему лежи снага Атикуса Финча када се током радње романа суочава са разним представницима хегемоног маскулинитета – за Атикуса су вредности које брани нешто стварно, имају тежину и утемељење у његовом идентитету, док су за другу страну то наметнути обрасци понашања у које нико стварно не верује али их сви користе јер функционишу. Роман *Убийи и њицу рујалицу* нуди другачији тип маскулинитета, који Конел и Месершмит (Connell and Messerschmidt 2005) називају алтернативним, и који не почива на моћи и доминацији, већ на разумевању, праведности и емпатији, и где мушкарац није господар и тиранин, већ витез и заштитник.

4. Хегемони маскулинитет и Атикус Финч

Читаоцу се у роману пружа могућност да види шта је хегемони маскулинитет на основу онога што Атикус – отац младе нараторке Скаут и њеног старијег брата Џема – није. Први проблем који Атикусова деца имају су његове године:

Атикус је био слабашан: имао је скоро педесет година [...] што смо ми сматрали одразом његових способности и мушкости. Био је много старији од родитеља наших школских вршњака, и није било ничега што смо Џем или ја могли да кажемо о њему када би други ђаци рекли: „Мој тата–“.⁵

У друштвеној средини у којој се Џем и Скаут крећу, преовлађујући тип одраслог мушкарца је неко ко је много млађи од Атикуса. Чињеница да је Атикус у мањини, а не очеви њихових другара, деци намеће једини могући закључак а то је да нешто није у реду са њим. У роману нам се ово приповеда кроз очи детета које је само по себи невино и чисто. Дете упија свет око себе, за разлику од одрасле особе не поседује ни идеолошка предубеђења нити се може рећи да је прошло кроз одређени образовни систем који би обликовао његов поглед на свет. И оно што Скаут запажа то је да се Атикус по својим годинама не уклапа у оно што би у Мејкомбу било „нормално“.

⁴ „(Hegemonic masculinity) does not necessarily correspond to the lives of any actual men, but it is the cultural ideal“ (Connell 2005: 77).

⁵ „Atticus was feeble: he was nearly fifty [...] which we felt reflected upon his abilities and manliness. He was much older than the parents of our school contemporaries, and there was nothing Jem or I could say about him when our classmates said, ‘My father–.’“ (Lee 2006: 93)

Овде би било интересантно осврнути се на филмску адаптацију романа из 1962. године и одабир главне мушке улоге да тумачи лик Атикуса Финча. Малиган (Mulligan 1962) је за ову улогу одабрао Грегори Пека (Gregory Peck), а наводно је његов син Ентони (Anthony) једном приликом изјавио да је на ту вест коментар Харпер Ли био да је „улога Атикуса Финча дала Грегори Пеку прилику да глуми самог себе.“⁶ Маркантан и харизматичан, Грегори Пек испуњава најстроже могуће критеријуме за физички изглед мушкарца. Али он успешно представља Атикуса и као углађеног и културног, образованог и пажљивог. Свакако је Грегори Пек пришао најближе оном идеалу мушкости који је Харпер Ли замислила када је писала о идеалу достојанственог и племенитог мушкарца.

Други проблем који Скаут и Џем имају са Атикусом је његова професија, односно оно чиме се њихов отац не бави:

Радио је у канцеларији, не у продавници. Атикус није возио дампер камион за општину, није био шериф, није радио на фарми, ни у механичарској радњи, нити било шта што би икако могло да изазове дивљење било кога.⁷

Роман поново контрастира хегемони маскулинитет и нараторкиног оца. Атикус је правник, дакле, високообразовани човек чија је професија да заступа грађане пред судом и да се бори за правду, а правда је један од најузвишенијих идеала. Мада се читаоцу намеће логичан закључак да би већина у Мејкомбу требало да се угледа на Атикуса, Скаут која као дете свет око себе перципира онаквим какав он јесте уочава да се у њеном окружењу као пожељне маскулине професије нуде послови у продавници, на фарми, у аутомеханичарској радњи, у полицији. Ове професије изискују искључиво просту физичку снагу, па се као закључак намеће да бити интелектуалац није ни пожељно ни потребно за мушкарца. Атикус као један од мало високообразованих људи у Мејкомбу је захваљујући својој стручности и интелектуалној способности успео на суду да докаже да Том Робинсон никако није могао да почини силовање нити да Мајели Јуел нанесе физичке повреде које су лекари констатовали. Штавише, посредним доказима је наговештено да је

⁶ „The role of Atticus Finch gave Gregory Peck the chance to play himself.“ (Kuta 2023: para. 11)

⁷ „He worked in an office, not in a drugstore. Atticus did not drive a dump-truck for the county, he was not the sheriff, he did not farm, work in a garage, or do anything that could possibly arouse the admiration of anyone.“ (Lee 2006: 93)

врло вероватно да је над њом то физичко насиље извршио управо Мајелин отац – Боб Јуел. И више од тога, образовање даје Атикусу другачији поглед на свет од велике већине његових суграђана, што га наводи да преиспитује устаљени поредак и да пружи отпор доминантном маскулинитету. Овим се и може објаснити због чега репресивни друштвени системи виде образовање као претњу те се труде да га уруше. Ако образовање схватимо као пут да се човекова схватања прошире, да му се понуде нови видици, нова знања, али и да му се да могућност да преиспита актуелни поредак и да поставља питања која можда неће бити по вољи владајућој елити, можемо да наслутимо разлог због чега би доминантни маскулинитет желео да хегемони маскулинитет остане на нивоу трговаца у продавници, аутомеханичара, фармера, камионџија.

Кроз цео ток романа, ми смо сведоци да је Атикус човек који размишља својом главом и живи у складу са својим уверењима. Он не прихвата распрострањену друштвену норму да је ‘црња’ мање вредан од белца. Одбацује сеоске трачеве који тврде да Артур Радли ноћу лута улицом попут утваре, једе веверице и гледа кроз прозор госпођице Стефани Крофорд. Када Тома Робинсона Мајела Јуел оптужи за силовање, Атикус не подлеже притиску друштвене средине и инсистира на томе да истина изађе на видело а да невини оптужени буде ослобођен, без обзира на боју коже. Атикус је човек који верује да треба радити оно што је морално и исправно, не оно што се од нас очекује да радимо услед неког друштвеног уређења.

5. Друштвени и расни контекст романа

Радња романа *Убијти њишцу рујалицу* смештена је у тридесете године 20. века, у време када је амерички Југ био у потпуности обележен системом расне сегрегације. Тај систем је био правно утемељен на такозваним законима Џима Кроуа, који су формално постојали од краја 19. века па све до шездесетих година 20. века. Вудворд (Woodward 2002) констатује да је њихова суштина била институционализација расне поделе у готово свим сегментима јавног и приватног живота: школе, јавни превоз, болнице, суднице, паркови, па чак и чесме за пиће биле су раздвојене за белце и црнце. Овај правни и друштвени оквир учвршћивао је идеју да су Афроамериканци „грађани другог реда“ и оправдавао њихову економску, политичку и културну маргинализацију.

У таквој средини, сваки покушај да се успостави принцип једнакости представљао је чин дубоке друштвене субверзије. Управо зато је одлука Атикуса Финча да брани Тома Робинсона, црнца оптуженог за силовање беле жене, носила вишеструку тежину. На Југу тог доба, већ сама оптужба за такав злочин значила је готово аутоматску пресуду смрти, без обзира на доказе или правни процес. Друштво је унапред диктирало исход, а судови су често служили само да формално потврде већ донету пресуду јавног мњења (Alexander 2010).

У овом контексту, Атикусова одлука није била само професионални гест адвоката, већ и морални чин отпора владајућем систему вредности. Његово супротстављање није значило само ризик губитка угледа, већ и угрожавање личне безбедности и безбедности сопствене породице. На тај начин, роман јасно показује да су механизми патријархата и расне сегрегације тесно испреплетани: исти културни идеал маскулинитета који је афирмисао власт белих мушкараца над женом и породицом такође је утврђивао и његову власт над црнцем. Стога, храброст Атикуса Финча не лежи у томе што је он „суперхерој“ изнад свог времена, већ у томе што је својим избором показао да је могуће бити мушкарац, отац и грађанин ван доминантних образаца заснованих на насиљу, дискриминацији и страху (в. поглавље 3 овог рада).

6. Old One-Shot

Као прва назнака да роман планира да се обрачуна са хегемоним маскулинитетом кроз свог хероја је разговор који Скаут има са госпођицом Муди о свом оцу. Госпођица Муди је изузетно важан лик у роману. Џемова и Скаутина мајка је умрла када су они били јако мали. Скаут се ње чак и не сећа, па госпођица Муди представља и мајчинску фигуру у њиховим животима. Она је исто тако и веома снажно морално упориште и деца се на њу увек могу ослонити и од ње потражити савет и утеху. Зато када се у роману кроз госпођицу Муди наговести Скаут да њен отац у себи крије много више него што она као дете може да претпостави, читалац верује да ће то бити и доказано.

Није случајно што је мајка уклоњена из романа. С обзиром на то да се Атикус није поново оженио, морао је да преузме и женску улогу. Тако није само хранитељ и морални ауторитет – што је улога која се традиционално приписује мушкарцима – већ показује и изражену способност неговања, разумевања и емоционалне присутности, а ово су особине које се у патријархалном друштву

обично сматрају женским. Овим показује и верност својој покојној супрузи али и комплексност карактера која га и чини „идеалним“ мушкарцем јер његов стил родитељства комбинује рационалност и емоцију, ауторитет и благодет, те је тако тип мушкарца који своју снагу не заснива на доминантности већ равнотежи у себи. Роман у Атикусу на овај начин спаја карактеристике које су и традиционално женске и традиционално мушке, чиме он и добија избалансираност која га као мушкарца чини „идеалним“ у смислу да је приказан као мушкарац који је истовремено и мужеван и нежан и на тај начин је репрезент једног алтернативног облика маскулинитета.

Једног хладног фебруарског јутра Џем и Скаут су лутали улицом наоружани ваздушним пушкама и тражили веверице на којима би испробали ловачке вештине. На супротном крају улице угледали су пса који се према њима кретао несигурним корацима. Подрхтавао је и деловао омамљено, и Џему је одмах било јасно да нешто није у реду. Када су позвали Калпурнију, Атикусову кућепазитељку, она је потврдила да је пас бесан. Страх се раширио улицом попут шумског пожара и сва врата су се закључала, а Калпурнија је позвала шерифа Тејта и Атикуса да одмах дођу.

Шериф, који је био наоружан пушком, имао значку и униформу, и представљао снагу и моћ федералне владе Сједињених Држава, на запрепашћење деце, пушку је дао Атикусу. Пас је већ био испред дворишта Радлијевих и уколико би промашио, шериф би ризиковао да метак залута у кућу и убије некога од породице Радли. Свестан да је ово изазов коме није дорастао, шериф је оружје поверио Атикусу.

Као у сну, Џем и Скаут су посматрали свог оца како са пушком стаје на улици. Бацио је своје наочаре и погледао несрећну животињу. Пас као да је последњим остацима свог намученог ума осетио одакле му прети опасност. Његово трзање је наједном престало, на тренутак се укочио, а онда је муњевито полетео према њиховом оцу. Али сталожено и смирено попут преријских ловаца америчког Дивљег запада, Атикус је једним покретом подигао пушку до рамена и повукао окидач. Пустом улицом је одјекнуо пуцањ и пас, који је у том тренутку био у скоку, пао је погођен изнад левог ока.

Џем и Скаут су били запрепашћени и одушевљени овом демонстрацијом ратничке вештине свог оца. Након што су Атикус и шериф отишли, госпођица Муди је пришла деци и упитала их: „Дакле, госпођице Џин Луиз [...] да ли и даље мислиш да твој отац ништа не зна? Да ли га се и даље стидиш?“⁸

⁸ „Well now, Miss Jean Louise [...] still think your father can't do anything? Still ashamed of him?“ (Lee 2006: 102)

Скаут је само скрушено могла одречно да одговори. Скаут и Џем су затим од госпођице Муди сазнали да је Атикус у својој младости био најбољи стрелац у целом округу и да је чак имао и надимак – Old One-Shot – Стари Непромашиви. Џем је упитао госпођицу Муди због чега се Атикус никада не хвали својом вештином, а она је одговорила:

Ако постоји једна ствар коју могу да кажем за вашег оца, то је да је он цивилизован у души. Стрељаштво је дар од Бога, таленат [...] мислим да је он можда одложио пушку онда када је схватио да му је Бог дао неправедну предност над већином живих бића. Мислим да је одлучио да неће пуцати док не буде морао, а данас је морао.⁹

Џем, у складу са својим тинејџерским поимањем света и идеала мушкости, упитао је госпођицу Муди због чега се Атикус не поноси својим способностима на шта му је она одговорила: „Разумни људи се никада не поносе и размећу својим талентима“.¹⁰

У овој сцени смо видели како један типични представник хегемонског маскулинитета – полицајац – одступа пред изазовом који надмашује његове могућности. Упркос томе што су Џем и Скаут очекивали од шерифа да се храбро обрачуна са ужасом који им је претио, он то није могао да уради. Упркос улози коју му је друштвени поредак доделио, овога пута је био надјачан. Срећом, шериф Тејт је и разуман човек, па је помоћ потражио од Атикуса. Тиме што Атикус убија пса и то вештином о којој се чита само у причама, па поврх свега има и ратничко име Old One-Shot, што је част која се додељивала само најхрабријим и најспособнијим ловцима на Дивљем западу, служи да се покаже да Атикус ни у једном сегменту мушкости не заостаје за представницима хегемонског маскулинитета. Штавише, Атикус их надмашује јер демонстрира да је супериоран. Та супериорност је нешто што Атикуса чини романтичним херојем.

Нортроп Фрај (Northrop Frye 1957) дефинише романтичног хероја као човека који се не уклапа у ригидне друштвене норме, управо зато што он одлучно следи личне принципе без обзира на одобравање или неодобравање околине, и поседује огромну унутрашњу снагу као и супериоран интелект. Атикус се потпуно уклапа у овај опис. Атикусово инсистирање да докаже да Том Робинсон није починио злочин за који је оптужен наилази на негодовање јавног мњења.

⁹ „If your father’s anything, he’s civilized in his heart. Marksmanship’s a gift of God, a talent [...] I think maybe he put his gun down when he realized that God had given him an unfair advantage over most living things. I guess he decided he wouldn’t shoot till he had to, and he had to today.“ (Lee 2006: 102)

¹⁰ „People in their right minds never take pride in their talents.“ (Isto: 102)

Мада је део Мејкомба, чињеница је и да Атикус није попут осталих мушкараца. Другачији је у свом односу према субординисаним групама мушкараца попут црнаца или јако сиромашних и маргинализованих белаца као што су Канингемови и Артур Радли. Другачији је и према женама. У филмској адаптацији постоји сцена у којој Атикус увече смешта Џема и Скаут у кревет да спавају. Након што изађе из собе, Скаут замоли Џема да јој прича о њиховој мајци коју она није запамтила. Док се Џем присећа мајке, камера се измешта испред њихове куће где Атикус седи сам са својим мислима и тоном сцене се сугерише да размишља о њој. Као баланс тој емотивној дубини и саосећању, Атикус је човек и супериорне ратничке вештине. Носи надимак Old One-Shot, Стари Непромашиви, и најбољи је стрелац пушком, што је стереотипна карактеристика припадника хегемоног маскулинитета.

Атикус показује и да превазилази те стереотипне карактеристике. Као и сваки тинејџер, Џем сања о томе да подједнако добро барата оружјем како би му порастао статус у друштвеној хијерархији у којој се налази и не може да појми да његов отац – Old One-Shot – не мари за таквом врстом валидације. Разлог за то је двојак. Први део разлога му објашњава госпођица Муди. Атикус је пример достојанственог, племенитог мушкарца који нема потребу да своју супериорност демонстрира над било ким. Управо зато што је толико смртоносан стрелац, Атикус бира да не користи оружје осим када је апсолутно нужно. То је и оно што учи своју децу када им поклони ваздушне пушке, говорећи им да је грех убити птицу ругалицу. Узети људски живот – и уопште, нанети другом живом бићу бол – је преступ против правде и моралних начела. Управо зато и приличи надимак који је Атикусу дат јер симболизује његову мирну, контролисану, али снажну природу. Непромашиви, човек који је једним метком у стању да обори бесног пса који је у скоку, је у тој ситуацији применио само онолико силе колико је било неопходно да заштити остале становнике Мејкомба од опасности. Њега је ту водила жеља да заштити своје суграђане, а не да бесном псу нанесе бол. Други део разлога ће Џем и Скаут сазнати након догађаја са госпођом Дубоуз.

7. Шта је храброст?

За разлику од госпођице Муди која је изузетно позитиван лик, госпођу Дубоуз је тешко волети. У ствари, Џем и Скаут, а и читалац,

према њој осећају само одбојност. Из нараторкиног описа читалац сазнаје да је реч о старици која је била у тешком здравственом стању. Могуће и због тешке болести, али и због средине у којој је провела живот, госпођа Дубоуз је пуна мржње, нетрпељивости и злобе. Скаут се присећа да је њој и Џему редовно добацивала увреде, суморне прогнозе о њиховом неумитном моралном посрнућу, а чак је и више пута коментарисала како је штета што се њихов отац није поново оженио након што је њихова мајка умрла. Ово је посебно погађало Џема који је био довољно стар да памти мајку пре њене превремене смрти.

Након што је Атикус преузео одбрану Тома Робинсона а јавно мњење Мејкомба почело да негодује, кап која је прелила чашу била је тренутак када је госпођа Дубоуз добацивала деци да је њихов отац шљам који заступа црнце и друге олоше, што је резултирало тиме да је Џем када су се враћали тим путем утрчао у врт госпође Дубоуз и покидао све њене камелије. Када је Атикус то сазнао, Џемова казна је била да наредних месец дана сваког поподнева после школе оде код госпође Дубоуз и чита јој два сата.

Оно што деца нису знала било је то да је госпођа Дубоуз умирала. Преостало јој је свега пар месеци живота. Због своје тешке болести узимала је морфијум како би ублажила болове. Међутим, када је постала свесна да јој је време скоро истекло, одлучила је да се суочи са болом и оде са овог света као слободна жена. Џемово читање имало је сврху да јој скрене мисли. Док би исправљала Џема у читању и грдила њега и Скаут, госпођа Дубоуз није морала да размишља о боловима.

Месец дана након истека Џемове казне, било је вече а Атикус је добио телефонски позив да оде до куће госпође Дубоуз. Када се вратио, рекао је деци да је она умрла. Ту им је и објаснио због чега је било толико важно да проведу тих месец дана са госпођом Дубоуз, као и због чега се никада није хвалисао својом вештином са пушком:

Желео сам да видите шта је права храброст, уместо да будете у заблуди да бити храбар значи држати пушку у рукама. Храброст је када знаш да си изгубио и пре него што почнеш, али почнеш без обзира на све и идеш до краја по сваку цену. Ретко кад победиш, али понекад се и то деси. Госпођа Дубоуз је победила [...] она је најхрабрија особа коју сам икада познавао.¹¹

¹¹ „I wanted you to see what real courage is, instead of getting the idea that courage is a man with a gun in his hand. It's when you know you're licked before you begin, but you begin anyway and you see it through no matter what. You rarely win, but sometimes you do. Mrs. Dubose won [...] She was the bravest person I ever knew.“ (Lee 2006: 116)

Овде видимо да је Атикус превазишао оно што би се у стереотипном мушкарцу сматрало доказом мушкости. Оног тренутка када је схватио да поседује таленат за оружје, одложио је пушку. Међутим, након сцене са бесним псом, када је видео у очима свог сина дивљење због свог стрељачког подвига, схватио је да мора Џема да упозна са стварном дефиницијом храбрости, а то је да бити храбар не значи имати оружје у рукама, јер свако може да узме пушку и да савлада ненаоружаног противника. Храброст је, каже Атикус, када знамо да смо изгубили и пре него што почнемо, али се боримо без обзира на то сазнање. Јер бити храбар не значи не осећати страх, већ бити свестан да постоје вредности и убеђења која су важнија од страха.

И мада читалац не може а да не осећа ужасавање када види погледе на свет госпође Дубоуз, једна од порука романа је да се храброст може пронаћи и на најмање вероватним местима. Мада се госпођи Дубоуз може оспоравати пуно тога, не може се рећи да је била кукавица. Суочила се са својим највећим страхом и умрла онако како је веровала да је исправно – као слободна жена. А госпођа Дубоуз је на самом крају показала и дозу сентименталности која је искупљује у очима читаоца, као и у очима Џема и Скаут. Када је Атикус дошао из њене куће, са собом је донео поклон за Џема – једну савршену камелију. Када је Џем заплакао, Атикус га је загрлио и прошапутао да је то њена порука Џему да је сада све у реду.

Камелија се може протумачити као плод вере коју је у госпођу Дубоуз имао Атикус. Упркос свим њеним манама, Атикус је одабрао да у госпођи Дубоуз тражи врлину и племенитост. Резултат те потраге је да је у најсуровијем и најнеприступачнијем врту у Мејкомбу израстао један савршени, бели цвет.

8. Атикус као светионик храбрости

Атикус је човек који не само што је у стању да у другима препозна врлину, он је човек који те исте врлине и у себи поседује. Храброст коју је госпођа Дубоуз демонстрирала када се суочила са битком коју није могла да добије показао је и Атикус када је преузео одбрану Тома Робинсона који је био оптужен за силовање беле девојке Мајеле Јуел. Атикус је свакако био свестан расних тензија и нетрпељивости према црнцима, без сумње је схватао и да и себе и своју породицу потенцијално доводи у опасност јер се усуђује да се супротстави друштвеном поретку, али као што је објаснио Џему, ово

и јесте дефиниција храбрости. Суочити се са немогућим шансама, не зато што очекујемо победу, већ зато што је борба за узвишене идеале правде и истине важнија од сваког страха.

8.1 Сцена испред затвора

Мада је од самог тренутка када је прихватио овај случај Атикус трпео огроман притисак друштвене средине да се конформише утврђеним стандардима понашања, ноћ уочи суђења Тому Робинсону је била можда и најдраматичнија за Атикуса и његову породицу.

Атикус је предосећао опасност јер га је и шериф Тејт упозорио да је чуо гласине како се неки грађани у Мејкомбу спремају да преузму правду у своје руке и сами пресуде Робинсону. Зато је рекао деци за вечером да мора нешто да обави, пожелео им лаку ноћ, а затим се колима одвезао према граду. Међутим, Џем је од оца наследио исту проницљивост и моћ запажања па је и сам слутио зло, те је одлучио да се ишуња из куће и оде до малог притвора у ком је Том требао да проведе ноћ док чека суђење. Са Џемом су пошли Дил и Скаут.

Баш као што је Џем и предосећао, Атикус је био испред затвора. Њихов отац је био понео продужни кабл са сијалицом, наместио је пред вратима столицу, седео на њој и читао новине. На упорно Скаутино запиткивање шта траже ту, Џем је одахнуо са олакшањем, рекао да је све у реду и таман је хтео да крене кући када су се пред зградом паркирала четири аутомобила, а онда су угледали сеновите силуете велике групе мушкараца који су изашли из кола. Атикус је смирено сложио новине, спустио их поред себе и погледао према придошлицама као да их је очекивао. На његову смирену опомену да је шериф са својим заменицима у близини, једна од сенки се насмејала и рекла му да је шериф добио лажну дојаву о ловокрадицама у шуми и да се неће вратити у град пре свитања. Кад је један дубоки глас рекао да та чињеница мења ствари, Атикус га је само упитао да ли је сигуран у то.

Овде треба обратити пажњу на то како роман приказује Атикуса а како гомилу која се окупила да линчује оптуженог. Атикус је личност, препознајемо га по имену и лику, налази се обасјан светлом сијалице која гори у ноћи. Зато што одбија да се повинује друштвеним нормама у које не верује, Атикус је представљен као личност. Насупрот њему је руља која је описана следећим речима: „Појединачно и у групама од по двоје, мушкарци су изашли из кола. Сенке су добиле облик када је светлост обасјала силуете које су се кретале према вратима затвора.“¹²

¹² „In ones and twos, men got out of the cars. Shadows became substance as light revealed solid shapes moving toward the jail door.“ (Lee 2006: 154)

Људи који су дошли да се супротставе Атикусу и да линчују невиног човека само због боје његове коже нису описани као личности већ као појаве. Роман их назива сенкама и силуетама. И побуде које их ту доводе су мрачне. Њих води мржња, подстрекивана алкохолом и традиционалним дискурсом који Афроамериканце представља као претњу расној хијерархији. Када се обраћају Атикусу, ни у једном тренутку говорници нису означени именима. Ово није намера романа да дехуманизује припаднике хегемонског маскулинитета већ пре констатација да су ови људи својим слободним избором да слепо следе директиве такозване елите – односно доминантног маскулинитета – изгубили ону уникатност која одликује људска бића. Изабрали су да постану сенке, док Атикус стоји обасјан светлошћу. Дихотомија између светлости и таме у америчком роману представља манихејску поделу на добро и зло (Dojčinović-Nešić, 2007) и акцентира да је *Убийци и њиху рујалицу* романтични роман а Атикус романтични херој.

Сукоб Атикуса и руље испред затвора је и сукоб двају облика маскулинитета (в. поглавље 3 овог рада). Чињеница да су Атикусови противници као део гомиле деиндивидуализовани додатно појачава деструктивност овог облика маскулинитета. Насупрот њима је Атикус Финч, оличење моралног маскулинитета заснованог на племенитости, храбрости и ненасиљу. Он не користи физичку силу, али је бескомпромисан када је у питању одбрана правног и етичког поретка.

Ситуације се компликује када малена Скаут лоше процењује ситуацију па се отима од Џема и утрчава кроз гомилу до Атикуса. За њом стижу Џем и Дил. Док се пробија, Скаут примећује да руља одише мирисом вискија. На њено изненађење, када се нађе код Атикуса и погледа око себе, не препознаје лица људи. Сада бележимо и прву дозу страха код Атикуса када је угледао своју децу окружену руљом: „Атикус устаде са столице, али се кретао споро, попут старца. Спустио је новине пажљиво и поравнао их полако прстима који су подрхтавали.“¹³

Атикус је у овој сцени уплашен. И управо због овог страха он и јесте херој. Људи који су га опколили су бројчано јачи, а ипак су дошли пијани јер нису имали довољно храбрости да злочин на који се спремају почине трезни. Атикус не тражи храброст у алкохолу. Он осећа страх,

¹³ „Atticus got up from his chair, but he was moving slowly, like an old man. He put the newspaper down very carefully, adjusting its creases with lingering fingers. They were trembling a little“ (Lee 2006: 155)

признаје га као нешто што је стварно, нешто што је природно, а онда доноси свесну и слободну одлуку да уради оно што је исправно. Управо је то права дефиниција храбрости коју смо видели код госпође Дубоуз, оне храбрости коју је Атикус желео да покаже свом сину – да се суочимо са оним што нас плаши, да не одступимо због тог страха, него да вођеним циљем који је вредан борбе и жртве истрајемо и надјачамо страх. Атикус није те ноћи дошао пред хелију Тома Робинсона зато што се не плаши. Дошао је да заштити невин људски живот.

Тензије расту док Атикус покушава да убеди Џема да оде кући и поведе са собом Скаут и Дила, међутим Џем одбија да остави оца јер је свестан шта ће се догодити. Поред очеве проницљивости, наследио је од њега и храброст. У тренутку када напетост досеже врхунац, дешава се изненадни преокрет. Скаут, која у својој дечјој безазлености не схвата озбиљност ситуације, одједном у мору сенки препознаје једно лице – господина Канингема, оца њеног школског друга Волтера. Сетивши се како ју је Атикус увек учио да према људима треба да буде културна и да се труди да се увек осећају добродошло, девојчица почиње да чаврља са огромним мушкарцем који се у нелагоди премешта са ноге на ногу. Након што га Скаут неколико пута упита да ли је се сећа, он климне ћутећи главом, а Скаут почне безазлено да му прича о његовом сину Волтеру, како је у њеном одељењу и да је јако добар дечак. Скаут замоли господина Канингема да поздрави Волтера и почне да прича са њим о једној парници око које му је Атикус помогао, када наједном схвати да сви око ње ћуте и гледају право у њу. И Атикус и Џем и господин Канингем и сви окупљени људи. А онда се дешава нешто изузетно:

Атикус није ништа говорио. Погледала сам око себе и према господину Канингему чије лице је било подједнако безизражајно. А онда је урадио нешто необично. Чучнуо је и ставио ми руке на рамена.

„Рећи ћу му да си га поздравила, млада дамо“, казао је.

Онда се усправио и махнуо својом огромном руком. „Разлаз“, викнуо је. „Идемо, момци“.¹⁴

Вилијам Блејк је у својим *Песмама о невинојсти и искуству* учио да невиност не може да преживи додир са искуством и да, иако нам је искуство неопходно, њега истовремено морамо и да се прибојавамо јер

¹⁴ „Atticus said nothing. I looked around and up at Mr. Cunningham, whose face was equally impassive. Then he did a peculiar thing. He squatted down and took me by both shoulders.

‘I’ll tell him you said hey, little lady,’ he said.

Then he straightened up and waved a big paw. ‘Let’s clear out,’ he called. ‘Let’s get going, boys’“ (Lee 2006: 157–158)

што имамо више искуства, то имамо мање невиности, а самим тим и мање онога што нас чини људским бићима.¹⁵ *Убийици и њихову рујалицу* у овој сцени показује нешто што је јако дирљиво а то је тренутак када дечја невиност врати са границе безумља тврде и сурове мушкарце који се спремају на насиље. У тренутку када је руља одустала од линча и када се све очи упиру у Скаут, силуете око ње добијају лица и постају људи. Она их идентификује као појединце јер су се окренули од мржње којој их је учио друштвени поредак и сада чак може да види њихова лица јер их обасјава светлост.

8.2 Сцена у судници

Догађај који је у сцени испред затвора описан је био инспиративан. Ту је читалац гледао како правда тријумфује над мржњом. Ипак, да овакве победе нису увек правило показало је оно што се наредног дана десило у судници.

Атикус је храбро, одлучно и аргументовано бранио Тома Робинсона. Унакрсним испитивањима је доказао не само да је прича Мајеле Јуел неистинита већ је наговештено и да је девојка трпела сексуално насиље од стране свог оца, Боба Јуела. Боб Јуел и Атикус представљају савршене антагонисте у овом роману. Атикус се бори за правду, за оно у шта верује. Боб Јуел је толико дегутантно биће да га презире чак и порота која је гласала за његову верзију догађаја.

Ипак, људи попут Боба Јуела спадају у припаднике хегемоног маскулинитета и постоје јер доминантни маскулинитет то допушта. У опису Јуела се констатује: „Није било те школске инспекције која је могла да натера њихово многобројно потомство да дође у школу“.¹⁶

Боб Јуел је идеалан представник маскулинитета о каквом Мекадамс и Кимел говоре (в. поглавље 3 овог рада). Чињеница да је његова кћерка пожелела црнца је тежак ударац за његов друштвени статус, и он се не устручава да употреби све могуће мере да би спрао љагу са свог имена. На суду чини кривоклетство како би се обрачунао са представником подређеног маскулинитета Томом Робинсоном (в. поглавље 3 овог рада). Поред овога, он код куће физички и сексуално злоставља своју кћерку Мајелу. Мада суђење Тому Робинсону долази у први план у роману, подједнако је битан и однос хегемоног маскулинитета овог периода и према женама. Конел каже да овај тип маскулинитета има потребу првенствено да своју надмоћ испољи

¹⁵ L. B. „Blake's Songs of Innocence and Experience“. The British Museum Quarterly, 1933, br. 7(3), 65–66

¹⁶ „No truant officer could keep their numerous offspring in school“ (Lee 2006: 173)

кроз доминацију над женама што се манифестује кроз „ауторитет, контролу ресурса и сексуалну доминацију“.¹⁷ За Боба Јуела, право на Мајелу је његова патријархална дивиденда (в. поглавље 3 овог рада), и у тренутку када она покаже жељу за Томом Робинсоном, он то у својим очима види као њену побуну против његове супремације, али и Томов покушај узурпације Јуеловог положаја.

Поставља се питање за размишљање да ли елита заиста нема моћ да надјача једног Боба Јуела или једноставно нема интереса да то уради. Боб Јуел, мада насилан, примитиван, и човек који је дегутантан целокупном свом окружењу, није претња друштвеном поретку јер не тежи његовој промени, већ својим деловањем заправо репродукује постојеће односе моћи (Connell 2005). Зато се стиче утисак да доминантни маскулитет и не улаже претеране напоре да натера Јуела да школује своју децу нити загледа шта се дешава у његовој кући када се спусти мрак и врата затворе. С друге стране, људи попут Атикуса Финча својим моралним интегритетом и утицајем на заједницу ремете устаљени поредак јер осећају да он није заснован на моралним и етичким принципима, па тиме постају и опасни по елиту која обликује овај хегемони модел (Connell and Messerschmidt 2005).

Видимо какав ефекат има постојање човека какав је Атикус Финч на окружење. Пред затвором, када се Скаут обратила господину Канингему, до њега је допрела њена дечја невиност и он је одбио да почини злочин мотивисан мржњом. Када се шериф сукобио са бесним псом, предао је оружје Атикусу – без обзира што је тим чином ослабио свој статус у мушкој хијерархији доминантности – јер је био свестан да ако промаши, може да убије некога од Радлијевих. Госпођа Дубоуз је за Џемову пажњу и Атикусову веру у њу послала дечаку једну савршену камелију као последњу успомену.

Боб Јуел је један од ретких људи до којих Атикус није успео да допре. Свесно је оптужио Тома Робинсона за злочин који овај није починио знајући да га чека смртна казна. Његови синови одрастају у беди и сиромаштву, а кћерка трпи злостављање. Што се њега самог тиче, Боб Јуел нема никаквих амбиција да напредује на друштвеној лествици, савршено му одговара баш то место на ком се налази. Оно мало новца што заради троши на алкохол, бави се физичким пословима па је снажан, на сваку претњу реагује агресивно и насиљем, тако да Боб Јуел испуњава у потпуности зацртани архетип ‘мушкарчине’. Све ово га чини Атикусовим антиподом.

¹⁷ „In everyday life, this is expressed in) authority, control of resources, and sexual dominance“ (Connell 2005: 77)

А насупрот њему, достојанствени и племенити Атикус – посебно када га замислимо као Грегори Пека – стоји као светионик праведности и честитости на кога можемо да се ослонимо да ће одагнати таму.

Након што је порота, упркос Атикусовој херојској борби, прогласила Тома Робинсона кривим, након што је разочарани Џем почео да плаче а Скаут као у стању контузије отупело посматрала судницу са балкона, Атикус је устао, покупио папире са свог стола и сложио их у актенташну, ставио руку Тому на раме и прошапутао му нешто, а затим смирено и правог погледа кренуо кроз пролаз између клупа према излазу. И даље ошамућена, Скаут је гледала према Атикусу када је осетила додир на руци. Осврнула се а свуда око ње на балкону окупљени црнци су устајали и посматрали њеног оца. Велечасни Сајкс јој је прошапутао: „Госпођице Џин Луиз, устани. Твој отац пролази.“¹⁸

9. Племенити мушкарац и хегемони маскулинитет

Када говоримо о архетипу племенитог мушкарца у *Убијти ићи-цу рујалицу*, читаоцу је сигурно прва асоцијација Атикус, баш као што је типични представник хегемоног маскулинитета Боб Јуел. Међутим, роман овде врши недвосмислен обрачун са вредносним системом који Јуел представља – али овај пут то није учињено преко Атикуса.

Лето је прошло, а са смрћу Тома Робинсона деловало је као да су се ствари вратиле у нормалу за становнике Мејкомба. Скаут и Џем су често пролазили поред куће Радлијевих и са носталгијом се присећали како су се некад плашили Артура Радлија који је у Мејкомбу био познатији као ‘Бу’.

Једне касне вечери Скаут и Џем су били у школи зато што је Скаут играла улогу у школској представи. Носила је костим шунке и требало је да се на одређени знак појави на бини. Нажалост, малена Скаут се успавала, па кад су је упорно прозивали није изашла, а онда се тргла из сна па изјурила на бину док је госпођа Мериведер држала завршни говор и направила је пометњу, на општи смех публике.

Постиђена Скаут је одбила онда да скине костим и није желела да иде кући док се сви не разиђу, па је Џем остао са њом да јој прави друштво. Када су кренули кући, у школском дворишту био је мрки мрак, једино је Скаутин костим шунке светлуцао. Док су корачали, Џему се учинило да чује неко шуштање иза њих, али сваки пут када би застали да боље послушају, шуштање је престајало.

¹⁸ „Miss Jean Louise, stand up. Your father’s passin’.“ (Lee 2006: 216)

Деца су почела да се плаше. Међутим, таман када су помислили да су стигли на безбедно јер су дошли до ивице школског дворишта, када су се налазили испод једног великог храста чије су гране прелазиле у двориште Радлијевих, поново су чули кораке иза себе, али овога пута када су застали, кораци иза њих се нису зауставили. То је био Боб Јуел.

Џем је повикао из све снаге да Скаут бежи и она је направила један корак, али су је одједном Јуелове снажне руке из мрака шчепале и почеле да мрве костим око ње. Метална конструкција у костиму је зацвилела под том снагом, а онда је наједном метал зашкрипао када је нападач покушао да у Скаут зарије нож. Само захваљујући металном оквиру око себе, Скаут је остала недирнута. Џем се бацио на Јуела, али тринаестогодишњи младић није био дорастао одраслом мушкарцу. Јуел га је лако савладао, бацио на земљу и сломио му руку, а Џемов врисак се проломио кроз глуву ноћ. У очајничком покушају да заштити брата, Скаут се залетела у Јуела и ударила у његов стомак. „Стомак му је био мекан, али руке су му биле попут челика. Полако је истискивао ваздух из мене. Нисам могла да се померим.“¹⁹

Али у том тренутку Артур Радли је изронио из ноћи. Муњевито је шчепав Јуела и тако снажно га бацио уназад да је замало и Скаут полетела заједно са њим. Скаут је чула иза себе звуке борбе, а онда је један од бораца оштро удахнуо и сручио се на земљу. Боб Јуел је био мртав. Артур Радли је подигао непомичног Џема и не говорећи ни речи, понео га према Атикусовој кући, а Скаут је ишла за њим.

Ова сцена борбе је изузетно симболична из више разлога, али овде је преко Артура задат коначни ударац хегемоном маскулинитету америчког југа из међуратног периода. Ова сцена описује колико је стереотипна дефиниција мушкарца и мужевности пре свега непотпуна а затим и нетачна.

Прво, Боб Јуел је децу напао пијан, што је чињеница коју констатује шериф Тејт након што га је Атикус позвао. Баш као када се Атикус трезан суочио са пијаном руљом испред затвора, тако је и сада Јуелу био потребан алкохол да му да храброст да почини злодело на које се спремао. А као што је више пута наглашено, бити храбар не значи не осећати страх већ донети свесну одлуку да се тај страх превазиђе зарад циља коме се стреми. Јуел није имао ту храброст. Насупрот њему, у овој сцени је Артур Радли. Артур није био пијан, он је једноставно у својој кући зачуо повике деце коју је волео као своју и схватио је да им је помоћ потребна. Сигурно је да

¹⁹ „His stomach was soft but his arms were like steel. He slowly squeezed the breath out of me. I could not move.“ (Lee 2006: 267)

је осетио страх у том тренутку иначе не би изјурио из куће наоружан кухињским ножем. Али животи Џема и Скаут били су важнији од страха и Артур је донео свесну одлуку да је његов страх небитан.

Затим, Јуел је изузетно снажан мушкарац. Знамо да се бавио физичким пословима а и нараторка описује да су његове руке које су је гушиле биле снажне попут челика. А Артур Радли га је физички надјачао. Не само што га је снажно отргнуо од Скаут, већ се суочио са њим и у борби ножевима. Двобој ножевима се међу урођеницима Северне Америке и ловцима Дивљег запада практиковао као највиши доказ храбрости и вештине. Победити противника у борби ножевима био је изузетан ратнички подвиг. А у овом двобоју није изгубио Артур Радли, кога нараторка описује следећим речима када га је видела у својој кући:

Лице му је било бледо баш као и његове руке, само је једна сенка почивала на његовој истуреној бради. Образи су му били упали; имао је широка уста; на слепоочницама је имао плитка, скоро не приметна удубљења, а његове сиве очи су биле толико безбојне да сам помислила да је слеп. Коса му је била мртва и танка, готово као паперје на глави.²⁰

Артур Радли се не уклапа у традиционални стереотип правог мушкарца. Када амерички филмски редитељи бирају глумца који ће играти Супермена, човек Артуровог физичког изгледа не узима се у разматрање. Због своје тужне животне приче, Артур је постао само сенка која се склања од спољног света. Док Атикус, кога у филмској адаптацији игра Грегори Пек, делује стасито мада уздржано, Артур Радли нема тај ефекат на посматрача. Али када су морални и карактерни квалитети у питању, Артур ту стоји раме уз раме са Атикусом. Због тога је више него прикладно што човек који је спасао животе Џему и Скаут носи име легендарног британског краља Артура, симбола храбрости о којем су вековима приповедане приче.

