

Станислава Бараћ

ФЕМИНИСТИЧКА КОНТРАЈАВНОСТ. ЖАНР ЖЕНСКОГ  
ПОРТРЕТА У СРПСКОЈ ПЕРИОДИЦИ 1920–1941.

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

Серија: Историја српске књижевне периодике

26

*Рецензенткиње*  
Др Слободанка Пековић  
Проф. др Биљана Дојчиновић

СТАНИСЛАВА БАРАЋ

ФЕМИНИСТИЧКА КОНТРАЈАВНОСТ.  
ЖАНР ЖЕНСКОГ ПОРТРЕТА  
У СРПСКОЈ ПЕРИОДИЦИ 1920–1941.

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ  
БЕОГРАД  
2015

Ова књига је резултат рада на пројекту Улога српске периодике у формирању књижевних, културних и националних образаца (178024), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

## 0. УВОД

Ова књига произишла је из моје докторске дисертације *Жанр женској њорџреџа у срџској њериодици 20-их и 30-их њодина 20. века*, која је пријављена на Филолошком факултету у Београду крајем 2007, а одбрањена 2014. године пред комисијом коју су чиниле проф. др Биљана Дојчиновић, др Слободанка Пековић и др Весна Матовић. Пут ка теми дисертације водио је делимично из истраживања која су се односила на мој магистарски рад (*Аванџардне њтенденције у часоџису Мисао у време уређивања Ранка Младеновића 1922–1923. њодине*), а и једно и друго резултат је концепције истраживачког пројекта на ком сам већ дванаест година ангажована. Реч је пројекту Института за књижевност и уметност специјализованом за проучавање српске књижевне, и не само књижевне, периодике.

*Мисао*, такозвани „дебели“ часопис, како би га класификовао Виктор Шкловски, књижевно-политички часопис који је – попут Друге серије *Срџској књижевној џласника*, *Нове Евроџе* али и *Женској њокреџа* – и трајањем и садржајем обележио период између два светска рата у српској/југословенској култури, данас представља и прворазредно сведочанство о томе да је у датом периоду постојала до тада незапамћена јавна активност ауторки: књижевница, филозофкиња и интелектуалки. Период који се, с обзиром на знања стечена на студијама књижевности, у академској али и широј клутурној јавности доживљава пре свега као време обележено писањем авангардиста, Растка Петровића, Момчила Настасијевића и браће Мицић, односно надреалиста, или модерниста Андрића и Црњанског, добио је после ишчитавања *Мисли* за мене потпуно ново осветљење. Када је 2006. године Слободанка Пековић организовала научни скуп о песникињи Даници Марковић, то се светло додатно изоштрило. Знајући, наиме, да је ова књижевница све време била редовна и повлашћена песникиња у часопису *Мисао*, у раду писаном за тај скуп/зборник спонтано сам, пре свега на основу емпиријских увида а мање теоријски освешћено, применила гинеокритички приступ: читала сам њену поезију у *Мисли* у

## 7. ЧАСОПИС ЖЕНСКИ ПОКРЕТ (1920–1938): ОГРАНИЧЕЊА И ПРЕКОРАЧЕЊА РАДИКАЛНОГ ГРАЂАНСКОГ ФЕМИНИЗМА

### 7. 1. Уређивачка политика часописа и његово место у феминистичкој контрајавности

*Женски њокрећ* покренут је као гласило тј. *орјан Друшћива за њросвећивање жене и зашћићу њених њрава*,<sup>133</sup> како је гласио и његов први поднаслов. Друшћтво је било прва форма организације „Женског покрета“, а огранци који су нићали у градовима широм државе (Загребу, Љубљани, Сарајеву, Бањој Луци итд.) такође су називани „Женским покретима“. Када су се они 1924. године ујединили у јединствени савез, и поднаслов часописа промењен је у *Орјан Алијансе женских њокрећа у Краљевини СХС*, касније *Јуославији*.

Од почетка југословенски оријентисан, комбинујући ћирилицу и латиницу и чланке на словеначком језику, часопис је све време окућљао сараднице из свих југословенских области и пратио рад свих огранака „Женског покрета“, а своје југословенско опредељење у почетку је истицао и троструким насловом: *Женски њокрећ*, *Ženski pokret*, *Žensko gibanje*. Замишљен као гласило које ће се обраћати свим југословенским женама,

---

<sup>133</sup> „Непосредно по формирању Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, у априлу 1919. године, у Београду је било основано Друшћтво за просвећивање жене и зашћиту њених права. Друшћтво је окућило жене у социјалним, здравственим и просветним установама – службенице, професорке, учитељице и домаћице, под паролом да су оне посвећене ’једној од веома важних друшћвених професија’ – вођењу куће и подизању подмлатка“ (Стефановић 2000: 61). *Женски њокрећ* покренут је 18. априла 1920. године. Његова прва уредница била је Катарина Богдановић, а књижевни одбор сачићавале су Делфа Иванић, Зорка Каснар, Милева Петровић, Паулина Лебл Албала и Ружа Витгенштајн Јовановић. Касније, на месту уреднице, смећиваће се, овим редом, Милева Б. Милојевић, Вера Јовановић, Алојзија Штеби и Даринка Стојановић. Власница часописа је све време његовог излажења била Милица Дедијер.

без разлике, *Женски њокрејџ* је у пракси окупљао (високо)образовану феминистички ангажовану женску читалачку публику Краљевине.

Стојећи на позицијама радикалног грађанског феминизма, са повременим тактизирањима и одступањима односно унутрашњим разилажењима, часопис *Женски њокрејџ*, као најдуготрајнији континуирани женски/феминистички периодик између два светска рата, представља средишњу институцију феминистичке контрајавности у томе периоду. Он је уједно и први теоријски усмерен феминистички часопис на југословенским језицима, што такође одређује његову водећу улогу у (разуђеној) феминистичкој контрајавности, али и умањује присуство овог часописа у широј женској читалачкој публици. Честим портретисањем „жене“ кроз њен положај у правном систему, у друштвеној подели рада и кроз (не) могућности приступања висококвалификованим занимањима, *Женски њокрејџ* губио је потенцијалне читатељке из редова средње образованих домаћица.

У почетку, часопис је иступао са захтевом за женско право гласа, као водећим политичким захтевом у свом укупном ангажману за „просвећивањем жене и заштитом њених права“, односно за еманципацијом жена и побољшањем њиховог положаја у свим друштвеним аспектима живота. Иако је тражена промена била радикална, она није подразумевала рушење постојећег државног поретка нити револуционарну акцију. Капиталистички поредак није био мета феминистичких напада, упркос честих захтева за већом социјалном правдом. Због тога је радикални грађански феминизам могао у Краљевини да делује несметано кроз свој часопис. Истина, и захваљујући томе што је доминантна (мушка) већина игнорисала његове захтеве (као што су петиције за женско право гласа које је „Женски покрет“ подносио Уставотворној скупштини и парламенту) и тако чувала сопствене повлашћене позиције; самим тим, деловање *Женској њокрејџа* остајало је с оне стране граница политичке моћи.

Дискурзивно изграђујући идентитет нове жене, ако је било потребно и апропријацијом комунистичких идеологема, *Женски њокрејџ* учествовао је у радикалној политичкој пракси која је у њему самом имала најстабилнију платформу у датом периоду. Управо су женски портрети били једно од плодних али и „безбедних“ места сусрета феминистичке и комунистичке идеологије на страницама часописа. М. Малешевић сматра да је:

„интерес за судбину жене, постављен изнад партијских или идеолошких опредељења уредница, омогућио [је] да у Фелтону буду објављени, између осталог, и делови биографија руске револуционарке Александре

Колонтај (бр. 5, мај 1932, 77–79) и Розе Луксембург, једне од вођа пољског и немачког радничког покрета [...]“ (Малешевић 2007: 19).

Ови продори пролетерске контрајавности у феминистичку донели су, заправо, много више од пуког представљања комунистичких хероина. Хибридизација феминистичке и пролетерске контрајавности, односно одговарајућих дискурса, резултирала је „рођењем Нове Жене“ управо на страницама *Женској њокрејџа*.

Иако је у периоду Диктатуре и после ње (1929–1935) часопис одустао од одређених захтева за женска права, развијајући до максимума „дискурс мајчинства“, који је интензивно почео да негује већ од 1927, он није одустао и од радикалне феминистичке идеологије. То је видљиво управо на женским портретима које у то време, време појачане цензуре, објављује. Критике које су покрету и часопису упућивале његове сараднице и, посебно, сараднице *Јујословенске жене* (1931–1934) – да се извргао у своју супротност – биле су основане, али се исто тако и тактизирање феминистичкиња показало оправданим у одржавању независне феминистичке сцене тога доба.