Порука коју роман победом Артура над Јуелом шаље је да врлина није нешто што је урођено, а самим тим ни нешто што једна врста људи или један пол инхерентно или имају или немају. Храброст која је можда и највећа врлина од свих је свесна одлука да постоји нешто за шта се вреди борити и за шта се вреди жртвовати.

²⁰ „His face was as white as his hands, but for a shadow on his jutting chin. His cheeks were thin to hollowness; his mouth was wide; there were shallow, almost delicate indentations at his temples, and his gray eyes were so colorless I thought he was blind. His hair was dead and thin, almost feathery on top of his head.“ (Lee 2006: 275)

10. Закључак

Лик Атикуса Финча у роману *Убийи ийицу рујалицу* показује да морални херој у књижевности није само фиктивна фигура, већ и културни модел који преиспитује доминантне друштвене обрасце. У контексту теорије маскулинитета, Атикус се појављује као алтернатива хегемоном моделу мушкости који је на америчком Југу почетком 20. века био тесно повезан са расизмом, класном неједнакошћу и патријархалним нормама. Док Боб Јуел представља насилни и опресивни облик доминантне мушкости, Атикус је пример другачијег, етички заснованог и морално доследног модела, који показује да маскулинитет може бити артикулисан и кроз одговорност, хуманост и принципијелност (Connell 2005).

Овај контраст има шири значај за књижевну и друштвену анализу. Наиме, роман сугерише да литерарни ликови могу деловати као културни прототипови који истовремено одражавају и преиспитују друштвене хијерархије. У том смислу, *Убийи ийицу рујалицу* нуди аналитички оквир који се може примењивати у интердисциплинарним истраживањима – од студија рода (Connell and Messerschmidt, 2005) преко анализа расне сегрегације (Williamson, 1984), до социолошких истраживања културних образаца у историјским епохама (Hooks, 1981).

Теоријске импликације оваког читања упућују на потребу за даљим истраживањем начина на који се у књижевности обликују идеали мушкости и како они могу бити инструмент у разумевању динамике отпора и репродукције друштвених неправди. Тако се лик Атикуса Финча може посматрати не само као литерарна конструкција већ и као аналитичка категорија корисна за интерпретацију историјских и културних процеса. Управо у тој могућности да повежемо књижевну фикцију са историјским искуством лежи трајна вредност овог романа и потенцијал за даље интердисциплинарне анализе родне, расне и класне сегрегације.

Литература:

- Alexander, Michelle, *The New Jim Crow*. New York: The New Press, 2010.
- Bedford, Nancy. *Moral Agency and Masculinity in To Kill a Mockingbird*. New York: Routledge, 2009.
- Blagojević Hughson, M. *Muškarci u Srbiji – Druga strana rodne ne/ravnopravnosti*. Beograd: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2017.

- Caplan, Beverly. „Patriarchy in Maycomb: Gender and Power in Harper Lee’s Novel,“ *Southern Literary Journal* 35, 2 (2003): 45–62.
- Christian, Barbara. „Trauma and Recovery in *To Kill a Mockingbird*“, *American Literature* 61, 3 (1989): 459–472.
- Connell, Raewyn, *Gender and Power*. Sydney: Allen and Unwin, 1987.
- Connell, Raewyn, *Masculinities*. 2nd ed. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Connell, Raewyn W. and James W. Messerschmidt, „Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept“, *Gender & Society* 19, 6 (2005): 832–836.
- Dojčinović-Nešić, Biljana. *Kartograf modernog sveta – Romani Džona Apdajka*. Beograd: Filološki fakultet, 2007.
- Foca Anna, Laura Fine, „To Kill a Mockingbird, Novel by Lee“. *Britannica*. Poslednji pristup April 25, 2023. <https://www.britannica.com/topic/To-Kill-a-Mockingbird>, n.d..
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.
- Hooks, Bell. *Ain’t I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981.
- Johnson, Claudia D, *To Kill a Mockingbird: Threatening Boundaries*. New York: Twayne, 1994.
- Johnson, Claudia D. and Rebecca Kazanjian, *Harper Lee’s To Kill a Mockingbird: New Essays*. New York: Routledge, 2007.
- Kimmel, Michael, *Manhood in America: A Cultural History*, Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Kuta, Sarah, „Gregory Peck’s ‘To Kill a Mockingbird’ Script Goes to Auction“. *Smithsonian Magazine*. 10 February, 2023. Pristupljeno 22. marta 2025. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/gregory-peck-to-kill-a-mockingbird-harper-lee-auction-180981612/>.
- L.B. „Blake’s Songs of Innocence and Experience.“ *The British Museum Quarterly* 7, 3 (1933): 65-66. doi:<http://www.jstor.org/stable/4421435>.
- McAdams, Richard H. “Empathy and Masculinity in Harper Lee’s *To Kill A Mockingbird*“. *Public Law and Legal Theory Working Papers* 539 (2015): 239-261.
- Lee, Harper, *To Kill a Mockingbird*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006.
- Shackelford, Dean. „The Female Voice in *To Kill a Mockingbird*: Narrative Strategies in Film and Novel“, *Mississippi Quarterly* 50, 1 (1997): 101-113.
- Shields, Charles J, *Mockingbird - A Portrait of Harper Lee*. Waterville, Maine: Thorndike Press, 2006.

- To Kill a Mockingbird. Reditelj Robert Mulligan. Universal City, California: Universal Pictures, 1962. Prime Video.
- Williamson, Joel. *The Crucible of Race: Black-White Relations in the American South since Emancipation*. New York: Oxford University Press, 1984.
- Woodward, C. Vann. *The Strange Career of Jim Crow*. London: Oxford University Press, 2002.

Milan Sredojević
University of Belgrade
Faculty of Philology

Original Scientific Paper

Masculinity in the Novel *To Kill a Mockingbird*

The purpose of this paper is to delve into the questions of masculinity and what it is that constitutes *a real man*. The paper will contrast hegemonic masculinity as constructed by societal norms and which is exemplified in various representatives across the novel with the archetype of the noble man who the author embodies in the character of Atticus Finch. It will further be shown that the author's noble man is not only superior to the typical macho man even by the standards set by hegemonic masculinity, rather that he also is far more versatile and complete as a person – in other words, the noble man is the ideal man. The noble man can do anything the macho man does, and he can do it better. Atticus demonstrates this when it is revealed that he is the finest marksman in the Maycomb County. Arthur Radley defeats Bob Ewell in single combat at the end of the novel, saving the lives of Jem and Scout in the process. Hegemonic masculinity teaches us that a real man is a warrior. Harper Lee's ideal men are also warriors for they best the representatives of hegemonic masculinity in every encounter. Her ideal man is also an intellectual. Atticus is educated and knowledgeable, an expert in the field of law, and he defends Tom Robinson in court eloquently and factually. The ideal man that Harper Lee advocates is a man of superior physical skills and superior intellect. But even more than that, he is also an inspiration for his kindness, gentleness, compassion, and virtue. The final thing that the paper will demonstrate is that such a man is not too unrealistic to exist. He does feel fear and pain, but he chooses the path of courage and virtue regardless of the fear. Even more than that, through the analysis of selected scenes from the viewpoint of masculinity studies, the paper demonstrates that the figure of the moral hero Atticus Finch is not only a fictional character, but rather a cultural model that challenges societal patterns. For Atticus, the values that he defends are something real, they carry

weight and are deeply rooted in his identity, whereas for the opposing side they represent imposed behavioral norms that no one really believes in but everyone uses because they continue to function.

Keywords: masculinity, hegemonic masculinity, the noble man, Harper Lee, the ideal man

Примљено 7.7.2025.

Одобрено 30.9.2025.

Ана Митровски*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Београд

**Куће за сећање на Надежду Петровић, II део:
Траговима сећања и архивских извора
– кућа Петровића у Ратарској 32**

Рад се бави истраживањем сложеног односа између индивидуалног памћења прошлости, колективног сећања и документарне грађе проистекле из њих. Током анализе два наизглед различита полазишта у тумачењу индивидуалног памћења и колективног културног сећања, рад упориште налази у теорији културног памћења Јана Асмана (Jan Assmann), по којој је појединац увек субјекат памћења и сећања, али његово сећање зависи од друштвених оквира који га организују; али и савременим теоријама културе које прихватају утицај породичне баштине на културу. Уз појмовно изједначавање породичног и колективног памћења, обухваћено је историјско трајање породице Петровић (с посебним освртом на Љубицу Луковић, једну од кћери Димитрија и Милеве Петровић). Егзистенцију породице у Ратарској 32, током непосредних разговора с ауторком овог текста, господин Милош Коларж у сећањима прати у дугом временском периоду. Други, документарни начин сећања проистекао је из анализе архивских докумената који кућу у Ратарској идентификују као *место сећања* и воде ка дубљем разумевању друштвене епохе у којој су Петровићи живели, градили индивидуалне идентитете и идентитет породице и имали значајног утицаја на обликовање културног колективног памћења. Циљ рада је да се синтеза индивидуалног памћења, колективног културног сећања и документарног памћења разуме као основа за истраживање културног наслеђа. Рад је допуњен документима из архивских ресурса везаним за кућу породице Петровић у некадашњој Ратарској 32, делатност историчара Димитрија Мите Петровића и писмима, чиме ће бити потврђена теза да анализа с документарног становишта доприноси утврђивању објективности сећања на личности и догађаје о којима се говори с велике временске дистанце.

Кључне речи: сећање, породица Петровић, Љубица Луковић, Растко Петровић, документарна грађа, културна баштина

* fnaivk44@gmail.com ; <https://orcid.org/0000-0002-3803-0761>

1. Увод

У атмосфери супротстављања различитих савремених теорија на актуелну тему сећања и културног наслеђа по питању планирања и конзервације културног наслеђа, неке се теорије везују за прошлост као услов за остваривање културног континуитета, док друге само у садашњости проналазе аргументе за планирање будућег развоја колективног памћења. Предмет истраживања Дејвида Блајта (David W. Blight) су узроци и начини настанка колективног сећања и заборављања. Кроз „listu razloga za tekući fenomen pomame za sećanjem iz perspektive istoričara“ (Blajt 2009: 321) објашњава прошлост и износи сугестију о потреби заједништва теоретичара различитих научних области у коришћењу и тумачењу прошлости. Заснован на Бергсоновом филозофском учењу (Henri Bergson) да се акумулирано сећање на прошлост активира перципирањем у актуелној ситуацији путем асоцијација, став Мориса Албваша (Maurice Halbwachs) је да, осим асоцијације, подстицај за активирање личног комуникативног сећања зависи од социјалног или историјског догађаја. Јан Асман (Jan Assmann) анализира појам културног сећања и утврђује разлике између културног и комуникативног памћења. Са Алаидом Асман (Aleida Assmann) класификује врсте сећања на индивидуално, друштвено, политичко и културно. Алаида Асман се фокусира на културно памћење у чијим су симболима акумулирана лична и колективна сећања и које је институционално посредовано; као и на облике заборава који дели на колективни и пасивни културни. Пјер Нора (Pierre Nora) упозорава на дисконуитете у колективном памћењу и нестанак сећања на националне митове која су у прошлости одређивала колективни идентитет Француске. Нoha Naser (Noha Nasser) у свом приступу историчности културног наслеђа наводи да „подручја наслеђа представљају слојеве еволуирајућих, традиционалних форми архитектуре и градње које су заједно креирале осећај за место“ (Насер 2003: 468). Дефинише и да су циљеви процеса урбане конзервације и очувања културног значаја објекта физичка, просторна и друштвена димензија (Исто: 468). Тодор Кулић у критичком разматрању теоријских приступа култури сећања, попут Блајта, истиче да је „немогуће раздвајање неуролошких, психолошких и друштвених чинилаца, као што је схематско свако стриктно раздвајање прошлости од садашњице“ (Кулић 2006: 79). Ана Билиновић Рајачић, прихватајући Насерову теорију, наглашава да је планирање на овим подручјима у нераскидивој вези с прошлошћу и да „kada se prave planovi za održanje i razvoj mesta kulturnog nasleđa, neophodno je da oni budu

integralni deo holističkog viđenja razvoja zajednice“ (Bilinović Rajačić 2016: 26). Усама Румајед (Ousama Rumayed) наглашава да се преко објекта културног наслеђа могу истражити материјалне и нематеријалне компоненте локалних заједница. У материјалне сврстава: урбано ткиво, начин градње, становање; док нематеријалним сматра идентитете, културе, религије, вредности и начине живота. У истраживању културе сећања и политика заборава савременог српског друштва, Милена Драгићевић Шешић испитује феномене сећања и заборава у породичном сећању и начин на који се сећање о животу жена током Првог светског рата преноси или заборавља. Полазећи у спроведеној анкети од типова сећања и заборављања, из прикупљених сведочења о породичним сећањима, наглашава:

Борба за женско сећање, како за повратак жена у историју тако и у породично сећање – важна је борба. Иако се чини да је феминизам ту већ дао допринос, ово истраживање показује да предстоји много тога да се уради да би се допринело промени културног обрасца српског друштва и истинској родној равноправности (Исто: 179).

Уз увереност да се *промени културној обрасца* може допринети и изучавањем прошлости, овај рад ће покушати да аутобиографско/породично и документарно сећање постави као методолошку основу за шире истраживање културног наслеђа. Феноменом сећања ће се бавити кроз интегрисано сећање на грађанску интелектуалну породицу Петровић, спроведено анализирањем индивидуално/колективног сећања Милоша Коларжа, потомка породице и документарног памћења куће породице Петровић у некадашњој Ратарској 32. Кућа је схваћена као интегришуће место породичних сећања на коме се развијао *осећај за место* са симболичким осећајем заједништва (Халбвакс) и из њега путем развоја индивидуалних идентитета, идентитет породице. Из куће као објекта лоцираног у урбаном ткиву града, и по много чему атипичног начина живота породице током 19. и 20. века, у локалној заједници другачије културе и идентитета, профилисаће се током три генерације снажне личности историјског трајања (Димитрије, Надежда, Анђа, Растко), али и оне на неки начин потиснуте из културног сећања (Љубица Петровић Луковић, брат Влада). Приступ интердисциплинарној теми с културолошког и архивистичког аспекта изискује као најпогоднију херменеутичку методу с феноменолошким приступом истраживања.

2. Траговима сећања

Свог дома у дединој кући на Палилули радо су се сећала сва деца породице Петровић. Безбрижно детињство у природном окружењу, одрастање у богатом амбијенту интелектуалне породице, уз став оца „Свако дете је свет за себе, има своју нарав и носи у себи свој таленат. На нама родитељима, стоји да тај детињи таленат подржимо и унапредимо“ (Димитријевић 2002: 23 –24), омогућили су да се развију личности које су оставиле дубок траг у српској култури. Надарени за сликање, музику и писање, Петровићи су постизали изузетне резултате у областима којима су се бавили. И данас је сликарско стваралаштво Надежде Петровић, најзнаменитије сликарке епохе експресионизма код Срба, предмет историографских истраживања. С несвакидашњим успесима у бављењу сликарством, фотографијом, хуманитарним радом и друштвеним активностима била је узор сестрама и браћи, али уз родитеље и ауторитет у доношењу одлука. Бринула је о млађима, посебно о најмлађем Растку, рођеном 1898. године, не слутећи да неће доживети да дуго прати његов развој.

Растко, дечак од тринаест година, био је у балканским ратовима болничар-доброволац, али никада војник, био је дипломата, али никад политичар; био је идејни зачетник надреализма, али никада надреалиста; био је талентовани цртач, а да није постао сликар, био је сувише слободан да би опстао међу слободним зидарима; бивао је много ван отаџбине, али никада није постао емигрант (Шуљагић 2003: 143).

Позната су писма Толстоју младе Анђе Петровић, у којима од великог писца тражи помоћ за народ Босне и Херцеговине по анексији од стране Аустроугарске. Милица Петровић Мишковић је ауторка збирке родољубивих песама под насловом *Песме*, штампане 1910. у Новој штампарији Давидовић.

Рекло би се да су најживља сећања на Љубицу Петровић Луковић (1885–1979) и на њен живот остала у кругу породице, у реалности из које су сви млађи Петровићи потекли. Данашњој културној јавности је, уз пословну и преписку с члановима породице, као извор за истраживање њеног живота доступан једино разговор, то јест, мемоари како је сама говорила, са Костом Димитријевићем.¹ Љубица Луковић се том приликом сећа својих предака, идиличног детињства, боравка у

¹ Димитријевић 2002: 5-118.

Минхену са сестром Надеждом, студија виолине у Прагу, Минхену и Паризу, повлачења преко Албаније с народом и братом Растком. Говори и о свом супругу Милораду Луковићу, директору Друге женске гимназије² и сину Сретену, који је нестао почетком априла 1945. године: „Син ми је био васпитан у српском патријархалном духу, веровао у Бога, краља и отаџбину, и као такав одазвао се позиву четника за мобилизацију [...]“ (Димитријевић 2002: 10). У жељи да сачувају сећање на сина, Љубица и њен супруг су одлучили да све што имају оставе народу. По њеним речима, то је био мотив за поклањање куће у Професорској колонији и све покретне имовине Народном музеју у Београду, уз услов да збирке (слике Надежде Петровић, преписка, лични предмети и Расткова збирка слика страних уметника, афричка и мексичка збирка, збирка уметничких предмета, рукописи, библиотека, преписка [...]) буду изложене у породичној кући Луковића у Љубомира Стојановића 25. Тим поводом је о првом послератном легату Народном музеју и вредној колекцији говорио Лазар Трифуновић.³ Љубица Луковић поводом отварања музеја наглашава: „[...] За сваку књигу сваку плочу икону и слику, све што је од Растка остало морала сам дуго и заморно да се објашњавам са Американцима [...]. Данас је све то ипак овде. Међу зидовима и у земљи у којој смо сви ми били увек најсрећнији.“⁴ Музеј је за посетиоце био отворен до 1986. године, када је, због лоших услова за чување уметнина, Меморијална збирка Надежде и Растка Петровића морала бити враћена у депое Народног музеја. Током наредног периода поједина дела су била излагана у оквиру сталне поставке или тематских изложби Музеја, али не и као целина. Кућа од културног значаја у Професорској колонији је остала празна и изложена пропадању. Тек су се 2024. године стекли услови за њену рестаурацију и ревитализацију и Спомен-кућа Надежде и Растка Петровића је 15. маја 2025. поново отворена за јавност. Љубица Луковић је поново помињана у културној јавности као дародавац Народном музеју Србије, али не и као виолинисткиња, чија се фотографија „Љубица Петровић са виолином“ Надежде Петровић, из 1910. године, чува у Народном музеју Србије. Није помињана ни као сликарка. Њених слика нема у галеријама и музејима, мада је тврдила да је велики број поклонила „Галерији Петра Бељанског“ (Димитријевић 2002: 12), Институту за онкологију и Медицинском факултету у Београду.

² Према информацији из Просветног гласника. Сл. Органа Министарства просвете од септембра 1932. године. Год. XLVIII, бр. 9 стр. 950, чланак 01 указом се Луковић Милорад, директор Реалне гимназије у Панчеву, чиновник III положајне групе I степена (С. Н бр.26603 од 26-VIII 1932. год.) премешта у Другу женску реалну гимназију у Београду.

³ М.Г. „Колекција светске вредности“. Борба, 20.1.1968.

⁴ Даница Радовић. „Данас је то све, ипак овде...“. Борба, 1.02.1975.

Данас је понека од слика у Збирци Павла Бељанског у Новом Саду, док се слика „Цвеће у црвеној вази“ из 1958. (44,5 x 49,5) може видети у понуди аукцијске куће из Београда, што наводи на претпоставку да се и друге слике Љубице Луковић налазе у приватним колекцијама.

Породична кућа Љубице Луковић је поклоном Народном музеју постала легат. Разнородне уметничке збирке Надежде и Растка Петровића су музеализоване и легату дале статус музеја.

Милош Коларж се Љубице Луковић, сестре своје баке Милице Петровић Мишковић, сећа из доживљене прошлости – по физичком изгледу, непријатном гласу, динамичности, интелигенцији и конфликтној природи, која је посете породица двеју сестара често чинила безразложно непријатним. До интензивирања сукоба је дошло после смрти њихове сестре Зоре (1949), при подели заоставштине коју је Зора успела да спасе из Ратарске 32, после бомбардовања 1941, и чува у сасвим малом преосталом делу породичне куће где је и сама живела. Подела родитељског имања била је повод за нове конфликти (Коларж, лична комуникација, 20.9.2025).

Ма како било емотивно и субјективно, лично сећање увек је у реконструисању појединих фрагмената из прошлости зависно од социјалног окружења. По Бергсону (Anri Bergson) сећање може бити подстакнуто асоцијацијама у тренутно перципираној ситуацији. Могу га активирати социјални догађаји, датуми, ситуације или места у оквирима за сећање појединаца (Bergson 192: 146). Морис Албваш (Maurice Halbwachs) се међутим у својој теорији фокусира на социјалне и историјске догађаје и сматра их пресудним за активирање индивидуалног сећања, које је често посредно, под утицајем друштвене средине којој се припада. То је од посебног значаја код сећања на познате, друштвено ангажоване личности какве су били Надежда и Растко Петровић. Надежда је умрла 4. априла 1915. у Ваљеву, Растко 15.8.1949. у Вашингтону. Сахрањен је на вашингтонском гробљу Рок Крик. Његови посмртни остаци пренети су 1986. г. у Београд, уз помоћ Ива Франгеша (Ivo Frangeš), и уз посмртне свечаности положени у породичну гробницу Петровића на Новом гробљу. Бригу о заоставштини Растка Петровића у Америци, где је у дипломатској служби⁵ од 1935, по тестаменту је преузео његов пријатељ Иван Франгеш (Ivan Frangeš).⁶

Како би испунио последњу вољу пријатеља, Иван Франгеш успоставља комуникацију са сестрама Растка Петровића, Милицом

⁵ Више о Растку Петровићу као дипломати и књижевнику у Петровић 2023.

⁶ Иван Франгеш (1899-1972) правник и дипломата, од 1944. отправник послова посланства у Вашингтону.

Мишковић и Љубицом Луковић. Писмом од септембра 1949. обавештава их да је Растко Петровић преминуо у понедељак 15. августа од тромбозе срца, у присуству свог блиског пријатеља Ваплера (Wapler, Arnould)⁷. Говори о његовим плановима, последњим данима живота и црквеном обреду:

[...] Crkveni obred održan je u pravoslavnoj crkvi u Vašingtonu. Protojerej Šundrić iz Pitsburga došao je u Vašington da izvrši opelo. Mnogobrojni njegovi prijatelji došli su na pogreb. Njegov je grob u Rock Creak Cemetery u sjeni jednog ogromnog razgranjenog drveta.

О почетку извршења тестаментa Растка Петровића, Милош Коларж (2025) наводи:

После Расткове смрти у лето 1949. године, бригу о његовој заоставштини преузео је у складу са тестаментом његов добар пријатељ Иван Франгеш. Он је заоставштину, према Растковој жељи поделио на два дела. Његове личне предмете и имовину, спаковао је у један велики сандук величине око 1,5 X 1,5 X 3 метра и, после доста перипетија око транспорта, послао породици у Београд. Други део, који је Растко према тестаменту наменио београдском Универзитету, оставио је у магацину у Вашингтону. Ту је требало да остане, по Растковој жељи, док се ситуација у Југославији не промени и буде могуће да Универзитет одвоји једну собу где би била изложена његова библиотека, слике које је он сакупио од значајних уметника међуратног доба које је он лично познавао. Његова збирка предмета које је сакупио у Африци и Америци и његова збирка грамофонских плоча на којима су снимљени Афрички и Индијански ритуални плесови и музика, као и филмови и фотографије које је сам снимио током својих путовања. У тој соби би професори и студенти могли да проучавају тај материјал и уз шољицу чаја, дискутују и разговарају о свему.

Прва испорука, намењена породици, стигла је у Београд око 1954. године.

Почетком шездесетих година, почела је да попушта забрана на Растка и његова дела. Дотле је он био под потпуним ембаргом и проглашен за „емигранта“ што је имало посебно значење, а што он у ствари није био. Реч „Емигрант“ је била врло опасна ознака за непријатеље комунизма

⁷ Arnould Wapler, у то време саветник Амбасаде Француске у САД.

који су пред њиховом навалом побегли из земље и, по њиховом речнику значила је „непријатељ народа“. Он у ствари није био емигрант, односно није емигрирао у иностранство пред долазак комуниста, јер је десет година пред њихов долазак, као дипломата службено био у иностранству. Проблем је био у томе што под утицајем извештаја о масовним стрељањима и масакрима над српским интелектуалцима које је добијао од оних који су успели да побегну из земље, није смео да се врати (Коларж, 2025).

У безуспешним покушајима да са Универзитетом у Београду успостави комуникацију поводом испоруке дела заоставштине Растка Петровића, Иван Франгеш је донео одлуку да заоставштину пошаље Растковој породици која би се даље тиме бавила. На адресу Милице Мишковић је стигао пакет филмова које је Растко снимио у Америци. Породица га је вратила с поруком да не жели распарчавање Расткове имовине намењене Универзитету. Љубица Луковић је свој пакет примила и свесрдно захвалила. То је био повод за прекид комуникације с породицом Милице Мишковић и даљи преговори су се одвијали само с Љубицом Луковић. Током лета 1966. године Љубици Луковић је испоручен огроман сандук из Америке. На инсистирање другог дела породице на објашњењу, упутила их је на Ненада Поповића, свог адвоката. Породица Милице Мишковић се најпре обратила Универзитету, који није реаговао, а потом суду и редакцији „Политике експрес“.⁸ Љубица Луковић је задржала заоставштину намењену Универзитету и већ 1967. године објавила да је своју кућу у Професорској колонији са свом имовином поклонила Народном музеју. (Коларж, лична комуникација, 2025).

То су догађаји који су претходили оснивању Музеја Надежде и Растка Петровића. До онога што Милош Коларж назива „Парадоксом легата Љубице Луковић“ и што залази у мотиве за оснивање Музеја, дошао је у самом Музеју, сазнавши за постојање колекције од 64 писма која је Иван Франгеш упутио Љубици Луковић, у периоду од септембра 1949. до марта 1970. године.⁹ Том приликом је, у новом времену и на новом месту у односу на време и место првобитно доживљеног, оквир његових успомена попуњен новим детаљима из прошлости. По Амбвашу: „Нова

⁸ У листу Политика експрес је у периоду од 29. августа до 3. септембра 1966. год. објављено шест чланака под заједничким насловом „Чудни путеви заоставштине Растка Петровића“.

⁹ С обзиром на то да обим писама превазилази простор овога рада, наводимо само поједине одломке. Писма се, као архивски документи, чувају у Меморијалном музеју Надежде и Растка Петровића и пасивна су сведочанства о вртлогу једног времена и људима у њему. Као таква, представљају богат ресурс за даља истраживања са различитих аспеката. Одломци писама су преузети у оригиналном облику, без интервенисања на правопису и интерпункцији.

слика, пројектована на чињенице које смо већ познавали, открива нам у њима једну и не само једну црту која у тој слици налази места, те захваљујући њој поприма јасније значење“ (Амбваш 1968: 50).

У писму из марта 1954, након изношења тешкоћа око формалности у вези са транспортом сандука с Растковим личним стварима, Иван Франгеш наводи појединости о књижевним делима Растка Петровића насталим у Америци:

[...] ja imam u mojoj kući 2 mala sanduka sa Rastkovim hartijama. To su nesređene kopije, engleski prevodi. Rastko je ostavio:

Veliki roman o povlačenju srpske vojske preko Albanije, pisan još pre 1934. godine i taj je roman preveden na engleski i promjenjen utoliko što je Rastko glavno lice romana doveo na [...] u Ameriku; za taj roman prvo bez izmena, a posle sa izmenama Rastko nije mogao naći izdavača. Ja lično smatram da je taj roman, u srpskom originalu, jedno od najvećih dela u našoj literaturi. U engleskom prevodu gubi mnogo u lepoti jezika i genijalnom prikazivanju situacija;

- 1) Rastko je napisao jedan pozorišni komad na engleskom jeziku „The Sabines“, i za to Rastko nije mogao naći izdavača.
- 2) Rastko je ostavio 3 poglavlja jednog istorijskog romana iz vremena renesanse u Italiji. Na tome je Rastko radio kratko vreme pred samu smrt. To su samo rukopisi, crteži i beleške. On je namerno uzeo renesansu jer se ovi romani mogu najlakše plasirati u Americi [...] (Коларж, 2005).

Feb. 23, 1965.

Draga gospođo Luković,

[...] Rastkova zaostavština ne postoji. Ona je bila prezadužena. Da sam bio pametan pustio bi da čamac ode niz vodu, da se stvari prodadu na jednoj dražbi i da ja dignem ruke [...] ja sam otkupio po sudbenoj proceni celu zaostavштину i preuzeo da platim sva potraživanja koja bi se naknadno pojavila. To nije bilo lako. Ali što je za mene bilo važno jest da je Rastko umro kao veliki gospodin koji nikome nije ostao dužan ni jedan groš.

Vi ste mi rekli da pošaljem slike u Paris, a sve ostalo u Beograd.

Nemojte očekivati da ćete naći među slikama 3 Picasso-a i Modigliani-a, stare drvoreze itd. Sve to ide, kao trajna uspomena, kao spomenik za dobar ukus jednog velikog književnika, jednom američkom univerzitetu koji će pristati da odredi „jednu sobu gde će mladi književnici i pesnici moći da rade i da popiju šolju čaja“. Rastko ih je sam izabrao. Zbog toga ih nije prodao. To nisu slike, kao što Vi zamišljate, od velike vrednosti, ali su simbol i trajni dokaz njegovog dobrog, kulturnog ukusa. On je to izabrao kao spomenik, trajan spomenik svoje ličnosti [...].

26. feb.1965.

Draga gospođo Luković,

[...] Što Vas u stvari interesuje? Kako vidim iz Vašeg poslednjeg pisma, to su „slike od velike vrednosti“ t.j. slike koje je Rastko namenio sobi na univerzitetu [...]. To su male slike, važnije zbog dobrog ukusa nego velike cene. Tu je:

- 1) Jedan Picasso, iz plave (modre) periode, ulje 24 cm x 31 cm.
- 2) Jedan Picasso, crtež sa crnim mastilom na žućkastoj hartiji, žena sedi sa knjigom u ruci, 12 ½ cm x 17 ½ cm.
- 3) Jedan Modigliani, crtež na motroj hartiji sa crnim krejonom, 44 cm x 26 cm
- 4) Jedan Cocteau, crtež, crno mastilo, bela hartija, 18 cm x 26 ½ cm
- 5) Jedan Rodin, crtež u vodenim bojama 21 ½ cm x 29 cm.
- 6) Jedan Kisling, uljane boje, 19cm x 25 cm
i šest crteža (skice, studije) iz doba renesanse: najveća 20 1/2 cm x 33 cm, a najmanja 15 x 18 cm.

19. maja 1966.

Draga gospođo Luković,

Sa najvećim zadovoljstvom ću Vam poslati knjige i gramofonske ploče u Paris.

Pošto je taj sanduk 2 puta veći a 4 puta teži od onoga afričkog koji je na putu za Paris, moraću ga poslati iz Baltimora [...]

24. jula, 1965

Draga gospođo Luković,

[...] Mislim da je Vaša ideja da sklonite slike u Vašoj kući veoma dobra. Utoliko pre što ne znam šta bi drugo mogli da radite kad stignu ostale stvari. Tu ima svega i svačega i вреди jedino za neki muzej ili nekoga koji voli afričke i meksičke stare stvari. Ja se dopisujem sa Vama i šaljem stvari Vama jer ste Vi jedini koji se interesujete za to. Kad sam poslao filmove Vašoj gospođi sestri ona mi je pošiljku vratila. Prema tome, oni ne mogu da se žale.

Милош Коларж (2025, лична комуникација) тим поводом наводи:

Na kraju ona (Ljubica Luković, dop. A. M.) uviđa da bi Rastkove stvari, sve osim slika teško mogle da se unovče u Parizu, a istovremeno dolazi na bolju ideju da svoju memljivu kuću ponudi Narodnom muzeju kao legat pod nazivom SPOMEN MUZEJ NADEŽDE I RASTKA PETROVIĆA.

Spomen muzej bi ovim sa svim Nadeždinim slikama koje poseduje imao i kompletnu Rastkovu zaostavštinu. Narodni muzej bi zauzvrat rekonstruisao celu zgradu, izvršio hidroizolaciju a njoj obezbedio stan i atelje na spratu. U Rastkovu zaostavštinu koju je nameravala da ostavi Muzeju, ona još uvek ne uključuje njegove slike, naročito Pikasa. Saopštava tu ideju Frangešu i on je sa oduševljenjem prihvata i šalje joj sanduk sa stvarima. Sanduk stiže na njenu adresu 20.7.1966. godine.

[...] Ljubica je svečano poklonila svoju kuću Narodnom muzeju ali prepiska s Frangešom se nastavila u vezi sa slikama koje joj on polako šalje na adresu u Parizu.

Iz pisama koja su usledila, jasna je namera Ljubice Luković da u Parizu proda dve Pikasove slike. Slika iz Pikasove plave faze je imala sertifikat i uskoro se nije pominjala u prepisci. U nastojanjima da za sliku „Žena s knjigom“ od Pikasa dobije sertifikat, Ljubici je pomagao Frangeš savetujući joj da se za pomoć obrati Vapleru, visoko rangiranom diplomati na čijim je rukama Rastko i umro [...]. Posle svih neuspešnih pokušaja da se dođe do sertifikata, slika je završila u Beogradu (Kolarž, 2025).

Kuће у Ратарској 32 господин Коларж се сећа из времена свог детињства. „Степениште ка подруму те куће је било баш стрмо“, претаче у речи слику сећања дечака док евоцира успомене на дом породице Петровић. Употпуњује је страхом од спуштања у подруме те огромне куће, који га је обузимао док је слушао речи упозорења, гледао гестове, покрете присутних одраслих из окружења, дакле утицаје из колективног мишљења. Себе види и у дечачком пентрању по стењаку на месту где би на београдској Палилули, према Гарашаниновој улици, по сећањима из неких других извора, требало да се простирао виноград. Лично сећање дечака повезује с колективним преко данашњег изгледа простора – степеништем и рупама поред бочног улаза у ташмајданску пећину. Ту пећину је Надежда гледала са свог прозора док је сликала своју симболистичку слику „Острво љубави“¹⁰, додаје податак из колективног памћења. У разматрању те теме, Морис Албваш тврди да се у индивидуалном памћењу „сећамо само онога што смо видели, урадили, осетили или мислили у једном тренутку времена“, то јест да се наше памћење не подудара с памћењем других, али указује и на прожимање аутобиографског и колективног памћења. Под колективним памћењем Албваш подразумева памћење групе којој појединац припада и чијим се искуствима и сећањима проширују границе аутобиографског памћења. У овом раду се породично окружење сматра носиоцем колективног

¹⁰ Сliku „Острво љубави“ Надежда Петровић је сликала 1907/1908. године.

памћења. Наш саговорник се сећа епизода у одрастању, страха који је осећао пред тим стрмим степеништем, али памти и сазнање о догађају коме није могао да присуствује – трагичној смрти родоначелника породице Петровић, Хаџи Максима, која се око 1884. године догодила управо у једном од тих подрума. Стекао га је из писма Зоре Петровић упућеног брату Растку у времену његовог боравка у Америци. Албваш то памћење дефинише као *йозајмљено йамћење*, преузето од других чланова групе којој се припада (Албваш 1968: 63). И када је породична кућа уништена у немачком бомбардовању, простор подрума је имао своју улогу у колективном памћењу. „Несрећна Зора је некако успела да оно што је остало у рушевинама пребаци у тај преостали подрум и да спаси“. Том сликом страдања, накнадно преузетом из колективног памћења предака, проширени су оквири аутобиографског сећања нашег саговорника. Страдао је тада и највећи део богате колекције уметничких предмета коју су Петровићи деценијама стварали у кући у Ратарској 32. „Све се претворило у пепео и прах“, аутобиографско је сећање Љубице Луковић (Петровић) испреплетано с колективним памћењем. До личних или посредованих сећања на трауматичан догађај дошли су и остали чланови породице, складиштили их у својим сећањима са заједничком потребом да их даље преносе потомцима с циљем буђења интересовања за прошле породичне догађаје и личности. Њихово колективно сећање тим процесом постало је *међујенерацйјско*. Историјска чињеница да у том бомбардовању није страдала само кућа Петровића, него и читав крај на београдској Палилули, придружује породичном сећању Петровића сећања других страдалих породица, догађају даје друштвену димензију и сећање постаје дугорочно. По теорији сећања Алаиде Асман (Aleida Assmann): „Kako prelazimo nevidljivu liniju između kratkoročnog i dugoročnog, otegovljeno, implicitno, heterogeno i nejasno sećanje, koje se gradi odozdo nagore, pretvara se u eksplicitno, homogeno i institucionalizovano sećanje koje ide odozgo nadole“ (Асман 2006: 76). А. Асман, за разлику од свих других облика активних сећања који укључују и заборављање, културно сећање сматра пасивним обликом који садржи и комбинацију сећања и заборављања. Односи се на функцију прикупљања огромног броја информација у архивима, музејима и библиотекама. Специфичност културног сећања огледа се и у сталној доступности информација уском кругу стручњака и могућности да из пасивног прелазе у активан облик, да буду памћене или заборављане. Алеида Асман анализира седам облика заборављања на основу тога да ли су неутрална (аутоматско, одгођено и селективно), негативна (деструктивно/репресивно, дефанзивно/саучесничко) или позитивна

(конструктивно и терапеутско). Заборављање смештено у архив описује термином *огіођено* (Асман 2018: 2).

3. Сећања из архивских извора

У традиционалној улози установа културе да чувају и памте (архиви, музеји, библиотеке), тек ће се у 20. веку, наћи упориште за продор појмова *сећање* и *памћење* у научни дискурс. Након бурних разматрања многозначности ових појмова, устаљен је појам *колективно памћење*, као друштвени феномен. Последње деценије 20. века донеле су, осим редефинисања концепта културе и поновне типологије културне баштине, прихватање утицаја породичне баштине на локалну и преко ње на глобалну културу, што је најочигледније код породичне баштине посебно значајних личности. (Митровски 2023: 217).

3.1. Документарна збирка Мите Петровића

Као пример за пут докумената од историјске вредности из приватног власништва до архивске збирке Државне архиве Краљевине Србије, наводимо приватну збирку историјских списа Димитрија Мите Петровића, прилежног сакупљача и приређивача изворне грађе. Митина кћер Љубица Луковић се сећала велике количине прикупљене грађе која ће касније у Државној Архиви бити организована у архивску збирку: „У породичној библиотеци било је на хиљаде књига... Почасно место заузимала је велика очева збирка докумената из Првог и Другог српског устанка [...]“ (Димитријевић 2002: 15-16).

Вредну збирку старих писама и историјских докумената Државна архива ће, након вишегодишњих преговора државног архивара Михаила Гавриловића и Мите Петровића, историчара и тада већ пензионисаног председника Пореске управе, касније откупити и њоме обогатити фондове Државне архиве, заштити архивску грађу и учинити је доступном.

На почетку преговора о преузимању грађе, у обраћању Управнику Српске Државне Архиве Михаилу Гавриловићу, од 8. јануара 1902. године, Димитрије Мита Петровић, поред осталог, износи чињенице о начину, простору прикупљања грађе и њеној природи:

Од пре двадесет и три године, бавим се прикупљањем свију старих писама и докумената од историске вредности, по целој Краљевини и ван ње, као што сам то напоменуо у предговору моје прве књиге

„Финансије и Установе обновљене Србије“, и за то време прикупио сам знатан број важних историских докумената, већином откупљивањем... Част ми је извести Вас, да ћу своју велику збирку старих писама и докумената све од историске вредности, у своје време радо уступити новооснованој Државној Архиви. (АС, АС, ф I п 1/1902.).

Пред сам крај преговора, Надежда Петровић 4. априла 1911. године писмом, које ће и само постати архивски документ, јер је у то време својим уметничким и друштвеним ангажовањем већ изашла из приватних оквира, обавештава др Михаила Гавриловића да ће, због очеве тешке болести, она предати на откуп Државној архиви: „целу збирку т.ј. сва акта, која имамо о новијој српској историји за 20.000 дин., с тиме да нам се цела сума исплати у једанпут, као и да збирка носи назив скупљача мога оца Мите Петровића“. У потпису: „С најдубљим поштовањем Надежда Петровић Акад. Слик., и настав. Жен. Гим.“ (К N 38 АС; АС, ф I п 16/1911.).

Срп. Краљ. Државна Архива је 15. јуна 1911. примила признаницу о исплаћеним средствима Државној Архиви ради откупа збирке докумената од Димитрија Мите Петровића. (АС, АС, ф I п 81/1911.), а упис у Сумариј бр. 167 од 3. јуна 1911. гласи: „Из куће покојног Мите Петровића, председника Пореске управе пензији, пренето је 40 фасцикула откупљених акта и докумената“. Архивска Збирка Мите Петровића је формирана с граничним годинама грађе 1711–1899, а чине је претежно документа устаничке Србије и Кнежевине Србије.

Преписка из Спомен музеја Надежде и Растка Петровића 1906–1949, садржи и писану поруку Мите Петровића Растку Петровићу, датiranу 6.10.1906. Преносимо је у целини (Шуљагић 2003: 3):

Ове ратне белешке које сам довршио 1880, дакле пре 26 год. треба прорадити, пречистити и извести у два дела и то: први који обухвата војничка кретања, стање ратно из 1876–1878. год. и други део да обухвати све остале догађаје на Јавору и Топлици.

На овоме послу требао сам да отпочнем радити ове јесени, али ме је болест помела. Ако оздравим то ћу извршити и у првом делу унети сва документа која имам а која сам нека и доцније прикупио; на случај да подлегнем болести, која ме мучи, онда нека то изврши мој син Растко кад дорасте или која од мојих кћери.

Порука Мите Петровића упућена сину или некој од кћери, с одликама тестаментa, али не у оном у правном, званичном смислу исказивања последње воље, него с исказаном жељом да деца заврше

посао коме се сам страствено предавао, садржи елементе којих су архивски документи лишени. У њима нема онога што је претходило и онога што се очекује да ће се догодити. Не говоре о породичним односима, очекивањима, надама, личним сећањима. Подаци проистекли из истраживања личних сећања и архивских докумената, као у овом примеру, доприносе објективнијем и целовитијем сагледавању времена, људи и догађаја о којима је реч.

У сећању на оца, Љубица Луковић много година касније, у разговору с Костом Димитријевићем, износи податке о путу грађе Мите Петровића до Државне архиве као званичне институције:

Те драгоцене очеве ратне белешке или хронике сачувала сам заједно са цртежима. У ствари, они су неким чудом остали поштеђени из згаришта наше бомбардовањем срушене куће. Поменуте очеве ратне записе уступила сам Народном музеју у Чачку, који је 1955. године објавио прву свеску под насловом *Рајне белешке Миће Пејровића*. Та књига приказује догађања са Јавора 1876, док је остала у рукопису друга свеска посвећена борбама на Топлици 1878, коју сам поклонила Архиву Србије. Нешто касније у издању исте установе штампана је и та очева хроника под насловом *Борба на Тојлици* коју је приредио професор Драгоје Тодоровић. Заправо, обе ратне хронике мог оца, на моју молбу, најпре је прекуцао и средио професор Урош Џонић [...] (Димитријевић 2002: 19-20).

3.2. Ратарска 32 у архивским документима

Приложени административни документи у власничком и урбанистичком смислу сагледавају имовинско-правне односе у породици Петровић. Сачувани су у приватној архиви Милоша Коларжа (лична комуникација, 24.5.2024) и у архивима државних установа.

1. На основу планова Републичког геодетског завода, Катастарске општине Палилула бр. 953-680/18, којим се потврђује да је копија верна архивском оригиналу из 1932. године, утврђено је да се кућа у Улици Краљице Марије 32 (некадашњој Ратарској) налазила на површини парцеле од 847m². Парцела је ужом страном излазила на улицу, као и прочеље куће великих габарита, укупне површине од 257m², с основом у облику обрнутог слова П, симетричних бочних трактова. У подземној етажи су се налазила (по другим изворима) два дубоко укопана подрума са степенишном везом са стамбеним делом. На парцели је видљиво и постојање једног већег и три мања помоћна објекта.

2. На плану за исту локацију бр. 953-680/18, где је копија плана такође верна оригиналу, важећем од 1946. г. до 1967. године, површина парцеле са објектима износи 596,25m². Површина куће је 73,20m². Виде се и два мања и један већи помоћни објекат. Кућа је лоцирана у средини половине парцеле према улици.

Анализом планова је закључено да је укупна површина парцеле до 1946, због регулације улице Краљице Марије (тј. Ратарске, па Улице 27. марта), смањена за 231m². Значајним смањењем површине локације са прочеља ка регулационој линији, велики део куће је срушен. Мали преостали део је залазио у дубину плаца. Регулација улице изазвала је промене у имовинским питањима јер је спроведена кроз насељене блокове.

3. Тапија коју је „Кварт палилулски актом својим јавио суду 21. маја 1902. г. под бројем 4242, да је за наплату потраживања Петра Миленковића б. адв. изложио јавној продаји непокретно имање Јована Хаџи Максимовића б. овд. Чиновн. И то: плац са кућом од тврдог материјала у Ратарској ул.бр.32, а које се граничи и има простора и то: са лица Ратарске улице (19.75) деветнаест метара и седамдесет пет цм. Са зачеља до плаца Димитрија Петровића (14.35) четрнаест метара и тридесет пет цм. Са десне стране до Катарине Вељовића (50.05) педесет метара и 05 цм. Са леве стране до Илије Хаџи Максимовића (51.15) педесет један и петнајест ц.м. и исто уступио у својину г. Мити Петровићу пред.пор. управе у пензији за 19001.00 динара као највећу цену давшем. На основу & 489 грађ.суд.пост. првост за вар. Београд издајући ову тапију купцу г. Петровићу проглашава га за правога сопственика купљеног имања, тако да са истим по својој вољи располагати може. Такса у 191.20 дин. наплаћена. Од првост суда за варош Београд 13 Маја 1904. године у Београду. Бр. 14398. у потпису Судија, Живко Ј Аћимовић.
4. Сведочанством Општине београдске, потврђеним Судом вароши Београда 31. маја 1856. г. под бр.7133 и 27. маја 1872. бр. 10032 и писменој деоби потврђеној судом вар. Београда 14. марта 1885. год. бр. 2707 уверава се свака надлежна власт да је „плац са зградама постојећим у Палилули у Светогорској улици под бр. 19 (77) право сопствености Димитрија Петровића пореског надзорника...” из датог Сведочанства се види да плац излази на Светогорску улицу ширином од 24.75 метара, с десне стране 53.75 м, с леве 54.45 метара. Даље се наводи да је плац са зачеља до Јована и Илије браће

Хацимаксимовић телеграфиста овд. 27.44 метара). Плац је измерен и потписима суседа, писара и инжењера потврђена је исправност мера. За председника Општине београдске потписао га је кмет, судија Петар Јањић. На следећој страни Сведочанства потврђује се „да је имање у овој тапији описало право својине Димитрија Петровића, пореског надзорника и Суд вар. Београда, на основу горњих потврда оверава. Такса је наплаћена“. У потпису Председник суда К. Н. Христић, с.р. Да је овај препис веран своме оригиналу, јамчи Мита Петровић, председник цар.управе Сведочанство је издато 2.априла 1904. год. у Београду.

Ова тапија потврђује поделу имовине услед природно настале смене генерација.

Као и остали наведени документи, у породичној архиви Милоша Коларжа чува се и писмо, нека врста предуговора о куповини имања:

5. Наследницима масе покојног Димитрија Петровића председ. Цар. управе у пенз. Београд

Купио сам данас од Вас имање пок. Оца у битољској ул. бр. 71¹¹ величине око 1400 метра лице 24,75 м... за 600.000 дин. с тим да пола 300.000 дин. исплатити код Суда када ми будете преносили тапију, што треба да буде у року од 3 месеца од данас када ћете ми и имање предати на руковање. Остатак куповне цене од 300.000 обавезујем се исплатити на следећи начин: на шест месеци по преносу тапије и исплате од 200.000 положићу Вам 100.000 и тд.... Дуг управе фондова који је на имању примам на себе на половину а та ће се сума одбити приликом исплате последње рате... Ви пристајете да пропустите интабуланди управе фондова у случају да се ја поуздам (нечитко) ради (нечитко) од интереса 12 посто на који сам се обавезао место (нечитко) овог месеца господину Петровићу (нечитко). Ово писмо служи као претходни уговор даби поравнао (нечитко) уз ово писмо полажем 30.000 (нечитко) икао потврду овог нашег споразума са садржином овог писма и са изменама слажем се. Тодор Савић трговац 15 Децембар 1923 год Београд

Да највећа вредност куће у Ратарској није у њеном материјалном постојању, потврђује данашње колективно сећање на породицу и људе различитих талената и особености, који су надживели своје време.

Хаци Максима Петровића, најстаријег Петровића, генерације су у породици и ван ње, памтиле као предузимљивог винарског трговца

¹¹ Светогорска улица у Београду је између 1913. и 1946. носила назив Битољска.

посвећеног добробити породице. Осим куће, подигао је и кафану у време када су, како је забележио Нушић, бројне кафане на простору Београда биле једини израз јавног живота. Стицање материјалних вредности није тог патријархалног човека спречавало да у својој деци развија религиозност, жеђ за знањем, позитиван однос према животу. Податак да је у кући Димитрија Мите Петровића свако од бројне деце имало своју собу, указује на њену величину, импозантну за то време. „Као и већина кућа имућнијих Београђана са пуно деце и наша је имала укупно десет светлих и пространих соба, за оно време веома лепо намештених“, лично је и емотивно сећање Љубице Луковић на ентеријер куће. И наставља:

Највећа просторија била је трпезарија коју смо звали сала, сва у арапском дуборезу као у митрополији, док су около биле ниске софе са свиленим покривачима по зидовима наше куће била је читава галерија слика. Ту је највише било Надеждиних слика од којих су многе у рату пропале, што никада нећу прежалити. (Димитријевић 2002: 15).

О истом простору, на сличан начин пише Растко Петровић у писму сестри Љубици Петровић од 27. децембра 1907, описујући прославу породичне славе Светог Стевана (Шуљагић 2003: 3).¹² Милош Коларж о сали у којој се прослављала породична слава говори:

Претпостављам да се радило о главној просторији кафане коју је држао отац Димитрија Петровића, Хаци Максим. Њу је Димитрије (Мита) после очеве смрти и по повратку у Београд из Краљева, по мојој претпоставци, затворио, зазидао улаз са улице и претворио у породичну трпезарију.

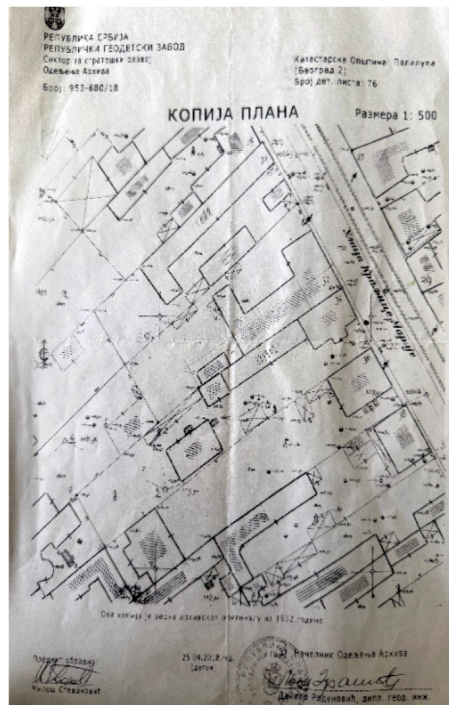
Наведени примери указују да индивидуална сећања на великој временској дистанци бивају подложна променама, све већем утицају туђих сећања и тежем утврђивању објективности исказаног.

¹² У раду под насловом „Пером и објективом: куће за сећање на Надежду Петровић“, објављеном у броју 13 часописа *Књижевство*, поткрала се грешка коју овом приликом исправљамо. Наиме, породична слава Петровића није била Свети Никола, како је наведено, него Свети Стеван. Захвалност за исправљање ове грешке дугујемо љубазности господина Милоша Коларжа који нам је указао на њу.

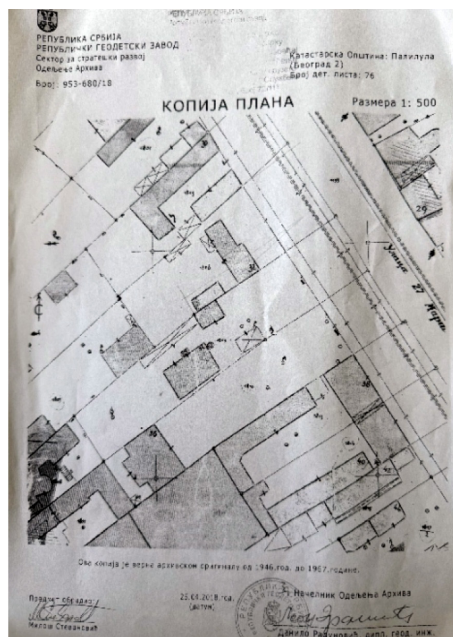
4. Закључак

Унутар дискурса културе сећања, у овом раду су анализирана сећања сведока времена познате породице Петровић и архивска грађа тумачена као институционализовани облик сећања. Првим делом рада обухваћена су лична сећања потомка породице Петровић и сећања из писаних извора, с посебним освртом на Љубицу Луковић; заоставштина Растка Петровића и развој Спомен-музеја Надежде и Растка Петровића до његовог поновног отварања 2024. год. у Београду. У другом делу рада анализирани су кућа у Ратарској 32 и пут приватне збирке докумената Димитрија Мите Петровића до институционализовања у архиву. Кућа Петровића, срушена у бомбардовању Београда 1941. године, истражена је на основу катастарских докумената. Искуствена и документарна сећања, упркос свим својим разликама, поред осталог да су једна динамична а друга статична, једна проживљена а друга смештена у архив и потенцијално активна, обједињена су у новом простору и новом времену, у кући за сећање на Надежду и Растка Петровића. Њихове приватне уметничке збирке биле су окосница за оснивање Спомен-музеја као институције културе у којој је културно памћење свест о значају и смислу прошлости. Збирке су музеализовањем поклоњеној кући Љубице Луковић дале својства музеја. Као сви други, и спомен-музеји су, од утемељења музеологије као науке првих деценија XX века, и редефинисања њихове улоге под контролним механизмима државе, почели да мењају свој идентитет. Кроз процес музеализације развио се посебан однос према духу места и духу времена.

Рад је подељен на поглавља, а сви његови сегменти прожети породичним/колективним сећањем Милоша Коларжа познаваоца и члана породице Петровић, што је допринело њиховом повезивању, али и потврђивању тезе да се документарно и колективно сећање допуњују и доприносе дубљем разумевању предмета истраживања и већој објективности, посебно при изучавању са велике временске дистанце.



Слика I Копија плана катастарске Општине: Паличула из 1932. године
Преузето из приватне архиве Милоша Коларжа



Слика II Копија плана катастарске Општине: Паличула од 1946. до 1967. године
Преузето из приватне архиве Милоша Коларжа

Извори:

Istorija Fondova Arhiva Srbije: 1900–1922. Tom 1, knj. 2, 7-25. Prir. Ljubinka Škodrić. Beograd: Arhiv Srbije, 2019.

Privatni fond porodice Kolarž

Писма Ивана Франгеша упућена Љубици Луковић из фонда Спомен-музеја Надежда и Растко Петровић, преузета из фонда Милоша Коларжа

Литература:

Assman, Alaida. *Duga senka prošlosti*. Prevela s nemačkog Drinka Gojković. Beograd: Biblioteka XX vek, 2011.

Assman, Alaida. *Oblici zaborava*. Prevela s nemačkog Aleksandra Bajazetov. Beograd: Biblioteka XX vek, 2018.

Asman, Alaida. „Sećanje, individualno i kolektivno“. U: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, prir. Sladeček, Michal, Vasiljević, Jelena, Petrović Trifunović Tamara, 71–86. Beograd: Zavod za udžbenike: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2015.

Assmann, Jan. „Kultura sjećanja“. U: *Kultura pamćenja i historija*, urednice Maja Brkljačić; Sandra Prlenda, 45-78. Zagreb: Golden marketing i Tehnička knjiga, 2006.

Bergson, Anri. „Materija i memorija: ogled o odnosu tela i duha“. Beograd: Izdavačka knjižarnica „Gece Kona“, 1927.

Bilinović Rajačić, Ana. „Planiranje, konzervacija i (održivi) turizam u kontekstu kulturnog nasleđa“. U: *Kulturno nasleđe, kultura sećanja i tradicionalizam*, ured. Marko Škorić, Pavle Sekeruš, 11–30. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, 2019.

Blajt, Dejvid. „Pomama za sećanjem: Zašto i zašto danas“. U: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, ed. by Sladeček, Michal, Vasiljević Jelena, Petrović Trifunović, Tamara, 335–340. Beograd: Zavod za udžbenike, 2015.

Brajović Saša, Borožan Igor. „Minhenske poruke i simbolizam u delu Nadežde Petrović“. Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915), 15–17. Novi Sad: Muzej Spomen-zbirka Pavla Beljanskog u Novom Sadu, 2016.

Connerton, Paul. „Seven types of forgetting“. *Memory Studies* vol. 1 no. 1, (January, 2008): 59–71.

Dimitrijević, Kosta. *Ratarska 32. Kuća Petrovića*. Beograd: Stručna knjiga, 2002. (Ćirilica)

- Dragičević Šešić, Milena. „Predate oltaru boginje Lete: zaboravljene u istoriji – nestale u porodičnom sećanju“. U: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti Univerziteta u Beogradu*. 25–26, uredništvo iz zemlje i inostranstva, 159–184. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2014. (Ćirilica)
- Halbwachs, Maurice. „La Memoire collective“. Presses Universitaires de France, Paris, (1950) 1968: 35–79. S francuskog preveo Aljoša Mimica. Preuzeto sa <https://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/56/63.pdf> (Pristupljeno 10.8.2025).
- Kodrić, Lejla. *Digitalne informacijske usluge u baštinskim ustanovama*. Sarajevo: Biblioteka Sarajeva, 2010.
- Kuljić, Todor. *Kultura sećanja – Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Beograd: Čigoja, 2006. (Ćirilica) Preuzeto sa: academia.edu/9679479/Kultura_secanja
- Mitrovski, Ana. „Perom i objektivom – kuće za sećanje na Nadeždu Petrović“. U: *Knjiženstvo: časopis za studije književnosti, roda i kulture* 13, (2023): 192–229. Dostupno na: <https://journal.knjizenstvo.rs/index.php/knjizenstvo/article/view/184/182> (Pristupljeno 16.8.2025). (Ćirilica)
- Nasser, Noha. „Planning for Urban Heritage Places: Reconciling Conservation, Turism, and Sustainable Development“. *Journal of Planning Literature* 17, (2003) (4): 467– 479. Dostupno na: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0885412203017004001> (Pristupljeno 17.8.2025).
- Nora, Pierre. „Izmedju sjećanja i povijesti“. *Diskrepancija* 8/12, (2007): 135–165.
- Petrović Ž. Predrag. „Književnost, kultura i politika u diplomatskim pismima Rastka Petrovića“. Naučni sastanak slavista u Vukove dane 52/2, (2023): 163 –171. (Ćirilica)
- Petrović, Rastko. *Prepiska*. Prir. i komentare napisala Radmila Šuljagić. Beograd: R. Šuljagić, 2003. (Ćirilica)
- Rumayed, Ousama. „Urban Heritage and Sustainability in the Age of Globalisation“, 2024. Preuzeto sa <https://www.openbookpublishers.com/books/10.11647/obp.0412> (Pristupljeno 1.8.2025).
- Sladaček, Michal, Vasiljević Jelena i Petrović Trifunović Tamara. *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2015.
- Škodrić, Ljubinka. „Formiranje fondova Državne arhive 1900–1922“ u: *Istorija Fondova Arhiva Srbije* Tom 1, 1900–1922. knj. 2, 7–25. Prir. Ljubinka Škodrić, Beograd: Arhiv Srbije, 2019. (Ćirilica)

Houses in Memory of Nadežda Petrović, Part II: Traces of Memory and Archival Sources — The Petrović House at Ratarska 32

This work examines the complex relationship between individual memory, collective memory, and the documentary materials that emerge from them. By analyzing two seemingly divergent approaches to interpreting personal remembrance and cultural collective memory, the study grounds itself in Jan Assmann's theory of cultural memory. According to Assmann, the individual is always the subject of memory and remembrance, yet personal memory is shaped by the social frameworks that organize the individual. This perspective aligns with contemporary cultural theories that recognize the role of family heritage in shaping cultural identity. Within this conceptual framework—which places family memory on equal footing with collective memory—the paper explores the historical continuity of the Petrović family, with particular attention to Ljubica Luković, one of the daughters of Dimitrije and Mileva Petrović.

The family's presence at Ratarska 32 is reconstructed through the long-term recollections shared in direct conversations between the author and Mr. Miloš Kolaž. A second, documentary mode of remembering is developed through the analysis of archival records that identify the house at Ratarska 32 as a site of memory. These documents provide deeper insight into the social era in which the Petrović family lived, formed individual identities, shaped their family identity, and contributed significantly to the development of cultural collective memory.

The aim of this work is to understand how individual memory, collective cultural memory, and documentary memory intersect to form a foundation for researching cultural heritage. The study is supplemented with archival materials related to the Petrović family home at the former Ratarska 32, the scholarly work of historian Dimitrije Mita Petrović, and family correspondence. These materials support the argument that documentary analysis contributes to establishing an objective framework for understanding personalities and events that are otherwise viewed from a considerable temporal distance.

Keywords: memory, Petrović family, Ljubica Luković, Rastko Petrović, documentary material, cultural heritage

Примљено 1. 9. 2025.

Одобрено 5. 11. 2025.

ИНТЕРВЬЮ / INTERVJU / INTERVIEW



Dragana Popović

We Were Constantly in Some Kind of Protest

<https://doi.org/10.18485/knjiz.2025.15.15.11>

Interview conducted by Biljana Dojčinović*

Dragana Popović is a retired Professor of Physics and Biophysics at the Faculty of Veterinary Medicine, University of Belgrade. She was a coordinator of the Center for Women's Studies in Belgrade (2000-2011), a lecturer at the Faculty of Political Sciences in Belgrade (MA program *Gender and Politics*) and a member of the editorial board of *Genero*, a journal in feminist theory. She has published more than 200 papers on radiation biophysics and atmospheric physics, education, women in sciences, and has translated popular science books and scientific essays. She published the book *Women in Natural Sciences – from Archimedes to Einstein* (Belgrade: Službeni Glasnik, 2012).

Since you were a student, you have witnessed and participated in numerous protests. My first question here is concerning student demonstrations of June 1968 in ex-Yugoslavia, that is – the Socialist Federative Republic of Yugoslavia. What are your memories of those days?

Although I considered myself to be a passive observer, I have very vivid memories of that protest to this day. The center of the protest was at the Faculty of Philosophy, and, at the time, I was studying physics at the Faculty of Natural Sciences, just across the street. In fact, the protest at the University of Belgrade came with the wave of general student protests in the USA and Europe, particularly France, which started altogether as a resistance to the Vietnam War. In Belgrade, we had some demonstrations against the war in Vietnam, but it was just an echo of these events worldwide. However, the main and most important difference between the demonstrations of 1968 and the student protests later on, in the 1990s, was that it was distinctly left-oriented. In 1968, students were demanding social justice, more significant participation of workers in the government, better wages. They were strongly against the so-called *Red Bourgeoisie*, the new and arising social class of rich and privileged in the socialism. If there were any outcomes of that protest, the most important one was the establishment of minimum wages for workers. The protest itself lasted just five or six days. Then president Tito

¹ bdojcinovic@fil.bg.ac.rs ; <https://orcid.org/0000-0002-8684-2350>

wisely announced that student demands were justified. And it was the end. It ended because the students, because we, believed in the government and in the authority of Tito. So, when Tito said: OK, all the demands will be fulfilled, the students gathered outside the faculties and danced a *partisan's kolo*. And many of the participants in the protest, many of my colleagues, joined the Communist Party later on. Also, many were disappointed afterwards. But it was the first protest and, I would say, one of a kind in any socialist country.

What was the atmosphere among the protesters?

The atmosphere seemed extremely serious. I would say there was no humor, no fun. All the lectures and speeches were political. For example, the famous actor, Stevo Žigon, performed a speech of one of the leaders of the French Revolution in the courtyard of the Faculty of Philosophy. Perhaps we were, I don't know, too serious, much more serious than the generations to come.

The next protest I'd like you tell us something about began as a civil one. It took place on March 9th, 1991, at the Republic Square in Belgrade. Do you have any memories of that day?

I have profound memories of that day. I was with my family and friends at the Republic Square, near the National Theater, and a writer and one of the leaders of the opposition, Vuk Drašković, was speaking from the Theater balcony. The other leaders of the opposition were with him, too, and the Republic Square was crowded with people of all ages. It was an anti-war protest, the protest against the politics of Milošević, the protest against the destruction of Yugoslavia.

The following day the students left student dormitories in New Belgrade and headed to the city center, asking for Drašković, and others who were imprisoned, to be released. It became a students' protest then?

It became a joint protest of students and citizens, or opposition. The well-known actor, Branislav Lečić, took on the role of students' spokesperson when they gathered around the Terazijaska Česma, in the very center of the city. For me, personally, it was a very touching moment, because that was the period when many young people were leaving the country. At Terazijaska Česma I

said goodbye to my best friend and colleague from both Grammar School and university. Men were fleeing the country, because they were scared of mobilization, they didn't want to go to war, to fight for something they did not believe in.

That was called our Velvet Revolution. A year later, exactly on March 10th, another student protest took place?

At that time, I was a more active participant in the protest, as I was an assistant professor at the University of Belgrade. That protest lasted for about a month, it was again an anti-war protest, and an anti-Milošević protest. Students locked themselves at the faculties, and we, the professors, held lectures. We wanted to be with them and to provide some content to that event. It was a bit surreal, I was talking about radiation, natural radiation, in the middle of the wars that were outside faculty halls. The protest had a large support, even from the Academy of Science and Arts (Srpska akademija nauka i umetnosti – SANU). I think that about sixty members of the Academy signed that they support the students. But it just faded away. There were no outcomes. I think that the forces that were pro-war were too strong, so nothing came out of it. But it was just one of the many protests and demonstrations against the regime of Slobodan Milošević to come. Now, when I think about the '90s, it seems that we were constantly in some kind of protest, spending all the time on the streets.

The student protests in 1996 and 1997 were especially important.

The initial and main cause were the elections: the opposition won local elections in Serbia, but Milošević didn't want to acknowledge it. The opposition started the protest, and then the students joined. At the time, I was a professor at the Faculty of Veterinary Medicine, and I was protesting every day at noon with the students, and in the afternoon with the citizens. It is interesting to mention that students of veterinary medicine had a mascot, a little donkey, attending the protest with us. One of the students would be with the donkey in front of our group, and we would gather with students from Faculties of Medicine, Pharmacy and Dental Medicine at the nearby park, and then all of us would go to the Republic Square.

I don't remember the exact number, but there were perhaps twenty out of about a hundred members of the faculty, and about one third of members

of University of Belgrade who signed the document stating they wanted the results of the elections to be acknowledged. But actually, there were only five to ten of us, professors and assistants, who were active participants in the protest. And the professors were mostly women. Five women professors were with the students every day. Once, we had a clash with the Radical Party leader, Vojislav Šešelj: he pointed a gun at the students, and one of the professors, a woman, was shouting at him, trying to get to him, beating a policeman with an umbrella. This was almost a funny moment in a rather grave situation.

Were there any really funny situations?

During many of these days, there were some funny and carnivalesque events. The badges, for instance, were really funny. We even staged some events – in one instance we decided to stop the traffic in Belgrade. The drivers stopped their cars pretending they were broken. I was close to the Palace Albania, and Terazije, when every single car stopped. And we, the pedestrians, gathered around them and asked the drivers: “What is wrong with your car? Can we help?” And the drivers would respond: “I don’t know. I had it repaired yesterday. I don’t know what is wrong now.” So, it was like street theater. I also remember that we, the protesters, called all the ministries, asking to speak with the ministers. The clerks, who were mostly women, would just ask us not to call again, because they could not work. So, there were many elements of humor. But they had serious implications as we were blocking the traffic, the ministries, etc.

What was the most dramatic moment during 1996-97 protests?

For me, it was when the students blocked Kolarčeva Street, a small street between the Republic Square and Palace Albania. It was a cold and foggy winter. I would wake up at two or three o’clock in the morning – at night, actually – to make some sandwiches and prepare some tea, and take it to Kolarčeva street – to the students who were there night and day. Another one of my colleagues, a close friend of mine, professor Gordana Đurić, would come with a bucket, a broom and a big brush, to clean the street. As there were many foreign media and TV stations in the city, she did not want the street to look dirty.

Tell us how you passed the police cordon to get to the students.

I was with my dog, a big rottweiler. The police cordons were at Terazije and the other end of Kolarčeva, at the Republic Square. Students were gathered inside a small open space, where you were not supposed to get in. But I, and some other people, we went there, through a house passage the policemen did not know about, because they were not from Belgrade. It was Milošević's policy to bring police from smaller towns, but they were not familiar with the city they were brought to. And then, in one moment, I was standing in the middle of this space, with my dog. The students and people shouted, „Bravo, bravo, bravo!” A policeman, probably the one in charge, turned, and saw me, then came to me and asked: “Where did you come from?” Funny, but at that moment, I was not afraid for me, I was afraid for my dog. I must say that I'm not a brave person and I don't like to be in a crowd, but at that time I just felt I had to go. Anyway, he let me go, perhaps because of the dog. And, as far as the blockade of Kolarčeva street is concerned, Serbian Patriarch Pavle came and led the students through the cordon.

Did you feel obliged to participate in the protest because of your students or your children?

Yes, my son was young. I was afraid that he would be mobilized, and yes, I felt I had an obligation towards my students. I do believe teachers should stand by their students.

Were any lectures held during these months?

At most of the faculties there were no lectures, no lab practice, nothing. At some faculties, however, some professors were giving lectures or enabling lab practice. There were students who wanted to take the exams or attend the lectures. People have different reasons for it, and different financial and family situations. I remember that even during the bombing I was holding exams because some students wanted it. But, the friction between the students and professors who would go to protests and those who would not, was not so strong as it is nowadays in the ongoing protests. I don't think we were more tolerant. I rather believe mutual relations within the academic world were different.

At that time, you were already active in Belgrade's Center for Women's Studies?

Yes, the Center was, like many other civil organizations and NGOs, a kind of a sanctuary for me. It was a place where you could meet like-minded people. You could talk with them. You could even talk about things that were not directly connected to the war. That is when I started my research about women in natural sciences. The Center had a great number of students, and offered a variety of courses, I think it was its golden age. It sounds kind of contradictory if you think about the fact that around us, at that time, there were wars, poverty, personal tragedies and losses, but inside the Center, we had something that was blooming in a way.

We have proof of that, and it is thanks to you, because you were the one who suggested we do yearly reports. And we were like, ha, who has the time to do that after all the things we have done in a year? But it turned out to be a very smart decision. And the monography of the first ten years of the Center for Women's Studies was your idea, too.

Well, we all participated, but yes, I thought it was important to have a written record of what had happened.

I just realized that the first lectures at the Center, or what later became known as the Center for Women's Studies, took part on March 8th, 1992, which was just two days before one of the student protests we mentioned.

It was before my time in the Center, but yes, I think we all needed it. We all needed a place where we could discuss what is happening to us. Like, for instance, the lectures by historians Dubravka Stojanović and Olja Milosavljević, which were not strictly about women, but rather about history from another angle, helped people understand what was going on. And there were lectures on various subjects, like for example Chinese culture, not only about women empowerment. It was important for the students, and for all of us really.

What was the outcome of the protests of 1996-97?

Well, having the results of the elections acknowledged. It should be pointed out that, eventually, the protests got support from Europe. Felipe Gonzalez

– from Spain, he was, I think, a Prime Minister – he came and had a long talk with Milošević. He told the opposition, okay, the results of the elections are okay, but don't ask for Milošević to resign. And the opposition accepted, although we were all a bit disappointed. So, the following year Milošević became the president of the Socialist Republic of Yugoslavia, a country made up of Serbia and Montenegro. And that was the beginning of the end of his regime, although years were still to pass.

Milošević was inaugurated as the president of the so-called Socialist Republic of Yugoslavia in July 1997. On that occasion, there was a protest in Pioneers' Park, situated exactly opposite the building of the National Parliament.

That protest was symbolic – people were throwing old shoes at the new president. The shoes represented people who had left the country. We wanted to show him, to show Milošević, how many people left the country. The police didn't allow us near the Parliament building, so we were on the edge of the park opposite the Parliament, and he was standing at the entrance with his family, waving to the people. I had a large bag of shoes, which I collected from my mother and aunts. At one moment, Jelena Šantić, a well-known ballet dancer and peace activist, was standing next to me. She was empty-handed and had no more shoes to throw, and she asked me if she could use some of mine. "Help yourself", I said.

The photo of Jelena Šantić throwing a shoe, taken by Goranka Matić, became iconic. It was used for a logo of the foundation named after her which supports young people's struggle against repression.

I do not know if in that particular photo she was throwing one of the shoes I gave her, but the important thing is that the act itself represented resistance. There was no expected outcome of this protest, we were just doing it for all the people who left the country. And too many did so. The void left behind them was large and impossible to fulfill.

My final question concerns the present situation. It is now August 2025, and student protests have already been on for nine months at this moment. Citizens have also joined it. These are the longest lasting protests ever held here, and we still cannot anticipate when they will come to an end, which

should come with the fulfillment of student demands. Instead, the reaction is harsh and, among other things, a group of so-called “students who want to study”, supported by the government, populated the above-mentioned Pioneers’ Park. How do you feel when you have to walk around this place?

I feel emptiness. Now I’m the passive observer again, it is as if I have closed the circle. I feel emptiness and I think, how did it come to this? How did it come to this after all these years and after something that I think we have achieved? And yes, we must say we have achieved something. So, why are we back at the same point we started from? Well, perhaps it is not the beginning again, because the context is quite different, both globally and locally, but we are still in the streets once again... I feel bitterness, too. This is the most precise description of how I feel. And angry. I feel so angry.



Драгана Поповић

Чини ми се да смо стално били на неким протестима

Разговор водила Биљана Дојчиновић*

Драгана Поповић је професорка физике и биофизике на Факултету ветеринарске медицине Универзитета у Београду у пензији. Била је координаторка Центра за женске студије у Београду (2000-2011), предавачица на Факултету политичких наука у Београду (на мастер програму *Род и њолиџика*) и чланица уредништва часописа за феминистичку теорију *Genero*. Објавила је више од 200 радова у области радијационе биофизике и атмосферске физике, образовања као и радове о женама научницама. Преводила је научно-популарне књиге и научне есеје. Објавила је књигу *Жене у њприродним наукама – од Архимеда до Ајнштајна* (Београд: Службени гласник, 2012).

Још од сџудентџских дана били сџе сведок и учесник у бројним ѡрошесџима. Моје ѡрво ѡиџање је о сџудентџским демонсџрацијама из јуна 1968. у бившој Јуџославији – Соџијалисџичкој Федеративној Републици Јуџославији. Чеџа се сеџаџе из џиџ дана?

Иако сам себе сматрала пасивним посматрачем и данас имам веома жива сећања на тај протест. Центар протеста био је на Филозофском факултету, а ја сам у то време студирала физику на Природно-математичком факултету који се налази преко пута. Заправо, протест на Универзитету у Београду дошао је на таласу студентских протеста у САД и Европи, посебно у Француској, који су почели као отпор Вијетнамском рату. И у Београду су организоване демонстрације против рата у Вијетнаму, али то је био само одјек ових догађаја широм света. Главна и најважнија разлика између демонстрација 1968. и студентских протеста касније, деведесетих година, била је у томе што су ови први били изразито левичарски оријентисани. Студенти су 1968. године захтевали социјалну правду, значајније учешће радника у власти, боље плате. Били су снажно против такозване црвене буржоазије, нове настајуће друштвене класе богатих и привилегованих у социјализму. Ако је и било неких исхода тог протеста, најважнији је био успостављање минималних плата за раднике. Сам протест је трајао само пет или шест

¹ bdojcinovic@fil.bg.ac.rs ; <https://orcid.org/0000-0002-8684-2350>

дана. Тада је председник Тито мудро објавио да су студентски захтеви оправдани. И то је био крај. Завршило се зато што су студенти, зато што смо ми, веровали у владу и у Титов ауторитет. Дакле, када је Тито рекао: „У реду, сви захтеви ће бити испуњени“, студенти су се окупили испред факултета и заиграли козарачко коло. И многи учесници протеста, многе моје колеге, касније су се придружили комунистичкој партији. Такође, многи су касније били разочарани. Али то је био први протест и, рекла бих, јединствен у социјалистичким земљама.

Каква је била атмосфера међу демонстрантима?

Атмосфера је изгледала изузетно озбиљна. Кад погледам уназад рекла бих да није било хумора, ни забаве. Сва предавања и говори су били политички. На пример, у дворишту Филозофског факултета славни Стево Жигон је одржао говор једног од вођа Француске револуције. Можда смо били, не знам, превише озбиљни, много озбиљнији од каснијих генерација.

Следећи дан о коме бих желела да нам нешто кажемо почео је као грађански. Одржан је 9. марта 1991. године на Тргу Републике у Београду. Да ли се сећате тог дана?

Добро се сећам тог дана. Била сам са породицом и пријатељима на Тргу Републике, близу Народног позоришта, а Вук Драшковић, писац и један од лидера опозиције, говорио је са балкона позоришта. И остали лидери опозиције били су са њим, Трг Републике је био препун људи, деце, младих, старијих... Био је то антиратни протест, протест против политике Милошевића, протест против разарања Југославије.

Следећег дана студенти су напустили студентске домове на Новом Београду и ушли се ка центру града, изражећи да се Драшковић и групе заговорени ослободе. Да ли је то онда постао студентски протест?

Постао је заједнички протест студената и грађана, односно опозиције. Глумац Бранислав Лечић је преузео улогу студентског портпарола на скупу код Теразијске чесме. За мене лично је то веома

емотиван тренутак. На Теразијској чесми сам се опростила од свог најбољег пријатеља и колеге из гимназије и са универзитета. Тада су многи млади људи напуштали земљу, бежали су јер су се плашили мобилизације, нису желели да иду у рат да се боре за нешто у шта нису веровали.

То је названо нашо Плишаном револуцијом. Гдину дана касније, тачно 10. марта, одржао се још један студентски пројес?

У то време сам активније учествовала у протестима. Докторила сам и предавала на Универзитету у Београду. Тај протест је трајао око месец дана, опет је био антиратни и усмерен против Милошевића и његовог режима. Студенти су се затворили на факултетима, а ми, професори, држали смо предавања. Желели смо да будемо са њима, да их подржимо, да дамо неки академски садржај том догађају. Било је помало надреално, говорила сам о зрачењу, природном зрачењу, усред ратова који су се водили око нас, ван факултетских сала, али ипак уз наше учешће. Протест је имао велику подршку, чак и од Српске академије наука и уметности. Мислим да је око шездесет чланова САНУ потписало подршку студентима. Ипак, тај протест се једноставно угасио. Није било резултата. Мислим да су снаге које су биле за рат биле јаче, нисмо још довољно схватили колико јаке. Ипак, то је био само један од многих протеста и демонстрација против режима Слободана Милошевића који су уследили. Сада, када размишљам о деведесетим, чини ми се да смо стално били на неким протестима, стално на улицама.

Студентски пројесии 1996. и 1997. године били су посебно важни.

Почетни и главни узрок били су избори: опозиција је победила на локалним изборима у Србији, али Милошевић није признао резултате избора. Опозиција је започела протест, затим су се придружили и студенти. У то време, била сам професорка на Ветеринарском факултету и ишла сам сваког дана у протестне шетње, преподне са студентима, а поподне са грађанима. Занимљиво је поменути да су студенти ветерине имали маскоту, магаренце, које је било са нама. Један од студената би га водио испред наше групе, а ми бисмо се окупљали са студентима

Медицинског, Фармацеутског и Стоматолошког факултета у оближњем парку, а затим заједно сви ишли на Трг Републике.

Не сећам се тачног броја, али је било можда двадесет од око стотину професора нашег факултета и око једна трећина професора и асистената Универзитета у Београду који су потписали захтев за признавање изборних резултата. Али заправо, било нас је само пет до десет, професора и асистената, који смо били активни учесници протеста. И то су углавном биле жене. Нас пет професорки је било са студентима сваки дан. Једном смо се сукобили са лидером Радикалне странке, Војиславом Шешељем: он је уперео пиштољ у студенте, а једна од професорки је викала и покушавала да дође до њега, ударајући полицајца кишобраном. Ово је био готово смешан тренутак у прилично озбиљној ситуацији.

Да ли је било заиста смешних ситуација?

Током три месеца трајања протеста било је и забавних догађаја и карневалске атмосфере. Беџеви које смо носили су били врло духовити. Организовали смо и нека рекло би се забавна догађања – на пример, да зауставимо саобраћај у Београду. Возачи су заустављали своје аутомобиле претварајући се да су у квару. Била сам код палате Албанија када су се зауставили сви аутомобили. А ми, пешаци, окупили смо се око њих и питали возаче: „Шта није у реду са вашим аутомобилом? Можемо ли да помогнемо?“ А возачи би одговарали: „Не знам. Поправио сам га јуче. Не знам шта сада није у реду.“ Као улично позориште! Такође се сећам да смо ми, демонстранти, звали сва министарства, тражећи да разговарамо са министрима. Службенице, јер углавном су то биле жене, моиле би нас да више не зовемо, јер не могу да раде. Дакле, било је много елемената хумора, али имали су озбиљне импликације јер смо тиме блокирали саобраћај, рад министарстава ... Циљ је био да систем стане.

Који је био најдраматичнији тренутак током пројекта 1996-97?

За мене је то било када су студенти блокирали Коларчеву улицу. Била је хладна и магловата зима. Будила бих се у два или три сата ујутру – заправо ноћу – да направим сендвиче и спреим чај за студенте који су били на улици дању и ноћу. А моја колегиница и блиска пријатељица,

професорка Гордана Ђурић, долазила би са кантом, метлом и великом четком да очисти улицу. У Београду је тада било много страних новинара и ТВ екипа, говорила је да не жели да улица изгледа прљаво.