Изразита пацифистичка делатност „Женског покрета“ и изразити пацифистички дискурс *Женској њокрејџа* у првој половини тридесетих година, који га, више него неки други елементи феминистичке идеологије, блиско повезује са *Јујословенском женом*, представља превиђену спону између два феминистичка покрета, грађанског и пролетерског, која је постала и потпуно невидљива у полемици која се водила између два гласила. Теоријским приступом пацифизму,<sup>134</sup> интензивирањем извештавања о мировним конференцијама, петицијама за разоружање и сличним манифестацијама, увођењем посебне рубрике „Између мира и рата“<sup>135</sup>, *Женски њокрејџ* делује на сличан начин као и *Јујословенска жена*. Женски портрети у *Женском њокрејџу* из 1933, непосредно по доласку националсоцијалиста на власт у Немачкој, имају исту опомињућу функцију као и бројни чланци у *Јујословенској жени* који сведоче о судбини жена у фашистичкој држави односно предвиђају каква ће она бити.

Иако су и раније уреднице *Женској њокрејџа* биле отворене за разнолике утицаје, обликујући на тај начин специфичну, социјалистичким

<sup>134</sup> Видети нпр. Ксенија Атанасијевић, „Религијска и филозофска подлога пацифизма“ (*Женски њокрејџ*, 23, 24/1930: 3; 3, 4/1931: 2–3; 7, 8/ 1931: 2; 21, 22/1931: 2–3).

<sup>135</sup> Рубрика „Између мира и рата“ уведена је 1930. године, а у њој су објављивани чланци попут оних Алојзије Штеби „Разоружање“ (*Женски њокрејџ*, 1, 2/1931: 1) или „Конференција за мир, одржана у Београду од 17. до 19. маја 1931. године“ (*Женски њокрејџ*, 17–20/1931: 1–4).

идејама кориговану идеологију грађанског феминизма, нужност заједничког деловања пролетерског и грађанског женског покрета експлицитно је почетком тридесетих година дефинисала тек Алојзија Штеби у чланку „Једна паралела“:

„У интернационалном женском покрету има једно доба, које је било испуњено веома оштрим сукобима између два табора: између тзв. социјалистичког и тзв. буржоаског женског покрета. Данас, иако иду оба покрета одвојеним путевима, ти сукоби су веома ретки, јер акције једног и другог постају по суштини све више и више једнаке. [...] Интересантно је код ове поделе женског покрета то, да је тзв. буржоаски женски покрет увек и свуда енергично отклањао овај епитетон, и то с правом, јер је био свестан да није у служби ни једне политичке буржоаске странке. А треба подвући и факат да је социјалистички женски покрет имао огроман утицај на буржоаски женски покрет и да га је чврсто потиснуо из небулзних захтевања за неку једнакост, која је била биолошки апсурдум, на реално тло равноправности и једнакоправности оба пола. [...] Ако под видиком тежњи оба интернационална женска покрета промотримо један и други покрет у нашој земљи, могли бисмо објективно рећи следеће: и код нас постоје оба покрета, али за сада није ни један ни други толико јак да би осетно утицао на целокупан друштвени живот. Обадва покрета крећу се у линијама својих инт.[ернационалних] организација и обадва продиру веома тешко. Са стране 'женских покрета' који представљају – да останем још даље у слици – такозв. 'буржоаски' женски покрет, покушавало се веома често да се оствари сарадња са женама из социјалистичких организација. Понекад и у неким местима успевало се у томе, јер фактично се осећа на обема странама да на том степену јавног живота, који је у нашој земљи, нема још тако дубоких и оштрих разлика да се не би могла у многим питањима водити успешна заједничка борба“ (7, 8/1930: 2).

Нажалост, управо ће после овог отвореног позива на сарадњу доћи до продубљивања и заостравања разлика међу женским покретима. Тек ће се после атентата на краља Александра „Женски покрет“ вратити својој политици зближавања. Ово опредељење Алојзија Штеби као и читав грађански женски / „Женски покрет“ потврдили су у пракси 1935. године, када су у своје редове, оснивањем Омладинске секције „Женског покрета“, примили младе комунисткиње. Али, као што је речено, и много пре тога, часопис *Женски покрет* био је простор дискурзивног укрштања раздвојених а често и супротстављених феминистичких идеологија.

Међу свим уредницама *Женског покрета* чини се да је управо Алојзија Штеби била најсвеснија реалних односа снага у друштву, у којима

појединачни и раздвојени женски покрети у Краљевини немају готово никакав друштвени утицај. Једина шанса да се односи моћи донекле промене лежала је у уједињеном деловању два „табора“.

Алојзија Штеби је немоћ „Женског покрета“ и његовог гласила изражавала и кроз категорије јавности. Та се свест читава, илустрације ради, у једној узгредној напомени, коју уредница даје у портрету честитки „Прва жена – начелник у Државној административној служби“: „Нека нам г-ђа Гогих опрости што јој јавно – мада је *'јавности'* око нашег листа *веома мала* – изражавамо своје најискреније честитке“ (3, 4/1937: 32, курзив С. Б.), каже она. Та „веома мала“ јавност, толико мала да Алојзија Штеби ову именицу пише под знацима навода, јесте контрајавност, а знаци навода одражавају свест уреднице да је она јасно разграничена у односу на „велику“ тј. грађанску јавност.

Упркос свести да кроз дуги низ година нису успеле да око себе окупе ширу јавност, уреднице *Женског покрета* до краја излажења часописа нису покушале да се обрате новој читалачкој публици (средње образованим грађанкама – домаћицама, радницама и сељанкама), а посебно је упадљиво да се часопис готово никако није обраћао потенцијално најбројнијој женској читалачкој популацији у Краљевини. Овај часопис је, наиме, много мање него друга женска гласила портретисао представнице најбројнијег друштвеног слоја – сељанке. Док је у својим ванчасописним активностима Покрет и те како помагао најугроженијој групацији жена (организовање домаћичких и аналфabetских курсева и сл.), у самом часопису сељанке су најређе добијале сопствени или посредовани глас. Један од ретких портрета сељанки, „Патње жена – слика из Јужне Србије“ Наде Катанић (1, 2/1935: 13–14)<sup>136</sup> заслужује посебну пажњу јер сведочи како о друштвеном положају жена у Краљевини тако и о унутрашњој динамици феминистичке контрајавности. У средишту овог портрета је слика сељанке као *йородиле* (ауторка на крају чланка позива на спасавање „сеоске породице“). На основу исповести сељанки које су дошле да слушају предавање Даринке Крцић, о чему новинарка извештава, дати су описи порођаја сељанки из скопског среза. *Женски покрет* је овим портретом оставио прворазредни документ о схватању и пракси порађања жена у Краљевини Југославији, јер за друштвену историју *йоложај йородиле* представља повлашћени моменат у разумевању и тумачењу процеса модернизације, односно процесâ дугог трајања.<sup>137</sup>

<sup>136</sup> Овај чланак прештампан је из скопског листа *Варгар* од 7. 08. 1934, где је објављен под насловом „Под каквим се приликама порађа јужносрбијанска сељанка“.

<sup>137</sup> Историја жена у целини по себи је повлашћен простор за таква истраживања, а један од његових сегмената јесте и проблем (и историја) женског

Описи у овоме портрету спадају у најдрастичније слике обесправљености и понижености жена у укупном писању *Женској њокреџи*:

„Ако жена не може да се породи, онда њен муж стане испред жене и нагло испали пушку. [...] Други начин је тај што жени завежу натраг руке, ухвате за то уже и свом снагом коленима ударају породиљу у крстине, док се жена, наравно у пакленим боловима и мукама, породи. ”Тако раде Срби, Српкиње сте, кажу нам они!“ (1, 2/1935: 13).

Поред физичког насиља над женом у тренутку њене највеће беспомоћности, упада у очи исказ којим мужеви то насиље објашњавају и легитимизују („Тако раде Срби, Српкиње сте, кажу нам они!“). Национални идентитет уписиван је на тај начин у родни идентитет, односно исписиван преко њега, друштвеним уписом који се вршио директно на телу субјекта-објекта, и исказима-перформативима који то прате.

Треба приметити и то да су сви женски листови и часописи у томе тренутку, од *Женској њокреџи* преко *Жене и свеџа* до *Сељанке*, увелико и сложено приписивали идентитет Југословенке својим имплицитним читатељкама, па дато сведочење додатно осветљава колико је овај „надплеменски“ конструкт био прихваћен код појединих њихових „експлицитних“ супружника.