Како сѐ Ви и друџи грађани њрошли њолицџиски кордон да бисѐ сѝиѝли до сѝуденатѝа?

На разне начине. Једном сам била сам са својим псом ротвајлером Сонијем. Полицијски кордони су били на Теразијама и на другом крају Коларчеве, на Тргу Републике. Студенти су се окупили на малом отвореном простору између кордона. Али неколико нас који смо, да тако кажемо, познавали терен, прошли смо кроз пролаз за који полицајци нису знали јер нису били из Београда, То је била Милошевићева политика да доводи полицију из мањих градова, вероватно није имао поверење у ону локалну, то су биле нечије комшије, родбина, пријатељи. И онда, у једном тренутку, нашла сам се на средини тог простора са својим псом. Студенти и околни грађани су повикали: „Браво, браво, браво!“ Полицајац, вероватно један од старешина, окренуо се и видео ме, затим ми је пришао и питао: „Одакле сте дошли?“ Чудно, али у том тренутку се нисам плашила за себе, плашила сам се за свог пса. Иначе нисам нарочито храбра особа, избегавам гужву и у аутобусу, али у том тренутку сам једноставно осетила да морам да будем ту. У сваком случају, пустио ме је, можда због мог пса, ко зна. На крају се блокада Коларчеве улице завршила тако што је патријарх Павле стао на чело студентске колоне и провео студенте кроз кордон.

Да ли сѐ се осећали обавезном да учесѝвујетѝе у њрошесѝу збоѝ своѝих сѝуденатѝа или своје деце?

Да, мој син је тада био у годинама да је могао да буде мобилисан, а осећала сам да имам обавезу и према својим студентима. Верујем да професори треба да буду уз своје студенте.

Да ли су њоком ових месеци одржавана нека њредавања?

На већини факултета није било предавања ни лабораторијских вежби. На неким факултетима, међутим, поједини професори су држали

предавања и асистенти и доценти лабораторијске вежбе. Било је студената који су желели да полажу испите или присуствују предавањима. Имали сте различите личне, финансијске и породичне ситуације. Ја сам и током бомбардовања 1999 године држала испите јер су неки студенти то желели. Али, као да нетрпељивост између студената и професора који су протестовали и оних који нису није била тако отворено изражена као у садашњим протестима. Не мислим да смо били толерантнији. Пре верујем да су међусобни односи унутар академског света били другачији.

У то време сје већ били активни у београдском Центру за женске студије?

Да, Центар је, као и многе друге цивилне организације и невладине организације, био нека врста уточишта за мене. Било је то место где сте сретали истомишљенике. Могли сте да отворено разговарате, чак и о стварима које нису биле директно повезане са ратом. Тада сам почела своје истраживање о женама у природним наукама. Центар је имао велики број студенткиња и нудио је разноврсне курсеве, мислим да је то било његово златно доба. Звучи помало контрадикторно ако помислите да су око нас у то време били ратови, сиромаштво, личне трагедије и губици, али унутар Центра ми смо имали нешто што је цветало.

Имамо доказ за то, и то је захваљујући Вама, јер сје предложили да радимо годишње извештаје. Ми остале смо рекле, ха, ко има времена да то ради после свих ствари које смо урадиле за годину дана? Али испоставило се да је то била веома јамејна одлука. И монографија о првих десет година Центра за женске студије је ипак била Ваша идеја.

Па, све смо учествовале у томе, координаторке и професорке, али да, сматрала сам да је важно имати писани запис о томе шта се радило.

Управо сам схватила да су прва предавања у Центру, или онеме што је касније постало познато као Центар за женске студије, одржана 8. марта 1992. године, што је било само два дана пре једног од студентских протеста које смо поменуле.

Било је то пре мог доласка у Центар, али да, мислим да нам је свима то било потребно. Свима нам је било потребно место где бисмо могле да разговарамо о томе шта нам се дешава. На пример, предавања историчарки Дубравке Стојановић и Оље Милосављевић нису била искључиво о женама и родној равноправности, већ о историји из једног другог угла, помогла су нам да разумемо шири контекст тадашњих дешавања. Било је предавања о разним темама, на пример о кинеској култури, не само о оснаживању жена. Била су то питања важна за наше студенткиње и студенте, заправо и за све нас.

Какав је био исход његовог 1996-97?

Успешан, резултати избора су признати. Помогло је и то што су на крају, протести добили подршку из Европе. Фелипе Гонсалез, премијер Шпаније, тада, мислим – дошао је и разговарао са Милошевићем. Опозицији је рекао, у реду, резултати избора ће бити признати, али немојте тражити од Милошевића да поднесе оставку. И опозиција је прихватила, иако смо сви били помало разочарани. Следеће године Милошевић је постао председник Социјалистичке Републике Југославије, земље састављене од Србије и Црне Горе. Ипак, протести 1996/97 су били почетак краја његовог режима, иако смо морали да сачекамо још неколико година.

Милошевић је инаугурисан за председника њакозване Социјалистичке Републике Југославије у јулу 1997. Том приликом, одржан је његов у Пионирском парку, који се налази њачно њреко њуџа зграде Народне скупштине.

Тај протест је био симболичан – грађани су бацали старе ципеле на новог председника. Ципеле су представљале оне који су напустили земљу. Хтели смо да му покажемо колико је људи напустило земљу. Полиција нам није дозволила да приђемо близу зграде Скупштине, па смо били на ивици парка преко пута Скупштине, а он је стајао на улазу у зграду Скупштине са породицом и махао нам. Имала сам велику торбу пуну ципела које сам покупила од мајке и тетке. У једном тренутку, Јелена Шантић, позната балерина и мировна активисткиња, нашла се поред мене. Није имала више ципела за бацање, па ме је питала да ли може да користи неке од мојих. „Послужите се“, рекла сам.

Фотографија Јелене Шанић како баца ципелу, коју је направила Горанка Мајић, постојала је култина. Коришћена је за лого фондације која носи њено име и која подржава борбу младих људи против рејесије.

Не знам да ли је на тој конкретној фотографији бацала једну од ципела које сам јој дала, али важно је да је сам чин бацања представљао отпор. Нисмо ништа очекивали од овог протеста, радили смо то само за све оне који су напустили земљу. А било их је превише. Празнина коју су оставили била је тако велика да ју је било немогуће попунити.

Моје последње виђање тиче се садашње ситуације. Сада је август 2025. године, а студентски протести трају већ девет месеци. Придружили су им се и грађани. Ово су најдуготрајнији протести икада одржани у Србији, и још увек не можемо предвидети када ће се завршити, што би требало да се догоди када се исцуне студентски захтеви. Уместо тога, реакција је оштра и, између осталог, груба такозваних „студента који желе да студирају“, уз подршку власти, населила је цоле поменути Пионирски парк. Како се осећате када морате да идете око тог парка, пошто кроз њега не можете да прођете?

Осећам празнину. Сада сам поново пасивни посматрач, као да сам затворила круг. Осећам празнину и размишљам, како је дошло до овога? Како је дошло до овога после свих ових година и после нечега што мислим да смо постигли? Да, морамо рећи да јесмо нешто постигли. Па, зашто смо се вратили на исту тачку одакле смо кренули? Можда не поново на почетак, јер је контекст другачији, и глобално и локално, али ми смо и даље поново на улицама... Осећам и горчину. И љутњу. Веома сам љута.

Превод са енглеског Биљана Дојчиновић



Rachel Blau DuPlessis
(photo: Robert S. DuPlessis)

“Poetry is a Practice of Critique”

<https://doi.org/10.18485/knjiz.2025.15.15.12>

Interview with Rachel Blau DuPlessis by Dubravka Đurić¹
(Conducted by email between January 1 and June 6, 2025)

Rachel Blau DuPlessis is an American experimental poet, scholar, and critic. She has written extensively on gender, poetry, and feminist and objectivist poetics. Her gender trilogy consists of the following books: – *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice* (Routledge, 1990), *Blue Studios: Poetry and Its Cultural Work* (The University of Alabama Press, 2006) and *Purple Passages: Pound, Eliot, Zukofsky, Creeley, and the Ends of Patriarchal Poetry* (University of Iowa Press, 2012). These books, along with *Gender, Races and Religious Cultures in Modern American Poetry, 1908-1934* (Cambridge University Press, 2001), and *A Long Essay on the Long Poem: Modern and Contemporary Poetics and Poetries* (University of Alabama Press, 2023), are fundamental for studies of modern and contemporary poetry. Her experimental, innovative long poem *Drafts* has been collected and published as *The Complete Drafts* (Coffee House Press, 2025). Her books of poetry have been published in French, Italian, and Russian. The following essays by DuPlessis have been translated into Serbian: “Family, Sexes, Psyche: An Essay on H.D. and the Muse of the Woman Writer” (Porodica, polovi, psiha: Esej o H.D. i muzi žene pisca, *ProFemina* 21-22, 2000, translated by Ana Gorobinski), “For the Etruscans”, (Etruskama, *Genero* 1, 2002, translated by Dubravka Đurić), and “Pounding Modernist Maleness: How Pound Managed a Muse” (Razmatranje modernističke muškosti: Kako se Paund izborio sa muzom, *Polja* 461, 2010, translated by Nataša Karanfilović). Her poetry is included in the *Anthology of American Experimental Poetry after 1970* (Antologija američke eksperimentalne poezije nakon 1970, ed. by Dubravka Đurić, OKF, Cetinje, 2023), and in the book by Dubravka Đurić, *Poetry Theory Gender: Modern and Postmodern American Female Poets* (Poezija teorija rod: Moderne i postmoderne američke pesnikinje, OrionArt, 2009), one chapter is dedicated to Rachel Blau DuPlessis’ work. Her website is www.rachelblauduplessis.net; all *Drafts* are available as audio recordings at PennSound.

¹ dubravka.djuric@fmk.edu.rs ; orcid <https://orcid.org/0000-0002-3677-9015>

Let's start this conversation with a brief overview of how and when you entered the feminist movement.

At this moment in 2025, the U.S. (my country of citizenship) is in very great danger, from internal authoritarian functioning despite law and our founding document—the US Constitution and the Bill of Rights, that all officials are bound by oath to honor. This unfolding issue (ongoing) involves a strong and ugly attempt to cancel and annul women's rights—the gains of about 50—even a hundred— years of various positive aspects of feminism. This crisis needs to be understood as the contemporary background of my comments here, in 2025.

To answer your first comment, there is never one kind of feminism, so I'd like to say feminisms in the plural. My particular entrance occurred as what I would now characterize as a positive but incomplete form of feminism: white middle class, professionally-oriented, in an urban and university context.

I became what I call a feminist in 1968 in New York City while I was a graduate student in literature at Columbia University. It is vital to understand that feminism had not "really" existed for several decades as an active and engaging force. There was no feminist "political party" in the U.S. and no official politics with any pro-woman's rights ideas.. Policies and laws about women, thinking about women was dormant, not active. But suddenly—inspired in part by the burgeoning Civil Rights movement in the U.S., women began to articulate some parallel questions and grievances.

Looking back to that time in the U.S, [circa 1967-1968], class, and racial distinctions and differences could be seen in general outline (though these were only generally or loosely acknowledged), and there was prejudice, disgruntlement, and heavy repressive kinds of socialization of girls and women, differentiated by race and class and region, as well as by attitude and ideology. Yet in other ways, it was a pleasant enough historical period, because many things seemed possible, doable.

There were politically active women even in the government often as civil servants, but no particular visible politics about women's issues. There were also some distinctive voluntary organizations. For example, Women Strike for Peace and other organizations concerning the destructive potential of nuclear warfare. There were articulate civil rights movements (first for Blacks also then, historically involving homosexuals and women). Out of the 1930s, there was a beleaguered left and worker orientation that has been actively repressed in the post-World War II period. These are only quick examples of what (now available) histories of contemporary decades of U.S. would tell researchers.

The largest and most drastic poetry movement during the mid-1950s through the radical feminist and anti-war movements in poetry was named The Beat Generation, very compelling, populist, and quite male oriented, even if women identified with its outspoken counter-normative thinking and particular liberation claims.

Circa 1966 after a popular book by Betty Friedan (*The Feminine Mystique*, published 1963) roused a self-consciousness about post-war repressions of women and about the friction between a rosy picture of middle-class female lives, and some realities, women began to discover contradictions in their social roles, their social importance, their socio-political stakes. Many lively organizations of women were invented and began being active to change some of the problems that women began to see in the post-War period.

I have written about my personal “conversion experience” (realization of gender issues and discrepancies) and their long, defining, professional aftermath in *Blue Studios: Poetry and its Cultural Work*. This is particularly in an essay called “Becoming a Feminist Critic: Reader, I married me.” This essay offers a reader a summary of one typical trajectory of sudden realization of feminist social critiques. There are many narratives for researchers, and some very good histories of this second wave Womens Movement that can supplement my brief account here.

This title was a suggestion that alluded to the end of the 19th century British novel *Jane Eyre*. It referred to the hard won end to the marriage plot after suffering and many complications with their narrative costs. However, the witty me pretended I was marrying myself by thinking seriously about women, gender and feminist insights as interpretations of what I saw socially and in literature. My title about marrying was influenced by my first critical book, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers* (Bloomington: Indiana University Press, 1985). That book addressed the familiar 19th century convention ending of many novels about women – marriage (a normative success) or death (as a punishment for transgressions, often sexual—and for not fitting easily into the sex/gender-system).

Our feminist thinking was based on a sense of the specific contradictions we encountered as female graduate students—we were being prepared for a professional status mostly closed (by custom) to us. Further, in our higher (university) education, we had as a generation, barely ever been asked to study women writers (nor Black writers—a significant cadre in the United States), had been trained or encouraged to ask no gender questions of any text. In that late “New Critical” era, any analytic or aesthetic questions seen

as “social” were not part of the approved analytic and interpretive agendas. Women writers were not treated (if read at all in a curriculum) with the same seriousness as male writers—they were also often downgraded and shrugged off. Suddenly all this ideology shadowing the study of literature became visible to us, even shocking, and the intellectual implications were very startling and ripe for change and critique. An upsurge of scholarly and literary activity followed from that shift in assumptions so powerful that it was like a paradigm shift.

Your questions all come from the same literary and textual space that our work built up over these years. But the kinds of feminist acts that I have done are not only in the zone of textual study. To follow up on my feminist activities immediately after 1968 and in the long decades: these activities involved writing, editing (and helping to edit) journals. These journals had been invented and sustained during this sudden opening to and curiosity about women in history, economics, and society, not only in literature and art—everywhere, in fact. A feminist intellectual context was being created and sustained in such scholarly journals (as *Feminist Studies*—on which I served with others on the editorial board for at least fifteen years). This journal was new, just begun; it was being created and sustained by the labor of academics who were also creating, evaluating and sustaining major paradigm shifts in our fields. One university with far sighted vision eventually housed it with limited but vital support, (University of Maryland, College Park) but it had been generated originally by a tiny group feminists, identifying an intellectual need—and starting to do this work with a small editorial board around 1972. A Wikipedia summary of the journal reports (accurately) that it is difficult now to remember how rapidly feminist activities encouraging scholarship and studies of women and gender grew exponentially in all fields. In my particular way, I made my editorial contributions to this journal and eventually with several books of scholarship. The women of that generation were simultaneously creating that scholarly field and contributing to it. The revealing joke is we were building and flying that airplane simultaneously.

My feminist activities deeply involved my profession—teaching—as well as promoting gender analyses (analysis of the sex-gender system) through my research and editorial work. My works (among many other many people’s) have helped to expand and enliven the school and university curriculum. This was another accomplishment of this generation of 68-ers.

What was Women’s Studies in the curriculum as I experienced it for me? First, studies of some contemporary women’s writing—for me poetry (poets like Adrienne Rich, Lucille Clifton, Sylvia Plath, Muriel Rukeyser)

led to university courses with gender analyses of literature and the exciting cultural work of discovery of poets, attitudes and literary canons. This in its turn entailed texts, bringing books back into print and in circulation, editing anthologies, and researching to “recover” underknown women writers from several literary eras well into the past. This involved the invention of also earliest general survey courses like introduction to WHY women’s studies. Thus emphasis on women in the curriculum, the topic of gender in my field led to keen moments of putting newly read but existing literary and social works on the syllabus—like Mary Wollstonecraft, and discussing their importance to Western Civilization. It was heady work. We implicitly felt that knowing more about gender issues would allow people to see the social and literary context more critically than before—a goal of education.

Social change is a vital part of feminism—struggles for gender justice in the context of social justice. There have been many struggles against laws limiting female education, study of society and law and custom to hold women and girls to second-class citizenship, which are as important to the practical, central social change that women seek. There are observations and claims about women in any religious and philosophical tradition. Acts in women’s health care must demand that difference is respected but not disabling. Struggles solidifying women’s human rights are necessary to maintain. Proposing and maintaining attitudes of gender critique are crucial. In wanting to talk about the sex-gender system, economic equity, the right of all women legally to earn and keep their own money is vital. Depending on the national contexts that we know, there are many places where one could see (and still sees) distinct social inequality between male and female citizens.

U.S. women had many semi-invisible political walls inhibiting them (but not decisively preventing them) from joining the general realm of full adults – like holding a job, being paid serious pay, joining professions – MD, lawyer, pharmacist, professor – having their own bank accounts and credit cards (if yet married), as well as possibilities for motherhood and increasing bodily choices. There were unwritten limits (even quotas) about women’s active presence; for example, in medical schools (circa 1970). There are, now, only sporadic numbers of formal preschools for children to help women join the workforce. (This contrasted with very different availability during World War II.) Many of these earlier barriers have been inoperable for decades, but now (in 2025) are again under high risk. Already in 1967 and for many years since, there have been laws and customs that limited women rather efficiently. Thus, to summarize, the general feminist movement in the U.S. was a civil rights and economic rights set of movements and organizations that has had many cultural implications. The situational studies of these limiting laws

and customs often led to movements for change. This political pulse began perhaps in late 1950s (after a hiatus), and picked up in many realms after 1968, continuing even now into 2025. These realms included literature and the arts. Feminism implies social, political and cultural movements, which are not one thing, nor finished things, so feminisms are plural.

*Let's now talk about the cultural work you've done in literary criticism and poetry. You are known as the author of three books of essays that contribute significantly to feminist theory. The first is *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*. The other two are *Blue Studios: Poetry and Its Cultural Work* and *Purple Passages: Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley, and The Ends of Patriarchal Poetry*.*

*You have referred to these as a TRILOGY, indicated by key color names (The Pink Guitar; Blue Studios; Purple Passages) and all center on gender and poetics, often through studies of modernist and contemporary poets. With early essays like "For the Etruscans" from *The Pink Guitar*, you seem to engage closely with French feminist thinkers – is that the case?*

Your emphasis on French feminist theory in some of your address to me should be noted as not fully encompassing my situation. So your interest in what is the 'relevance of' "French feminism at this point of my theoretical work [and] also of my poetry." I would say first that I am more inductive and rarely apply materials or a thought systems to generate my writings or findings. I explore observations and a feeling-based critique from my own experiences and reading and these go into play empirically and analytically. That is an inductive point of view and the "Etruscans" essay began there. I also would not call myself a theorist, but just a person engaging in thinking as a process of interpreting my worlds. Thus my reception timetable of French theory makes it unlikely that this was a direct influence on my earliest essays. At the time you are talking about, France, Canada, the U.S.A., Australia, and certainly the UK had serious, active, lively and autonomous feminist movements of many kinds, some of which knew about the movement (activism) elements, and the intellectual work going on in other places. Priority is always interesting, but not at issue—that is "who was first" is not that germane. This intellectual climate was really a nexus not a genealogy. It is appropriate to trace networks of knowledge as they formed.

From what literary context did your essays emerge?

I actually wrote my first essay influenced by two Anglophone writers, the U.S. poet Robert Duncan and his *The H.D. Book* a work in manuscript that had been circulating in little magazines like *Caterpillar* in the late 1960s. The second active influence were the essays of the British novelist, Virginia Woolf especially *A Room of one's Own* (1929), and essays in general including some by Adrienne Rich in the early 1970s, like "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" (1972).

Let me talk about dates of publication and of translation into English of the essays you ask about from French feminism. I am certainly not in the field of French philosophy / cultural comment. So I received these French essays no earlier or later than most Anglophone literary people. The second essay I wrote was "For the Etruscans" in 1979. The French feminist you refer to is Hélène Cixous whose "Laugh of the Medusa" was written in 1975 and translated into English in 1976. It appeared, and I read it in the anthology *New French Feminisms*, edited by Elaine Marks in 1980, with a significant review by Carolyn Burke in 1981, a review that helped propel the whole set of these French feminist thinkers in English. The other two very important French thinkers who appeared in that collection of theorists in English were Julia Kristeva (a multipronged thinker) and the third was Luce Irigaray, the author of *This Sex Which Is Not One*, 1985 (generally appeared first as a psychoanalytic thinker).

What is my specific relationship to this plathora of thinking? Gratitude, but no specific indebtedness.

Particularly with Cixous, the *rhetoric* on which "For the Etruscans" rested—was *collage*, made up of several voices/ writings, involving multiple authorship as a metaphor and in part an actuality. The paper was based on a conference seminar that I delivered or led in 1978 at a conference series then occurring once a year called The Scholar and the Feminist. The topic was *is there a "women's writing" special to women. Is there a "female aesthetic."* It was a fraught and interesting topic at the time.

My contribution was not prewritten but was a folder of "teaching notes", with me as seminar leader. When asked to "write this up for publication," I then asked for responses from seminar participants—who were like myself younger feminist cultural workers. Once I got letters back after the seminar, I committed to using all responses (with everyone's authorship attached to her responsive letter).

With an emphasis on establishing female difference from men (as if women in general as a socio-psychological group had one cultural position). This kind

of question or topic drastically de-emphasized divisions among women, the history of women, differences (such as race and sexuality, language, nation, and region) among women. Such emphasis on this fundamental juncture of all women later in its extreme, was characterized as essentialism. My position articulated in that essay was that middle class women were "(ambiguously) hegemonic." This phrase tried to get at the interesting, pertinent alternation between feminisms of difference and particularity, and feminisms of sameness and humanity as a whole—that is difference and sameness [in relation to males]. No need to deny situational, historical and faceted complexity! This has always been my attitude.

My somewhat difficult to discern argument in this essay is that there is (at least) an expository, informational mode in writing, and a more essayistic and even a collage-argued mode, and both together, and then other modes as well. The use of any of these modes was a situational choice that different authors, writing formations or groups made, based on the socially-situated ways that each rhetoric was read by that group and other groups at that time. Rhetoric is always situational. The two rhetorics (expository and essayistic) could be used by either gender depending on their sense of the moment. This socially located and flexible point got misunderstood by binarist readers to postulate wrongly that I held a gynocritical, even female-first and essentialist position. No—not at all. I have been upset at the narrowed ascription of what I thought, since it was not what I thought then nor what I think now. My interest was in an interesting stylistic enterprise to investigate—the essay usable by women, not binarist gender thinking.

Thus "For the Etruscans" (1979) was widely taken to defend "feminine" language, although what it actually said is that all language use, all use of discourse is situational, chosen, and relational in historically unfolding ways. As I argue in *Blue Studios*, the terms "personal, autobiographical" and "feminine" are a cover story for collectivity, heterogeneity, positionality and materiality. To me, any call for the "feminine" in discourse is interesting only when crossed with a feminist, or otherwise liberatory, critical project; rhetorical choices are only part of a politics.

My rhetorical tropes of collective authorship and collage are different from Cixous' *maenadic* rhetorical trope. I am sure I had read her essay by 1981, but in origin, they were parallel. My essay was not informed by hers or by her thinking when my seminar was first delivered and conceptualized. Like many things that occur in a cultural realm, they essays were simultaneous in impulse or necessity—*she is enshrining a female maenadic voice; I was foregrounding the essay/collage form as non-static, process writing, like thinking aloud.*

As I said, the Cixous appeared most accessibly in the anthology *New French Feminisms*, and I am sure I read it there. As for the three people whose names are most mentioned in these years, Cixous, Irigaray, Kristeva—of course, eventually I read (and taught over the years) some key essays. But at the point of inception, I had Anglophone sources for my essays. The appearance of “Etruscans” was self-generated. I had heard about the cities and mysteries of Etruscans from a classicist I knew. I used my trope of “Etruscans” as being parallel to women because at that point little was known about the Etruscans. Similarly, Women had not been studied as a significant topic! And incidentally, a good deal more is known about the Etruscans now, 50 years after. Hence, in my later essay, “f-words: an Essay on the Essay” in *Blue Studios*, I offer a footnote (BS, pp. 257-258, N. 24,), updating information about the actual Etruscans and how I was deploying that ancient peoples, who were simultaneous and contemporaneous with the Romans, as a metaphor for the mystery of women as a topic of actual curiosity and investigation.

How have your interests in feminist theory and interpretation changed over time?

Feminist thinking was and is also a rich social and political praxis. I was as much interested in applied feminisms as theoretical feminisms. In fact, *feminist theory is built on feminist practice not the other way round.* The deep fascination of feminist theory/ gender thinking in philosophy and psychoanalysis, managed to have some neutralizing effect to block interest in feminist praxis—activism around social change. Theory is not as dynamic and discussion oriented as praxis or social struggles became. Theory has had fewer results, one could say, although it can inspire. In many ways a mix of applied and theoretical feminisms were appropriate for serious agitating for necessary social change. A person had to defend a position in the real world of social jostle and resistance.

So my work in general was transformed by general feminist feelings, and some of the interpretive questions that resulted. Here are some examples.

Much of my literary critical work enters the realm of becoming, that is, of poesis, of making things different. It can be visualized as a Venn diagram where three sets of practices meet. *The first are institutions of poetic practice—editing, mentoring, declaring allegiance (with manifestos, poems and the like), following (and being construed as a follower), and studying muse-artist relations. These have long been components of poetic careers and*

affiliations, and they take some specific contours in the US twentieth century. These contours are all inflected by gender.

Second, all writers implicitly or explicitly take up relationships to the gender materials of culture and society in their work and in their self-creation as writers. I have studied some and scrutinized some interactions in modernism. These relationships can be studied even if the writers did not comment directly upon such issues or commented only intermittently. So the second circle of the Venn diagram consists of a reading lens emphasizing practices of gender. The book that I wrote with this topic in mind was *Purple Passages: Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley, and the Ends of Patriarchal Poetry*. This book shows a particular curiosity about what maleness, male subjectivity, manhoods of several varieties, homosociality, and sexualities brought into poetic formation and affiliation. My play with pink, blue, purple shows the interactions of gender “colors” (amusing to me). This Trilogy third book wrote a good deal about something (male subjectivity) that I can only be next to, not really inside of (but so what of that?), and something that was variously unnoticed, under-scrutinized, or over-generalized in some feminist thinking until about thirty years ago, when the first anthologies and studies of maleness emerged into the field of gender studies.

Because these first two “sets of practices”—the practices of the poetic career, and of gender—are multiple, polymorphic, changeable, malleable, and always in play, and because they are proposed, drawn upon and staged variously, I try to exemplify “research as encounter” (Pollock 2007, xiii and xv). Griselda Pollock intended by this term a multi-disciplinary encounter, using concepts from one discipline to illuminate another. This encounter between gender studies and poetry studies has always needed to be methodologically alert to resist overly stolid social readings, and to encourage attentiveness to how poetry works. Any call for “analysis that make us appreciate even more the complexity of language, subjectivity, symbolic practices, affects and aesthetics” has my attention (Pollock 2007, xiv-xv). With all my work, including poetry I reveal my interests in a culturalist poetics.

Your book Gender, Races, and Religious Cultures in Modern American Poetry, 1908-1934, was extremely important to me. I was especially struck by the term social philology – could you explain what this methodological approach to poetry means?

That critical work discussed three subjectivities crucial to U.S. modernism—New Woman, New Black (or Negro, as they said then), and New (or Enlightenment) Jew—and poems generated within those subjectivities.

So this book continues my interests in a culturalist poetics by its building of reading strategies called social philology or sociopoesis (DuPlessis 2001, 11-17).² This means looking at small poetic categories (like word choice, line break, punctuation) and finding a poetic particularity that could be seen by the critic as a place in which the poet reveals a historical attitude or position in a contemporaneous social debate (such as Black-White relations, or women's rights or sexuality). With social philology, I pursue some key readings using this analytic leverage. It is a form of socially-inflected close reading.

I am very glad you found that close reading position engaging. It came as a result of a general cultural studies approach to poetry. This context needs some sketching.

Poetry has — in recent conventional thought — been exempted from any kind of socially inflected criticism, as one of those very personal (individuated) or original things — this strangely overlooking poetry's saturation in its own assumptions and practices of subjectivity and representation. Or poetry has been viewed as one of those higher things, transcendent, lofty, just too (note the tautology) "poetic" to be grounded in (tainted by?) social representations or debates. Some people call this exclusionary attentiveness by the term "the aesthetic"— and that's unfortunately become a prim little self-congratulatory term in recent years. I affirm the aesthetic, without question, yes, but sometimes that concept has become too pious, and exclusionary. Such an analytic position can be crudely idealizing and keen to separate "higher planes" (like form) from "lower things" (like content of all dimensions), not to speak of material issues of text, versions, and transmission. Such assumptions about the specialness of poetry reassert hierarchical binaries for literary study.

There have also been many cultural studies and socio-historical examinations of poetry, but from "the outside" not from "the inside" of the poetic text, (on the other hand, without acknowledging poetry as an art form, any poem might as well be considered as only sending a message, just like prose. Obviously artistic choices in each art form are vital! And these need analytic scrutiny). By the outside I mean very valuable studies concerning the production of artists, the social production of artworks (groups, coteries), social norms and historical crises with differential pressures on different artists; cultural institutions and institutions of artistic practices; dissemination and reception of artists and artworks. To choose an example: a woman writing may have different relationships to the institutions of cultural practice (how and what and where to publish, for example). However, these differences and samenesses are not categorical but are modified and placed in active relationships with

² Social poetics, socio-poesis, a social philology, cultural poetics, social formalism are terms indicating critical positions intent on analyzing social and aesthetic issues together.

material forces other than gender. The kinds of gender claims, with other social claims and observations, are more analytic and mobile than many people saw at first.

This encounter between gender studies and poetry studies has always needed to be methodologically alert to resist overly stolid social readings, and to encourage attentiveness to how *poetry* as a practice works at different eras. Any call for “analysis that make us appreciate even more the complexity of language, subjectivity, symbolic practices, affects and aesthetics” has my attention (Pollock 2007, xiv-xv).

In your book Blue Studios: Poetry and Its Cultural Work, I found important definitions of what you call the “feminism of production” and the “feminism of reception”. Could you elaborate on these concepts?

I am not sure how I can explain this more, but I will try. Gender analysis is a secular tool of critical understanding, not a religious or quasi-religious structure of feeling.

Yet in any socio-cultural moment of importance, there is a period is a time when authors and artists have an urge to depict themselves or depict a certain group in a positive light. This positive or ennobling depiction occurs for reasons of inspiration, hopefulness, utopian yearning, models for group values, inter-personal behavior, or behavior of characters in books, offering of model for (or fantasy of) choices applicable to “the real world,” offering emotional support and clarity, a desire to push back against negative depictions of the unfavored group. Feminism of production is affirmative, up-lifting, a way of wanting women to be seen in the best light, justifying their tribulations and choices, and explaining their activities, presenting their lives and emotions in the most positive way, “taking the woman’s side” in debate. This position is sometimes necessary and useful, but as a habit of mind, it can be too limiting.

This is a *feminism of production*. It shows artistry, audience desire, and marketability. This can be a very nice and useful literary attitude. However, the disparaging and hostile term for this cultural behavior is “political correctness,” and in another mockery of a social goal “DEI” [diversity, equity, inclusion]. With an idealizing perspective the feminism of production might be a very powerful proposal for groups. With “representation” at stake, one has seen many artistic moments that are affirmative. This choice of a powerful and positive depiction of a group is a recognized moment or element in art. Good and engaging art can emerge from this moment. This *feminism*

of production is the desire to make plots, use notable, memorable (perhaps allegorical) images emphasizing depictions and arcs of responsive insight that have a hopeful, affirmative flair.

I found it interesting how your approach to the poet H.D. has changed over time. Her work was clearly important to you – but in one of your texts, I came across a critique of her work – I’d appreciate if you could explain that.

Well, writers’ struggles and choices are always important to me, and as a literary critic knows, a person may “fall in love” with a writer, a position that empowers their analyses and abilities to read the work. But there is no need to idealize that writer or to let appreciative and sympathetic readings become a version of worship. It is that simple. One needs to have a balanced view of the topic, the text, or of the object of your curiosity.

That balanced engagement would be an example of the *feminism of reception*. Let’s say—an ability to discuss in a curious and investigative way, some of the sexism that one finds in thinkers otherwise deemed “geniuses” or to discuss gender ideas, even ones you dislike and would reject critically in a debate. The feminism of reception asks questions inflected with gender ideas (and other social practices) without pre-writing the answer (as always affirmative), but maintaining a clarity, critical investigation, and ethical curiosity. Why something was once thought is an investigative question, and not only a position that we deeply question, something we think is damaging and disfunctional to study.

A feminism of reception does not, for instance, have exclusively to study women writers, it can take the most negative, and ugly depiction in literature and philosophy and interpret that perspective from historical knowledge, ideological understanding, and formal perspectives: always asking the questions why and how this particular [ugly] depiction occurs. Analyzing from a feminist or gendered point of view will always involve intellectual movement and decisions between feminism of production and feminism of reception.

Thus feminist thinking, separating out women authors for separate study, has motivated an on-going revolution in reception.³ It is one methodological move within literary study—to separate a marked group—gay writers, Black writers, writers who share a cultural formation, a social manifest, a historical ascription. This depends on identifications—made by writers, made

³ It’s one that can have, in 2007, Ann Vickery point out that her book *Stressing the Modern: Cultural Politics in Australian Women’s Poetry* is the first major study of modern Australian women’s poetry” (3).

by critics. Any writer manifests multiple identifications, and those may be differently evoked at different career moments. One might see this in the career evolution of Adrienne Rich's identifications—from "ungendered" yet female writer, to feminist writer, to lesbian writer, to writer identifying with an anti-Zionist reform Judaism, to writer claiming a global ethos. And as well discussing placing a writer may not involve the identification made by an individual author, but the critical grouping and identification made by a critic as part of the gathering, sorting, and investigating process of literary discussion. This activity in reception has allowed a rewriting of literary history, groups and movements, studies of the differences among women, as well as their differential relationships (from that of many men) to culture and to authority, authorization and authorship. Since main culture may deny or obfuscate or show ambivalence to female agency, feminist reception should try to find evidence of this agency, examine it, investigate it, disaggregate its components, value and study its products.

However, a corollary of the recovery of female cultural agency is that it demands to be viewed coolly. Many—certainly some—women deploy their agency in ways you might not like, might not admire politically, or think is useful culturally. It is a measure now of the strength of feminist scholarship that it can deal with the labor of women even if that labor has been for questionable (to us) ends. That is, to "manifest literary feminisms" we must separate our (temporally limited) ideas of what is good for women from what women actually did and said.

Further it is possible to construct a feminist reception of women writers who are relatively—even verbosely and polemically—skeptical of feminism. Not all women writers are feminists, and certainly "feminist" writers don't pledge allegiance to precisely the same feminisms across history, nor to the same kinds of liberatory projects, even at the same historical era. Not only are all females not universally committed to what used to be called "liberation," neither would they/we necessarily know what that might look like in particular cases, nor would they/we agree on how to "get there." Even those who are committed to changing the sex-gender system may act in self-deceptive, in strategically strange, or double ways. Despite the problematic of this sex-gender bolus, purist separatisms only compound the political and social problematic; they don't help clarify it.

It is not widely known in Serbia, nor in the post-Yugoslav region, that there have been what are known as feminist poetry movements in the U.S. — including experimental feminist poetry. In 1987, in socialist Yugoslavia, I first

became aware of Language poetry [a recent U.S. experimental movement in poetry and poetics] and began translating its poets (Charles Bernstein, Ron Silliman, Lyn Hejinian, Rae Armantrout, among others), but I didn't connect poetry experimentation with feminism until I encountered your feminist theory of poetry. So, this interview is intended to provide context for the existence of these two poetry modes in contemporary U.S. poetry, as well as for literary criticism done with gender in mind. Could you speak about these two, I will call them feminist poetry formations?

"Women's poetry" is a vital and variable historical heuristic and critical probe. It's a debated category among critics and among poets, some people at various times being deeply committed to it, other people rejecting it, and some who don't like it nonetheless conceding its importance in literary history. Of course, it is, in a lively and interesting manner, thoroughly linked to feminist questions both loosely and generally and in specific. If one has an upsurge of feminist thinking on a historical level, then there will be an upsurge of women's poetry, of the welcoming of women's poetry, and of the writing and critical approaches to women's poetry, and even the disparagements of the very category"women's poetry" as something to consider.

At the beginning of the 20th century, a women's issue of *Others*—one of the key U.S. modernist journals—called for a "women's poetry" issue in an interested but, dare I say, a tad patronizing way, by the general editor Alfred Kreymbourg, "we long to see what women will come up with." Women have always done things in the poetic line of things, books and contributions to periodicals. So how does something become "women's poetry" as distinguished from writing in verse or poetic forms by the female of the species? I point to this as a case study in literary history.⁴

There are a couple of ways, not all convincing but all historically available and testified to in biography. This is a suggestive list. First, female themes are addressed, whatever *that* means, and defining those would involve many qualifications. What these could be is always a discussion topic. Also the question, do women (or some women) bring a special female perspective to poetry.

Second, one may identify women as minor poets. Their poetry stays limited, and in some parallel ways women are considered second-class citizens. Some women writers stay by choice within those limits: that is, decide to be small-scale, charming, sometimes comic, or outspoken and shocking. These are internalized choices for marketability, an interesting issue in both production

⁴ See DuPlessis "Critical Mapping II: Reading American Poetry by Women." *The Cambridge History of American Women's Poetry*, ed. Linda A Kinnahan. Cambridge UP, 2016: 26-40.

and reception. Sometimes this poetics is staged as an advantage—an audience-reaching and audience-pleasing role. (This strategy has its limits.)

Or, the poetry is compelled externally, by customs, to be viewed as limited. There is an anecdote from the 1950s about having her husband guarantee the originality of Maxine Kumin's poem before she could get a publication accepted. Some women carve a place for themselves by denying any importance to their gender. Louise Bogan is notably conflicted on this issue—"Women have no wildness in them," she says annoyingly, blaming women for any concessive, low-risk careers, neglecting discussions of the multiple factors contributing to a literary career.

What does it mean to question your gender ascription in cultural relations (not necessarily in sexual relations)? Professionally, you become a denizen of a third place, perhaps a third gender, different from those others who enact the binarist structure of positing two genders exclusively. It is a self-protective, thoroughly explicable, and provoking claim that sometimes their gender is not structuring. They have also experienced a *sauve-qui-peut* position, given their ambitions and powers. For some an allegiance to a third gender, to androgyny, is liberating (this was true of Marianne Moore). This idea resembles the postulate of queer positions today. Some women suspect that identification with women as a group (or as an "oppressed" or a distinctive group) is unappealing and undercuts your poetic career. Clearly in this brief sketch, you can see what a rich and debate-filled zone gender and poetry can propose.

A particular woman writer may deny or discount her relation with women or with any social identification. Such a poet instead wants a relation with poetry, in isolation, with literary tradition, and wants her sex or gender (your pick) ignored as irrelevant to the poetic career. In recent years, this attitude could be proposed by women writers (Louise Bogan was one, Denise Levertov another) who explicitly refused to be anthologized in the recent (and field defining) anthologies of women's poetry. Or if they were anthologized, they did so without any identification with the "feminisms" that might have gotten them anthologized in the first place. Female issues are alluded to—prejudice, ideas about sexuality and sexual freedom, contradictions experienced in Edna St Vincent Millay and Mina Loy. Both of these poets use the allusiveness of verse—compression, rhyme, evocations of cultural materials—to explore these questions and to make distinctive, sometimes satiric, always judgmental comment.

Female rage is sometimes visible in some literary careers—often it can hurt the figure (Frances Boldereff, Marsha Nardi are evidence) or compromise

them. The role of cultural helpmeet can have annihilating consequences.

I've always held that women have had a historically shifting relationship to artistic and cultural institutions—education, access to schooling in their professions, access to publication, distribution, and evaluation, access, that is, to the cultural memory of themselves, for themselves and on their behalf. This has shifted across modernity in considerable ways, with much literary critical analysis possible of individual cultural workers and their contexts. In what follows, I need to say I prefer the terms “poetry by women” and “women artists” to the phrase “women’s poetry” or “women’s art.”

Thus the critical category “women’s poetry” (or “women’s art history”) is a category of cultural rectification—to study who was there, that they were productive, palpable, and forgotten; or undercut by sexism or by themselves; or active and then erased (and so on). And there are various ways or grids/lenses of reading their work—by a study of “female difference” from “men” taken in over-generalized terms, but sometimes effective ones. Or female sameness with male projects—comparativist studies that also might find differences in terms of production or reception. Or female difference from other females of other identifications (or identities, if you will). All of these projects are both plausible and useful. Here is what these documents and text state or show. This feminism of reception, importantly, is an analytic and critical stance different from seeking exemplary thoughts and affirmative ideas.