Текст преноси и једну индивидуализовану исповест сељанке. Из ње пак откривамо да психичко и физичко насиље над сеоском породиљом, као вид друштвеног уписа, нису додатна средства националног обележавања

ауторства и стваралаштва. Колико материјала *Женски њокреџ* још увек нуди проучавањима процеса дугог трајања, иако домаћи друштвени историчари и историчарке у значајној мери користе женску периодику као грађу, могао би да илуструје фељтон „Најновији чешки женски роман“ Марије Омељченкове (11/1934: 98–99). Ауторка је у њему употребила израз женска књижевност као појам који се подразумева и користи, тј. чије значење није упитно. Истина, она и објашњава разлог његовог настанка, али у њеном тексту нема прикривене фигуре опонента коме би она морала да доказује постојање такве књижевности: „Женска књижевност је још и данас не само ствар уметности, него и ствар социјална, као што се види већ из везивања тих самих двеју речи, које не означавају њихове ствараоце по правцу њихова рада, већ по томе што припадају женској половини човечанства. Та чињеница има своје узроке у историјском положају жене уопште. Прве списатељке, ако нису припадале вишим друштвеним редовима, биле су често у друштву и од јавног мњења презрене, по прилици онако исто као и глумице у оно време“ (11/1934: 98). Данас, међу представницама академске јавности у којој настаје и ова студија, има не мало проучавалаца књижевности који и даље оспоравају појам женска књижевност, односно којима он уопште није у видокругу научне свести, чак ни као појам којем би опонирали.

у тој граничној, национално „нестабилној“ области, већ редовна пракса патријархалног про/извођења рода. Сељанка сведочи:

„Породила сам се у кући сама. Окупала дете, завила га и тек онда легла. Сасвим разумљиво да сам се породила у стојећем ставу. После два дана муж ми је стално говорио да треба да устанем и да идем на њиву. Говорила сам да не могу, али он ме је тукао, па сам се дигла и дошла. Копала сам, радила, да ме муж не би поново тукао. Када ми је дошла свекрва, ја сам јој све испричала. Мислила сам да ћу бар у њој наћи заштитника, али ми је она одговорила да се и са њом исто тако поступало и да је ипак жива. Шта сам могла да радим? [...]“ (1, 2/1935: 14).

Из исповести се јасно закључује да немогућност побољшања женског положаја лежи у пропуштању прилике да се у сеоској средини формира мали женски савез између снахе и свекрве, односно, последично – женска заједница и јавност. Улога свекрве у породичном театру патријархата испоставља се, како сугерише ова исповест, као главна кочница у могућој промени, тј. прогресу и еманципацији жена.

На исповест ове неименоване сељанке новинарка спонтано надовезује свој говор, који читатељкама тумачи значења сељанкиних спољашњих и унутарњих реакција. „Жена почиње да плаче. У њој се бори *сџа-ра* и нова жена. Њу боли то робовање и непросвећеност. Завидне су што варошанке знају да се чувају“ (1, 2/1935: 14, курзив С. Б.). Докле је у то време могла ићи супротност између непросвећене сељанке и образоване варошанке, која *зна* да се чува, сведоче у исто време рекламе из илустрованог женског магазина *Жена и свети*. Сељанке од грађанки не раздваја само образовни, већ и економски статус, који класну разлику чини још већом. Док су, како сазнајемо из реклама приватних гинеколошких клиника, богатије грађанке могле да се, за велику новчану суму, породе у удобности болничке собе, уз стручну помоћ и са продуженим временом опоравка, дотле сељанке, посебно оне у најсиромашнијим јужним крајевима, нису имале право ни на индивидуалност у тренутку порођаја, уз готово обавезно излагање насиљу у постпорођајном периоду.

Овај портрет сведочи и о томе како су сељанке, срећне што их једна варошанка разуме, говориле у малој *женској јавности* која се на том *предавању* формирала. Текст преноси њихове исповести, тј. новинарка-грађанка преноси њихове исповести и ставове. Она говори у њихово име, другим грађанкама, јер је писмена, док сељанке већином нису. Што је још важнија разлика, она је „овлашћена“ да пласира информацију у јавни простор. Та позиција даје јој „право“ да прошири значења која сама исповест носи и да сељанку најсиромашнијег југословенског краја прогласи

побуњеним субјектом унутар кога се помаља нова жена. *Женски њокреїї* је тако наизглед и сељанке укључио у свој дискурс идентитетске реконструкције. Али, да ли је такав дискурс имао прави ефекат? Да ли неписмена односно „нелитерарна“ јавност може бити јавност?

То је питање имплицитно постављено у Хабермасовом ставу да ће се у својој студији бавити само литерарним јавностима. „Истраживање се ограничава на структуру и функцију *либералної* модела грађанске јавности [...] а занемарује варијанту *їлебејске* јавности, која је у историјском процесу такорећи угушена“ (Habermas 1969: 4). Ово методолошко полазиште због кога су Хабермаса критиковали и који је сам касније кориговао (истакавши да плебејска јавност може бити пандан касније формулисаној пролетерској јавности), ипак чува и данас актуелно запажање: за Хабермаса је, наиме, битна разлика између грађанске и плебејске јавности у томе што је грађанска „литерарно одређена“ док је плебејска „неписмена“.

Сељанке постају део феминистичке контрајавности само када их писмене жене укључе у сопствену расправу о женском положају, унутар предавања, те микроинституције јавности (Андоновска 2012: 214),<sup>138</sup> али и то делимично, јер сведочанство о свом искуству не остављају саме, него оно бива посредовано писањем других жена које не деле њихова искуства. Без обзира на то што ауторка чланка уверава читатељке да се тада „у тим женама појавио бунт“ (1, 2/1935: 13), ова тврдња – и када се занемари моменат интерпретације – одзвања двоструко празним простором: у коме сељанки нема ни као субјеката писања ни као читалачке публике.

С друге стране, критичка (контра)јавност настаје увек међу мањинском публиком и процес модернизације почиње по правилу у уском кругу

<sup>138</sup> У студији посвећеној српском надреализму, који је сагледан кроз призму Хабермасове теорије јавности и сопственог односа према просвећености, Б. Андоновска је направила један могући каталог микроинституција јавности карактеристичан за историјске уметничке авангарде. Чињеница да се њихово деловање временски поклапа са образовањем српске/југословенске феминистичке контрајавности додатна је мотивација да наведемо дато ауторкино запажање: „Привилегован статус часописа, али и салона, кафана и књижевних друштава, као инструмената просвећености и формирања грађанске јавне сфере у 18. веку, подсећа на значај који су сличне, мада измењене и разноврсније микроинституције јавне друштвене и уметничке комуникације – часопис, алманах, зборник, брошура, прокламација, самиздат, памфлет, манифест, плакат, филм, кафе, књижевно вече и матине, изложба, предавање, кабаре – имале у историјским авангардама“ (Андоновска 2012: 214). Феминистичка заједница радо се користила управо прокламацијама, предавањима, матинеима, али и другим врстама окупљања попут соареа и зборова, додајући томе, са ступањем комунистичкиња на феминистичку сцену: усмене новине и плакате.

образованих, да би се потом проширио на друштво као целину, те је ово вероватно био једино могући начин да се са општом еманципацијом започне. Стога је и елитни часопис *Женски њокрећ* био средишња институција феминистичке контрајавности.

## 7. 2. Материјални аспект часописа: огледало уређивачке политике

*Женски њокрећ* почео је да излази као месечни часопис,<sup>139</sup> А5 формата, искључиво текстуалног садржаја, што је форма коју је неговао највећим делом свога трајања. Од 1927. до 1932. излазио је најпре као пет-нестодневни а затим као месечни лист, новинског Б2 формата, такође готово искључиво испуњен текстом. После тога вратио се првобитном формату и периодичком жанру, све чешће се појављујући у виду двоброја и троброја, што је била последица финансијских тешкоћа које су коначно довеле до гашења часописа 1938. године. Као и у случају других некомерцијалних женских гласила, такву судбину није спречила ни чињеница да су „све послове око припремања и растурања листа сараднице обављале бесплатно“ (Малешевић 2007: 20).

Одричући се укључивања слике (фотографије, цртежа, фотографских репродукција слика) у визуелни идентитет часописа, због програмске „озбиљности“ и потребе да се разликује од илустрованих женских магазина, *Женски њокрећ* је себи ускратио могућност развоја мултимедијалне варијанте женског портрета. Чињеница да је за све време излажења часопис имао свега неколико мултимедијалних портрета јасно говори о томе да су његове уреднице свесно одбиле визуелну ефектност и привлачност у корист озбиљности и интелектуалног елитизма. Како је приметила М. Малешевић:

„непроменљивост концепције, утврђене на почетку, сведочи о чврстом опредељењу уредница (мада се готово у сваком броју апелује на читатељке да пропагирају свој лист) да очувају високи ниво часописа и да не раде на повећању тиража подилажењем укусу широке публике, него да предност дају снази идеја иза којих су стајале над (тренутним) бројем њених заговорница“ (Малешевић 2007: 18).

Оваква политика видљива је и у односу према рекламним огласима који су могли да буду извор финансијске стабилности листа. Уреднице их

<sup>139</sup> Замишљени месечни ритам брзо је претворен у (повремено) двомесечни.

уводе тек 1924. године, па и тада они „не излазе у сваком броју, и њихов је број сразмерно мали.“ Они су пажљиво бирани, тако да:

„одражавају профил читатељке којој су намењени, усаглашени са њеним интересовањима, укусом и начином живота. Рекламирају се нове књиге, које претежно потписују жене, пасте за зубе, стари накит, продавнице шешира, приватне зубне ординације, акушерске клинике, адвокати (жене) оглашавају своје адресе“ (Малешевић 2007: 20).

Огласи су често садржавали цртеже (нпр. „нестле“ млеко за бебе), тако да су уносили нежељену динамику у замишљену визуелну монотонију часописа.

Прва „слика“ на странама *Женској њокреџи* објављена је 1923. године. Била је то фотографија Ксеније Атанасијевић (прилог 1), у броју практично посвећеном овој филозофкињи. Историчарка уметности М. Тодић назива је „портретном фотографијом“, „фотографским портретом“ и „портретом/сликом“. Што још више иде у прилог начину на који је у овој студији дефинисан жанр женског портрета, она је учила потребу за интертекстуалним читањем портрета/слике са есејом/текстом саме Ксеније Атанасијевић „Жене у Еурипидовим трагедијама“, објављеним у истом броју *Женској њокреџи*. У последњем броју из 1938, уједно и једином за ту годину, очигледно штампаном да би се одала почаст преминулој чланици Покрета, Вери Кићевац, појавио се први пут и издвојени сет фотографија портретисане жене, тј. њених фотографских портрета које је пратио низ текстуалних портрета (реч је о форми *њорџреџи часојисној броја*, каква се први пут појавила 1920, о чему ће бити речи).

Слика, тј. фотографија имала је, дакле, у политици/поетици *Женској њокреџи* функцију истицања одређеног портрета и вредности које портрет конотира. У случају Ксеније Атанасијевић, њиме је скренута пажња на изузетност догађаја због кога је она портретисана: произвођење Ксеније Атанасијевић у доцента било је и прво „уступање“ универзитетске катедре једној жени „код нас“. Иако је *Женски њокреџ* је „првенство у комуникацији са колико-толико масовном публиком“ давао тексту, он је ипак искористио прилику да визуелно представи модел нове жене, коју је непосредно пре тога најавио чланак Десанке Цветковић. Уреднице *Женској њокреџи* „бирале су у својим редовима баш ону личност коју могу поставити као узор и модел нове идеалне жене свим другим женама, тачније, бар читатељкама овог часописа“ (Тодић 2009: 146). За радикални грађански феминизам и за радикалну феминистичку контрајавност оличење нове жене била је, дакле, млада *научница, инџелекџијалка* која је доказала интелектуалну равноправност жена са

мушкарцима. „Ако је требало да Нова Жена, између осталог, „служи науци и уметности исто као и мушкарац, како је писало у напред цитираном тексту Десанке Цветковић, онда нема бољег примера од др Ксеније Атанасијевић“ (Тодић 2009: 147). За уреднице *Женској њокреџи* подједнако је била важна чињеница да је Ксенија Атанасијевић *јавна радница*, ангажована интелектуалка која своје деловање није ограничавала на академску област и каријеру.

И целокупан часописни број портрет посвећен Вери Кићевац имао је мултимедијалну форму која промовише не само конкретну жену, већ сажима и вредности које је током претходних осамнаест година часопис прокламовао. Он потврђује схватање нове жене које је часопис на почетку промовисао и унеколико га проширује. Вера Кићевац била је успешна *научница* на пољу медицине, сарадница Пастеровог института у Паризу, с низом радова из области бактериологије на француском језику. Поред тога, она је *јавна радница – хуманитарка* која формира мировна удружења и која се у Београду укључује у добровољни рад на искорењивању одређених болести. И треће, за *Женски њокреџ* подједнако важно, њена приватна личност даје пуни људски смисао професионалном портрету: она је скромна и топла особа, одана пријатељица, и *брижна мајка* која је привремено и свесно зауставила научни рад да би се посветила одгајању деце (прилог 2). Грађански феминизам *Женској њокреџи* није инсистирао на мајчинству као основном женском идеалу иако је, као у поменутом периоду тактизирања,<sup>140</sup> упадао у конзервативни дискурс мајчинства. Мајчинство је у његовој идеологији феминизма разлике било виђено и као квалитет више и проширени простор за остваривање укупних потенцијала еманциповане жене.

### 7. 3. Нова жена и нови морал: часописни број као књига портрета

„Побуна’ жена против једностраног сексуалног морала јесте једна од најоштријих карактеристика нове јунакиње“ (Колонтај 1922: 34), писала је Александра Колонтај у својој књизи *Нова жена*, која ће са одушевљењем бити приказана у *Женском њокреџу*. И пре него што буду у прилици да

<sup>140</sup> У *Женском њокреџу* било је свега још неколико мултимедијалних портрета, као и „независних“ фотографија. Једна од таквих јесте фотографија скулптуре „Моја мајка“ Ивана Мештровића, а њено објављивање (15. маја 1927, у броју посвећеном Материнском дану) везано је за почетке конзервативног тона у дискурсу овог периода.

ту књигу читају у српском преводу, или да о њој нешто сазнају из приказа своје колегинице Десанке Цветковић, уреднице и сараднице *Женској њокреџи* наћи ће се трагичним стицајем околности у улози тих нових јунакиња. Док је у књижевним делима о којима је Александра Колонтај писала, главна јунакиња најчешће та која је уједно и жртва патријархалног сексуалног морала и побуњеница против његовог лицемерја, у београдској јавности 1920. године феминисткиње су непосредно по оснивању свог гласила добиле нежељену прилику да се истим поводом побуне у име своје колегинице Руже Стојановић. Ова професорка математике, једна од оснивачица „Женског покрета“ тј. Друштва за просвећивање жене и заштиту њених права, активна хуманитарна радница и феминисткиња, извршила је самоубиство јер њен партнер, математичар Младен Берић, није желео да прихвати одговорност за њену трудноћу, тј. да призна очинство над заједничким нерођеним дететом и ожени се њоме. Не само што су по обичајној инерцији у тадашњој јавности самохране мајке редовно биле извржаване осуди и срамоти, као и њихова деца, већ је то чинила и правна норма. Према постојећем закону, наиме, очинство детета није се могло истраживати. Тако су жене које су партнери напуштали сазнавши за њихову трудноћу, како описује и роман *Верин случај*<sup>141</sup>, биле стављане пред три избора: да, као самохране мајке, подижу ванбрачно дете под теретом опште друштвене екскомуникације; да изврше ризични абортус у нелегалним условима или да изврше самоубиство.

Поменути љубавни пар био је познат у јавном животу Београда, па је самоубиство Руже Стојановић потресло многе актере београдске јавности, а цео случај изазвао је бројне реакције у дневним листовима и часописима престонице.

Сараднице *Женској њокреџи* саставиле су тим поводом часописни број који је у целини био посвећен Ружи Стојановић и проблему једностраног сексуалног морала. Проблем је, наравно, био интернационалног карактера, па Зорка Каснар поводом *Ружиної случаја* позива читатељке *Женској њокреџи* да се придруже „културним женама целог света“ које се „залажу целим својим животом да подигну морал мужјака до морала свог, да га законски прогласе одговорним за свој морални однос према жени“ (7/1920: 9). Примери јунакиња у студији Александре Колонтај, ванбрачних љубавница и самохраних мајки, као што је раније поменути лик

<sup>141</sup> Драга П. Јовановић, прозаисткиња која је већину својих дела објавила у међуратном периоду, за тему романа *Верин случај* (1963) могла је, по бројним елементима судећи, бити инспирисана и управо овим бројем *Женској њокреџи*. Роман *Верин случај* тематизује и саму расправу о самоубиству одбачене жене у редакцији једног феминистичког часописа.