Importantly—any text in question (being analyzed) does not have to support current or contemporary feminist ideas to be useful within a feminism of reception. What problematic and prejudicial arguments are used in this text? What do rhetorics and imagery and trajectories of statement attempt to convince the reader?

It is a position within the feminism of reception that a document or text does not need to uphold feminist ideas (whatever they are now) but instead needs to analyze, the nastiest and most horrible writing showing how and why it functions, or how it is damaging to women and girls in its tropes, choices, and positions. That is, a document does not have to produce a consoling, inspiring, or uplifting argument, but any document or literary/cultural text can depict various gender-laden ideas and actions. It is the task of the feminism of reception to exemplify curiosity, showing how these ideas and practice function, or are the result of historical debate.

Such reading strategies might display many moments of disunity or contradictions among the critical categories—imagery going one way in a work, resolution (ending) pulling another way, suggest an example.

Contradictions are repressed or under-emphasized, though truly these are points of dynamic interest in texts.

And your poetry? Could you characterize your work as a poet? This is the implicit question behind this interview. Your serial poem DRAFTS is especially interesting – in literature, seriality is usually associated with male experimental writing, although female poets also work in this form or mode. Could you say something about the serial tradition and your engagement with it?

You are asking about serial poems or seriality as a useful poetic structure. This is a version of a medium-length poem with its parts in (often numbered) distinctive sections. Often these sections are not linked by a clear, linear argument, but depend on reader's inferences to grasp the poem's scope. These are sections in which each unit investigates, examines, or possibly advances an argument, but often by indirection. Serial poetry is writing as thinking aloud, (not simply narrating, or embellishing, or singing, or writing in fixed forms).

Serial work, with its modular construction, is a key in modernist structures (that are often non-narrative). Modules examine the "same" item from various positions and at different times. Monet's haystacks are often deployed to trace exacting particularities, and varieties of thing that might be individuated with subtle shades of difference. That is, seriality honors the specificity of things. It is a vital tool against over-generalization, and taking multiplicities and polyphonies into account. Or it is simply invested in thinking in a poetic text, not decorating, but working with social and personal feelings and thoughts.

It is also evocative as being in sections with implicit or explicit pulse and white spaces between the sections—gaps or juxtapositions with space. An art critic named Chris Lyons recently characterized some of Nancy Spero's "scrolls" or continuous but section works by this useful observation: The white or empty spaces in her scroll/ serial work shows "temporal pauses, spatial expanses, existential voids." Something like this occurs in serial poems.

Now, to briefly turn to your poetry and poetics within the context of contemporary U.S. poetry: could you explain the context in which experimental feminist poetry emerged? What issues or challenges sparked its development?

One response is this: a problem is—an exclusively short humanist poetry and its naturalized conventions. Solution—a critique of the conventions of poetry, subjectivity, the lyric. That is making a poetry some called experimental or avant-garde (that last is too war-related a term for me). Some say innovative, although the rhetorics are not “new” but are deployed in a focused way. And when you have more people in the zone of experimentation or inside a critical occasion for using a wider set of conventions, and one has women self-consciously writing poetry, you might get a range of women experimentalists.

Who were the actors?

I cannot give you a short list of actors; the United States is large and has many poets! You might distinguish them this way: one set were poets favored by main publishers, people recognized as poets, often winning some specific prizes in US contexts. Varieties of writers, all well-enough rewarded with grants and residencies. They write a generally narrative, memory-filled, and image-rich humanist poetry. Often the poets show loose poetics of intersubjectivity and well-worked language strategies.

How have your interests in feminist theory and interpretation changed over time? Do you write political poetry? That is, do you write feminist poetry? Do you present works directly engaged with feminist issues?

I do not write “feminist poetry” as that term has been understood, as coming directly out of the opinions or positions of a particular era in the contemporary women’s movement. I am known for writing one long poem in 114 separate “odes” or “cantos”. This is called *Drafts*. (You have asked if *Drafts* is one serial work, and I think that question is for critics to debate, not for me as its author to categorize.)

I have often said that in my essays, poetry, and literary criticism I am a feminist and a poet, not a feminist poet. I write enriched by and motivated from feminism that I experienced as a dynamic upsurge at a specific time and place. I am known for writing poems, engaging in cultural discussion and critique, for writing a stylistically varied poetry that takes up many genres and dictions in this one large work a poetry of expansive scope and active thinking in process. I do not “write” feminist opinions within my poetry in any straightforward, easily identifiable way.

I feel, as Adorno said, “migrated into” by our current social realities, infused in every cell by an on-going world crisis of global plunder, gender wrongs,

and nationalist malfeasance. The political world infuses everything we are. I express it continuously; I do not have to “decide” to write a “political” poem—I write politically simply by trying to represent all the dimensions of my and our lives. The social world, the economic world, the political world, the gendered world are here, now. The question is how to face them, how not to “exclude” their force by means of the purificatory, aestheticizing rituals of art.

Being a poet is not simply writing poem after poem, though it begins that way. It is defining a project, or several projects, sending them forth into our world. In general, a poet will make some address to the whole structure of poetic practice and to the histories of the mode or genre “poetry.” And from there to thought, philosophy, cosmogony—however you put it.

For me feminism helps construct a critical and resistant relationship to much of hegemonic culture, to its products and to its ideologies. This critical resistance and suspicion is seen in a good deal of my work. Thus it is categorized as “innovative.” Genres and conventions of writing often reaffirm social and power relations that already actively exist. Forms may or may not reaffirm those, but are often claimed as a sign of adhesion to tradition. That’s why, for me, the cultural acts of critique, torque, resistance, investigation, the invention of structures, the exploration of genres and idioms have had more attraction and interest than acts of affirmation, fitting into genres, reuse of conventions, and the obedience involved in using form uncritically. Poetry is a practice of critique.



Рејчел Блау ДуПлези
(фото: Роберт С. ДуПлези)

Поезија је пракса критике

Разговор са Рејчел Блау ДуПлези водила је Дубравка Ђурић¹
(Интервју је вођен преко имејла, од 1. јануара до 6. јуна 2025)

Рејчел Блау ДуПлези је америчка експериментална песникиња, теоретичарка и критичарка. Писала је о роду, поезији и феминистичкој и објективистичкој поезији. Њену теоријску трилогију о роду чине следеће књиге – *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice* (Ружичаста гитара: Писање као феминистичка пракса) објављена у издавачкој кући Routledge, 1990 године; *Blue Studios: Poetry and its Cultural Work* (Плави атељеи: Поезија и њен културни рад), коју је издао The University of Alabama Press, 2006. и *Purple Passages: Pound, Eliot, Zukofsky, Creeley, and the Ends of Patriarchal Poetry* (Љубичасти пасажии: Паунд, Елиот, Зукофски, Крили и крај патријархалне поезије), објављена у University of Iowa Press, 2012. године. Ове књиге, заједно са монографијом *Gender, Races and Religious Cultures in Modern American Poetry 1908-1934* (Род, раса и религијске културе у модерној америчкој поезији), издавача Cambridge University Press, 2001, и *A Long Essay on the Long Poem: Modern and Contemporary Poetics and Poetries* (Дуги есеј о дугој песми: Модерна и савремена поетика и поезија, University of Alabama Press, 2023), основа су за проучавање модерне и савремене поезије из феминистичке перспективе. Ове године (2025) објављена је и њена експериментална серијална поема *Нацрпџии (Drafts)* под насловом *Целокујнии нацрпџии (The Complete Drafts)*, у издавачкој кући Coffee House Press. Књиге поезије ове ауторке преведене су на француски, италијански и руски језик. На српски језик су преведени следећи есеји Рејчел Блау ДуПлези: „Family, Sexes, Psyche: An Essay on H.D. and the Muse of the Woman Writer“ (Породица, полови, психа: Есеј о Х.Д. и музи жене писца, *ПроФемина* 21-22, 2000, превела Ана Горобински), „For the Etruscans“ (Етруркама, *Генеро* 1, 2002, превела Дубравка Ђурић) и „Pounding Modernist Maleness: How Pound Managed a Muse“ (Разматрање модернистичке мушкости: Како се Паунд изборио са музом) *Поља* 461, 2010, превела Наташа Каранфиловић). Њена поезија је уврштена у *Анџолооџију америчке експерименталне поезије након 1970*, коју је уредила Дубравка Ђурић (ОКФ, Цетиње 2023). У монографији Дубравке Ђурић, *Поезија теорија род: Модерне и постмодерне америчке песникиње*, ОрионАрт,

¹ dubravka.djuric@fmk.edu.rs ; orcid <https://orcid.org/0000-0002-3677-9015>

2009), једно поглавље је посвећено делу Рејчел Блау ДуПлезис. Њен сајт је www.rachelblauduplessis.net, а сви сегменти поеме *Нацртати* налазе се на интернет адреси [here at PennSound](#).

Зайочела бих овај разјовор крајким мајирањем ѿренујка и начина на који сје ушли у феминистички ѿкреј.

У овом тренутку у 2025, САД (земља чија сам држављанка) у великој је опасности, од стране унутрашње ауторитарне политике која делује супротно закону и оснивачком документу – Уставу и Повељи о правима – којих су сви званичници заклетвом обавезани да се придржавају. Ова садашња ситуација обухвата снажан и ружан покушај да се пониште и анулирају женска права – освојена захваљујући позитивним аспектима феминизма током педесет, па чак и сто година. Ову кризу треба схватити као савремену позадину мојих коментара сада, у 2025. години.

У одговору на прво питање: никада није постојала само једна врста феминизма, тако да бих волела да говорим о феминизмима у множини. Мој сопствени улазак догодио се у оквирима које бих сада окарактерисала као позитиван али непотпун облик феминизма: припадница сам беле средње класе, професионално оријентисана, у урбаном и универзитетском контексту.

Постала сам оно што бих назвала феминисткињом током 1968. у Њујорку, док сам била постдипломка на књижевности на Универзитету Колумбија. Веома је важно разумети да феминизам није „стварно“ постојао током неколико деценија као активна и ангажована снага. Није било феминистичке „политичке партије“ у САД, нити званичних политичких програма који би заступали идеје у вези са женских правима. Програми и закони у вези са женама, размишљање о женама, било је успавано а не активно. Али, изненада – инспирисано делимично све јачим покретом за грађанска права у САД – жене су почеле да артикулишу нека паралелна питања и притужбе.

Кад се осврнем на то време у САД (око 1967-1968), класна и расна разлика и разлике могу се посматрати у општем оквиру (мада су биле тек уопштено или широко признате), а било је предрасуда, незадовољстава, и веома репресивних начина социјализације девојчица и жена, диференцирања на основу расе, класе и регија, као и на основу ставова и идеологије. Ипак, с друге стране, то је био довољно пријатан историјски период јер су многе ствари изгледале могуће, достижне.

Било је политички активних жена чак и у влади као државних службеница, али не и неке посебно видљиве политике у вези са

женским питањима. Постојале су и поједине истакнуте доброволне организације: *Жене се боре за мир* (Women Strike for Peace), на пример, и друге организације које су се бориле против разорног потенцијала нуклеарног ратовања. Било је и артикулисаних покрета за грађанска права (најпре црног становништва а онда, хронолошким редом, хомосексуалаца и жена). Из тридесетих година 20. века преживела је измучена лева и радничка струја која је доживела активну репресију у периоду после Другог светског рата. То су само неки примери онога што би историје (какве су сада доступне) савремених деценија у САД откриле истраживачима.

Највећи и најдрастичнији песнички покрет током средине педесетих година 20. века до појаве радикалних феминистичких и антиратних покрета у поезији назван је бит генерацијом. Био је врло убедљив, популистички и сасвим мушки оријентисан, иако су се чак и жене идентификовале са његовим декларисаним захтевима против норми и у прилог посебних слобода.

Око 1966. године, пошто је популарна књига Бети Фридан *Мистика женствености* (објављена 1963) подигла самосвест у вези са послератном репресијом над женама и показала напетости између ружичасте слике живота жена средње класе и реалности, жене су почеле да схватају контрадикторност унутар својих друштвених улога, у друштвеном положају и друштвенополитичким улозима. Основане су многе женске организације које су активно настојале да утичу на проблеме које су жене уочиле у послератном периоду.

О свом личном „искуству преображаја“ (разумевању проблема у вези са родом и дискрепанција у вези са њим) и дугом периоду после тога који ме је одредио, писала сам у књизи *Плави ајдељеви: Поезија и њен културни рад*. Тиме сам се посебно бавила у есеју под насловом „Постајање феминистичком критичарком: Читатељко, удала сам се за саму себе“ („Becoming a Feminist Critic: Reader, I married me“). Овај есеј представља сажетак једног типичног преображаја који је уследио после изненадног разумевања феминистичке друштвене критике. Постоји много прича за истраживаче и истраживачице и неких веома добрих историја овог другог таласа Женског покрета којима може да се допуни овај мој кратак преглед.

Сам наслов алудирао је на крај британског романа из 19. века *Џејн Ејр*. Односио се на завршетак браком до ког се с муком стигло, после много патње и компликација у приповести. У наслову сам се нашалила да сам се удала за себе саму размишљајући озбиљно о женама, роду и феминистичком увиду као интерпретацији онога што

сам видела у друштву и у књижевности. Мој наслов у вези са удајом био је инспирисан мојом првом теоријском књигом, *Писаћи даље од самог краја: Приповеке стварања ауторки у 20. веку* (*Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington: Indiana University Press, 1985). Та се књига бавила познатим конвенцијама из 19. века у вези са завршецима бројних романа о женама – брак (нормативни успех) или смрт (као казна за трансгресију, често сексуалне природе – и за неуклапање у систем пола/рода).

Наша феминистичка мисао заснивала се на осећању посебних контрадикција са којима смо се сусреле по дипломирању – биле смо припремане за професионални статус који нам је (уобичајено) био углавном ускраћен. Осим тога, у нашем високом (универзитетском) образовању, као генерација ретко смо се сусретали за захтевом да читамо ауторке (као ни црне ауторе – који чине знатан део писаца у САД), нити смо били обучени или подстицани да постављамо питања у вези са родом у читању ма ког текста. У тој ери касне Нове критике, на било које аналитичко или естетско питање које би се сматрало „друштвеним“ не би се гледало са одобравањем у анализи или интерпретацији. Ауторке нису биле проучаване (ако су уопште биле и читане у оквиру курикулума) са истом озбиљношћу као аутори – често су биле потцењиване или отписиване. Изненада нам је сва та идеологија која је бацала сенку на проучавање књижевности постала видљива а интелектуалне импликације су биле запрепашћујуће – било је зрело за промену и критичко разматрање. Раст научне и књижевне активности која је уследила после те промене претпоставки био је тако снажан да је остављао утисак промене парадигме.

Сва ваша питања долазе из истог књижевног и критичког простора који је наш рад стварао током ових година. Али, мој феминистички рад није био само у зони проучавања текста. Да заокружим део о својим феминистичким активностима одмах после 1968. године и у наредним деценијама: оне су обухватале писање, уређивање издавање (и помоћ у уређивању часописа. Ови часописи су стварани и опстајали су у време те изненадне радозналости и отварања према женама у историји, економији и друштву, у свему, заправо, не само у књижевности и уметности. Створен је феминистички интелектуални контекст и подржан је научним часописима попут *Feminist Studies* (у ком сам била једна од чланица редакције барем петнаест година). Тада је то био нови часопис, тек је почињао; створен је и одржаван радом научница које су стварале, развијале и одржавале главне промене парадигме у нашим пољима. Један универзитет који је имао далековиду визију на крају га је

удомо, уз ограничену али виталну подршку (Универзитет у Мариленду, Колец парк), али га је првобитно креирала група феминисткиња које су препознале интелектуалну потребу и основале малу редакцију око 1972. године. Сажетак у вези са часописом на Википедији наводи (тачно) да је сада тешко сетити се каквом су експоненцијалном брзином расле феминистичке активности које су охрабривале истраживања и проучавање жена и рода на свим пољима. Са своје стране дала сам уреднички допринос овом часопису уз, на крају, седам научних књига. Жене су у тој генерацији истовремено креирале научно поље и доприносиле му. Речено у шали, истовремено смо правиле авион и управљале њиме.

Моје феминистичке активности су у великој мери укључивале моју професију – наставу – као и промоцију родне анализе (анализа система пола и рода) кроз мој истраживачки и уреднички рад. Моји радови (међу осталим радовима многих других људи) помогли су у проширењу и оживљавању школског и универзитетског курикулума. Ово је било још једно достигнуће генерације шездесетосмаша.

Шта су биле женске студије у наставном плану и програму, како сам их ја доживела? Прво, проучавање неких савремених ауторки – за мене поезије (песникиња попут Адријен Рич, Лусил Клифтон, Силвије Плат, Мјуриел Рукејзер) довело је до универзитетских курсева са родним анализама књижевности и узбудљивим културним радом откривања песникиња, ставова и књижевних канона. То је заузврат подразумевало писање текстова, враћање књига у штампу и оптицај, уређивање антологија и истраживање како бисмо „вратиле“ недовољно познате списатељице из више књижевних епоха до далеке прошлости. То је значило и креирање најранијих општих курсева попут увода са темом ЗАШТО женске студије. Тако је нагласак на женском стваралаштву у наставном плану и програму – тема рода у мојој области – довео до занимљивих тренутака враћања недавно прочитаних, али давно насталих књижевних и друштвених дела у наставни план и програм – попут Мери Вулстонкрафт, и дискусије о њиховом значају за западну цивилизацију. Радиле смо као опијене. Осећале смо да ће боља спознаја о родним питањима омогућити људима да критичније сагледају друштвени и књижевни контекст него што је то раније био случај – а то је циљ образовања.

Друштвене промене су витални део феминизма – борбе за родну правду у контексту друштвене правде. Било је много борби против закона који ограничавају образовање жена, проучавање друштва и права и обичаја који жене и девојчице третирају као грађане другог реда, што

је подједнако важно за практичну, централну друштвену промену коју жене траже. Свака верска и филозофска традиција има своје опсервације и тврдње у вези са женама. Прописи о здравственој заштити жена морају захтевати да се поштују разлике, али тако да то не значи онеспособљавање жена. Неопходно је одржавати борбе које учвршћују људска права жена. Предлагање и очување ставова родне критике је кључно. У жељи да се говори о систему пола и рода, економској равноправности, праву свих жена да легално зарађују и чувају свој новац, од виталног је значаја. У зависности од националних контекста које познајемо, постоји много места на којима се може видети (и још увек се види) изразита друштвена неједнакост између грађана и грађанки.

Пред америчким женама били су многи полуневидљиви политички зидови који су их спречавали (али не до краја и одбијали) да се придруже општем царству пуноправних одраслих – на пример, да буду запослене, да имају добре плате и добре професије – да буду лекарке, адвокаткиње, фармацеуткиње, професорке, да поседују сопствене банковне рачуне и кредитне картице (иако су већ удате), као и да имају могућност да постану мајке и да имају слободу у одлучивању о сопсвеном телу. Постојала су неписана ограничења (чак и квоте) за активно присуство жена; на пример, на медицинским факултетима (око 1970. године). Сада само спорадично постоје формалне предшколске установе за децу које би олакшале женама да се запосле. (Сасвим другачије је било током Другог светског рата.) Многе од ових ранијих баријера су током деценија уклоњене, али сада, 2025. године, постоји могућност да се поново успоставе. Већ 1967. године и много година након тога, постојали су закони и обичаји који су прилично ефикасно ограничавали жене. Дакле, да сумирамо, општи феминистички покрет у САД био је скуп покрета и организација за грађанска и економска права који је имао многе културне импликације. Ситуационе студије ових ограничавајућих закона и обичаја често су доводиле до покрета који су се борили за промене. Овај политички пулс је почео можда крајем педесетих година 20. века (након паузе), а у многим областима се појачао након 1968. године, настављајући се чак и до 2025. године. Ове области су укључивале књижевност и уметност. Феминизам подразумева друштвене, политичке и културне покрете, који нису једна ствар, нити завршене ствари, тако да су феминизми у множини.

Хајде сада да разговарамо о Вашем доприносу у књижевној критички и поезији. Познати сте као ауторка дела феминистичке

теорије објављеној у шри књије есеја. Прва је Ружичаста гитара: Писање као феминистичка пракса. Друге две су Плави атељеи: Поезија и њен културни рад и Љубичасти пасажии: Паунд, Елиот, Зукофски, Олсон, Крили и крај патријархалне поезије.

Назвали сје их ТРИЛОГИЈОМ, означеном кључним називима боја (Ружичаста гитара; Плави атељеи; Љубичасти пасажии) и сви се баве родом и поетиком, често студијама модернистичких и савремених поетикана. У најранијим есејима појут „Етруркама“ у Ружичастој гитари, чини се да сје блиски француским феминистичким теоретичаркам.

Треба да напомена да Ваш нагласак на француској феминистичкој теорији у неким случајевима не обухвата у потпуности моју ситуацију. Мислим на Ваше интересовање за то шта је „релевантност“ „француског феминизма у овој фази мог теоријског рада (и) такође моје поезије“. Прво бих рекла да стварам више индуктивно и ретко примењујем материјале или системе размишљања да бих тако генерисала своје стваралаштво или истраживање. Истражујем запажања и критику засновану на осећањима из сопствених искустава и читања, и они делују емпиријски и аналитички. То је индуктивна тачка гледишта и есеј „Етруркама“ је ту почео. Такође не бих себе назвала теоретичарком, већ само особом која се бави размишљањем као процесом тумачења својих светова. Тренутак када је француска теорија допрла до мене значи да је мало вероватно да је директно утицала на моје најраније есеје.

У време о коме говорите, Француска, Канада, САД, Аустралија и свакако Велика Британија имале су различите озбиљне, активне, живе и аутономне феминистичке покрете, од којих су неки знали за елементе покрета (активизма) и интелектуални рад који се одвијао на другим местима. Приоритет је увек занимљив, али није спорно питање – то јест, „ко је био први“ није толико релевантно. Ова интелектуална клима је заправо била веза, а не генеалогиија. Прикладно је пратити мреже знања како су се формирале.

Из кој књижевној контекста су појекли Ваши есеји?

Први есеј сам заправо написала под утицајем двоје англофоних писаца, америчког песника Роберта Данкана и његовог дела *Књија Ејч Ди*, рукописа који је кружио у малим часописима попут *Caterpillar* крајем шездесетих година 20. века. Други активни утицај били су есеји британске романсијерке Вирџиније Вулф, посебно *Сојствена соба*

(1929), и есеји уопште, укључујући и неке из пера Адријен Рич настале почетком седамдесетих година, попут „Кад се ми мртви пробудимо: Писање као ре-визија“ (When we Dead Awaken: Writing as Re-Vision, 1972).

Рекла бих нешто о томе када су есеји из француског феминизма за које ме питате објављени и преведени на енглески. Свакако нисам стручна у области француске филозофије или културе. Дакле, ови француски есеји су стигли до мене када и до већине англофоних књижевница. Други есеј који сам написала био је „Етруркама“ из 1979. године. Француска феминисткиња на коју се позивате је Елен Сиксу, чији је „Смех Медузе“ написан 1975. године и преведен на енглески 1976. године. Појавио се, и ја сам га прочитала, у антологији *Нови француски феминизми*, коју је уредила Илејн Маркс 1980. године, са значајном рецензијом Керолин Берк из 1981. године, рецензијом која је помогла да се цела група ових француских феминистичких теоретичарки појави на енглеском језику. Друге две веома важне француске теоретичарке које су се појавиле у тој збирци на енглеском језику биле су Јулија Кристева (теоретичарка у више области), а трећа је била Лис Иригаре, ауторка књиге *Овај њол који није јеган*, (1985), која најпре појавила као психоаналитичарка.

Какав је мој специфичан однос према овој платори размишљања? Захвалност, али без икаквог посебног дуга.

Посебно у вези са Сиксу, *рејторика* на којој је почивао рад „Етруркама“ била је реторика *колажа*, састављеног од неколико гласова/ начина писања, што је укључивало вишеструко ауторство као метафору, а делимично и стварност. Рад је био заснован на конференцијском семинару који сам водила 1978. године. То је била серија конференција које су се тада одржавале једном годишње под називом „Научница и феминисткиња“. Тема је била да ли постоји „женско писање“ посебно за жене. Да ли постоји „женска естетика“? Била је то напета и занимљива тема у то време.

Мој рад није био унапред написан, већ су то биле „белешке за наставу“, а ја сам водила семинар. Када су ме замолили да рад „напишем за објављивање“, тражила сам одговоре од учесница семинара – које су, попут мене, биле млађе феминистичке културне раднице. Пошто су одговори стигли после семинара, одлучила сам да их све користим (уз ауторство наведено уз сваки одговор).

Нагласак је био на успостављању разлике жена спрема мушкараца (као да жене уопште као социопсихолошка група имају једну културалну позицију). Оваква врста питања или теме драстично је умањила значај поделе међу женама, историје жена, разлика (као што су раса и

сексуалност, језик, нација и регион) међу женама. Такав нагласак на овом фундаменталном споју свих жена касније је, у својој крајности, окарактерисан као есенцијализам. Мој став артикулисан у том есеју био је да су жене средње класе „(двосмислено) хегемонистичке“. Тим термином сам покушала да објасним занимљиво и важно смењивање феминизама разлике и посебности и феминизама истости и човечности у целини – то јест разлике и истости (у односу на мушкарце). Нема потребе да се пориче ситуациона, историјска и многострана сложеност! То је увек био мој став.

Мој аргумент у овом есеју, који је донекле тешко уочити, јесте да постоје (барем) експозиторни, информативни начин писања, и онај више есејистички, па чак и начин аргументованог колажа, и то оба заједно, а затим и други начини. Употреба било ког стила био је избор зависан од ситуације. Те ситуационе изборе правили су различити аутори, списатељске формације или групе и то на основу социјално ситуираних начина на које су та група и друге групе читале реторику у том тренутку. Реторика је увек ситуациона. Две реторике (експозиторна и есејистичка) могла су користити оба пола у зависности од њиховог осећаја тренутка. Они који читају бинарно погрешно су схватили ову флексибилну и на друштвеним одредницама засновану поенту. Отуд су погрешно закључили да сам заузела гинеитичку, чак и примарно женску и есенцијалистичку позицију. Не, никако. Била сам узнемирена због приписивања сужених значења ономе што сам заиста мислила, јер то није било оно што сам мислила ни тада нити сада. Мене је интересовао стилски подухват као истраживање – есеј који могу да користе жене, а не бинаристичко размишљање о роду.

Тако је есеј „Етруркама“ (1979) широко схваћен као одбрана „женског“ језика, иако је тај есеј заправо говорио то да је свака употреба језика, свака употреба дискурса ситуациона, изабрана и релациона на начине које историја открива. Као што тврдим у *Плавим ашељеима*, термини „лично, аутобиографско“ и „женско“ јесу параван за колективност, хетерогеност, позиционалност и материјалност. За мене је сваки позив на „женско“ у дискурсу занимљив само када се украти са феминистичким, или на други начин ослободилачким, критичким пројектом; реторички избори су само део политике.

Моје реторичке фигуре колективног ауторства и колажа разликују се од *менадских* реторичких фигура Елен Сиксу. Сигурна сам да сам њен есеј прочитала пре 1981. године, али у суштини, они су паралелни. Мој есеј није прожет њеним текстом или мишљењем када сам први пут водила и уобличио свој семинар. Попут многих ствари које се

дешавају у домену културе, ови есеји су били истовремени када је реч о импулсу или нужности – *она уоквирује женски њлас као њлас менаге; ја сам усјосјавила есеј/колаж као облик не-сјасјичној њисања у њроцесу, налик размишљању наѡлас.*

Као што сам рекла, Сиксу је била заступљена у антологији *Нови француски феминизми* и сигурна сам да сам је тамо прочитала. Што се тиче три особе чија се имена најчешће помињу ових година, Сиксу, Иригареј, Кристева – наравно, на крају сам прочитала (и предавала током година) неке кључне есеје. Али у тренутку када сам почињала, имала сам англофоне изворе за своје есеје. Појава „Етрурки“ је била самостално генерисана. Чула сам о градовима и мистеријама Етрураца од једног колеге класичара кога сам познавала. Користила сам троп „Етрурци“ као паралелу са женама јер се у том тренутку мало знало о Етрурцима. Слично томе, жене нису биле проучаване као значајна тема! И узгред, много више се зна о Етрурцима сада, 50 година касније. Стога, у мом каснијем есеју „f-речи: Есеј о есеју“ у *Плавим аѡељеима*, имам фусноту (број 24 на странама 257-258) са ажурираним информацијама о стварним Етрурцима и о томе како сам користила тај древни народ, који је живео истовремено када и Римљани, као метафору за непознавање жена, што је тема моје стварне радозналости и истраживања.

Како су се ваша ињѡтересовања за феминисјичку ѡтеорију и ињѡтерѡреѡацију мењала ѡкоком времена?

Феминисјичко размишљање је било и јесѡе боѡаѡа друшјивена и ѡолисјичка ѡракса. Била сам подједнако заинтересована за примењене феминизме колико и за теоријске феминизме. У ствари, *феминисјичка ѡтеорија је изѡрађена на феминисјичкој ѡракси, а не обрнуѡо.* Дубока фасцинација феминистичком теоријом/родним размишљањем у филозофији и психоанализи успела је да блокира интересовање за феминистичку праксу – активизам у вези са друштвеним променама. Теорија није толико динамична и оријентисана на дискусију као што су пракса или друштвене борбе постале. Теорија је имала мање резултата, могло би се рећи, иако може да инспирише. У многим аспектима, мешавина примењеног и теоријског феминизма била је прикладна за озбиљно агитовање за неопходне друштвене промене. Треба бранити позицију у стварном свету друштвених превирања и отпора.

Дакле, мој рад уоѡиѡе је ѡтрансформисан оѡиѡим феминисјичким осећањима и неким од ињѡтерѡреѡаѡивних ѡиѡања која су из ѡоѡа ѡроизаѡила. Ево неколико ѡримера.

Велики део мог књижевнокритичког рада улази у сферу постајања, односно *poesis*, чињења ствари другачијим. То се може визуализовати као Венов дијаграм где се сусрећу три скупа пракси. Прве су институције песничке праксе – уређивање, менторство, изражавање оданости (манифестима, песмама и слично), праћење (и тако биће следбеница) и проучавање односа муза-уметник. Ово су дуго биле компетенције песничких каријера и припадности, и поимају неке специфичне конуре у двадесетом веку у САД. Све ове конуре су прожеле полом.

Дуго, сви писци имплицитно или експлицитно заузимају односе према родним материјалима културе и друштва у свом раду и у свом самостварању као писци. Проучавала сам неке односе и јасљиво испитала поједине интеракције у модернизму. Ови односи се могу проучавати чак и ако писци нису директно коментарисали таква питања или су их коментарисали само повремено. Дакле, други круг Веновог дијаграма састоји се од читалачког сочива које наглашава праксе рода. Књига коју сам написала имајући ову тему на уму била је *Љубичаста пасажи: Паунд, Елиот, Зукоски, Олсон, Крили и крај патријархалне поезије*. Ова књига исказује посебну радозналост о томе шта су мушкост, мушка субјективност, мушкости различитих врста, хомосоцијалност и сексуалност унели у песничко формирање и припадност. Моја игра ружичастом, плавом и љубичастом показује интеракције родних „боја“ (што ми је забавно). Ова трећа књига трилогије великим делом се бави нечим (мушком субјективностишћу) поред чега могу само стајати а не бити унутра (па шта онда?), и нечим што је било непримећено у различитој мери, недовољно испитивано или превише генерализовано у појединим феминистичким размишљањима до пре тридесетак година када су се прве антологије и мушке студије појавиле у области студија рода.

Пошто су ова прва два „скупа пракси“ – праксе песничке каријере и рода – вишеструка, полиморфна, променљива, прилагодљива и увек у игри, и зато што их предлажу, користе и постављају на различите начине, покушавам да илуструјем „истраживање као сусрет“ (Pollock 2007, xiii и xv). Гризелда Полок је под овим термином подразумевала мултидисциплинарни сусрет, користећи концепте из једне дисциплине да би осветлила другу. Овај сусрет између студија рода и студија поезије морао је увек да буде методолошки на опрезу како би се одупрео одвећ равнодушним читањима на фону друштва и како би подстакла пажњу усмерену ка томе како поезија функционише. Сваки позив на „анализу која нас тера да још више ценимо сложеност језика, субјективности,

симболичких пракси, афекта и естетике“ привлачи моју пажњу (Pollock 2007, xiv-xv). Свим својим радом, укључујући и поезију, откривам интересовања за културалистичку поетику.

Ваша књига Род, расе и религијске културе у модерној америчкој поезији 1908–1934 била ми је изузетно важна. Посебно њермин социјална филологија – можеће ли објаснити шта значи овај методолошки присиуи поезији?

Тај критички рад је разматрао три субјективности кључне за амерички модернизам – то су Нова жена, Нови црнац (или Negro, како су тада говорили) и Нови (или просветитељски) Јеврејин – и песме настале унутар тих субјективности.

Дакле, ова књига наставља моја интересовања за културалну поетику изградњом стратегија читања названих социјална филологија или социопоеза (DuPlessis 2001, 11–17). То значи посматрање малих поетских категорија (као што су избор речи, прелом реда, интерпункција) и проналажење поетске посебности коју критичар може видети као место у којем песник или песникиња открива историјски став или позицију у савременој друштвеној дебати (као што су односи црнаца и белаца, или права жена или сексуалност). Са социјалном филологијом, тежим неким кључним читањима користећи ову аналитичку полугу. То је облик друштвено обликованог помног читања.

Веома ми је драго што сте сматрали да је тај став пажљивог читања занимљив. Настао је као резултат општег културалног приступа поезији. Овај контекст захтева да га ближе објасним.

Поезија је – у новијем конвенционалном мишљењу – изузета од било какве друштвено обликоване критике, као једна од крајње личних (индивидуализованих) или оригиналних ствари – што чудно превиђа засићеност поезије сопственим претпоставкама и праксама субјективности и репрезентације. Или се на поезију гледа као на једну од виших ствари, трансцендентних, узвишених, једноставно превише (обратите пажњу на таутологију) „поетских“ да би могли да их заснујемо на (окаљаним?) друштвеним представама или расправама. Неки људи ову искључиву пажњу називају термином „естетско“ – и то је нажалост последњих година постао уштогљен, мали, самохвалисав термин. Свакако да прихватам естетско, да, али понекад је тај концепт превише побожан и искључив. Такав аналитички став може да грубо идеализује и да ствара „више равни“ (као што је форма) од „нижих ствари“ (као што

је садржај свих врста), да не говоримо о материјалним питањима текста, верзија и преноса. Такве претпоставке о посебности поезије поново потврђују хијерархијске бинарности у књижевним студијама.

Има и много проучавања поезије из перспективе студија културе и социјалноисторијских студија, али „споља“ а не „унутар“ поетског текста (с друге стране, ако не прихватимо поезију као уметничку форму, онда можемо сваку песму посматрати искључиво као носиоца поруке. Очигледно је да су уметнички избори у сваком облику уметности витални! А њих треба аналитички испитати). Под спољашњим проучавањима мислим на веома вредна истраживања стваралаштва уметника или уметница, друштвену продукцију уметничких дела (групе, котерије), друштвене норме и историјске кризе које су вршиле притиске на уметнике; на културне институције и институције уметничких пракси; на дисеминацију и рецепцију уметника и уметничких дела. На пример: књижевница може имати различите односе са институцијама културне праксе (рецимо, где и како да објављује своја дела). Те разлике и сличности у изборима нису категоричне, већ бивају одређене и ситуиране унутар активних односа и са материјалним снагама различитим од рода. Различите тврдње о роду, заједно са другим друштвеним тврдњама и запажањима, аналитичније су и мобилније него што су многи то у почетку сматрали.

Овај сусрет студија рода и студија поезије одувек је требало да буде методолошки спреман да се одупре прекомерно наивним друштвеним читањима, и да подстакне пажњу усмерену на то као *поезија* као пракса дела у различитим ерама. Обраћам пажњу на сваки позив на „анализу која чини да још више ценимо комплексност језика, субјективности, симболичких пракси, афеката и естетике“ (Pollock 2007, xiv-xv).

У књизи Плави атељеи: Поезија и њен културни рад наишла сам на важне дефиниције онога што називах „феминизмом продукције“ и “феминизмом рецепције“. Можете ли детаљније објаснити ове термине?

Нисам сигурна да могу детаљније да објасним, али ћу покушати. Родна анализа је секуларно оруђе критичког разумевања, не религијска или квазирелигијска структура као структура осећања.

Па ипак, у било ком важном социокултуралном тренутку, постоји период када писци, књижевнице и други уметници и уметнице осећају потребу да представе себе или одређену групу у позитивном

светлу. Ова позитивна, оплеменењујућа слика настаје ради инспирације, наде, утопијске жудње, неког модела групних вредности, међусобног понашања или понашања ликова у књигама, представе узора (можда и замишљеног) избора применљивих на „стварни свет“, ради емоционалне подршке и јасности, као жеља да се одупре негативним представама непривилеговане групе. Феминизам *ипродукције* јесте афирмативан начин, начин да се жене уздигну, онако како би волеле да буду виђене у најлепшем светлу, потврђујући своје страдање и изборе и начин на који би желеле да афирмишу оно што раде, представљајући своје животе и своја осећања на најпозитивнији могући начин, „стајући на женску страну“ у дебати. Ова позиција је понекад неопходна и корисна, али као ментална навика могла би да постане ограничење.

То је *феминизам ипродукције*. Он показује умеће, жељу публике и тржишну вредност. Тај став може бити веома леп и користан у литерарном смислу. Омаловажавајући и непријатељски термин за овај културални став је, међутим, „политичка коректност“, или, мало другачије, с подсмехом, друштвени циљ назван ДЈИ (DEI) [диверситет, једнакост, инклузија (diversity, equity, inclusion)]. Феминизам *ипродукције* би захваљујући идеализованој перспективи могао бити моћан за групе. Када је реч о „представљању“, видели смо многе позитивне уметничке тренутке. Овај избор снажног и позитивног представљања једне групе познат је тренутак или елемент уметности. Из тога може настати добра и занимљива уметност. *Феминизам ипродукције* јесте жеља да стварамо заплете, да користимо упадљиве, упечатљиве (можда алегоријске) слике које наглашавају представе и лукове осетљивих увида чија је атмосфера пуна наде и позитивног осећаја.

Занимљиво ми је како се Ваш иприсџуи ђесникињи Ејч Ди мењао током времена. Њен рад Вам је био важан – али у једном од Ваших џексџова наишла сам на криџику њеног рада. Волела бих да нам џо објасниџе.

Па, борбе и избори неког писца или књижевнице увек су ми били важни, а како књижевно критичари и критичарке знају, неко може да се „заљуби“ у одређеног писца или књижевницу, што олакшава анализу и способност читања њеног или његовог дела. Но, нема потребе да се тај писац/књижевница идеализује или да дозволимо да читање са поштовањем постане својеврсно обожавање. О томе је једноставно реч. Треба имати избалансиран поглед на тему, на текст, или на предмет наше радозналости.

Такав избалансиран био би пример *феминизма рецепције*. Рецимо да је то способност да се дискутује са радозналошћу и истраживачком жељом, о извесном сексизму који се може наћи у мислилаца иначе проглашеним за „геније“ или да се дискутује о идејама у вези са родом, чак и онима које вам се не би допале или које би критички одбацили у дебати. Феминизам рецепције поставља питања на која утичу идеје о роду (и друге друштвене праксе) а да не даје унапред написане одговоре (који су увек афирмативни), већ одржава јасност, критичко истраживање и етичну радозналост. Зашто је нешто једном посматрано као истраживачко питање, а не тек као позиција коју дубоко преиспитујемо, као нешто што сматрамо штетним и нефункционалним за истраживање.

Феминизам рецепције, на пример, не мора искључиво да проучава књижевнице, већ може да узме најнегативнији и најружнији приказ у књижевности и филозофији и да ту перспективу тумачи из историјског знања, идеолошког разумевања и формалних перспектива: увек постављајући питања зашто и како се овај посебан (ружни) приказ јавља. Анализирање са феминистичке или родне тачке гледишта увек ће укључивати интелектуално кретање и одлуке између феминизма продукције и феминизма рецепције.

Тако је размишљање на феминистички начин, издвајање ауторки зарад посебног истраживања, мотивисало револуцију у рецепцији која се сада одвија.² То је методолошки покрет унутар студија књижевности – издвојити посебну групу – геј ауторе, црне ауторе, ауторе који деле културалну формацију, друштвени манифест, нешто што им историја приписује. То зависи од тога како се идентификују сами аутори или како их критичари одреде. Сваки писац или књижевница има вишеструке идентификације које могу бити на различите начине евоциране у различитим тренуцима њене или његове каријере. Можемо то видети у развоју каријере Адријен Рич и њеним идентификацијама у њеном песничком развоју – од ауторке која је одбацила категорију рода „без рода“ а ипак је жена која пише, до феминистичке ауторке, лезбејске ауторке, до идентификације са антиционистичком реформом Јудаизма, па до ауторке која преузима глобални етос. Такође, расправа о позиционирању писца и књижевнице – не мора да укључује идентификацију коју је направио појединачни аутор или ауторка, већ критичко груписање и идентификацију коју је направио критичар или критичарка као део процеса прикупљања, сортирања и истраживања књижевне расправе. Ова активност у вези са рецепцијом дозволила је

² Тако је Ен Викери истакла да је њена књига *Најлашавање модерној: Културна историја аустралијској женској поезији* „прва велика студија модерне аустралијске женске поезије“ (3).