Магде из драме Хермана Судермана, које су се могле наћи у различитим европским књижевностима, додатно сведоче о интернационалној природи ове „ситуације“ кроз коју се најдрастичније искушава идентитет нове жене. Овакав случај искушава и саму феминистичку контрајавност,<sup>142</sup> о чему посредно сведочи Зорка Каснар, описујући атмосферу у грађанској јавности непосредно по самоубиству Руже Стојановић: „И позвани и непозвани, и болећиви и свирепи очекивали су шта ће рећи *Женски њокреј* о својој сарадници. Хоће ли од ње створити хероја или ће је се одрицати“ (7/1920: 9). *Женски њокреј* није се одрекао своје сараднице, већ је стао у њену одбрану и делимично од ње направио хероја. Мада несвесно, у једном скривеном слоју значења, и – кривца.

Пре него што ће им се понудити теоријско образложење идентитета / идеологеме / књижевног лика нове жене, феминисткиње окупљене око *Женској њокреј* биле су принуђене да саме заснују теоријски дискурс о новој жени, и то у његовој најосетљивијој и најважнијој тачки. Поводом самоубиства блиске колегинице, оне су на теоријски ниво подигле расправу о лицемерју патријархалног морала, ванбрачној трудноћи, непристајању мушкарца на брак, избегавању одговорности за дете итд. Ауторке чланака су, међутим, и директно прозвале Младена Берића, „угледног“ и „популарног“ „јавног радника“, код кога се, према њиховим речима, иза нежности крила бруталност, а иза хуманости „бедна таштина“ (7/1920: 8), и који је, познајући законе савременог морала, схватио да му „ипак више иде у рачун туђ скандал него ма каква лична обавеза и дужност“ (7/1920: 11). Теоријски дискурс чланака није лишен личних дисквалификација Младена Берића, што је карактеристика која их све повезује и која је допринела да низ различитих портрета Руже Стојановић добије обресе јединственог текста.

Крајње трагичан догађај резултирао је првим часописним бројем који је у целини компонован као мозаик портрета једне жене. Занимљивост у тој композицији представља уводни део, „Први гласови у јавности о самоубиству Руже Стојановић“, у коме су прештампани чланци из *Полијшике* (два), *Београдској дневника*, *Рејублике* и *Балкана*. На основу њих, рекло би се да је јавност већином била на страни Руже Стојановић<sup>143</sup>, а да

<sup>142</sup> Катарина Богдановић у своме „портрету“ указује на искушење пред којим се наша укупна грађанска јавност: „У осталом, то сасвим одговара тенденцијама извесних чланака по новинама у последње време, у којима се све већма губи из вида велика одговорност дневне штампе за стварање јавног мњења, а све више иде за тим да љубитељи скандала и сензација нађу занимљиве и привлачне лектире“ (7/1920:10).

<sup>143</sup> Томас Емерт (Thomas A. Emmert) у студији “Ženski Pokret: The Feminist Movement in Serbia in 1920s“, у зборнику радова *Gender Politics in the Western Balkans: Women*,

је осудила Младена Берића и савремени друштвени морал. Ипак, из чланака који у *Женском њокрећу* следе, испоставиће се да расправи покренутој у јавности недостаје феминистички одговор.

Из тога се мозаика портрета открива пре свега широки распон јавне делатности Руже Стојановић: усвајање социјалистичких идеја пре Првог светског рата, добровољни болнички рад у рату, а после рата наставнички посао у женској гимназији, активизам против алкохолизма у друштву „Трезвеност“ и свестрано ангажовање у „Женском покрету“. Зорка Каснар издвојила је три специјалистичке области Руже Стојановић у оквиру рада „Женског покрета“, од којих ће неким у светлу најновијих догађаја бити додата патетична значења. То су женско право гласа, проституција и заштита детета:

„њена трећа тема којој је посвећивала своје најлепше часове и највећа путовања: заштита детета и буђење љубави према детету. [...] Велика материнска љубав инстинктивно је била из оног чудног, неизмерно великог срца жене, које је цвилело и чезнуло да том љубављу задахне своје дете“ (7/1920: 8).

Уколико се у оваквим ретким текстуалним тренуцима феминистички текст приближавао изневеравању самог себе (које се овде огледа у употреби речи *инстинктивно* и биологизацији рода коју она врши), што му је заправо у време његовог конституисања било својствено, у појединим моментима он је допуштао и да се у њега упише *џуђа реч*. У најкраћем портрету, наиме, „Ружа Стојановић као члан Трезвености и Друштва за Заштиту Деце“, једином који је у том броју написао мушки аутор, јавља се од уредништва, по свему судећи, превиђени, скривени тон осуде. Када у завршној реченици сумира рад Руже Стојановић у „гутемплерском реду“, тј. у борби против алкохолизма, рекавши: „Била нам је веран члан, одличан борац и бранилац нејаких, али противу себе није се умела борити, само од себе није се умела одбранили“ (7/1920: 9), др Милош Поповић чини супротно од намере уредница часописа. Он легитимизује лицемерну патријархалну норму против које се *Женски њокрећ* подигао, проглашавајући, као и та норма, жену кривцем и жртвом сопствених слабости. Лакоћа којом се овакав став „провукао“ уредничким читањима и „увукао“ односно уписао у радикално другачије значење укупног текста часописног броја, сведочи о могућностима „подмуклог“ деловања идеологије у језику.

---

*Society and Politics in Yugoslavia and Yugoslav Successor States* из 1999, наводи пак да је у овом случају београдско друштво сву срамоту свалило на Ружу Стојановић (Emmert 1999: 47). Сложеност реакција јавности поводом овог случаја по свему судећи заслужује посебно истраживање.

Најдоследнији феминистички портрет Руже Стојановић исписала је Паулина Лебл Албала у чланку „Ружица Стојановић (биографија)“, која је највише од свих успела да у тексту изрази саосећања а да при том не упадне у замку биологизације идентитета жене. Албала је такође указала на кључни проблем који из овог случаја за феминистичку контрајавност произлази, а то је сукоб између промовисаних идеја и њихове примене у личном животу. Паулина Лебл Албала покушава да не улази тако самоуверено, као Зорка Каснар, у спекулације о ономе што се не може знати („Какви су били њени погледи на љубав, шта је она сматрала за допуштено или не, ми не знамо.“). Али ипак, иако опрезније, износи своју хипотезу:

„Вероватно је Ружица, као и толики други модерни социолошки реформатори, увиђала недостатке традиционалних захтева друштвеног и породичног конвенционалног морала, који су данас тако често неизводљиви. Али када је на себи осетила последице прекрханог садашњег морала, она се уплашила; у њој се пробудила патријархална жена, у њој је проговорила крв старинске честите породице. Ружица није имала храбрости да повуче последње консеквенце свог поступка: да сама храни дете хлебом кад га је могла хранити крвљу својом<sup>144</sup>. Она је ватрено зажелела да дете има оца, и шта је све ради тога урадила. Колико је понижења претрпела. [...]“ (7/1920: 5).

Ни све сараднице *Женској њокрејши*, међутим, нису имале храбрости да „повуку последње консеквенце“ феминистичке логике по овом питању јер би их то одвело у негирање традиционалних институција грађанског друштва, у овом случају брака. Зато чланак који најдиректније апострофира питање морала, „Морал о коме се говори и морал по коме се живи“ Катарине Богдановић, не доспева до идеје о „ненужности“ грађанског брака<sup>145</sup>, већ чак упада у контрадикторну ситуацију да оптужује жену коју је почео да брани. Катарина Богдановић, која је најватреније напала лажни морал Младена Берића<sup>146</sup>, уједно је, кроз текстуално

<sup>144</sup> Цитат из предавања односно текста Исидоре Секулић у истом броју *Женској њокрејши*.

<sup>145</sup> У Србији се у то време брак могао склопити у цркви, и овде појам грађанског брака укључује „црквени“ брак, јер говоримо о браку као институцији грађанског друштва.

<sup>146</sup> „Он је чак цело наше јавно мњење срзао на свој морални ниво када је поуздано рачунао да нико у њему неће осудити кривца. Према томе, ако нам жена овде није створила никакав угледни пример, она је неоспорно показала то да је у њој била пробуђена савест; човек, напротив, изашао је не само непоштен и несавестан,

несвесно, највише од свих ауторки, свој текст приближила дискурсу осуде жртве. Она се, наиме, у своме портрету, нада да ће овај чин у женској заједници изазвати у крајњој линији добре последице,

„иако сам пример у ствари то није. Биће по свој прилици тога да ће наше девојке мало озбиљније и дуже размишљати докле сме ићи њихово поверење, и је ли паметно обилазити у данашње време једину легалну форму која може загарантовати да се из овог или оног човека неће опет ишчаурити какав Младен Берић. [...] Али она [Р. Стојановић] је данас мртва, и нема тих израза који би је осудили јаче и више него смртоносни хитац из њене сопствене руке“ (7/1920: 13).