поновно писање књижевне историје, група и покрета, истраживање разлика између жена, као и различитог односа жена (спрам многих мушкараца) према култури и ауторитету. С обзиром на то да култура главног тока може да порекне или замагли или да буде амбивалентна према женском деловању, феминистичка рецепција треба да настоји да нађе доказ тог деловања, испита га, разложи његове делове, вреднује и проучи његове производе.

Исход опоравка женског културног деловања, међутим, јесте да он захтева да се посматра хладнокрвно. Многе – сигурно бар неке – жене делују на начин који вам се не би свидео, ком се не бисте дивили у политичком смислу, или не бисте мислили да је користан за културу. То је сада мера снаге феминистичког учења да може да се суочи са женским радом чак и када се тај улаже у нешто што је (за нас) под знаком питања. Дакле, да бисмо „показали књижевне феминизме“ морамо раздвојити своје (временски ограничене) идеје о томе шта је добро за жене од онога што су жене заиста урадиле или рекле.

Даље је могуће да се изгради феминистичка рецепција ауторки које су релативно – чак речито и полемички – скептичне у погледу феминизма. Нису све ауторке феминисткиње, а сигурно се „феминистичке“ ауторке не заветују на верност потпуно истим феминизмима у историји, нити истоврсним ослободилачким пројектима, чак и у истој историјској ери. Нису све жене универзално посвећене ономе што је названо „ослобођењем“ нити бисмо ни ми ни оне нужно знале како би оно изгледало у одређеним случајевима, а нисмо се ни споразумеле око тога како да до њега „стигнемо“. Чак и оне које су посвећене промени система рода и пола могу делати на самообмањујући, стратешки чудан или двосмислен начина. Упркос проблематичности ове смесе пола и рода, пуристички сепаратизми само погоршавају политичку и друштвену проблематику; они не помажу у њеном разјашњавању.

Није познао у Србији, а ни у југословенском региону, да су у САД постојали феминистички песнички покрети, али и експериментална феминистичка поезија. Године 1987. у социјалистичкој Југославији стекла сам сазнања о језичкој поезији (једна тада нова америчка експериментална група у поезији и поетници) и почела сам да их преводим (Чарлс Бернштајн, Рона Силимана, Лин Хејзинијан, Ре Армандраунт, између осталих), али нисам повезивала песничко експериментисање са феминизмом док се нисам сусрела са Вашом феминистичком теоријом поезије. Желим да кроз овај интервју покажем контекст у ком у САД

постоје ова два песничка вида у савременој америчкој поезији, као и књижевна критика која уважава појам рода. Можеће ли рећи нешто о овим двома, назваћу их феминистичким песничким формацијама?

„Женска поезија“ је витална и променљива историјска хеуристичка и критичка сонда. То је категорија о којој се дебатује међу критичарима, критичаркама и песницима и песникињама, неки људи су јој у различитим временима дубоко посвећени, други је одбацују, а неки којима се не свиђа ипак признају њен значај у књижевној историји. Наравно, она је, на жив и занимљив начин, темељно повезана са феминистичким питањима, како лабаво, тако и уопштено и посебно. Ако буде више феминистичког мишљења на историјском нивоу, онда ће бити и више женске поезије, прихватања женске поезије, писања и критичких приступа женској поезији, па чак и омаловажавања саме категорије „женска поезија“ као нечега што треба размотрити.

Почетком 20. века, женско издање часописа *Друџи* – једног од кључних америчких модернистичких часописа – објавио је позив за издање „женске поезије“ на начин који је показивао интересовање, али је био, смем ли рећи, помало покровитељски од стране главног уредника Алфреда Крајмбурга: „желимо да видимо шта ће жене смислити“. Жене су одувек биле присутне у поезији, писале књиге и доприносиле периодичним публикацијама. Па како онда нешто постаје „женска поезија“ која се разликује од писања у стиху или коришћења поетских облика које су створиле жене. Указујем на ово као на студију случаја из књижевне историје.³

Постоји неколико начина, нису сви убедљиви, али су историјски доступни и посведочени у биографијама. Ово су предлози. Најпре, обрађују се женске теме, шта год то значило, а дефинисање тих тема би подразумевало многе квалификације. Шта би то могло бити, увек је тема за дискусију. Такође, питање је, да ли жене (или неке жене) уводе посебну женску перспективу у поезију.

Друго, неко би могао одредити жене као мање важне песникиње. Њихова поезија остаје ограничена, у складу с тиме што се жене сматрају грађанима другог реда. Неке књижевнице саме бирају да остану унутар тих граница: то јест, одлучују се на мањи спектар тема, шармантних, понекад комичних или отворених и шокантних. То су интернализовани комерцијални избори, што је занимљиво питање и у продукцији и у рецепцији. Понекад се ова поетика представља као предност – то је

³ Види ДуПлези „Critical Mapping II: Reading American Poetry by Women.“ *The Cambridge History of American Women's Poetry*, ed. Linda A Kinnahan. Cambridge UP, 2016: 26-40.

улога која допире до публике и задовољава публику. (Ова стратегија има своја ограничења.)

Или је поезија споља, обичајима, приморана да се посматра као ограничена. Постоји анегдота из педесетих година прошлог века о томе како је муж Максин Кумин гарантовао оригиналност њене песме да би уопште била прихваћена за објављивање. Неке жене себи изграђују место поричући било какав значај свог пола. Луиз Боган је изразити глас против значаја полности: „Жене немају ништа дивље у себи“, каже она љутито и криви жене за каријере у којима нема ризика а има попуштања, и тиме занемарује расправе о вишеструким факторима који доприносе књижевној путањи.

Шта то значи када преиспитујемо одлуку да се родно одредите у културним односима (не нужно у сексуалним односима)? У професионалном смислу постајете грађанка са ограниченим правима, можда и у трећем роду, за разлику од осталих који прихватају бинарну структуру са искључиво два рода. Рећи да род понекад није структурирајући, потпуно је разумљива и провокативна тврдња чија је функција да заштити ауторку. Оне су такође искусиле позицију *sauve-qui-peut*⁴ с обзиром на њихове амбиције и моћ. За поједине је приврженост трећем роду, андрогинији, ослобађајућа (то је важило за Меријен Мур). Ова идеја подсећа на постулат *queer* позиције данас. Поједине жене подозревају да идентификација са женама као групом (или као „опресираном угњетаваном“ или издвојеном групом) није привлачна и да лоше утиче на поетску каријеру. У овом кратком нацрту јасно се може видети како су род и поезија богата и дебатама испуњена зона.

Ауторка може да порекне или умањи важност свог односа према женама или према било каквој друштвеној идентификацији. Она уместо тога жели однос са поезијом, у изолацији, са књижевном традицијом, и жели да њен пол или род (изаберите) буде игнорисан као неважан за поетску каријеру. У последње време, овакав став могу да предлажу ауторке (Лујза Боган је једна, Дениз Левертов друга) које су отворено одбиле да буду у недавно објављеним антологијама (које су дефинисале ово поље) женске поезије. Или, ако би биле антологизоване, то су чиниле без икаквог поистовећивања са „феминизмима“ захваљујући којима су се испрва и нашле у антологијама. На женска питања се алудира – предрасуде, идеје у вези са сексуалношћу и сексуалном слободом, контрадикције које постоје у делима Едне Сент Винсент Милеј и Мине Лој. Обе ове песникиње користе алузивност стиха – компримовање значења, риму, евокације културног материјала – да испитају ова питања ради особених, понекад сатричних а увек критичких коментара.

⁴ Спасавај шта се спасти може (фр.), прим. прев.

Женски бес се понекад види у неким књижевним каријерама – често може повредити ауторку (Франсис Болдерев и Марша Нарди су пример) или их компромитовати. Улога културног помоћника може имати за последицу поништење.

Одувек сам сматрала да су жене имале историјски променљив однос са институцијама уметности и културе – реч је о образовању, приступу професионалним школама, објављивању, дистрибуцији, евалуацији, приступ, дакле, културном памћењу себе самих, ради себе самих и од стране себе самих. У модерном добу се то знатно изменило, и књижевнокритичка анализа појединих културних радника и радница постала је у великој мери могућа. Надаље, треба да кажем да више волим термине „поезија коју пишу жене“ и „уметнице“ него изразе „женска поезија“ или „женска уметност“.

Отуд је критичка категорија „женска поезија“ (или „историја женске уметности“) категорија културне корекције – истраживање ко је био тамо, да ли су биле продуктивне, опипљиве и заборављене; да ли их је ометао сексизам или су то саме себи радиле; или су биле активне и онда биле избрисане (и тако даље). А постоје различити начини или мреже/сочива кроз која се њихови радови читају – проучавање „женске разлике“ од „мушкараца“ схваћених превише уопштено, али је понекад ефикасно. Или женске истости са мушким пројектима – компаративне студије које такође могу пронаћи разлике у смислу продукције или рецепције. Или женске разлике у односу на друге жене које имају другачије идентификације (или идентитете, ако хоћете). Сви ови пројекти су и веродостојни и корисни. То је оно што ови документи и текст наводе или показују. Овај феминизам рецепције, важно је рећи, јесте аналитички и критички став који се разликује од тражења примерних мисли и афирмативних идеја.

Важно је и да било који текст о коме је реч (текст који анализирамо) не мора да подржава текуће или савремене феминистичке идеје да би био користан у оквиру феминизма рецепције. Који су проблематични аргументи или аргументи оптерећени предрасудама коришћени у том тексту? У шта реторика, слике и путање изјава покушавају да увере читаоца и читатељке?

То је став у оквиру феминизма рецепција да документ или текст не мора да подржава феминистичке идеје (штагод да су оне сада) већ да анализира, при чему најзлобније и најстрашније писање може показати начин на који функционише или како штети женама и девојкама преко језичких фигура, избора и позиција које користи. Другим, речима, документ не мора да пружи утешан, инспиративан или ентузијастичан

аргумент, већ сваки документ или књижевни/културни текст може да представи различите родношћу прожете идеје и радње. Задатак феминизма рецепције јесте да буде пример радозналости, показујући како те идеје и та пракса функционишу, или на који начин су постале резултат историјске дебате.

Такве стратегије читања могу да прикажу бројна нејединства или контрадикције међу критичким категоријама – слике иду у једном правцу у делу, разрешења (завршеци) вуку на другу страну, на пример. Контрадикције се потискују или се не наглашавају довољно, мада су оне у ствари суштина динамичког интереса у текстовима.

А ваша поезија? Можеће ли да окарактеришете свој рад у поезији? То је имплицитно питање које стоји иза овог интервјуа. Ваша серијална песма НАЦРТИ коју чини низ песама занимљива је – у књижевности серијалност је обично повезана са експериментима песника, иако и песникиње раде са овом формом или на овај начин. Можеће ли рећи нешто о традицији писања у серији и вашем раду са овом формом?

Питате ме у вези са серијалним песмама или са серијалношћу као корисном поетском структуром. То је једна верзија средње дугачке песме са јасно одређеним деловима (често означеним бројем). Ти одељци често нису повезани неким јасним, линеарним аргументом, већ пре зависе од читаочевих или читатељких закључивања да се схвати обим песме. То су одељци у којима свака јединица истражује, испитује или даље води неку тврдњу, мада често индиректно. Писати серијалну поезију значи писати као да мислиш наглас (не да једноставно приповедаш, украшаваш или пишеш у фиксираним облицима).

Рад у серији, са својом модулрном конструкцијом, кључан је у модернистичким структурама (које су често не-наративне). Модули испитују „исту“ ставку из различитих позиција и у различито време. Монеови пластови сена често се користе да се укаже на посебности, на низ ствари које се могу учинити јединственим захваљујући суптилним нијансама различитости. То значи, серијалност одаје признање посебности ствари. Она је витално оруђе против претераног уопштавања, које узима у обзир многоструко и полифонију. Или, она се једноставно бави мишљењем у у поетском тексту, не украшавањем, већ радом са друштвеним и личним осећајима и мислима.

То је уједно и евокативно јер је реч о одељцима са имплицитним или експлицитним пулсирањем и белим просторима између одељака

– празнинама или јукстапозицијама у простору. Ликовни критичар по имену Крис Лајонс корисно је недавно окарактерисао неке од „свитака“ или континуираних одељака Ненси Сперо: бели или празни простори у њеним свицима/серијалним радовима показују „временске паузе, просторна пространства да ли протезања, егзистенцијалне празнине“. Нешто слично се дешава у серијалним песмама.

Хајде да се сада крајко осврнемо на Вашу поезију и поезику у контексту савремене америчке поезије. Можете ли нам објаснити контекст у ком се појавила експериментална феминистичка поезија? Шта су били проблеми који су то подстицали?

Један одговор је следећи: проблем су ексклузивно кратка хуманистичка поезија и њене натурализоване конвенције. Решење – критика поетских конвенција, субјективности, лирике. То значи стварати поезију коју неки називају експерименталном или авангардном (за мене је овај израз сувише повезан са ратовањем). Неки кажу иновативна, иако реторика није „нова“ али је примењена фокусирано. А када је више људи у зони експериментисања или у ситуацији да користе шири скуп конвенција, и када су ту жене које свесно пишу поезију, може се појавити низ жена које експериментишу.

Ко су били ти песници и песникиње?

Не могу вам дати кратак списак учесника; Сједињене Државе су велика земља и има много песника и песникиња! Можете их разликовати на овај начин: једна група песника била је омиљена код главних издавача, њих су препознавали као песнике, често су добијали националне награде. Различити писци, све добро награђивани стипендијама и боравцима. Они пишу углавном наративну, сећањима испуњену и сликама богату хуманистичку поезију. Ти песници често имају лабаву поетику интересубјективности и добро разрађене језичке стратегије.

Како су се ваша интересовања за феминистичку теорију и интерпретацију мењала током времена. Да ли ипак постоји феминистичка поезија? То јест, да ли ипак постоји феминистичка поезија? Да ли изводи радове који се директно баве феминистичким питањима?

Не пишем „феминистичку поезију“ у оном смислу у ком се тај термин разуме, као да потиче директно од мишљења или позиција одређеног доба у савременом женском покрету. Позната сам по томе да сам написала једну дугачку песму у 114 одвојених „ода“ или „певања“ (cantos). То су *Нацрџи*. (Питали сте да ли су *Нацрџи* један серијални рад – мислим да је то нешто о чему критичари треба да дебатују, уместо да ја као ауторка категоризујем те песме). Најновија итерација тог дела су *Целокујни нацрџи* у два тома, које је објавио Coffee House Press 2025. године.

Често сам говорила да сам у својим есејима, поезији и књижевној критици феминисткиња и песникиња, не феминистичка песникиња. Пишем обogaћена и мотивисана феминизмом који сам доживела као динамичан успон у одређено време и на одређеном месту. Позната сам по томе да пишем песме, да се укључујем у културне расправе и критику, да пишем стилски разнолику поезију која користи многе жанрове и начине изражавања у овом једном великом делу широког обима и сталном размишљању. Не „пишем“ феминистичке ставове у мојој поезији на на какав директан, лако препознатљив начин.

Осећам се, као што је Адорно говорио, „избеглом у“, услед наше садашње социјалне реалности која је у свакој ћелији натопљена текућом светском кризом глобалне отимачине, огрешењима у вези са родним питањима и националистичким преступима. Свет политике продире у и натапа све што смо ми. То је оно што стално експлицирам: не морам да „одлучим“ да пишем „политичку“ песму – пишем политички једноставно захваљујући томе што покушавам да представим све димензије свог и наших живота. Друштвени свет, свет економије, политички свет, родом обележени свет – они су ту, сада. Питање је како се суочити са њима, како не „искључити“ њихову силу неким уметничким ритуалима прочишћења и естетизације.

Бити песник или песникиња не значи једноставно писати песму за песмом, мада то почиње тако. То значи одредити пројекат, или неколико пројеката, и послати их у свет. Уопштено узев, песник и песникиња ће се на неки начин обратити читавој структури поетске праксе и историји модуса или жанра „поезије“. А одатле и мисли, филозофији, космогонији, како год је назвали.

Феминизам ми помаже да изградим критички однос и отпорност према већем делу хегемоне културе, њеним производима и идеологијама. Овај критички отпор и сумња видљиви су у већем делу мог дела. Отуд је оно означено као „иновативно“. Књижевни жанрови и конвенције често реafirмишу друштвене односе и односе моћи који већ постоје и

активни су. Књижевне форме то могу или не могу да учине, али се често сматрају знаком привржености традицији. Због тога су за мене културна деловања као што су критика, заокрет, отпор, истраживање, измишљање структура, истраживање жанрова и идиома увек били привлачнији од афирмације, уклапања у жанрове, поновне употребе конвенција, и послушности у виду некритичког коришћења неког облика. Поезија је пракса критике.

Превод са енглеског Биљана Дојчиновић

ПРИКАЗИ / PRIKAZI / REVIEWS

Сара Левић*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Одлазак преко Океана

Димитријевић, Јелена Ј. *На океану и преко океана*. Приредили Владимир Ђурић и Биљана Дојчиновић. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу; Београд: Народна библиотека Србије, 2024. 163 стр. ISBN 978-86-7035-529-3

Песничка збирка *На океану и преко океана* Јелене Ј. Димитријевић настала је током песникињиног пута до Сједињених Америчких Држава, као и њеног боравка у Новом свету. Ових осамнаест песама настале су у периоду 1919–1920. године, али су први пут у целини објављене тек више од једног века касније, у овом издању које су приредили Владимир Ђурић и Биљана Дојчиновић, 2024. године. Транскрипција рукописне заоставштине Јелене Ј. Димитријевић отпочета је у оквиру пројекта *Књиженство – теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*, да би, уз подршку Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије, књига била објављена у издању Филозофског факултета Универзитета у Нишу и Народне библиотеке Србије. Приређивачи нам у предговору дају кратак приказ живота и дела Јелене Димитријевић, те укратко пореде песничку збирку са путописом насталим на истом путовању, *Нови свет или У Америци јодину дана*, први пут објављеном 1934, а потом и 2019. године, на стогодишњицу њеног путовања. *На океану и преко океана* заиста кореспондира са деловима путописа по САД, а и сама збирка представља „својеврсни путопис, али више унутарњи одјек путовања у далеки и непознати свет, тог (узалудног) покушаја бежања од успомена“ (Дојчиновић, Ђурић, 2024: iii).

Ова књига драгоцен је из много разлога. Пре свега, значајна је јер даје целовит скуп песама које је, према рукопису чуваном у библиотеци, и сама Јелена Димитријевић замислила као збирку песама о Америци. Иако неке песме јесу објављиване појединачно, тек целина „открива смисао сусрета са Новим светом као новом надом, местом исцељења и

* srlevic79@gmail.com ; <https://orcid.org/0009-0004-7752-4045>

извором поетске инспирације којем се приступа критички“ (Исто, vii) Уз то, вредност књиге огледа се и у томе што нам у другом делу нуди скениран рукопис ове збирке који се под ознаком P542 чува у Народној библиотеци Србије. Коначно, објављивање ове књиге прати растуће интересовање за ову списатељицу, обогаћује и чини видљивијим њен разнолики опус, а уз то чини занимљивијим и потпунијим читање њеног путописа *Нови свет*.

Збирка се састоји од осамнаест песама, које се, како приређивачи примећују, могу поделити у четири целине. Прву чине четири песме састављене током путовања бродом Ротердам, 1919. године, а то су *Океан*, *Жеља на Океану*, *Смрт на Океану* и *In Memory of*. Друга целина обухвата песме настале по песникињином доласку у САД. Пише их у Њујорку 1920. и ту спадају *Песма о мени*, *Пути*, *Дормитацио*, *Woolworth Building* и *Носијалија*. У истом граду пише и песме *Американка*, *Sunday School* и *Индијанац њева*, које, заједно са песмом *Американац њева*, насталом у Бостону, као и песмом *Mayflower Pilgrims*, насталом у Плимуту, чине трећу целину, коју су приређивачи назвали „песме пријатељства“. Последње четири песме – *Визија*, *Како гође мало на свет*, *У Туђини* и *Нейролазна љубав* – све настају у Њујорку 1920. године и на неки начин закржују оно изречено пре, чинећи тако својеврсни закључак целокупне збирке.

Путовање Јелене Димитријевић бродом обележено је њеним дивљењем према океану и његовом бескрају, што је најоучљивије у првој песми. Без строго дефинисане риме, у песми чији стихови, као и океан, „не знају за калуп ни за путо“ (Димитријевић, 2024: 4), тој парменидовској ноти вечности океана узвраћа хераклитовска идеја да је океан као свет стар, а вазда нов. Занимљиво је приметити, међутим, да се ове две идеје не боре, већ на неки начин допуњују. Вечни Океан прожима сва њена чула, а прожима и саму песму – која неодољиво личи на њега – јер реченице се понављају и тако нижу као таласи, пратећи његов ритам. „Јаростан, благ, тужан, весео“, он је исто тако и пројекција унутрашњег света субјекта. Уздигнут чак и изнад божанског, до апсолута, Океан је насликан као огледало вечности у ком песникиња потврђује своју пролазност. Стога не чуди што након тога следи песма о смрти (*Жеља на Океану*), али не смрти која је страшна, хладна и усамљена, већ оној која је спокојна, мирна и свечана. И не само то – то је смрт која потврђује живот – јер, док би она лежала мртва на дну, око ње би „живео велики подводни свет“ (Исто, 6). У том смислу вечност океана није само опис природе, већ и вапај сопствене жеље за опстанком. Свој пролазни живот жели да стопи са вечним, мирисним и пуним живота

океаном. Помало је иронично колико жива, топла и светла може да буде песма о смрти. Промишљање вечности и интимни однос према океану обједињени су у наредној песми (*Смрти на Океану*), која документарно заокружује претходне две. Настављајући се на раније контрасте, она супротставља Живот и Смрт, светлост и мрак, висину неба и дубину мора, лађу која плови „брже но икад“ жени која тамо „неће стићи – никад“ (Димитријевић, 2024: 10). У свечаности њене смрти губи се граница између митског и стварног. Као да *жеља на Океану* бива остварена, али посредством туђег искуства. Последња песма ове целине (*In Memory of*) у сваком могућем смислу служи затварању круга. Наиме, на место враних гаврана из претходне песме сада видимо белог албатроса који пролети покрај брода и који се, док тело мртве жене тоне ка дну океана, широким крилима успиње ка сунцу, потврђујући тако вечност живота. Линеарном поретку Живота и Смрти Јелена Димитријевић вешто и успешно супротставља цикличност, вечност, и то како садржајем саме песме, тако и њеном формом, јер она започиње и завршава се истим речима: „Из живота смрт, из смрти живот“, као да нуди да је читамо изнова и изнова.

Друга целина наставља монистички наратив већ присутан у претходним песмама. У наредној песми га ауторка чак подиже и на нов ниво, закључујући „у свему сам ја, у мени је све“ (Димитријевић, 2024: 12). Иако се зове *Песма о Мени*, ми убрзо остајемо збуњени чињеницом да ауторка пише у мушком роду. Да се то не односи на онај величанствени Океан? Или на Бога? Песникиња нас убрзо демантује, јер „зар би постојао океан /.../ да није мене?“, који „сам велик и вечан ко Бог!“ (Исто, 12) „То је Витмен, или, тачније, витменовска песничка персона“ закључиће Дојчиновић анализирајући тај глас мушког песничког субјекта (2024: 910), што је потврђено и у предговору ове збирке. Стихови заиста неодољиво подсећају на истоимену песму Волта Витмана (Walt Whitman), мада, у противречностима које Јелена Димитријевић толико воли („Јер то сам ја, сићушан ефемеран створ, / Високи Хималаји, дубоки Тихи Океан, / То јест, ја сам то што схвата све то / (Ма да не схвата ништа)“ (Димитријевић, 2024: 12), али и у непроменљивости, примордијалности и неименовању, као да чујемо и стихове Лао Ција:

Има нешто у свим стварима (што их) сабира у себе,
рођено је пре Неба и Земље.

Ах, како је само тихо, како безоблично,
само је и не мења се,
креће се околу и ствара без престанка,
може се узети за мајку Неба и Земље.

Ја не знам његово име,
нерадо га називам *гао*. (Лао Ц', 1997: 88)

Управо зато песникиња не именује „То“, јер *гао* који се може изразити није вечни *гао*. Његов језик је језик поезије – па је тако и његово отелотворење језик ове песме. Песма не именује, не „крсти“ То, већ га доживљава и оживљава кроз себе. Као потврду овога, Јелена Димитријевић чак пита „Како се зове то што сам у ствари ја?“ (Димитријевић, 2024: 13), јер је свесна да имена не може бити. Из овог угла можемо читати и њену употребу мушког рода. Према Лао Цију, „ко (дубоко) познаје (сило) мушког (принципа) / чуваће (благод) женског (принципа) / (то је) река под небеским покривачем.“ (Лао, 1997: 91) Мушки и женски принципи се у даоизму не сагледавају из позиције родних категорија, већ представљају комплементарне силе које тек заједно чине целину. Тако и песникињино „ја“ може говорити и у мушком роду. „То“ прожима и ствара апсолутно све, па чак и њу саму, и стога је ово „Песма о Мени“.

Али зашто се зауставити ту? Путујући светом и упознајући најразличитије културе, Јелена Димитријевић је наглашавала да су сви мисаони системи – не нужно религиозни – једнако важни и вредни. У том смислу, „То“ из песме можемо сагледати и кроз *лојос* античке Грчке, и кроз *брахман* индијске филозофије, исто онако као што га сагледавамо кроз *гао* кинеске мисли. Истовремено, стихови се могу читати и у духу западноевропске традиције, попут Паскалове „трске која мисли“. Наиме, песникињино „ја“ јесте немоћно и сићушно у поређењу са величанственом природом (високим Хималајима, дубоким Тихим океаном), мада га способност мишљења издваја изнад свега тога што „не мисли“. Ипак, бесконачност планина и океана неминовно га надилази и потврђује беду тог „сићушног ефемерног створа“. Наредна песма као да нас већ самим насловом (*Пуџ*) подсећа на претходни оквир и наводи на промишљање о *гаоу*¹. Уједно, Јелена Димитријевић га у овим стиховима повезује са двама комплементарним силама космоса (јином и јангом), говорећи о „двама мислима“ – „једна ме дигне увис, друга ме спушта на тле“ (Димитријевић, 2024: 14). Једна је води у светлост и живот, друга у таму и смрт. У особинама тих двеју сила, тј. двеју мисли, назире се још један мотив – пролазност. Ипак, понесена мишљу о смрти, она се ове пролазности боји. Стога Пут добија још једно значење, а то је бег, одлазак у непознато, у ново, а све то у жељи да се умире мисли и успомене. Поистовећујући се са вечним путником, она то повезује са

¹ Када се преводи, *гао* се најчешће објасни управо као пут.

модернистичком фигуром усамљености и неприпадања. Тако Пут није више ни чисто географски, ни чисто метафизички појам, већ нешто између, мост између унутрашњег и спољног света.

Исти страх од пролазности осећамо и у наредној песми (*Дормиџацио*), у којој дирљивим приказима паралелних слика песникиња дочарава своју бол. И поново огледало, поново контрасти, поново две мисли, два сна кроз која се провлаче идентичне слике и мотиви, исти мириси и звуци... Младост и старост, присутност и одсутност. Занимљиво је приметити да, колико год желела да бежи од успомена, чак ни боравак у Њујорку не успева да је од њих сачува, а тога је и сама свесна у стиховима: „Има ли у нашем животу доба, / Младост ил' старост, / Када нас не походе, ноћу ил дању, ил' макар кад: / Сећања када смо били мали...“ (Димитријевић, 2024: 20) Не помаже ни Нови свет, јер овај који се њој навраћа је „већи но читав пространи свет“ (Исто) Морало се појавити нешто колосално да јој окупира пажњу – а то је ни мање ни више него у то време највећа зграда на свету (*Woolworth Building*). Иако и сада не може да одагна мисли од домовине („као да ми расту крила и шире лет / за стари свет!“, Димитријевић, 2024: 21), она ипак уводи нове мотиве – слике модерног капитализма. И осећа страх – од висине, од материјализма, од Плутона. Сада, када је никад ближа Богу, ипак се пита има ли њега уопште у овој новој визији света, међу овим новим боговима-циновима. Њујорк је уједно и фасцинантан и ужасавајући, јер песникиња није сигурна води ли тај Бродвеј у пакао или у рај, како ће се упитати у наредној песми (*Носталија*). Поред тога, премда је нешто ипак вуче ка Старом свету, она увиђа да ни једном свету не припада у целини, откривајући тако ужас свог раздвојеног, неприпадајућег идентитета.

Начин да поново „споји светове“ показује у песми *Американка*. Наиме, у свом прозном путопису, Јелена Димитријевић каже „Америка... Нови свет, нови градови, нови људи, нови ред и поредак“ (Димитријевић, 2019: 88), а у овој збирци песама том скупу додаје и „нову жену“ – госпођу/мисиз Филипс, жену која је прешла океан да би помогла људима у рату. Овде Океан не видимо више као застрашујућу и очаравајућу вечност која раздваја два света – Стари и Нови, већ као пут који те светове спаја. У Океану је оличена и хероина ове песме, као симбол повезаности, пријатељства и храбрости („И ти си дошла једног дана / С очима боје океана, / С очима ширине океана, / С очима дубине океана“, Димитријевић, 2024: 25). У следећој песми (*Sunday School*), иако на први поглед тематски удаљеној од досадашњих, она поново говори о повезаности људи. Радња је затворена у простор једне учионице

из које прелази, имагинативно, у Јерусалим. Као неки вид „одмора“ од великих тема рата и смисла, овде видимо другачије видове пријатељства и путовања.

Нова димензија у збирци отвара се песмама *Индијанац њева* и *Американац њева*. Могли бисмо да кажемо да су обе песме изграђене око истог мотива – америчке заставе, али из две супротне перспективе. У првој причи приказани су нам староседеоци и њихова повезаност са природом исказана преко љубави према реци Хадсон. Иако америчка застава није директно поменута, она је метафора надолazeће освајачке моћи. Наиме, сва лепота живота староседелаца руши се у свега неколико стихова, доласком белих колонизатора, „дошљака“. После трагичног завршетка приче староседеоца који позива своје претке „Дедови моји, устајте, хеј! / На ноге из гроба! Да видите унука свога – роба“ (Димитријевић, 2024: 32), јер „што беше ваше наше није“, а онда и готово крвавог краја „смрт или слобода! / слобода или смрт!“ (Исто, 33), оно што следи као велико изненађење јесте патриотски и ентузијастичан тон наредне песме, у којој Јелена Димитријевић глас даје Американцима. Поносни појединац пева о својој „пространој родној груди“, светој груди – Америци (Исто, 35), хвалећи током целе песме заставу као симбол људских идеала – реда, рада, човечности и слободе. Док у првој песми, дакле, застава симболизује насиље и, много израженије, ропство, у другој је она, готово парадоксално, слављена као симбол слободе – јер „бити Американац исто је то / Што / Не бити роб, већ / Бити слободан, бити – човек.“ (Исто, 35) Изговарајући стихове обеју песама у првом лицу, ауторка показује своју величанствену моћ поистовећивања, односно способност да исти догађај прикаже из дијаметрално супротних позиција, и да се са обе позиције поистовети. Уједно, иако се овим песмама тематски удаљава од досадашњег тока, она се враћа ономе што краси и њене раније путописе (из Ниша и Солуна), а то је њена могућност да са емпатијом преузме судбину другог народа. На исту нит наставља се и у наредној, најдужој песми у збирци, у којој описује долазак пуританаца у Нову Енглеску. Иако у првом реду она представља њихову тежњу ка слободи, ипак се чини да је централна фигура песме брод *Мајски цвети*, чиме поново главни простор заузима бескрајни Океан, исти онај преко којег пролази и она, три столећа касније. Океан је сада нови симбол – симбол обећања. Гоњени зато што су се „молили Богу на свој начин“ (Димитријевић, 2019: 416), пуританци су пристизали на то свето место, стварајући нови културни идентитет, али чувајући понешто и од старог – ако ни у чему другом, а оно у топонимима. Мало мање у песми, али у путопису нас Јелена Димитријевић поново експлицитно враћа, да ли да заокружи

или само подсети, на вечни Океан – док види „гробље где се одмарају мртви“, она види и „вечито живи океан“. (Исто, 421)

Као што је већ речено, последња целина, која започиње песмом *Визија*, чини својеврсни закључак целе збирке. Након описивања културе, историје, градова и симбола, песникиња прави интроспективни обрт и описује једно интимно, субјективно искуство о посети неименованог, незваног госта. Иако не сазнајемо (као ни сама ауторка) ко је то – је ли анђео чувар, њена мајка или пак муж, оно у шта смо сигурни је њена усамљеност. У „туђој далекој земљи“ у којој се налази, од своје домовине дели је цео Океан. Он се опет појављује као препрека, вечност коју је тешко прећи. Та земља није само далека географски, већ и морално, чини се у наредној песми (*Кад гође мало на свей*), у којој Нови свет песникиња назива „светом долара и среће“ (Димитријевић, 2024: 42). Пошто се долари и срећа ипак претварају у свет материјализма и неједнакости, Јелена Димитријевић у свега пар стихова показује урушавање оне обећане и жељене визије пуританаца о слободи и равноправности. Све у свему, понета осећањима сете, песникиња завршава тужном и песимистичном нотом, увидевши да, иако је прешла пола света и бескрајни Океан, судбина човека свуда остаје једна те иста, у животу у ком деца на свет долазе плачући. Управо је тај песимистичан тон разлог њеног осећаја неприпадања, што видимо у песми *У Туђини*, у којој се на неки начин враћа на почетак збирке и на своју наду да ће јој пут помоћи да побегне од успомена. Иако се искрено уздала у „луку заборав“ (Димитријевић, 2019: 72), она је тужна јер Нови свет у њој није ништа променио: „Како је чудно да остајемо исти / Тамо где се све мења“ (Димитријевић, 2024: 43) Тај бол у Новом свету она користи да додатно освести своју приврженост Старом свету, тј. домовини, пошто је то, како и у наслову истиче, *Нейролазна љубав*:

И чини ми се да сада волим први пут;
Да сам волела и волим само Њега, –
Њега, милог и драгог за вечна времена, –
Њега... :
Далеки, далеки Стари крај, –
Свој завичај. (Исто, 46)

Тиме ауторка закључује своју збирку. Схвата да не може да побегне од успомена, чак и овако удаљена, јер „душа не зна за делова пет“ (Исто), те признаје да љубав према отаџбини не може да утихне. Не могу, међутим, утихнути ни њене успомене. При почетку збирке она отворено каже „Вечно да путујем, да тражим вечно. / Шта? Кога?

Човека? Бога?... / Тужно је то кад су нам туђи своји / И кад чезнемо за нечим што не постоји.“ (Исто, 15), а при крају се опет враћа том осећању отуђености: „Кад су нам страни сви без разлике дани / И туђи људи у нашој родној грудии, / И кад бежимо из своје родне грудее!“ (Исто, 44) У путопису *Нови свет* Јелена Димитријевић се нада да „оно што је пошло са мном из моје земље, бол, остаће на континенту Европе“ (Димитријевић, 2019: 48). Иако убрзо схвата бесмисленост својих жеља, јер „од крвавих бојишта може се побећи, али од себе...“ (Исто, 49), током целог боравка у Америци, тј. у свим песмама, као да се ипак потајно надала управо томе. Након велелепних здања, широких улица и брзих аутомобила, она схвата, међутим, да и у том далеком свету она ипак остаје *она*.

Идеја усамљености, неприпадања и бега од успомена није једина тема њених песама. Напротив, она шареноликим причама о људима које је упознала продубљује своју збирку за толико много „слојева“ – темама историје, колонизације и слободе. И у тим стиховима, међутим, провлачи се мисао о отуђености која постаје стожер целе књиге. Наиме, још када говори о пуританцима који „дођоше у туђ крај јер им је родна грудии била уска“ (Исто, 37), ми у тим речима можемо пронаћи њу саму, јер она је посегла за новим светом да би побегла од старог који је гушио успоменама. У том смислу њен одлазак на далеки *Пуи* преко Океана, па и сама збирка, као да јој служе да схвати неминовност тог осећања и да, на крају крајева, прихвати и чак заволи ту своју бол. А главни мотив збирке ипак остаје Океан, чија улога варира у зависности од осећања и жеље ауторке. Као простор непознатог, простор обећања и наде, простор непрегледне ширине и дубине, он је некад главна препрека која раздваја светове, а некад их управо он, својом величином, дубином и вечношћу, спаја.

Литература

Димитријевић, Јелена. *Нови свет или У Америци јодину дана*. Београд: Лагуна, 2019.

Димитријевић, Јелена. *На океану и преко океана*. Приредили Владимир Ђурић и Биљана Дојчиновић. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу; Београд: Народна библиотека Србије, 2024.

Дојчиновић, Биљана. „Глас мушког песничког субјекта у рукописној збирци *Из новој свет*а Јелене Ј. Димитријевић“. *Зборник Мајице српске за књижевности и језик* 72, 3 (2024): 905–922.

Дојчиновић, Биљана, Владимир Ђурић. Предговор у *На океану и њреко океана*. Приредили Владимир Ђурић и Биљана Дојчиновић. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу; Београд: Народна библиотека Србије, 2024.

Лао Ц, са старокинеског превео Радосав Пушић, Нови сад: Светови, 1997.

Sara Lević

University of Belgrade

Faculty of Philology

Departure Across the Ocean

Dimitrijević, Jelena. *Na okeanu i preko okeana*. Edited by Vladimir Đurić and Biljana Dojčinović. Niš: Faculty of Philosophy, University of Niš; Belgrade: National Library of Serbia, 2024. ISBN: 978-86-7035-529-3. 163 pp.

The poetry collection *Na okeanu i preko okeana* (*On the Ocean and Across the Ocean*) by Jelena J. Dimitrijević, written during her journey and stay in the United States in 1919-1920, was published in its entirety for the first time in 2024. These eighteen poems combine the motif of the Ocean as a symbol of eternity, hope and promise, as well as a space for both connection and separation between two worlds – the Old and the New – with depictions of American society and history and images of modern capitalism. The collection oscillates between introspective and travelogue tones, while its central theme remains the feeling of loneliness and non-belonging, which, despite the attempt to “sail into the harbor of oblivion”, cannot be overcome. The publication of the book aligns with the ongoing and growing scholarly interest in the work of Jelena Dimitrijević, further enriching and making her diverse opus more visible, while also making the reading of her travelogue *Novi svet, ili U Americi godinu dana* (*The New World, or A Year in America*) more engaging and complete.

Наташа Половина*
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

За један женски средњи век

Светлана Томин. *Књигољубиве жене српској средњеј века*
(друго, измењено и допуњено издање). Нови Сад: Академска књига,
2025. 206 стр. ИСБН- 978-86-6263-597-6

Академска књига из Новог Сада објавила је друго, измењено и допуњено издање књиге Светлане Томин *Књигољубиве жене српској средњеј века*. За све оне који знају колико је редак случај да једна научна монографија доживи друго издање, претходна реченица је вероватно довољна да се заинтересују за садржај књиге. Након осамнаест година од првог издања *Књигољубивих жена српској средњеј века*, пред нама су поново приче о знаменитим, али и мање познатим средњовековним женама, допуњене новим увидима, научним резултатима српске и светске медијевистике, као и у међувремену објављеном медијевистичком литературом.

Људи средњег века на живот су гледали као на улогу коју је требало одиграти на некој замишљеној позорници друштвеног живота. Средњовековни човек био је сведен на своју социјалну улогу и статус који је имао у друштву. Тај друштвени статус није одређивао само материјално-економску димензију његове егзистенције, већ и поглед на свет. Ако на страницама званичних историја средњег века покушамо да потражимо одговор на питање о улози жене у средњовековном друштву, брзо ћемо стећи утисак о њеном подређеном положају, а сходно хришћанском учењу, и о честој демонизацији жене и њеном поистовећивању са ђаволом. Ко данас, размишљајући о средњем веку, не помисли на жене које су биле спаљиване као вештице? Такве представе део су устаљених асоцијација на епоху средњег века, па је, с аспекта савремености, средњовековну жену лако сместити на маргину друштва и говорити о њеном инфериорном положају, који је свакако неоспоран. Теже је пронаћи сведочанства о оним женама које су активно учествовале у друштвеном животу (а било их је) и које су, привилеговане својим

* natasapolovina@ff.uns.ac.rs; <https://orcid.org/0000-0002-5960-3629>

пореклом и социјалним статусом, биле начитане и образоване. Светлана Томин изабрала је тежи пут.

Књига *Књигољубиве жене српској средњеј века* обухвата шест раније објављених студија и огледа Светлане Томин (у другом издању изостављен је рад о *Описанију бољубном* Јелене Балшић), који се не тичу само књижевног рада значајних жена српског средњег века, већ и ширих аспеката њиховог деловања. Зато ова књига није намењена само оним читаоцима који се занимају за књижевноисторијске теме и учешће жена у књижевном животу, већ је и драгоцено полазиште за различите приступе изучавању средњовековне српске, али и византијске културе.