Ови делови чланка, у коме се неочекивано појављује другачији став, сведоче о вишем нивоу подмуклог дејства идеологије од оног који је први наведен, оном у ком се значењске контрадикције не примећују ни у сопственим речима.

Иста ауторка није могла доћи до идеје новог морала на какав се мисли у насловној синтагми Александре Колонтај – *нови морал и радничка класа*, јер ни свој феминизам није хтела да изведе преко граница грађанске идеологије. Када за Ружу Стојановић каже да је „сву важност легалне гаранције схватила тек онда када је, као мати, свирепом морала искусити како брак још увек пружа једину могућност да се полна љубав мирно и поштено регулише у корист детета и жене“ (7/1920: 11), Катарина Богдановић то исказује тоном помирења и грађанске послушности, без идеје да и другачије могућности могу да буду „поштене“.

Иста дискурзивна сукобљеност истовремене одбране и оптужбе жртве важећег патријархалног морала, али мање видљива, прикривена уметничким квалитетима текста, може се се препознати у последњем чланку „Одломак из једнога јавног предавања“, који потписује Исидора Секулић Стремница. Текст је написан као уопштени портрет мајке самоубице и есејистички-наративно описује њену унутарњу драму од тренутка суочења са чињеницом да ће бити самохрана, преко могућих успона, до тренутка самоубиства. У њему се не помиње име Руже Стојановић, али зато шифру за разумевање идеолошког контекста у коме се формира значење овога текста можда представља име ауторке, тада увелико познате и признате српске књижевнице Исидоре Секулић.

---

што људи у сексуалним односима не сматрају за велику грешку, него и цинички бездушан и брутално одвратан, – толико одвратан да би га могли бранити само њему равни“ (7/1920: 13).

Њен портрет ванбрачне мајке-самоубице филозофски приступа савременом проблему женског *iprofesa*, коме Исидора Секулић супротствља *конзервативности*, и то управо конзервативност жене која се нађе у ситуацији у каквој се нашла Ружа Стојановић:

„На лицу убијене жене која је мајка види се свакад тужна маска конзервативизма. Конзервативности, да, јер се на несрећној мајци види цело оно трагично примитивно задовољство што је, по сваку цену, склонила срамоту. Припроста, слепа, конзервативна луда једна мајка“ (7/1920: 14).

Као идеал у портрету, дакле, постављен је прогрес односно еманципација жена, а као њен негативни пандан – конзервативност, и то конзервативност самих жена више него друштва. Међутим, и име, тачније презиме ауторке овога чланка такође је можда само „тужна маска“ коју је Исидора Секулић закратко понела како би олакшала свој живот у конзервативном окружењу. Након вишедеценијског бављења делом и животом Исидоре Секулић, Слободанка Пековић износи претпоставку по којој „тешко да би се другачије, сем терором средине, могла објаснити и прича о њеном браку. Да ли је Исидора имала мужа или га је истурила чаршији да би се заштитила и даље је питање на које нема одговора. Уколико га је измислила, онда се добро припремала“ (Пековић 2009: 54).<sup>147</sup>

Иако се у наведеним дискурзивним моментима налазе унутрашња ограничења феминистичке контрајавности, сама их та јавност превазилази својим укупним деловањем.

За *Женски покрет* ова жртва јесте „аманет“ који је Ружа Стојановић оставила у наслеђе „Женском покрету“. У портрету „Женски покрет и смрт Руже Стојановић“ Зорка Каснар позива на побуну подижући тон до револуционарног дискурса. „Никада се крв невиних не просипа узалуд“, пише она патетичним тоном карактеристичним за овај дискурс:

<sup>147</sup> Исидора Секулић најпре почетком августа 1913. године пише Тихомиру Остојићу да ће се удати, а крајем августа је у Кристијанији и обавештава пријатеље да се удала за др Емила Стремничког. Од тада се потписује као Исидора Секулић-Стремничка. У *Политици* од 1. јануара 1914. објављена је вест да „Емил Стремнички, лекар из Варшаве, умро је напрасно на путу између Христијаније и Берлина. Тело покојниково пренето је у Варшаву и сахрањено у породичној гробници, а г-ђа Исидора дошла је јуче у Београд“ (Пековић 2009: 54–55). Исидора није са пријатељима, ни у преписци, желела много да говори о свом болу нити о своме кратком браку. „Интелектуалка која је говорила седам језика [...] устукнула је пред малом средином у којој жена не значи ништа уколико нема мужа“ (Пековић 2009: 56).

„Женски покрет стоји пред великом дужношћу да започне борбу борбенију него икад за једнак морал код човека и жене“ (7/1920: 9), „а пред нама, борцима за женска права, стоји њена трагедија, трагедија жене уопште, оковане дужностима, лишене права, неспособне да се спусти до морала мужјака, а немоћне да га дигне до морала свога“ (7/1920: 7).

Ружа Стојановић оставила је, међутим, и сама, изговореном речју, свој феминистички аманет. За њега се у феминистичкој контрајавности вероватно не би ни знало да се није догодило самоубиство, јер без самоубиства не би било портрета „Ружица Стојановић као наставница“ у коме „једна њена ученица“<sup>148</sup> преноси речи које је Стојановићева упутила ученицама женске гимназије. Иако није постојао нити постоји начин да се докаже веродостојност тих исказа, и иако је јасно да је ученица на свој начин стилизовала речи своје професорке, оне су једине кроз које је дат глас самој Ружи Стојановић. Између осталог, наставница и феминисткиња је женској заједници – јавности својих ученица на једном *излећу*<sup>149</sup> завештала следеће:

„Децо моја, како сте отишле ви далеко од нас, али идите, идите и не заустављајте се јер вам много још треба да стигнете мету! Али знајте да и ви немате потпуну слободу. [...] и не заборавите никад на оне ваше сестре које нису биле срећне да добију више образовање, које живе у потпуном мраку и ропству. [...] А ви које одете на факултет, – а ја бих желела да све одете – трудите се да својим радом покажете својим друговима да је само њихово уображење да су способнији од вас [...]“ (7/1920: 6).

*Женски њокрећ* је проширио портретисање Руже Стојановић и на следећи број.<sup>150</sup> У њему је имао намеру да заиста да глас самој Ружи, јер се испоставило да је после њене смрти остао интимни дневник. Иако је *Дневник Руже Стојановић* био најпре предат *Женском њокрећу*, па се његово објављивање под тим именом најављује за новембарски број, на крају га је породица ипак уступила часопису *Ејоха*, који га је у међувремену објавио. *Женски њокрећ* сматрао је после тога објављивање *Дневника* излишним, чиме се лишио „аутопортрета“ чије је место сасвим сигурно било на његовим страницама.

<sup>148</sup> „Надежда Петровић, студент агрономије“.

<sup>149</sup> Чини се да и школски излети, као хронотоп, тј. време-простор измештености из званичног школског програма и рада, могу постати микроинституција одређене опозиционе јавности.

<sup>150</sup> Текстовима „Поводом смрти Руже Стојановић“ Делфе Иванић и „Криза љубави. Поводом смрти Р. Стојановић“ др Симе Марковића.

У односу на главну, „нову“, карактеристику идеологема нове „неудате“ жене, *Женски њокреїѝ* је дао у датом случају (портрету) и тренутку благо контрадикторан одговор. У тој се контрадикцији огледају историјска ограничења радикалног грађанског феминизма. Кроз продор комунистичких концепата у дискурс *Женскої њокреїѝа*, који ће потом уследити, радикални грађански феминизам извршио је значајна „прекорачења“.

#### 7. 4. Продори пролетерске контрајавности у феминистичку

Продор социјалистичких учења и „хероина“ догодио се у часопису *Женски њокреїѝ* не само због отворености грађанског феминистичког покрета за широки дијалог, већ и због чињенице да је забраном комунистичких организација Влада практично усмерила њихове чланове и симпатизере ка другој, легалној периодици (уп. Emmert 1999: 41). Без обзира на то да ли је и Десанка Цветковић захваљујући томе постала сарадница *Женскої њокреїѝа*, она је та која уводи и феминизам Александре Колонтај и лик Розе Луксембург на његове странице, а тиме и у грађански оријентисану феминистичку контрајавност. Приказом књиге *Нова жена*, она, како је већ описано, објављује рођење Нове Жене „код нас“. Десанка Цветковић почиње са овим приказом у Белешкама крајем 1922. године, чији наставци излазе током 1923 (бр. 1 и 2), да би непосредно после тога у броју 3 *Женскої њокреїѝа* за 1923. годину приказала књигу Розе Луксембург *Писма из ѝамнице*. Тако је реализован још један *ѝорѝреїѝ* (књижевни) *ѝриказ*.

Прво манифестно проглашење рођења нове жене у феминистичкој штампи на српском језику одиграло се кроз „спонтану“ и унеколико инцидентну хибридизацију пролетерске и феминистичке контрајавности, тачније кроз продор револуционарног комунистичког дискурса у изразито грађански феминистички дискурс. У приказу књиге Александре Колонтај, феминистички аспект новог идентитета однео је превагу, док је у приказу писама Розе Луксембург револуционарни позив за променом друштва потиснуо феминистичка значења.

*Писма из ѝамнице* објављена су 1922. године у издању Комунистичке интернационалне омладине у Берлину и Д. Цветковић их је представила на основу оригинала, највероватније сама преведећи делове које цитира.<sup>151</sup>

<sup>151</sup> У преводу са немачког *Писма из зайвора* су у Југославији објављена тек 1951. године: у Београду, ћирилицом, у издању *Кулѝуре*, у преводу Ивана Ивањија и са предговором Митре Митровић, а у Загребу латиницом, у издању *Зоре* са поговором Ервина Шинка.

Уредништво притом оставља податак о издавачу иако је то могло изазвати казнене мере државне цензуре која је будно мотрила на могуће продоре забрањене комунистичке пропаганде. У наслову књижевног приказа испод српског наслова *Писма из џамнице*, на почетку јасно стоји и на немачком: „Briefe aus dem Fefängnis, herausgegeben von exekutiv-komitèe der Kommunistischen Jugendinternationale“ (3/1923: 130).

Оно што додатно скреће пажњу данашњег истраживача јесте начин на који Десанка Цветковић приказује ову књигу писама. Радећи по истом принципу као у приказу претходне књиге, ауторка смењује сопствени говор са говором саме Розе Луксембург, тј. укршта сопствене ставове са одломцима из *Писама из џамнице*. Десанка Цветковићев уноси једну правописно-формалну иновацију, изостављајући знаке навода код цитираних пасажа и раздвајајући их од сопствених реченица једним празним редом. Писма из затвора, „упућена су љупкој, интелигентној Соњи Липкнехт, жени Карла Липкнехта, који је истовремено лежао осуђен, а истовремено и погинуо са Розом заједно, 15. јануара 1919“ (3/1923: 130). Ова интимна преписка објављена је за ширу јавност тек постхумно, а подлегала је строгој цензури тадашње немачке државе. Роза Луксембург ипак успева да избегне цензуру и „превазилази реално стање затвора ослонцем на оно што јој у затвору нису могли одузети – љубав према пријатељима (људима), животињама, биљкама и целој природи“ (Савић 2011: 198). Интимни тон писама и лирски описи природе, животиња и сопствених стања учинили су за кајзеровску цензуру мање уочљивом мисао о слободи која испуњава сваку страницу писама Луксембургове. Одабрана форма јесте стога и врста лукавства, јер, како примећује Свенка Савић, „будући да она зна да су сва писма у затвору цензурисана (што значи читана у затворској ћелији пре одашиљања), одабира форму текста за коју процењује да може проћи цензуру, а послати поруку која је ванвременска, подједнако политичка колико и дубоко хумана“ (Савић 2011: 191).

С друге стране, Десанка Цветковић није за цензоре југословенске краљевине умекшала револуционарни дискурс којим је уоквирила цитате из писама. Напротив, она га је појачала. Може се претпоставити да је сопствени позив на револуционарну промену, који је уметнула у приказ књиге тј. портрет револуционарке, учинила „безбедним“ самим тим што га је ставила на место књижевне критике. Десанка Цветковић чланак пише, макар формално, у овоме жанру, не заборављајући да остави и обавезни критички суд по коме су писма Розе Луксембург „драгоцени прилог овој врсти литературе“ (3/1923: 130), дакле, епистоларне књижевности. Преводећи дуже делове тих писама, Д. Цветковић је читатељке

*Женској њокрејџа* уверила у њихове књижевне квалитете. У писму које Роза Луксембург пише Соњи средином децембра 1917. из Бреславе, описују се биволи који довлаче плен и одећу са фронта, скинуту са мртвих. То су румунски биволи које је немачка војска запленила:

„Како су далеко, како су недостижне, на свагда изгубљене паше румунске! Како је тамо сунце друкче сијало, ветар дувао, како је тамо лепо било тичје цвркутање и мелодично дозивање пастира. А овде – ова страна грозна, варош, загушљива штала, одвратно смрдљиво сено измешано са трулом сламом, страни, ужасни људи и – ударци, крв која тече из свеже ране... О, јадни мој биволе, бедни мој, љубљени брате, обоје стојимо овде тако немоћно [...]“ (3/1923: 133).

Десанка Цветковић уз то, што је жанровски неочекивано и иновативно, умеће кратку причу у текст књижевне критике. У тој прозној скици она приказује мајку и ћерку које разговарају о Рози Луксембург: „Мамице, зашто плачеш? – преплашено је упитала десетогодишња девојчица своју мајку, типографску радницу, која се гушила у сузама, дознавши за убиство Розе Луксембург. – Убили су Розу Луксембург, чедо моје [...]“. Питање девојчице ко је она била, мотивација је да мајка, односно ауторка чланка, изнесе сопствене ставове о Рози Луксембург и савременом свету:

„То је била необично, необично паметна жена. И племенита, бескрајно племенита. Њено велико срце куцало је за цео напаћен и понижен свет. Била је огорчени противник богаташа, због којих сиротиња постоји и тако силно пати, који ратове изазивају, због којих гину најбољи, најпаметнији, најлепши. Изнад свега волела је децу, невину пасторчад данашњег друштва, коју родитељи упрегнути у јарам капиталистичког најамног рада остављају незбринуту улици и нељудима. И бринула се за њих. Свој живот је жртвовала да би та деца једном осетила лепоту и радост живота“ (3/1923: 131).

Метатекст политичке митологије исписан преко теоријског, агитаторског и животног „текста“ Розе Луксембург, препознаје се у патетичном позивању на децу, „невину пасторчад данашњег друштва“, која се представљају као залог револуционарног деловања. Женску читалачку публику *Женској њокрејџа* ауторка је покушала да политички придобије активирањем мајчинских осећања. Живот који је Роза Луксембург за ту децу жртвовала, што је овај чланак могао прећутно да подразумева, требало би да постане залог деловања других жена. Десанка Цветковић, међутим, своју идеолошку поруку не оставља у сфери текстуалног

неизреченог (*unsaid of a text*), што је „простор“ у који се идеологија у дискурсу најчешће смешта (Fairclough 1995: 6). Девојчица из приче и сама почиње да плаче и пита маму да ли су „ти родитељи“, сиромашни родитељи деце која су остављена улици, казнили убице Розе Луксембург. Ови родитељи нису ништа друго до пролетерска јавност у Немачкој. Пошто сазнаје да пролетерска јавност није казнила убице, десетогодишња девојчица формулише упутства даље пролетерске акције: „Али кад та деца одрасту и постану велики, велики људи казниће убице Розе Луксембург, мамице казниће их“ (3/1923: 131–132). У овоме се препознаје не само утопијска визија незаустављивости пролетерске револуције, већ и други карактеристични мотиви револуционарног дискурса, као што су освета и реваншизам.

Треба истаћи да су говор ауторке чланка и говор Розе Луксембург, дат кроз писма, битно различити. У покушају да изгради мали фикционални пасаж, уметничку прозну целину унутар књижевног приказа, Десанка Цветковић спонтано прелази у фељтонистички жанр и пропагандну реторику у револуционарном регистру. Поступак Розе Луксембург иде супротним смером: она врши суптилну пропаганду својих идеја кроз интимистички жанр, у високој уметничкој стилизацији и у тематском регистру љубави.

Убиство и начин убиства Розе Луксембург били су у време писања овога чланка још врло свежа и жива траума европске јавности, и зато погодно средство мобилизације нових слојева пролетеријата али и грађанства, што се јасно види из закључних редова чланка:

„У интересу свега другог само не напретка и среће човечанства убијена је Роза Луксембург од плаћених убица гнусно, мучки, с леђа. Мртво тело бачено је у канал за нечистоћу. Али они на чијим снажним плећима почивају сва блага друштвена, који у себи запалише пламен дивљења за хероје човечанства, испеваће песму бола и револта за њом, верно јој сачувати спомен у вечности“ (3/1923: 133).

Позив на револт и побуну могао је да промакне оку цензуре само зато што је био смештен у за цензуру мање интересантне дискурзивне и жанровске оквире: женски (грађански) часопис, рубрика Белешке, књижевна критика и интимистички („женски“) жанр.