Већ прво поглавље књиге – „Представе о женама у српској средњовековној литератури“ – у којем се најпре износе негативне, а потом и позитивне представе о жени кроз историју средњег века, како на примерима из оригиналне, тако и преводне књижевности, код читаоца ствара утисак целовитог прегледа. Таквој целовитој слици тежио је и Жак ле Гоф (Jacques Le Goff), настојећи да прикаже „један други средњи век“, средњи век као целовит, јединствен систем, у којем су писана историјска сведочанства једнако битна колико и веровања, обичаји, атмосфера и понашање појединаца и група. Сличан приступ негује и Светлана Томин, ослањајући се у својим истраживањима на научне студије, али остављајући простора и за претпоставке, за оно што се понекад само наслућује између редова.

Ко су биле књигољубиве жене? Свакако не само оне које су књиге писале и читале, већ и оне које су их поручивале, куповале, поклањале. „Слика женске књигољубивости“ приказана у поглављу „Књигољубиве жене средњег века. Прилог познавању“, у другом издању књиге је проширена, али - како ауторка каже - „никако коначно заокружена“. Белешке о појединим књигама које су наручивале или откупљивале жене Светлана Томин проширила је нови подацима (посебно су важне корекције у датирањима одређених рукописа), али је сам „инвентар“ допуњен и књигама за које се у међувремену дознало (Зборник параклиса везан за Милицу и Јефимију, прва деценија 15. века; Минеј за фебруар и март из 1563, откупила Јагода; Минеј за јануар из Дечана, откупила Слава слепица 1599/1600, итд.).

И сам по себи, али и у поређењу с првим издањем књиге, овај преглед је вишеструко значајан. Без обзира на то што су књигољубиве жене у начелу припадале вишим друштвеним слојевима, има и оних о којима не знамо ништа осим њиховог имена, и то само захваљујући књизи коју је та жена откупила или наручила. Књига је, дакле, понекад, једини сачувани траг о животу једне жене. Поред тога, овај, на први поглед мали

попис књига открива различите димензије женске књигољубивости, не само интересовање жена за конкретну литературу, већ и начине на које се до ње долазило, па и судбину рукописне књиге од средњег века до данас, указујући на мрежу односа и мрежу путева којима су књиге путовале од једног до другог места, од свог аутора до свог власника. Коначно, стална тежња да се дозна које су то књиге чиниле стару српску библиотеку, шта су то читали српски средњовековни писци, делимично је задовољена и овим пописом, који ће се, можда, у будућности још допуњавати.

У средњем веку књига је имала и ванкњижевну функцију, па не чуди што се за епистоларну књижевност средњег века каже да је више од књижевности: то је и својеврсна историја друштвених односа, будући да средњовековне посланице не откривају само друштвене релације учесника преписке, већ и значајне теме и идеје интелектуалног живота онога времена. Баш о томе говори поглавље „Епистоларна књижевност и жене у српској средњовековној култури“, у којем нас Светлана Томин, кроз различите примере из византијске и српске средњовековне културе, упознаје са образованим женама које су, дописујући се, водиле духовне разговоре „на даљину“ са својим духовницима. Поред Јелене Балшић, један од најзначајнијих примера из српске средњовековне прошлости јесте краљица Јелена, жена краља Уроша Првог и мајка краљева Драгутина и Милутина, иначе, и прва жена у српској књижевности којој је посвећено житије. Међу најзанимљивије делове *Житија краљице Јелене* Данила Другог убраја се онај у којем се помиње Јеленина „школа за девојке“. Податак о школи за девојке последњих година је у науци преиспитан: Светлана Томин скреће пажњу на недавно откриће Бранислава Тодића, који је утврдио да помен школе за девојке постоји само у најмлађем препису *Даниловој зборника* и да представља уметак из 18. века - преузет је из књиге *Историја Пејтра Великог* Захарије Орфелина, и односи се на руску царицу Катарину Велику.

Друго издање *Књигољубивих жена* доноси и детаљнији портрет царице Маре Бранковић, ћерке деспота Ђурђа Бранковића, коју су, у тешким временима српске средњовековне државности, удали за турског султана Мурата Другог. И ту је Светлана Томин своја претходна сазнања проширила резултатима новијих истраживања, пре свега Михаила Ст. Поповића, али и Љиљане Пешикан Љуштановић.

У поглављу „Један вид женске стратегије. Четири примера из српске књижевности средњег века“ Светлана Томин осветљава и једну мање познату улогу жене у средњовековном друштву. Реч је о дипломатским подухватима у које су жене ишле уместо мушкараца (Косара уместо Владимира, Милица уместо Стефана Лазаревића, Јелена

Балшић уместо Балше и Јерина уместо Ђурђа Бранковића), а о којима је остало писано сведочанство у различитим средњовековним списима.

Један аспект мушко-женских односа у средњем веку приказан је и у поглављу „Писмо-тестамент. Два сведочанства о љубави у српској књижевности петнаестог века“, у којем се писма Стефана Бранковића и Ђурђа Црнојевића разматрају из другачијег угла, као ретки средњовековни списи у којима се тематизује световна љубав.

Допуњена и проширена најактуелнијим сазнањима из области медијевистике, књига *Књигољубиве жене српског средњег века* није само научно релевантна, већ представља и важно подсећање да се појединим темама вреди враћати чак и онда када делује да су истражене. Поред тога, данас су ретке књиге које, иако користе научну методологију и апаратуру, успевају да сачувају једноставан, научнопопуларни стил, и да као најзанимљивије чињенице из прошлости издвоје податке до којих би шира читалачка публика тешко могла доћи.

Пишући о томе како се средњи век обликује у нашој машти, како га у данашњем времену замишљамо и доживљавамо, Умберто Еко (Umberto Eco) је у чувеном есеју *Сањајући о средњем веку* (*Dreaming of the Middle Ages*) издвојио чак десет различитих „средњих векова“ („Ten Little Middle Ages“). Ниједан од њих није *женски*. Срећом, Светлана Томин сањала је о *женском средњем веку*, и он сада постоји за све нас – међу корицама ове књиге.

Nataša Polovina
Faculty of Philosophy
University of Novi Sad

Dreaming of the Women's Middle Ages

Svetlana Tomin. *Knjigoljubive žene srpskog srednjeg veka* (second, revised and expanded edition). Novi Sad: Akademska knjiga, 2025. 206 pp.
ISBN- 978-86-6263-597-6

The second edition of *Book-Loving Women of the Serbian Middle Ages* by Svetlana Tomin offers a comprehensive account of both prominent and lesser-known medieval women, now expanded with new insights and recent findings from Serbian and international medieval studies, as well as updated with relevant literature published in the meantime. Challenging the prevailing assumption that women in the Middle Ages occupied a marginal position in society, Tomin's study reveals their active engagement in cultural and intellectual life: not only did they read and write books, but they also commissioned, purchased, and donated them.

Биографија у контексту изазова кратког 20. века

Александар Никезић. *Добрила Главинић Кнезмилојковић*.
Алексинач: Центар за културу и уметност „Алексинач“, 2025. 195 стр.
ISBN - 978-86-82648-24-6.

За заоставштинама и архивама истакнутих личности и породица често се мора трагати у више културних установа које су на различите начине долазиле до делова ових драгоцених сведочанстава за друштвену историју. Такав је случај и са бројном и разноврсном документацијом, рукописима и различитим материјалима који сведоче о животу новинарке и хуманитарне раднице Добриле Главинић Кнезмилојковић. Она сама била је у великој мери свесна значаја и потребе очувања трагова о својој делатности и пореклу и још за живота је део ових материјала оставила на чување различитим установама. Захваљујући томе се у Историјском архиву Београда чува Породични фонд Главинић, док се поједини предмети могу наћи и у збиркама Музеја града Београда и Музеја науке и технике. Осим тога, Завичајни музеј Алексинач је 2015. године откупио преостали део њене заоставштине. На овај начин је у наведеним установама похрањена значајна колекција која пружа обиље података и сведочанстава о животу и делатности како Добриле Главинић Кнезмилојковић, тако и чланова њене породице. Кустос Завичајног музеја у Алексиначу Александар Никезић преузео је на себе задатак да истражи ову богату заоставштину и њену биографију, а резултате истраживања представио је у богато илустрованој и документованој монографској публикацији.

Своје истраживање аутор је започео анализом породичног порекла Добриле Главинић Кнезмилојковић, које је у великој мери одредило њен животни пут с обзиром на то да је потицала из угледне алексиначке породице чији су се чланови истицали образовањем и друштвеним улогом и значајем. Њен отац је докторирао фармацију у Бечу и био свестан значаја образовања и потребе усавршавања и школовања ћерке.

* ljubinka.skodric@isi.ac.rs ; <https://orcid.org/0000-0003-1015-0785>

О њој су се, пошто је рано остала без мајке, углавном старале најближе рођаке које су јој по ангажовању у женским друштвима постале врста узора. Између осталог, била је рођака књижевнице Јелене Димитријевић о чијој је делатности у каснијем периоду и извештавала у штампаним гласилима.

Може се претпоставити да је пресудан формативни утицај на Добрилу Главинић Кнезмилојковић имало школовање током Првог светског рата у католичком женском заводу у Менцигену у Швајцарској. Осим знања немачког језика, усађивања свести и навика о реду и дисциплини, посебан значај имао је наставак школовања у социјално-каритативној женској школи у Луцерну где ће стећи знања о потребама организованог социјалног старања која ће касније покушати да спроведе у сопственој земљи. Корене конзервативних ставова који ће се код ње испољити у каснијем периоду аутор види у њеном образовању, што ће се пре свега одразити у негативном изјашњавању о политичким правима жена. Сматрала је да би се оне у случају добијања права гласа поводиле за мушкарцима и тиме обесмислиле те новостечене тековине. Зато је предност давала социјалном старању и отварању социјалне школе за жене чији је рад детаљно осмислила.

После уводних делова о пореклу, детињству и школовању, аутор детаљно у осам хронолошких поглавља анализира активности и живот Добриле Главинић Кнезмилојковић по завршетку Првог светског рата и повратку у земљу. Њена делатност у међуратном периоду обухвата ангажовање на организацији венчања династичког пара Александра и Марије Карађорђевић, рад у бројним женским, патриотским и хуманитарним друштвима, као и новинарску делатност. Посебно је активна у Друштву Кнегиње Љубице и у Пољско-југословенској лиги. Сарађује са више женских часописа, при чему се истиче бројност чланака које је објавила у листу *Женски свет*. Истовремено је ангажована као новинарка дневног листа *Правда*, а затим је уредница листа *Време*. Ове активности повезане су и са политичком блискошћу са председником владе Миланом Стојадиновићем, пошто је њен супруг Милан Главинић био народни посланик изабран на његовој листи и са њим у блиским пријатељским везама. У том периоду, посебно током 1936. године, велики значај имају њени извештаји са бројних скупова и конгреса женских удружења, пре свега са конгреса Међународног женског савеза који је одржан у Дубровнику, коме је присуствовала и као делегаткиња. Анализа њене делатности у том периоду укључује и разматрање судбине и садржаја необјављеног аутобиографског романа *Кобне беле руже*.

Међу најинтригантније периоде живота Добриле Главинић Кнезмилојковић спада време Другог светског рата које аутор детаљно

и пажљиво анализира. Покушај да се током окупације Србије у Другом светском рату реорганизују женска друштва, односно укину и преточе у једно ново удружење које би било под контролом окупационих власти, остао је детаљно описан и забележен пре свега захваљујући њеним освртима. Међутим, колико је у том погледу велики значај њених сведочанстава, она делом представљају и проблем. Ове догађаје она описује у великој мери субјективно и покушавајући да оправда и у позитивном светлу истакне своју улогу и значај. Недостатак обимније друге врсте документације о овим настојањима, чини да су њене белешке драгоцене, али се из њих не могу извести потпуни закључци, пре свега услед немогућности поређења са документима и сведочењима другачијег порекла и врсте.

У овом периоду Добрила Главинић Кнезмилојковић балансира на танкој жици између окупационе и колаборационистичке политике, а постоје назнаке и контаката са симпатизерима равногорског покрета. Њена ратна делатност указује и на бројне сложености, испреплетаности и непознанице које је су донели рат и окупација. Као пример може послужити да се у равногорским изворима у једном тренутку третира као утицајна шпијунка, а у другом као поуздан обавештајни извор. Њени несумњиви патриотски ставови и хумане намере често су били потиснути неуспехом да сагледа тежину рата и окупационог система у Србији, већ она ове околности види као прилику да реализује своје замисли о социјалном старању. Због тога је њена делатност често у нескладу са поступањем других представница женских друштава.

Добрила Главинић Кнезмилојковић после рата није трпела санкције због своје активности, али она и њена породица губе имовину, материјални статус, као и друштвени значај. И у тим, за њу тешким временима, она остаје активна, и даље учествује у раду различитих друштава, пише, држи часове и предавања, контактира са архивима и музејима.

На основу биографије Добриле Главинић Кнезмилојковић може се сагледати више аспеката друштвеног развоја и културних и политичких токова 20. века. Она указује на прогресивну улогу танког грађанског слоја који је био свестан потребе модернизације и просвећивања. Спадала је у малобројну и значајну групу женске ученичке популације која је упућивана на школовање у иностранству и доносила нове погледе, идеје, животне навике и начин владања. Њен случај предочава и да су ти утицаји били разноврсни и зависили од земаља у које су ученице и студенткиње биле упућене, њиховог уређења, као и типова школа које су похађале.

Осим тога, њена биографија се може посматрати и као један вид судбине појединца у бурним дешавањима 20. века. Добрила Главинић Кнезмилојковић је рођена 1900. године, а преминула је 1987. тако да је искусила све изазове бурног, како га Ерик Хобсбаум (Eric Hobsbawm) назива кратког 20. века. Било је то, према овом историчару, доба екстрема које је трајало у периоду од 1914. до 1991. године када су се одвијале интензивне политичке, друштвене и економске промене. Управо је она у том периоду преживела Први и Други светски рат, живела у две краљевине и једној социјалистичкој држави, прво српској, а потом у две југословенске државе. Била је сведок бројних историјских дешавања чије је последице осећала на сопственој кожи још од почетка Првог светског рата. Њен истакнути друштвени статус и материјални положај топио се и нестајао у вртлозима ратова и политичких промена, али је такви догађаји нису деморалисали и она није посустајала у тежњи да води активан и богат друштвени живот и учествује у културним збивањима. Вртлози 20. века нису је сломили, већ је знала да им се одупре и прилагоди.

Ово издање садржи на само резултате истраживачког рада и научну анализу биографије Добриле Главинић Кнезмилојковић, већ се у њему у бројним прилозима и илустрацијама огледа и рад једног музеалца и архивисте. Међу тим прилозима истиче се превод са немачког језика дневника Добриле Главинић Кнезмилојковић који је водила у периоду од 1919. до 1923. године. Аутор је саставио и попис 454 новинска чланка и прилога које је објавила, а којима је претходно било тешко ући у траг и сабрати их и сагледати на једном месту. Уз то је издање богато илустровано фотографијама које додатно сведоче о динамичном и бурном животу главне јунакиње.

Ljubinka Škodrić

Institute for Contemporary History

Belgrade

Biography in the Context of the Challenges of the Short Twentieth Century

Aleksandar Nikezić. *Dobрила Glavinić Knezmilojković*. Aleksinac: Centar za kulturu i umetnost „Aleksinac“, 2025. 195 pp. ISBN - 978-86-82648-24-6.

Dobрила Glavinić Knezmilojković was born in 1900 and died in 1987, which means that she experienced all the challenges of the turbulent, as Eric Hobsbawm calls it, short 20th century and the age of extremes. She survived the First and Second World Wars, lived in two kingdoms and one socialist state. She witnessed numerous historical events, the consequences of which she felt on her own skin since the beginning of the First World War. The curator of the Local History Museum in Aleksinac, Aleksandar Nikezić, took on the task of researching this rich legacy and her biography, and presented the results of the research in a richly illustrated and documented monographic publication. Based on the biography of Dobрила Glavinić Knezmilojković, one can see several aspects of social development and cultural and political trends of the 20th century. She points to the progressive role of a thin layer of citizens who were aware of the need for modernization and enlightenment. She belonged to a small and significant group of female students who were sent to study abroad and brought new views, ideas, lifestyles and ways of governing.

Светлана Стефановић*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Голооточанке

Љубинка Шкодрић. *Жене Голої ошкола. (Кажњенице збої Информбироа у Југославији)*. Београд : Vukotić media, 2025. 367 стр. ISBN 978-86-81510-96-4

Монографијом *Жене Голої ошкола*, Љубинка Шкодрић, виша научна сарадница Института за савремену историју у Београду и специјалисткиња за историју жена током Другог светског рата, истраживачки је ушла у раздобље сукоба Тито–Стаљин 1948. године. Женско искуство у том сукобу је донедавно истраживано успутно, као део већег историографског проблема. Последњих година је порасло интересовање научне заједнице у Хрватској и Србији за сагледавање ове проблематике из женске перспективе.

Сукоб Југославије са Информбироом (Информационное бюро комунистических и рабочих партий), организацијом коју је 1947. основао Совјетски Савез, на релацији вођа такозвани сукоб Тито–Стаљин, може се посматрати на макро и микро плану – као отпор мање и слабије државе већој и јачој, односно као отпор појединца притиску власти и колектива. Голи оток, југословенски *јулаї*, синоним је антистаљинистичке борбе стаљинистичким методама. Према речима ауторке, када је започињала истраживање, поједине колеге су јој указивале на то да тема којом се жели бавити „није битна“, јер је мали број жена осуђених као присталица Информбироа смртно страдао и јер је њихов друштвени утицај био занемарљив. Под оптужбом за наклоност Информбироу, између 1948. и 1956. године, преко 1000 жена издржавало је казну у више затвора и логора у Југославији: Рамском риту, Забели, Столцу, Рајхенбургу, Светом Гргуру и на Голом отоку. Ауторка је пружиала интегралан поглед на разноврсна женска искуства у том периоду, као и на последице и трагове тог сукоба, који нису избрисани ни до краја постојања југословенске државе. Досадашња истраживања (углавном нацистичких) логора показала су да су поједина искуства попут дехуманизације, глади, нехигијене, излагања временским неприликама,

* svetlana.s@arhivyu.rs ; <https://orcid.org/0009-0004-5877-9392>

кажњавања и друга, била слична и за мушкарце и за жене. Инвазивне гинеколошке прегледе, аменореју, нежељене трудноће, абортусе, порођаје, убијање новорођенчади трпеле су искључиво жене.

Књига је подељена у три целине и, поред предговора Мартина Превишића, ванредног професора на Одсеку за повест Филозофског факултета у Загребу, те уводне речи ауторке Љубинке Шкодрић, има девет поглавља и 64 потпоглавља, што је чини прегледном и изузетно читком. Први део је посвећен процесу истраге, од хапшења до изјашњавања и изрицања казне, док су у централном делу описани услови живота и методе преваспитавања у различитим логорима и затворима. Нагласак лежи на специфичним искуствима и судбинама појединих жена (Браниславе Марковић, Миљуше Јовановић, Кристине Кусовац, Јелене Хадикан, Јулке Ђорђевић, Станојке Ђурић, Милке Жичине, Драгице Срзентић). У трећем делу ауторка се концентрисала на породичне односе и трауме кажњеница, али и жена повезаних са особама оптуженим за подршку Информбироу. Врло значајан део књиге чини табела са именима свих жена осуђених због „верности“ Стаљину, са годином рођења, националношћу, занимањем, годином хапшења, врстом и дужином казне.

У истраживању су коришћена објављена и необјављена сећања кажњеница као и архивска грађа (настала у оквиру деловања Службе безбедности, партијских организација и органа) из Архива Југославије, Државног архива Србије, Хрватског државног архива, Архива Републике Словеније и Босне и Херцеговине те Историјског архива Београда, штампе и периодике. Куриозитет је да је књига *Жене Голої ошџока* објављена у години када је срушен луксузни хотел *Јуџославија* у Београду, један од симбола југословенске социјалистичке архитектуре, који је иницијално требало да буде седиште Информбироа.

Women of Goli Otok

Ljubinka Škodrić. *Žene Golog otoka. (Kažnjenice zbog Informbiroa u Jugoslaviji)*. Beograd : Vukotić media, 2025. 367 pp.
ISBN 978-86-81510-96-4

The monograph *Women of Goli otok* by Ljubinka Škodrić, a senior research associate at the Institute for Contemporary History in Belgrade, and a specialist in women's history during the World War II, is an exploration of women's experiences in Yugoslavia's conflict with the Informburo, an organization founded by the Soviet Union in 1947. Also known as the Tito–Stalin conflict, it was the resistance of a smaller and weaker state to a larger and stronger one, and also the resistance of an individual to the pressures from the authorities and the collective. Goli otok, the Yugoslav *gulag*, is synonymous with the anti-Stalinist struggle using Stalinist methods. Accused of sympathizing with the Informburo, over 1,000 women served their sentences in various prisons and camps between 1948 and 1956. The author's task was to provide an integral view of women's experiences during that period, as well as the consequences and traces of the conflict that were not erased even until the end of the existence of the Yugoslav state.

ДОГАЂАЈИ / DOGAĐAJI / EVENTS

Интердисциплинарна међународна летња школа *Crossing Media Boundaries: Gender and Writing Across Artistic Media*

У Новој Горици је од 27. августа до 1. септембра 2025. године одржана трећа по реду интердисциплинарна међународна летња школа у оквиру СЕЕПУС мреже *Women Writers in History*. Ове године под називом *Crossing Media Boundaries: Gender and Writing Across Artistic Media* школа је одржана на Универзитету у Новој Горици. Учествовало је више од 20 студената из осам земаља (Србије, Хрватске, Словеније, Пољске, Чешке, Данске, Аустрије, Северне Македоније), предавачи и предавачице из ових земаља, као и предавачице из Холандије и Италије. У оквиру летње школе одржана су предавања и радионице у просторијама Факултета хуманистичких наука, а организован је и излет у Трст.

Првог дана, летња школа је почела уз речи добродошлице које је упутила професорка Катја Михурко (Katja Mihurko), координаторка програма. Уводно предавање одржао је Дарко Илин, главни и одговорни организатор Летње школе, докторанд Универзитета у Новој Горици. На уводном предавању, односно интерактивној радионици, сваки полазник је представио шта за њега или њу представља прелажење граница уметничких медија.



Уводно предавање са Дарком Илином

Затим су уследила предавања Катје Кобалт (Katja Kobalt) о дечијој литератури и илустрацијама које су писале и креирале жене за време Југославије, и Алисије Монтоје (Alicia Montoya), професорке са Универзитета Радбауд, Најмеген, која је одржала предавање о бази података SHEWROTE (*Studying Historical Early Women's Reception: Oeuvres, Texts, Engagements*) и шта тај пројекат представља на пољу дигиталне хуманистике. На крају првога дана, организовано је заједничко дружење у холу факултета у циљу бољег упознавања и размена идеја.



Дружење у холу факултета

Другог дана је уследила кратка екскурзија у Трст, где је професорка Марта Верђинела (Marta Verginella) одржала предавање у згради савеза словенских културних друштава ЕТС (*Zveza slovenskih kulturnih društev* ETS). Предавање је било о *Словенки* (1897-1902), часопису који је проистекао из *Единогласија* (основан око 1870), часописа политичке партије који се између осталог залагао и за учешће жена у јавности. Поред предавања, полазници су имали прилике да истраже град Трст и његово културно наслеђе, не само стопама Џејмса Џојса (James Joyce) и Итала Звева (Italo Svevo), него и женских гласова који су обликовали културну сцену с почетка XX века.



Предавање Марије Верђинеле о часопису Словенка, Трст



У Трсту

Трећи дан започиње радионицом професорке Маше Грдешић (Maša Grdešić) о приказу ауторке у серији *Девојке (Girls)*, односно о приказу младе девојке која стреми да постане ауторка у неолибералном контексту. Разматрана су питања о родној улози, женском ауторству, женским темама, интимности, аутентичности писања и друга.



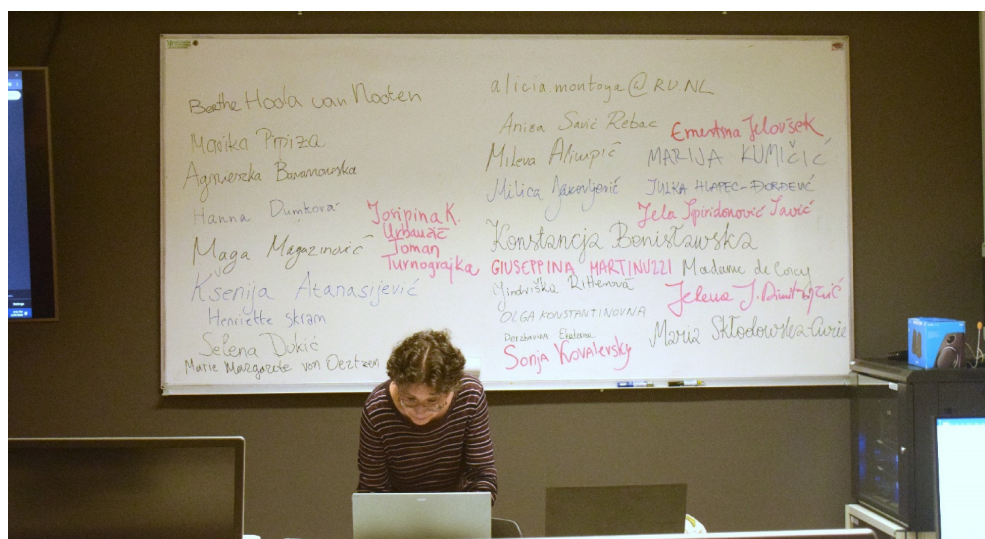
Радионица Маше Грдешић – шренуџак из серије Girls

Након тога, уследио је интервју Саре Вукотић, истраживачице на Универзитету у Новој Горици, уједно и чланице организационог тима Летње школе, са Аном Чигон (Ana Čigon), словеначком мултимедијалном уметницом која је представила снимке својих радова и изложби. Говорила је о свом креативном процесу, мотивацији, интерсекцији активизма и различитих уметничких медија.

У поподневним часовима одржана је радионица на бази података SHEWROTE, где је сваки полазник уређивао и уносио библиографију и биографију једне ауторке коју је сам изабрао, обогаћујући тиме садржај и рецепцију. Радионица је изазвала много интересовања, па и одушевљења полазника.



Приказ крайкометражної фільма Францка (2015) Ане Чиїон



Алисија Монтоја и списак ауторки које су унеле у бази података

Четврти дан је почео радионицом студената Универзитета у Београду са професорком Биљаном Дојчиновић о улози рода и креативности за време студентских протеста у Србији. Уводно предавање је било историјски осврт на студентске протесте од 1968. преко деведесетих година до данас. У другом делу предавања студенти су говорили о сопственом учешћу, креативном доприносу и улози медија, и представили своје презентације на ту тему.



Са уводног предавања Биљане Дојчиновић

Након тога је уследила радионица Матеја Хриба (Matěj Hřib) о стратегијама креативног читања и писања, од палимпсеста до интернет мимова, односно о томе како популарна култура, интернет мимови и фанфикција обликују и преиспитују устаљене и доминантне наративне форме.



Радионица Матеја Хриба - од палимпсеста до интернет мимова

Завршног дана су Дарко Илин и Наталија Топоровска (Natalia Toporowska) одржали радионицу о „квир-зиновима“ (Queer-zines) и магазинима који су излазили у Централној Европи током касног социјализма и раног пост-социјализма – од осамдесетих година прошлог века до друге деценије 21. века у Словенији, Пољској, Чешкој и Србији. Полазници су у групама или самостално правили сопствене постере инспирисани темом радионице, те је као резултат проистекао јединствен квир-зин *Нова Квирица 2025* (Nova Kvirica 2025).



Радионица - њрављење квир њосћера

Летња школа се завршила индивидуалним пројектом свакога полазника у виду презентација – постера који су обухватили главне црте интердисциплинарних приступа и креативних иновација. Представљени су радови који су замишљени као предлог пројекта који би се потенцијално могао материјализовати и реализовати. За разлику од прошлогodiшње летње школе која је одржана у Љубљани и више се базирала на усвајању теоријских аспеката, овогодишња летња школа се више фокусира на саму креативност свакога полазника, померања и превазилажења граница уметности на иновативан и јединствен начин, не само у домену књижевности, него и филма, телевизије, музике, сликарства, и друго.

Завршног дана додељене су и дипломе учесницима летње школе, а организатори су поздрављени аплаузом и захвалношћу за незаборавни сусрет у Новој Горици.



Каија Михурко и Дарко Илин – уручивање диплома

Текст и фотографије: Јована Рашковић
<https://orcid.org/0009-0002-2239-7304>

Interdisciplinary International Summer School *Crossing Media Boundaries: Gender and Writing Across Artistic Media*

The third interdisciplinary international summer school of the CEEPUS network *Women Writers in History* took place in Nova Gorica from 27th August to 1st September 2025. Titled *Crossing Media Boundaries: Gender and Writing Across Artistic Media*, this summer school took place at the University of Nova Gorica. More than 20 students, from eight countries (Austria, Croatia, the Czech Republic, Denmark, North Macedonia, Poland, Serbia, and Slovenia), participated, along with lecturers not only from these countries, but also from the Netherlands and Italy. Along with the lectures and workshops which were held at the Faculty of Humanities, a one-day trip to Trieste was also organized.

On the first day, Professor Katja Mihurko, the program coordinator, opened the summer school with welcoming remarks. The introductory session was led by Darko Ilin, a PhD student at the University of Nova Gorica and the main organizer of the summer school. In that introductory session, that is interactive workshop, each participant presented what crossing the boundaries of artistic media meant to them.



The introductory session led by Darko Ilin

The lectures following the introductory session were given by Katja Kobalt, who spoke about children's literature and illustrations created by women during the Yugoslav period, and Professor Alicia Montoya from Radboud University, Nijmegen, who discussed the SHEWROTE database (*Studying Historical Early Women's Reception: Oeuvres, Texts, Engagements*) and its importance for the field of digital humanities. At the end of the first day, a *get-together* session was held in the faculty hall, giving participants the chance to get to know one another better in an informal setting and exchange ideas and insights on various topics.



A get-together in the faculty hall

On the second day, a one-day trip to Trieste was organized, during which Professor Marta Verginella gave a lecture in the Gregorčič Hall at the Association of Slovenian Cultural Societies ETS (*Zveza slovenskih kulturnih društev ETS*). The lecture focused on *Slovenka* (1897-1902), a periodical that emerged from *Edinost* (founded around 1870), a political magazine that, among other things, advocated for women's participation in the public sphere. In addition to the lecture, participants had the opportunity to explore the city of Trieste and its rich cultural heritage – not only following in the footsteps of James Joyce and Italo Svevo, but also discovering the female voices that shaped the city's cultural scene at the beginning of the 20th century.



The lecture by Marta Verginella – Slovenka magazine, Trieste



In Trieste

The third day began with a workshop by Professor Maša Grdešić on the representation of the female author in the HBO series *Girls* – that is, portraying a young woman striving to become a writer in a neoliberal context. Questions concerning gender roles, female authorship, women’s topics, intimacy, the authenticity of writing, and other related themes were discussed.



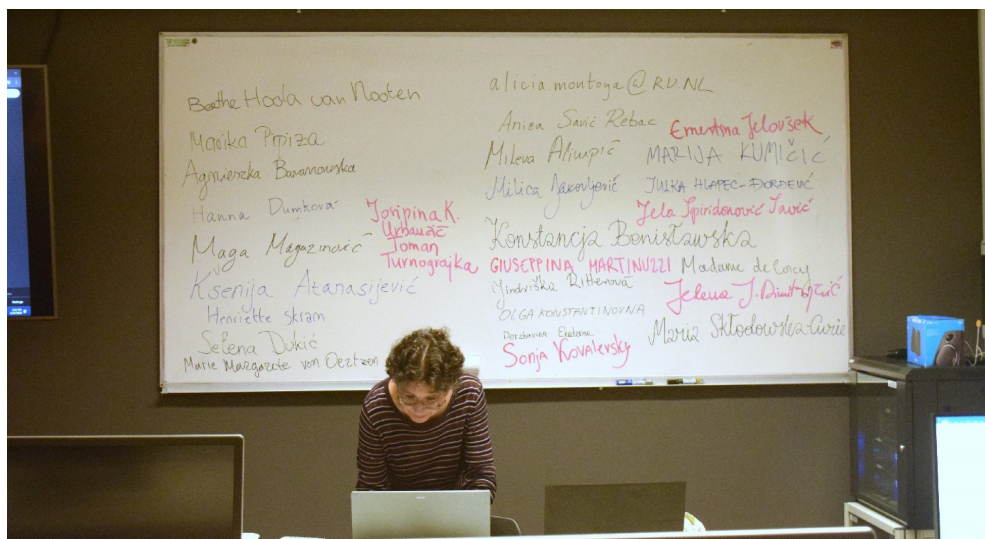
The workshop held by Maša Grdešić – A moment from the series Girls

The program continued with an interview between Sara Vukotić, a researcher at the University of Nova Gorica and a member of the summer school’s organizing team, and Ana Čigon, a Slovenian multimedia artist who portrayed her work and exhibitions. She spoke about her creative process, her motivations, and the intersection of activism with various artistic media.

In the afternoon, a workshop on the SHEWROTE database was held, during which each participant edited and added the bibliography and biography of a female author of their choice, thereby enriching the database’s content and scope. The workshop sparked considerable interest and enthusiasm among the participants.



A moment from the short film Francka (2015) by Ana Čigon



Alicia Montoya and the list of female authors added to the database

The fourth day began with a workshop led by students from the University of Belgrade, together with their professor, Biljana Dojčinović, focusing on gender roles and creativity during student protests in Serbia. The introductory part provided a historical overview of student protests, from 1968 through the 1990s up to the present day. In the later part of the session, the students discussed their own activism, creative contributions, and the role of the media, and shared their work on the topic.



Biljana Dojčinović – the introductory part of the lecture

A workshop by Matěj Hřib followed, focusing on creative reading and writing strategies, from palimpsests to internet memes, and examining how popular culture, memes, and fan fiction shape and challenge traditional narrative forms.



The workshop led by Matěj Hřib – From Palimpsests to Memes

On the final day, Darko Ilin and Natalia Toporowska held a workshop on *queer-zines* and magazines published in Central Europe during late socialism and early post-socialism – from the 1980s up to the second decade of the 21st century in Slovenia, Poland, the Czech Republic, and Serbia. Participants, working either in groups or individually, created their own posters inspired by the workshop's theme, which resulted in the unique queer-zine *Nova Kvirica 2025*.



A creative workshop – making queer posters

The summer school concluded with each participant presenting an individual project in the form of a poster, highlighting the key features and themes of interdisciplinary approaches and creative innovations. The works were presented as project proposals that could potentially be further developed and realized. Unlike the 2024 summer school, held in Ljubljana and primarily focused on acquiring theoretical knowledge, the 2025 program placed greater emphasis on each participant's creativity, pushing and transcending the boundaries of art in innovative and unique ways—not only in literature, but also in film, television, music, painting, and other media.

On the final day, diplomas were awarded to the summer school participants, and the organizers were warmly greeted with applause and gratitude for the memorable gathering in Nova Gorica.



Katja Mihurko and Darko Ilin – presenting the diplomas

Text and Photos: Jovana Rašković
<https://orcid.org/0009-0002-2239-7304>

IN MEMORIAM

Александра Вранеш (1960-2025)

У јуну ове године напустила нас је проф. др Александра Вранеш. Професорка Вранеш је била један од оснивача Катедре за библиотекарство и информатику (1990), управница те Катедре у више наврата и прва жена декан Филолошког факултета Универзитета у Београду (2010 - 2016). Од 2004. до 2009. била је председница *Библиоџекарској друштва Србије*. Уредила је и приредила бројна издања из области књижевности и библиотекарства, укључујући и зборнике са међународних и домаћих конференција и семинара. Подсећамо на њен текст „Мултикултуралност и друштвена другост“, научни рад којим је отворен први број нашег часописа: <http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopis/2011?kategorija=casopis-teorija-ziza>.

БЕЛЕШКЕ О АУТОРКАМА И АУТОРИМА BELEŠKE O AUTORKAMA I AUTORIMA

Vana Apostolovski je rođena 1998. godine u Čakovcu. U Varaždinu završava Prvu gimnaziju općeg smjera, a zatim upisuje studij Francuskog jezika i književnosti i studij Španjolskog jezika i književnosti na Sveučilištu u Zadru, gdje je s ocjenom izvrstan obranila diplomski rad pod naslovom „L’Identité, la mémoire et le trauma dans l’œuvre romanesque d’Assia Djebar“ [Identitet, sjećanje i traumatski doživljaj u romaneskom djelu Assie Djebar] 05. marta 2025. godine, te je time završila studij na Odjelu za francuski jezik i književnost. Vanna Apostolovski je ujedno već više sezona zaposlena u hotelijerstvu, studirajući uz rad.

Јасмина Ахметагић (Београд, 1970) је књижевна критичарка и теоретичарка, доктор књижевних наука, научни саветник. Дипломирала и докторирала на Филолошком факултету у Београду. Завођена у Институту за српску културу Приштина – Лепосавић. Ауторка је научних монографија: *Антички мити у прози Борислава Пекића, Унутрашња страна постмодернизма: поглед на теорију / о Павићу, Антиројо-ија – библијски подјекти у Пекићевој прози, Даж од живог уљева: читање с Библијом у руци прозе Данила Киша и Мирка Ковача, Пошраја која јесам: о прози Владана Добривојевића, Приче о Нарцису зоставаљачу: зоставаљање и књижевност, Невидљиво збивање – православна духовност у прози Григорија Божовића, Књија о Достоевском: болест прекомерног сазнања, Пришеведач и прича, Проза душе, Књија о Камју: поетика мере, Знаши унапред: параноја у српској књижевности, Књија о Андрићу: Мале-велике драме: Андрићева проза из персјективе Јулије психологије, Призиви, спремања ишине: студије свјетске књижевности. Ауторка је једне збирке песама (*Зоставаљање и групе љубавне песме*) и кратке прозе (*Terra incognita*). Добитница је награда „Исидоријана“ и „Никола Милошевић“.*

Никола Бјелић, рођен 1976. године у Новој Вароши. Дипломирао је француски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду, где је и магистрирао и докторирао. Објавио је више десетина научних и стручних чланака о француској, српској и компаративној књижевности, као и о превођењу. Бави се и превођењем. Осим поезије, превео је и два комада Ерик-Емануела Шмита, који се изводе на сценама београдских позоришта (Театар Вук и Опера & театар Мадленијанум), његов роман *Друи живој Аголфа Х*. (Слио, 2023), као и студију Алена Капона *Свјела Свјелане Велмар-Јанковић* (Стубови културе). У издавачкој кући Ваганар уређује едисију *Оне*, посвећену француским и франкофоним књижевницама, за коју је превео роман *Филиј* Камј Лоранс (2022). Био је члан прве редакције часописа *Наслеђе* (ФИЛУМ, Крагујевац).

Члан је Удружења професора француског језика и књижевности Србије, као и Друштва за културну сарадњу Србија-Француска. Учествоје на међународном научном пројекту *Романистџика и словенски језици, књижевностџи и кулџуре у конџакџу и дисконџакџу* (Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Универзитетска агенџија за франкофонију и Амбасада Француске у Србији). Заменик је главног и одговорног уредника часописа *Књиженсџиво*. Приредио књиге: *По Вароши џоваљана џрава* (Библиотека „Јован Томић“ Нова Варош, 2014) и *70 сезона џозоришџиџа на Црвеном крџу* (са Савом Радовићем, БДП, 2017). Објавио књигу *Драмско сџваралашџиво Ерик-Емануела Шмиџа* (Филозофски факултет у Нишу, 2022). Ванредни је професор на Департману за француски језик и књижевност Филозофског факултета Универзитета у Нишу, где предаје на свим нивоима студија предмете из француске књижевности XIX, XX и XXI века.

Биљана Дојчиновић (1963) редовна је професорка на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду. Једна је од оснивачица Центра за женске студије у Београду као и Индок центра Асоџијације за женску иницијативу. Главна уредница *Генера*, часописа за феминистичку теорију, од 2002. до 2008. Оснивачица и главна и одговорна уредница часописа *Књиженсџиво* од 2011. до 2022. године. Чланица је мреже CEEPUS *Women Writers in History* и пројекта *Руџа књижевница* (*Women Writer's Route*). Објавила је књиге *Гинокриџџика: Род и џроучавање књижевностџи коју су џисале жене* (1993); *Одабрана библиоџрафија радова из феминистичке џеорије/женских сџудија 1974–1996* (1997); *Градови, собе, џорџреџи* (2006); *GendeRingS: Gendered Readings in Serbian Women's Writing* (CD) (2006); *Карџоџраф модерноџ свеџа* (2007); *Сусреџи у џамаи: увод у чиџање Вирџиније Вулф* (2011) и *Право сунца: Друџачиџи модернизми* (2015). Издања која је уредила, самостално или у сарадњи, у оквиру пројекта *Књиженсџиво* налазе се на линку: <http://www.knjizenstvo.rs/sr/izdanja>.

Зорана Ђукић (Београд, 1992) основне и мастер студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Групи за румунски језик, књижевност и културу. На истом факултету уписала је докторске студије са циљем да се усавршава у областима студија културе, теорије рода и књижевности. Њена ужа стручна интересовања обухватају проучавање српско-румунских књижевних и културних односа, феминистичку критику и њену примену у националном оквиру. Ауторка је неколико објављених радова из домена књижевности и културе. Од 2019. до 2022. године била је стипендисткиња Министарства просвете, науке и технолошког развоја и у истом периоду је била ангажована на пројекту *Књиженсџиво – џеорија и исџорија женске књижевностџи на срџском језику до 1915. џодине*, на Филолошком факултету Универзитета у Београду. У мају 2022. године изабрана је у звање истраживач-приправник на Филолошком факултету Универзитета у Београду, а од јула исте године је запослена у наведеном статусу на Филолошком факултету у Београду

Дубравка Ђурић (Дубровник, 1961). Редовна је професорка на Факултету за медије и комуникације Универзитета Сингидунум. Дипломирала и магистрирала на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, докторирала на Катедри за енглеску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду на американистичкој теми. Песникиња, теоретичарка књижевности и медија, преводитељка и перформерка. Објавила је седам збирки песама и пет студија о америчкој и српској поезији. Са Биљаном Д. Обрадовић уредила антологију *Cat Painters: An Anthology of Serbian Poetry* (New Orleans 2016), са Мишком Шуваковићем уредила књигу *Impossible Histories – Avant-Garde, Neo-Avant-Garde and Post-Avant-Garde in Yugoslavia 1918–1991* (MIT Press, 2003, 2006), са Владимиром Копицлом уредила и превела антологију новије америчке поезије *Novi pesnički poredak* (2001), уредила је *Antologiju američke eksperimentalne poezije* (2023), а са млађим песникињама уредила антологију *Diskurzivna tela poezije: Poezija i autopoeitike nove generacije pesnikinja* (Београд, 2004). Уредила је антологију *Tela i jezici u pokretu: Savremena ženska poezija u postjugoslovenskim pesničkim kulturama* (Реконекција) 2024. Њујоршки издавач Roof Book је 2023. издао њену књигу *The Politics of Hope (After the War): Selected and New Poems*, коју је уредила и превела Биљана Д. Обрадовић, а предговор је написао Чарлс Бернстин. За ову књигу добила је награду Северноамеричког друштва за студије србистике (NASSS Book Prize) за 2024. годину.

Елена Карпузовска (Скопље, 1999) је студенткиња мастер студија из области компаративне књижевности на Филолошком факултету „Блаже Конески“ – Скопље. Дипломирала је на Катедри за општу и компаративну књижевност са тезом посвећеном симболистичко-модернистичким карактеристикама у лирици македонског песника Александра Караманова. Ауторка је митокритичке књиге посвећене Караманову – *Дешетто Орфеј: Миџискиот образ на Ацо Караманов* (Полица, 2024). Њена књижевна истраживања фокусирана су на компаративно проучавање македонске и европске књижевности 19. и 20. века, филозофију, митологију, аспекте поетске имажинације, теме природе, детињства, времена и сећања. Објављивала је књижевне и научне прилоге у часописима *Славистички студии*, *Спектар*, *Контекст*, *Современа филологија* и *Сиремеж*.

Сара Левић је рођена 2000. године у Крушевцу. Основне академске студије завршила је 2022. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Катедри за оријенталистику, смер кинески језик, књижевност и култура 2022. године. На истом факултету завршила је и мастер студије, одбранивши рад под насловом *Карактеристике ране фазе развоја марксистичке филозофије у Кини: Мисао Ђу Ђиубаија*. Тренутно похађа докторске академске студије на модулу Култура, а области њеног истраживања обухватају модерну историју Кине, родне студије, постколонијалну и деколонијалну теорију.

Mažena Maćulević je doktorirala na Fakultetu „Artes Liberales“, Univerziteta u Varšavi, nakon što je magistrirala na programu za Zapadnoslovenske i južnoslovenske studije i Studije Istočne Evrope i Centralne Azije na Univerzitetu u Varšavi. Angažovana je na dva istraživačka projekta Nacionalnog centra za nauku (NCN), pri Institutu za slovenske studije, Poljske akademije nauka: kao saradnica u istraživanju u projektu *Topos „zazidane žene“ u kulturama jugoistočne Evrope i Mađarske* (OPUS 2020/37/B/HS2/00152); i kao glavni istraživač u projektu *Komšilik u velikom gradu? Susjedski odnosi na Novom Beogradu* (MINIATURA 2023/07/X/HS2/00085).

Više na ISS PAS veb-sajtu: <https://ispan.waw.pl/default/en/employee/marzena-maciulewicz/>

Ана Митровски (Београд, 1992), основне и мастер студије завршила је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду. На основним и мастер студијама изучавала је архитектуру и интегрални урбанизам, а на докторским студијама, од 2017. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду, определила се за проучавање културе и књижевности. Њена истраживања обухватају питања литераризације простора и специјализације литературе. Учествовала је као истраживач-приправник у раду пројекта *Књиженство – теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*. Од 2022. године у звању истраживач-сарадник ангаžована је на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

Merima Omeragić (1988, Sarajevo) je viša naučna istraživačica na Univerzitetu u Sarajevu pri Centru za interdisciplinarne studije „Profesor dr Zdravko Grebo“. Završila je jednogodišnje postdoktoralne studije na National Yang Ming Chiao Tung University (Hsinchu City, Taiwan). Na Filološkom fakultetu u Beogradu doktorirala je 2023. godine. Diplomirala je i magistrirala na južnoslavenskim književnostima. Učestvovala je na međunarodnim konferencijama gdje je izlagala naučne radove koristeći transnacionalne, interdisciplinarne i interseksionalne i feminističke pristupe. Objavljivala je radove u indeksiranim domaćim i internacionalnim časopisima. U koautorstvu sa Dubravkom Ugrešić objavila je *Brnjicu za vještice* (2021). Dobitnica je stipendije *Žarana Papić* i nagrada Univerziteta u Sarajevu koje se dodjeljuju za naučni rad.

Наташа Половина (Нови Сад, 1980) дипломирала је, магистрирала и докторирала на Филозофском факултету у Новом Саду, где је од 2004. године запослена најпре као асистенткиња и доценткиња, а данас као ванредна професорка на курсевима из средњовековне књижевности и историје српске културе. Бави се средњовековном књижевношћу, као и односом између средњовековне и народне књижевности. Објавила је књиге: *Тојос иушовања у српским биографијама XIII века (Доментијан и Теодосије)* (2010), *Кнеиња Милица* (2016), *Очи срдачне* (са Светланом Томин) (2016) и научно-популарне публикације намењене млађој читалачкој публици: *Сава Немањин – Свети Сава* (2016) и *Српски средњи век кроз историју и легенду* (са Невеном Варницом).

Јована Рашковић (1993) је докторанткиња Филолошког факултета Универзитета у Београду на модулу *Књижевности*. Основне и мастер академске студије завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду на Одсеку за компаративну књижевност са теоријом књижевности. Током мастер студија била је добитница Erasmus+ стипендије и провела семестар на Универзитету у Хаену, Шпанија. Говори енглески и шпански језик. Области интересовања обухватају феминизам, родне студије, теорије рода, постмодерни роман, дистопијски роман и научну фантастику. Од 2023. године сарађује у часопису *Књиженство*.

Милан Средојевић је рођен 1988. године у Ваљеву. Дипломирао је енглески језик и књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2011. године. Године 2012. уписао је мастер студије на Универзитету Вебстер у Бечу на смеру за менаџмент људским ресурсима и дипломирао 2014. године. Уписао је мастер студије из енглеског језика и књижевности 2020. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду и завршио их 2021. године. Исте године је уписао докторске студије из књижевности на том факултету. Живи и ради у Ваљеву.

Светлана Стефановић је виша архивисткиња и научна сарадница у Архиву Југославије. Бави се проучавањем друштвене, женске и родне историје Србије и Југославије у 19. и 20. веку. Учествовала је као коауторка у изради књиге *Žene na tlu Srbije: od praistorije do savremenog doba* (2021) и зборника *Gender and Nation in East Central Europe: An Uneasy History* (2025). У часопису *Historijska traganja* 23(2024) објавила је чланак „*White Slave Trade and the Protection of Girls in Serbia and Yugoslavia, 1840–1940*“.

Daniela Ćurko је рођена у Splitu 1964. године. Studirala је на Filozofskom fakultetu u Zadru, gdje 1988. године stekla diplomu profesorke engleskog jezika i književnosti, a zatim i francuskog jezika i književnosti, a pre toga је bila dobitnica Rektorove nagrade. Završila је D.E.A. (master 2) iz opšte i komparativne književnosti (Univerzitet Blez Paskal – Clermont-Ferrand II), zatim magisterij iz književnosti romanskih jezika stečenog ekvivalencijom na Sveučilištu u Zagrebu, a doktorsku disertaciju odbranila је 2012. na Sveučilištu u Zagrebu, koja čini najveći deo monografije *Giono, roman, philosophie. L'intertextualité nietzschéenne dans l'œuvre romanesque de Jean Giono*. Nakon što је predavala kao lektorka na Sveučilištu u Zagrebu, zatim kao viša lektorka na Sveučilištu u Zadru, Daniela Ćurko sada је docentkinja na Odsjeku za francuske i iberoromanske studije Sveučilišta u Zadru, Hrvatska. Njena istraživačka područja obuhvataju filozofsku intertekstualnost francuskoga romana XIX i XX veka, te frankofoni afrički roman. Njeni članci su objavljeni u časopisima *SRAZ (Studia Romanica et Anglica Zagradiensia)*, *Synthesis philosophica*, *Lingua montenegrina*, kao i u zbornicima radova s frankofonih skupova. Učestvovala је na desetak međunarodnih skupova, na INALCO-u, École centrale de Nantes, EFA-i itd.

Googlescholar : <https://scholar.google.com/citations?hl=hr&user=YF-EHVIAAAAJ>
CroRIS : <https://www.croris.hr/osobe/profil/3480>

Љубинка Шкодрић (Београд, 1975) је виша научна сарадница Института за савремену историју у Београду. Дипломирала је, магистрирала и докторирала на Одељењу за историју Филозофског факултета Универзитета у Београду. До 2018. године била је запослена у Државном архиву Србије. Приредила је више зборника докумената и ауторка је већег броја радова и монографија, међу којима се истичу: *Министарство просвете и вера 1941–1944. Судбина институције под окупацијом* (Београд: Архив Србије, 2009), *Жена у окупираној Србији 1941–1944* (Београд: Архипелаг, Институт за савремену историју, 2020) и *Жене Голои оштра. (Кажњенице због Информбироа у Југославији)* (Београд: Вукотић медиа, 2025). Области њеног интересовања су: родна историја, историја Другог светског рата, историја образовања, дигитална историја и архивистика. Један је од уредника зборника радова *Anti-Axis Resistance in Southeastern Europe, 1939–1945. Forms and Varieties* (Paderborn: Brill | Schöningh, 2023).

NOTES ON CONTRIBUTORS

Vanna Apostolovski was born in 1998 in Čakovec. She completed her secondary education at the General High School of Varaždin, where she graduated with honors in 2017, after which she pursued studies at the Department of French Language and Literature and the Department of Spanish Language and Literature at the University of Zadar. She defended her Master's thesis, titled *Identity, Memory, and Trauma in the Novels of Assia Djebar (L'Identité, la mémoire et le trauma dans l'œuvre romanesque d'Assia Djebar)*, with the grade "excellent" (5) in March 2025. To finance her studies, she worked for several months each summer as a receptionist in a hotel in Supetar on the island of Brač.

Jasmina Ahmetagić (Belgrade, 1970) is a literary critic and theorist, Doctor of Literary Sciences, and a senior research associate. She completed her undergraduate and doctoral studies at the Faculty of Philology in Belgrade. She is employed at the Institute for Serbian Culture Priština–Leposavić. She is the author of the following scholarly monographs: *Ancient Myth in the Prose of Borislav Pekić (Антички мити у прози Борислава Пекића)*; *The Inner Side of Postmodernism: A View on Theory / On Pavić (Унутрашња страна постмодернизма: поглед на теорију / о Павићу)*; *Anthroporeia – The Biblical Subtext in Pekić's Prose (Антропореја – библијски подтекст у Пекићевој прози)*; *A Rain of Live Coals: Reading with the Bible in Hand the Prose of Danilo Kiš and Mirko Kovač (Дажд од живог уљевља: читање с Библијом у руци прозе Данила Киша и Мирка Ковача)*; *The Quest That I Am: On the Prose of Vladan Dobrivojević (Поштраја која јесам: о прози Владана Добривојевића)*; *Tales of the Abusive Narcissus: Abuse and Literature (Приче о Нарцису злостављачу: злостављање и књижевност)*; *The Invisible Event – Orthodox Spirituality in the Prose of Grigorije Božović (Невидљиво збивање – православна духовност у прози Григорија Божовића)*; *The Book on Dostoevsky: The Illness of Excessive Knowledge (Књига о Достоевском: болест прекомерног сазнања)*; *The Storyteller and the Story (Приповедач и прича)*; *The Prose of the Soul (Проза душе)*; *The Book on Camus: The Poetics of Measure (Књига о Камју: поезика мере)*; *Knowing in Advance: Paranoia in Serbian Literature (Знајући унапред: параноја у српској књижевности)*; *The Book on Andrić: Small–Great Dramas: Andrić's Prose from the Perspective of Jungian Psychology (Књига о Андрићу: Мале-велике драме: Андрићева проза из јунгевске психологије)*; *Invocations, Strivings of Silence: Studies in World Literature (Призиви, стремљења тишине: студије светске књижевности)*. She is also the author of a collection of poems *Abuse and Other Love Poems (Злостављање и друге љубавне песме)* and a collection of short prose (*Terra Incognita*). She is the recipient of the "Isidorijana" and "Nikola Milošević" awards.

Nikola Bjelić, born in 1976 in Nova Varoš. He graduated in French language and literature at the Faculty of Philology in Belgrade, where he also obtained his master's degree and doctorate. He has published several dozen scholarly and professional articles on French, Serbian, and comparative literature, as well as on translation studies. He also works as a translator. In addition to poetry, he has translated two plays by Éric-Emmanuel Schmitt, which are performed on the stages of Belgrade theatres (Teatar Vuk and Opera & Theatre Madlenianum), Schmitt's novel *The Other Life of Adolf H.* (*Други живот Адолфа Х.*) (Clio, 2023), as well as Alain Capon's study *The Lights of Svetlana Velmar-Janković* (*Светла Светлане Велмар-Јанковић*, Stubovi kulture). At the Vaganar publishing house, he edits the series *One*, dedicated to French and Francophone women writers, for which he translated the novel *Laurence* by Philippe Camille (2022). He was a member of the first editorial board of the journal *Nasleđe* (FILUM, Kragujevac). He is a member of the Association of Teachers of French Language and Literature of Serbia, as well as the Society for Cultural Cooperation Serbia–France. He participates in the international research project *Romance and Slavic Languages, Literatures and Cultures in Contact and Discontact* (Faculty of Philosophy, University of Niš; University Agency for Francophonie; French Embassy in Serbia).

He is the deputy editor-in-chief of the journal *Knjiženstvo*. He edited the books *The Grass Flattened Around the Town* (*По Вароши пољана трава*, Jovan Tomić Library, Nova Varoš, 2014) and *70 Seasons of Theatre at Crveni Krst* (*70 сезона позоришта на Црвеном крсту*) (with Sava Radović, BDP, 2017). He published the monograph *The Dramatic Works of Éric-Emmanuel Schmitt* (*Драмско стваралаштво Ерик-Емануела Шмита*) (Faculty of Philosophy in Niš, 2022). He is an associate professor at the Department of French Language and Literature of the Faculty of Philosophy, University of Niš, where he teaches courses in 19th-, 20th- and 21st-century French literature at all levels of study.

Daniela Ćurko was born in Split, Croatia, in 1964. She studied at the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zadar, where she earned her degree in 1988 as a professor of English language and literature, and later also of French language and literature, having previously received the Rector's Award. She completed a D.E.A. (Master 2) in general and comparative literature at the Blaise Pascal University – Clermont-Ferrand II, followed by a master's degree in Romance literature, obtained through equivalency at the University of Zagreb. She defended her doctoral dissertation in 2012 at the University of Zagreb, and it constitutes the main part of the monograph *Giono, roman, philosophie. L'intertextualité nietzschéenne dans l'œuvre romanesque de Jean Giono*. After teaching as a language instructor at the University of Zagreb, and later as a senior language instructor at the University of Zadar, Daniela Ćurko is now an assistant professor in the Department of French and Iberoromance Studies at the University of Zadar, Croatia. Her research areas include philosophical intertextuality in the French novel of the 19th and 20th centuries, as well as the Francophone African novel. Her articles have been published in the journals *SRAZ* (*Studia Romanica et Anglica Zagradiensia*), *Synthesis philosophica*,

Lingua montenegrina, as well as in conference proceedings from Francophone studies conferences. She has participated in about ten international conferences, at INALCO, École Centrale de Nantes, EFA, and others.

GoogleScholar: <https://scholar.google.com/citations?hl=hr&user=YF-EHVIAAAAJ>

CroRIS: <https://www.croris.hr/osobe/profil/3480>

Biljana Dojčinović (1963) is a full professor at the Department of Comparative Literature and Theory of Literature, Faculty of Philology, University of Belgrade in Serbia. She was one of the founders of the Women's Studies Center in Belgrade, as well as the Indoc Center in the Association for Women's Initiative. She was the director of the national project *Knjiženstvo – Theory and History of Women's Writing in Serbian until 1915* (www.knjizenstvo.rs) and the founder and the first editor-in-chief of *Knjiženstvo, Journal for Studies in Literature, Gender and Culture* (www.knjizenstvo.rs/magazine.php). She is a member of the CEEPUS Network *Women Writers in History* and the *Women Writer's Route* project. She has also been a member of John Updike Society since its founding, one of the editors of *John Updike Review* since 2010, and one of the JUS directors since 2015. She has published seven academic books. The books she edited, independently or in cooperation within the *Knjiženstvo* project, can be found at the link <http://www.knjizenstvo.rs/sr/izdanja>.

Zorana Đukić (Belgrade, 1992) completed her undergraduate and master's studies at the Faculty of Philology, University of Belgrade, in the Department of Romanian Language, Literature, and Culture. At the same faculty, she enrolled in doctoral studies with the goal of advancing in the fields of cultural studies, gender theory, and literature. Her narrower professional interests include the study of Serbian–Romanian literary and cultural relations, feminist criticism, and its role within the national context. She is the author of several published works in the fields of literature and culture. From 2019 to 2022, she was a scholarship holder of the Ministry of Education, Science and Technological Development, and during the same period she was engaged in the project *Knjiženstvo – Theory and History of Women's Literature in the Serbian Language until 1915*, at the Faculty of Philology, University of Belgrade. In May 2022, she was elected to the title of Research Trainee at the Faculty of Philology, University of Belgrade, and since July of the same year she has been employed in that position at the Faculty of Philology in Belgrade.

Dubravka Đurić (Dubrovnik, 1961), is a full professor at the Faculty of Media and Communications, University Singidunum. She completed her BA and MA Studies at the Department of Comparative Literature and Theory of Literature, Faculty of Philology, University of Belgrade, and obtained her Doctoral Degree at the Department of English Language and Literature, Faculty of Philosophy, University of Novi Sad, specializing in American Studies. She is a poet, literary theorist, translator and performer. She has published seven poetry collections and authored five studies on American and Serbian poetry. Together with Biljana D. Obradović, she edited the anthology *Cat Painters: An Anthology of Serbian Poetry* (New Orleans

2016); with Miško Šuvaković, she edited the book *Impossible Histories – Avant-Garde, Neo-Avant-Garde and Post-Avant-Garde in Yugoslavia 1918–1991* (MIT Press, 2003, 2006); with Vladimir Kopicl, she edited and translated an anthology of contemporary American poetry titled *New Poetry Order (Novi pesnički poredak)* (2001), and edited *An Anthology of American Experimental Poetry (Antologija američke eksperimentalne poezije)* (2023); with a group of younger women poets she edited an anthology *Discursive Body of Poetry: Poetry and Poetics of New Generation of Women Poets (Diskurzivna tela poezije: Poezija i autopoetike nove generacije pesnikinja)* (Belgrade 2004). In 2024, she edited the anthology *Bodies and Languages in Motion: Contemporary Women's Poetry in Post-Yugoslav Poetic Cultures (Tela i jezici u pokretu: Savremena ženska poezija u postjugoslavenskim pesničkim kulturama)*. In 2023, the New York publisher, Roof Books released her book *The Politics of Hope (After the War): Selected and New Poems*, translated and edited by Biljana D. Obradović, with a foreword written by Charles Bernstein. The book has been awarded the North American Society for Serbian Studies (NASSS) Book Prize for 2024.

Elena Karpuzovska (Skopje, 1999) is a master's student in Comparative Literature at the "Blazhe Koneski" Faculty of Philology in Skopje. She completed her undergraduate studies at the Department of General and Comparative Literature with a thesis devoted to the symbolist-modernist characteristics in the poetry of the Macedonian poet Aleksandar Karamanov. She is the author of a myth-critical book dedicated to Karamanov — *The Child Orpheus: The Mythical Image of Aco Karamanov (Дејетелото Орфей: Митскиот образ на Ацо Караманов, Polica, 2024)*. Her literary research focuses on the comparative study of 19th- and 20th-century Macedonian and European literature, philosophy, mythology, aspects of poetic imagination, and the themes of nature, childhood, time, and memory. She has published literary and scholarly contributions in the journals *Slavisticki studii*, *Spektar*, *Kontekst*, *Savremena filologija*, and *Stremež*.

Sara Lević was born in 2000 in Kruševac. She completed her undergraduate studies in 2022 at the Faculty of Philology, University of Belgrade, at the Department of Oriental Studies, Chinese Language, Literature and Culture program. At the same faculty she also completed her master's studies, defending a thesis titled *Characteristics of the Early Phase of the Development of Marxist Philosophy in China: The Thought of Qu Qiubai (Карактеристики ране фазе развоја марксистичке филозофије у Кини: Муцао Ђу Ђуџауја)*. She is currently pursuing doctoral studies in the Culture module, and her research areas include modern Chinese history, gender studies, and postcolonial and decolonial theory.

Marzena Maciulewicz holds a PhD in the humanities in the discipline of Culture and Religion Studies, obtained from the Faculty of "Artes Liberales" at the University of Warsaw. She also earned two master's degrees from the University of Warsaw: one in Cultural Studies (Western and Southern Slavic Studies) and another in East

European Studies (East European and Central Asian Studies). She has been involved in two research projects funded by the National Science Centre and affiliated with the Institute of Slavic Studies of the Polish Academy of Sciences: as a co-investigator on *The Topos of an 'Immured Woman' in the Cultures of Southeastern Europe and Hungary* (OPUS 2020/37/B/HS2/00152), and as a principal investigator on *Komshiluk in a Big City? Neighbourly Relations in New Belgrade* (MINIATURA 2023/07/X/HS2/00085). More on ISS PAS website: <https://ispan.waw.pl/default/en/employee/marzena-maciulewicz/>

Ana Mitrovski (Belgrade, 1992) completed her undergraduate and master's studies at the Faculty of Architecture, University of Belgrade. In her bachelor's and master's studies she focused on architecture and integral urbanism, while in her doctoral studies, which she began in 2017 at the Faculty of Philology, University of Belgrade, she turned to the study of culture and literature. Her research addresses questions of the literarization of space and the spatialization of literature. She participated as a research trainee in the project *Knjiženstvo – Theory and History of Women's Literature in the Serbian Language until 1915*. Since 2022 she has been employed as a research associate at the Faculty of Philology, University of Belgrade.

Merima Omeragić (1988, Sarajevo) is a senior scientific researcher at the University of Sarajevo, working at the Center for Interdisciplinary Studies "Professor Dr. Zdravko Grebo." She completed a one-year postdoctoral program at National Yang Ming Chiao Tung University (Hsinchu City, Taiwan). She earned her PhD from the Faculty of Philology in Belgrade in 2023. She graduated and received her master's degree in South Slavic literatures. She has participated in international conferences, presenting scholarly papers that employ transnational, interdisciplinary, intersectional, and feminist approaches. She has published articles in indexed domestic and international journals. Together with Dubravka Ugrešić, she co-authored *Bridle for witches (Brnjica za vještice, 2021)*. She is a recipient of the *Žarana Papić* scholarship and of awards from the University of Sarajevo granted for scientific work.

Nataša Polovina (Novi Sad, 1980) completed her undergraduate, master's, and doctoral studies at the Faculty of Philosophy in Novi Sad, where she has been employed since 2004—first as an assistant and assistant professor, and currently as an associate professor teaching courses in medieval literature and the history of Serbian culture. She studies medieval literature, as well as the relationship between medieval and folk literature. She has published the following books: *The Topos of Travel in Serbian Biographies of the 13th Century (Domentijan and Teodosije)* (Тойос путовања у српским биографијама XIII века (Доментијан и Теодосије, 2010); *Princess Milica (Кнегиња Милица, 2016)*; *Kindhearted Eyes* (with Svetlana Tomin) (Очи срдчане, 2016); and several popular-science works intended for younger readers: *Sava Nemanjić – Saint Sava (Сава Немањић – Свeйи Сава, 2016)* and *The Serbian Middle Ages Through History and Legend* (with Nevena Varnica) (Српски средњи век кроз историју и лејенду).

Jovana Rašković (1993) is a doctoral student at the Faculty of Philology University of Belgrade, in the module *Literature*. She completed her BA and MA studies at the Faculty of Philosophy, University of Novi Sad, at the Department of Comparative Literature and Literary Theory. While pursuing her master's degree, she was awarded the Erasmus+ scholarship and spent one semester studying at the University of Jaén, Spain. She speaks English and Spanish. Her research interests are as follows: feminism, gender studies, theories of gender, postmodern novels, dystopian fiction and science fiction. Since 2023, she has been involved in the work of the journal *Knjiženstvo*.

Milan Sredojević was born in 1988 in Valjevo. He graduated in English Language and Literature from the Faculty of Philology, University of Belgrade, in 2011. In 2012, he enrolled in the master's program in Human Resources Management at Webster University in Vienna, completing his degree in 2014. In 2020, he began a master's program in English Language and Literature at the Faculty of Philology in Belgrade, which he completed in 2021. He then immediately enrolled in the doctoral program in Literature at the same faculty, where he is currently in his final year. He lives and works in Valjevo.

Svetlana Stefanović, PhD, is a Senior Archivist and Research Associate at the Archives of Yugoslavia. Her research focuses on social history, women's history, and gender history in nineteenth- and twentieth-century Serbia and Yugoslavia. Dr. Stefanović is the co-author of *Women on the territory of Serbia: from prehistory to the modern age* (*Žene na tlu Srbije: od praistorije do savremenog doba*) (2021) and *Gender and Nation in East Central Europe: An Uneasy History* (2025). She is also the author of the article "'White Slave Trade' and the Protection of Girls in Serbia and Yugoslavia, 1840–1940," published in *Historijska traganja* 23 (2024).

Ljubinka Škodrić (Belgrade, 1975) is a senior research associate at the Institute for Contemporary History in Belgrade. She completed her undergraduate, master's, and doctoral studies at the Department of History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade. Until 2018 she worked at the State Archives of Serbia. She has edited several collections of documents and authored numerous studies and monographs, among which the most notable are: *The Ministry of Education and Religion 1941–1944: The Fate of an Institution Under Occupation* (*Министарство просвете и вера 1941–1944. Судбина институције под окупацијом*) (Belgrade: Archives of Serbia, 2009); *Women in Occupied Serbia 1941–1944* (*Жена у окупираној Србији 1941–1944*) (Belgrade: Arhipelag, Institute for Contemporary History, 2020); and *The Women of Goli Otok (The Fate of Female Prisoners Punished Due to the Informbiro in Yugoslavia)* (*Жене Голої оџока: Судбина кажњеница збої Информбироа у Југославији*) (Belgrade: Vukotić Media, 2025). Her areas of interest include gender history, the history of the Second World War, the history of education, digital history, and archival studies. She is one of the editors of the collection *Anti-Axis Resistance in Southeastern Europe, 1939–1945: Forms and Varieties* (Paderborn: Brill | Schöningh, 2023).

Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе

Година XIV, број 15

УДК 82 **ISSN 2217-7809 (Online)** (електронски часопис)

Излази једном годишње – у децембру

Часопис финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација
Републике Србије

Издавачи

Филолошки факултет Универзитета у Београду

Филозофски факултет Универзитета у Нишу

За издаваче

Проф. др Ива Драшкић Вићановић

Проф. др Владимир Ж. Јовановић

Главни и одговорни уредник

Др Владимир Ђурић, доцент, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Заменице главног и одговорног уредника

Др Биљана Дојчиновић, редовна професорка, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Др Гордана Ђоковић, ванредна професорка, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Др Сања Игњатовић, доценткиња, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Заменик главног и одговорног уредника

Др Никола Бјелић, ванредни професор, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Чланице и чланови редакције

Др Владислава Гордић Петковић, редовна професорка, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Др Тамара Ђермановић, редовна професорка, Универзитет Помпеу Фабра, Барселона, Шпанија

Др Дубравка Ђурић, редовна професорка, Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације, Београд

Др Аленка Јенстерле Долежал, ванредна професорка, Карлов Универзитет, Праг, Чешка Република

Др Џон К. Кокс, редовни професор историје, Државни универзитет Северне Дакоте, Фарго, САД

Др Магдалена Кох, редовна професорка, Универзитет „Адам Мицкјевич“, Познањ, Пољска

Др Татјана Кривели, редовна професорка, Универзитет у Цириху, Швајцарска

Др Катја Михурко Пониж, редовна професорка, Универзитет у Новој Горици, Факултет за хуманистику, Словенија

Др Октавија Неделку, редовна професорка, Универзитет у Букурешту, Факултет за стране језике и књижевности, Румунија

Др Виола Паренте-Чапкова, редовна професорка, Универзитету у Туркуу, Финска; гостујућа професорка, Карлов универзитет, Праг, Чешка Република

Др Јелена Пилиповић, редовна професорка, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Др Ан Биргите Ронинг, редовна професорка, Универзитет у Ослу, Норвешка

Др Нина Сирковић, редовна професорка, Свеучилиште у Сплиту, Факултет електротехнике, стројарства и бродоградње, Хрватска

Др Светлана Томин, редовна професорка, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Др Астрид Фелнер, редовна професорка, Универзитет у Зарланду, Филозофски факултет, Немачка

Др Сибелан Форестер, редовна професорка, Универзитет у Свортмору, САД

Др Надежда Александрова, ванредна професорка, Универзитет „Климент Охридски“, Софија, Бугарска

Др Зорица Бечановић Николић, ванредна професорка, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Др Франо Вранчић, ванредни професор, Универзитет у Задру, Хрватска

Др Драгана Грујић, ванредна професорка, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Др Мирјана Павловић, ванредна професорка, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Др Ивана Пантелић, виша научна сарадница, Институт за савремену
историју, Београд

Др Прадипта Сенгупта, ванредни професор, Женски колеџ у Бурдвану,
Западни Бенгал, Индија

Др Маша Грдешић, доценткиња, Универзитет у Загребу, Филозофски
факултет, Хрватска

Др Мерима Омерагић, виша научна истраживачица, Центар за
интердисциплинарни студије „професор др Здравко Гребо“, Универзитет у
Сарајеву, Босна и Херцеговина

Др Хенријета Парч, виша лекторка, Универзитет у Глазгову, Уједињено
Краљевство

Савет редакције

Др Ванда Анастасио, редовна професорка, Универзитет у Лисабону,
Португалија

Др Красимира Даскалова, редовна професорка, Универзитет у Софији,
Бугарска

Др Зоран Милутиновић, редовни професор, Универзитетски колеџ
Лондон, Уједињено Краљевство

Др Наташа Теофиловић, редовна професорка, Универзитет Сингидунум,
Факултет за медије и комуникације, Београд

Др Елизабета Шелева, редовна професорка, Универзитет Св. Кирил и
Методиј, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопље, С. Македонија

Др Љиљана Бањанин, ванредна професорка, Универзитет у Торину,
Италија

Др Сузан ван Дијк, виша научна сарадница, Институт Хајгенс за
холандску историју Краљевске академије наука и уметности, Хаг, Холандија

Др Катерина Далакура, ванредна професорка, Универзитет на Криту,
Грчка

Лектура и коректура

Моника Станковић, студенткиња мастер студија Филозофског
факултета Универзитета у Нишу

Превод и обрада текстова на енглеском

Мср Марија Босанчић Срњић, докторанткиња Филолошког факултета
Универзитета у Београду

Прелом

Предраг Жижовић

Лого и насловна слика

Др Наташа Теофиловић, редовна професорка, Универзитет Сингидунум,
Факултет за медије и комуникације, Београд

Рецензенткиње и рецензенти

Др Биљана Дојчиновић, редовна професорка, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Др Николина Зобеница, редовна професорка, Универзитет у Новом
Саду, Филозофски факултет

Др Милена Јокановић, виша научна сарадница, Универзитет у Београду,
Институт за историју уметности, Филозофски факултет

Др Диана Поповић, редовна професорка, Универзитет у Новом Саду,
Филозофски факултет

Др Владана Путник Прица, виша научна сарадница, Универзитет у
Београду, Институт за историју уметности, Филозофски факултет

Др Бојана Стојановић Пантовић, редовна професорка, Универзитет у
Новом Саду, Филозофски факултет

Др Јелена Филиповић, редовна професорка, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Др Елизабета Шелева, редовна професорка, Универзитет Св. Кирил и
Методиј, Скопље, С. Македонија

Др Никола Бјелић, ванредни професор, Универзитет у Нишу, Филозофски
факултет

Др Мирјана Павловић, ванредна професорка, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Др Селма Раљевић, ванредна професорка, Универзитет „Џемал
Биједић“, Мостар, Босна и Херцеговина

Др Небојша Влашкалић, доцент, Универзитет у Новом Саду, Филозофски
факултет

Др Мирјана Даничић, доценткиња, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Др Владимир Ђурић, доцент, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Др Сања Игњатовић, доценткиња, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Др Жељка Јанковић, доценткиња, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Др Данијела Митровић, научна сарадница, Институт за књижевност и уметност, Београд

Др Мирјана Ћорковић, доценткиња, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Др Мерима Омерагић, виша научна истраживачица, Центар за интердисциплинарне студије „професор др Здравко Гребо“, Универзитет у Сарајеву, Босна и Херцеговина

Др Ана Вукмановић, самостална истраживачица, Београд

Контакт

knjizenstvo.editor@gmail.com

knjizenstvo@gmail.com

knjizenstvo@fil.bg.ac.rs

www.knjizenstvo.rs

<https://journal.knjizenstvo.rs/index.php/knjizenstvo>

Часопис је доступан и у базама CEEOL, EBSCO, ERIN PLUS, SCOPUS.

Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе покренут је 2011. године као део научноистраживачког пројекта *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године* који је подржавало Министарство просвете и науке Републике Србије.

Главна и одговорна уредница од 2011. до 2021. била је Биљана Дојчиновић.

Knjiženstvo, Journal for Studies in Literature, Gender and Culture

Volume 15, Number 15

UDC 82 **ISSN 2217-7809** (Online) (electronic journal)

Published annually, in December

The journal is financed by the Ministry of Science, Technological Development and Innovations of the Republic of Serbia

Publishers

University of Belgrade, Faculty of Philology, Serbia

University of Niš, Faculty of Philosophy, Serbia

For the Publishers

Prof. Iva Draškić Vićanović, Dean

Prof. Vladimir Ž. Jovanović, Dean

Editor-in-Chief

Vladimir Đurić, Assistant Professor, University of Niš, Serbia

Deputy Editors

Biljana Dojčinović, Full Professor, University of Belgrade, Serbia

Nikola Bjelić, Associate Professor, University of Niš, Serbia

Gordana Đoković, Associate Professor, University of Belgrade, Serbia

Sanja Ignjatović, Assistant Professor, University of Niš, Serbia

Editorial Board Members

John K. Cox, Full Professor, North Dakota State University, Fargo, USA

Tatiana Crivelli, Full Professor, University of Zurich, Switzerland

Tamara Đermanović, Full Professor, University Pompeu Fabra, Barcelona, Spain

Dubravka Đurić, Full Professor, Singidunum University, Belgrade, Serbia

Astrid Fellner, Full Professor, University of Saarland, Saarbruecken, Germany

Sibelan Forrester, Full Professor, Swarthmore College, Pennsylvania, USA

Vladislava Gordić Petković, Full Professor, University of Novi Sad, Serbia

Magdalena Koch, Full Professor, “Adam Mickiewicz” University, Poznan, Poland

Katja Mihurko Poniž, Full Professor, University of Nova Gorica, Slovenia

Octavia Nedelcu, Full Professor, University of Bucharest, Romania

Viola Parente-Čapková, Full Professor, University of Turku, Finland; Adjunct Professor, Charles University, Prague, Czech Republic

Jelena Pilipović, Full Professor, University of Belgrade, Serbia

Anne Birgitte Rønning, Full Professor, University of Oslo, Norway

Nina Sirković, Full Professor, University of Split, Croatia

Svetlana Tomin, Full Professor, University of Novi Sad, Serbia

Nadezhda Aleksandrova, Associate Professor, "Kliment Ohridski" University, Sofia, Bulgaria

Zorica Bečanović Nikolić, Associate Professor, University of Belgrade, Serbia

Dragana Grujić, Associate Professor, University of Belgrade, Serbia

Alenka Jensterle Doležal, Associate Professor, Charles University, Prague, Czech Republic

Ivana Pantelić, Senior Researcher, Institute of Contemporary History, Belgrade, Serbia

Mirjana Pavlović, Associate Professor, University of Belgrade, Serbia

Pradipta Sengupta, Associate Professor, Women's College, Burdwan, West Bengal, India

Frano Vrančić, Associate Professor Professor, University of Zadar, Croatia

Maša Grdešić, Assistant Professor, University of Zagreb, Croatia

Merima Omeragić, Senior Research Fellow, Center for Interdisciplinary Studies "Professor dr Zdravko Grebo", University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina

Henriette Partzsch, Senior Lecturer, University of Glasgow, United Kingdom

Advisory Board

Vanda Anastácio, Full Professor, University of Lisbon, Portugal

Krassimira Daskalova, Full Professor, "Kliment Ohridski" University, Sofia, Bulgaria

Zoran Milutinović, Full Professor, University College London, United Kingdom

Elizabeta Šeleva, Full Professor, "Ss. Cyril and Methodius" University, Skopje, North Macedonia

Nataša Teofilović, Full Professor, Singidunum University, Belgrade, Serbia

Suzan van Dijk, Senior Researcher, Huygens Institute for Dutch History of the Royal Dutch Academy of Arts and Sciences, The Hague, The Netherlands

Ljiljana Banjanin, Associate Professor, University of Torino, Italy
Katerina Dalakoura, Associate Professor, University of Crete, Greece

Copy Editor

Monika Stanković, MA, University of Niš, Serbia

English Translation

Marija Bosančić Srnić, PhD student, University of Belgrade, Serbia

Logo Design and Cover Page Illustration

Nataša Teofilović, Full Professor, Singidunum University, Belgrade, Serbia

Pre-Press

Predrag Žižović

Reviewers

Biljana Dojčinović, Full Professor, University of Belgrade, Serbia

Jelena Filipović, Full Professor, University of Belgrade, Serbia

Bojana Stojanović Pantović, Full Professor, University of Novi Sad, Serbia

Diana Popović, Full Professor, University of Novi Sad, Serbia

Elizabeta Šeleva, Full Professor, University Sv. Kiril i Metodij, Skopje, N. Macedonia

Nikolina Zobenica, Full Professor, University of Novi Sad, Serbia

Milena Jokanović, Senior Research Associate, Art Institute, University of Belgrade, Serbia

Vladana Putnik Prica, Senior Research Associate, Art Institute, University of Belgrade, Serbia

Nikola Bjelić, Associate Professor, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

Mirjana Pavlović, Associate Professor, University of Belgrade, Serbia

Selma Raljević, Associate Professor, University “Džemal Bijedić”, Mostar, Bosnia and Herzegovina

Danijela Mitrović, Research Associate, Institute for Literature and Art, Belgrade

Mirjana Ćorković, Assistant Professor, University of Belgrade, Serbia

Mirjana Daničić, Assistant Professor, University of Belgrade, Serbia

Vladimir Đurić, Assistant Professor, University of Niš, Serbia

Sanja Ignjatović, Assistant Professor, University of Niš, Serbia

Željka Janković, Assistant Professor, University of Belgrade, Serbia

Nebojša Vlaškalić, Assistant Professor, University of Novi Sad, Serbia

Merima Omeragić, Senior Research Fellow, Center for Interdisciplinary Studies
“Professor dr Zdravko Grebo”, University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina

Ana Vukmanović, independent researcher – Belgrade

Contact

University of Belgrade, Faculty of Philology,

Studentski trg 3, Belgrade, Serbia

+381 11 2638622 / 115

knjizenstvo.editor@gmail.com

knjizenstvo@gmail.com

knjizenstvo@fil.bg.ac.rs

www.knjizenstvo.rs

<https://journal.knjizenstvo.rs/index.php/knjizenstvo>

Also accessible in CEEOL, EBSCO, ERIH PLUS, SCOPUS data bases.