Какви су, међутим, стварни ефекти комунистичке револуције и какву државу таква револуција ствара, била су питања на која су покушавали да одговоре часописи свих оријентација у то време. У *Женском њокрејшу* је већ на почетку изнет став да он свакако неће цензурирати текстове о Совјетском Савезу и из Совјетског Савеза, па је у то име већ

1920. објављен један чланак Александре Колонтај о проблему проституције у новој држави. Теме чланака о совјетској држави су, свакако, биле усклађене са програмом и темама часописа. Најјаснији феминистички одговор *Женској њокреџи* на питање о успелости комунистичког експеримента дала је 1927. године Јулка Хлапец Ђорђевић у портрету „Жене и деца у Совјетској Русији“. Ауторка заправо преноси предавање Лидије Сејфулине, одржано у Прагу поводом приказивања њене драме *Виринеја*, али се јасно могу препознати критички ставови саме Јулке Хлапец Ђорђевић. Она даје портрет савремене совјетске жене кроз положај који су јој обезбедили нови закони. Иако апострофира и неке позитивне ефекте нових закона, као што је брига о „физичком материнству“ или чињеница да се жена сматра равноправним чланом друштва, коначну оцену о положају жене у комунистичком друштву Јулка Хлапец Ђорђевић даје на основу за њу кључне тачке у женској еманципацији: партнерске поделе кућних послова и бриге о деци. То је била и једна од главних тачака комунистичког програма, „ослобођење жене од бремена домаћинства и неге деце, било комунистичким институцијама било помоћу мужа“. Пошто се у томе није успело, и „претежна већина жена, нарочито из кругова интелигенције, има свој позив, а осим тога брину се сами о домаћинству и деци. Дакле, оптерећена, или боље речено преоптерећена је као многе жене буржоаских држава“, југословенска феминисткиња изводи јасан закључак: „То би значило, дакле, фиаско СССР у женском питању!“ (12/1927: 4).

„Прекорачење“ радикалног грађанског феминизма, које је ишло у смеру дијалога са комунистичком идеологијом и склапања привремених савеза са пролетерском контрајавношћу, испоставило се историјском нужношћу. Феминистичка теорија, која се развијала унутар комунистичке идеологије, помагала је феминизму *Женској њокреџи* да одржи статус радикалног, нудећи моделе које је грађанска идеологија ускраћивала. Доследан однос према женској еманципацији није имао куда до да одведе ову групу феминисткиња у томе смеру. Поред тога, сама привлачност комунистичких идеја у то време, привлачност слућене револуционарне промене која ће свет учинити бољим, ширила се управо међу онима који би у тој промени требало да постану и губитници. Могла би се поставити и теза о суштинском значају револуционарног дискурса у конструисању нове жене. С друге стране, сараднице *Женској њокреџи* критички су сагледавале нови идентитет, или бар покушаје његовог стварања, што илуструје „совјетски“ портрет Ј. Хлапец Ђорђевић. У сваком случају, овакве су тенденције прошириле и обогатиле радикални грађански феминизам датог периода.

## 7. 5. Портрети у Белешкама: моћ маргиналних периодичких жанрова

Белешке предстваљају наизглед маргиналан жанр периодичке штампе. Њихова позиција у структури периодика (обично последња страна тј. последње стране), честа типографска маргинализација (умањеност слова у односу на претходне текстове) и уредничко занемаривање (чешћа лекторска и коректорска небрига за текстове у овој рубрици), чини да се белешке међу самом читалачком публиком, као и међу истраживачима који периодике узимају за грађу или предмет обраде, перципирају као мање важан периодички жанр у односу на уводнике и друге чланке. Ипак, у проучавањима периодике запажена је моћ овога жанра у формирању јавности, посебно када се има у виду његова веза са уводним уредничким текстом (в. Пековић 2010). Женски портрети у форми белешки какви се јављају у *Женском њокрећу* потврђују овај став. С. Пековић је, истина, чешће указивала на „подилажење“ укусу публике, као карактеристику специјализованих часописа (просветни, образовни, женски, пољопривредни итд.), односно оних који имају мали број читалаца. Женски, а посебно феминистички часописи спадају управо у обе ове категорије. Међутим, поменути запажања важе претежно за женску периодику до 1914. године. Изузев алманаха *Српкиња* (1913) и часописа *Жена* Милице Томић (1911–1922), то и јесте био модел функционисања женске периодике, који Слободанка Пековић препознаје у уводницима тј. уредничким текстовима и белешкама.

Слободно се може рећи да управо са *Женским њокрећом* долази до главног заокрета у том смислу у историји српске женске периодике. Не марећи за масовност публике, овај часопис нема потребу ни да јој подилази, па тако и жанр белешки врши еманципаторску функцију идући „испред“ очекивања, а не у сусрет очекивањима претпостављене масовне публике. *Женски њокрећ* се у том случају понашао онако како су се, према С. Пековић, понашали неки књижевни часописи са почетка 20. века, који су се поставили као не само васпитачи укуса публике, већ и васпитачи писаца (*Српски књижевни гласник* и *Мисао*). У таквој врсти часописа:

„уводни текстови и белешке, написи који уоквиравају часопис, јер се први налазе на почетку, а други на крају, управо показују како је велика потреба за (књижевним) вођством јер се баш у оваквим написима најлакше и најснажније исказује колико је текст значајан као спроводник одређене идеје [...]“ (Пековић 2010: 221).

Белешке су зато, као жанр кроз који се таква уредничка позиција најјасније рефлектује, у *Женском њокрећу* попримиле функцију главног

еманципаторског жанра – женског портрета. Слободно се може рећи и да је кроз ове портрете-белешке, као сажето исказане упечатљиве примере конкретних женских (не)успеха, *Женски њокреји* максимално развио функцију директног подстицаја читатељки на феминистичку акцију.

У вези са белешкама постављају се два питања: како кратки текст белешке може да испуни све услове које га чине женским портретом и зашто белешка некад делује еманципаторски ефикасније од студије или чланка?

Само једна реченица из ионако кратке белешке може да садржи читаву причу о женској еманципацији, која је (имплицитни или експлицитни) основни наратив женског портрета. Довољна је вест да је „Г-ђа Д-р Богдановић [је] прва жена која је у нашој земљи добила катедру у Вишој педагошкој школи“ (1/1932: 16), па да се кроз казано и неискazано, и семантичку резултанту њиховог међудејства, реализују сви моменти овога жанра. Некад и сам наслов испуњава тај услов, као, на пример, „Прва жена доктор права на Београдском универзитету“ (2/1932: 32) или „Женско право гласа у Бразилији“ (4/1932: 64).

Изјаве попут наведених увек-већ подразумевају да је постојала (пред)историја у којој жене нису могле заузимати и нису заузимале овакве положаје и имати дата права у друштву (прича о „затеченом друштвеном стању“), затим друге текстове у овом и сродним часописима који описују напоре жене да добију приступ одређеним занимањима, положајима и правима (прича о активизму), као и текстове који региструју сличне продоре и успехе жена у освајању нових јавних простора и функција („победничка“ прича). Дакле, и најелементарнији часописни текст, у виду једне реченице или наслова, увек-већ *њодразумева* и „вертикални“, семантички низ (прича) на који се надовезује и „хоризонтални“ низ, тачније интертекстуалну мрежу у коју се укључује.

У белешци о првој жени доктору права даље се описује како је Анка Гођевац „пред пуном двораном правника, дипломата и *феминистичкиња*“ одбранила своју докторску тезу „врло добро, духовито и документовано“, чиме је „стекла право на промоцију за прву жену доктора права – *а групу юишише жену доктора* – на Београдском универзитету“ (2/1932: 32, курзив С. Б.). Последњом напоменом овај текст успоставља интертекстуалну везу са ранијим портретом овог часописа, писаним поводом чињенице да је Ксенија Атанасијевић као прва жена доктор наука на истоме универзитету добила предавачко место („Прво уступање наше университетске катедре жени“ / М. В., 8/1923: 337–338).

Како се овај тип наратива може другачије развијати илустроваћемо на примеру белешке „Женско право гласа у Бразилији“. У портрету – белешци

прескаче се и остаје подразумеван наратив о затеченом стању и одмах се прелази на активистички и победнички наратив: „Бразилијанске жене су добиле *после дугогодишњих борби* право гласа са потпуно једнаким условима као што важе за мушкарце: бразилијанско држављанство и напућења на 21 година. Нарочито се бразилијанска феминистичка организација последњих десет година интензивно борила за право гласа, и као што каже вођа бразилијанских феминисткиња, г-ђа Др. Berta Lutz, оне су са нарочитим успехом употребљавале у пропаганди радио и аероплане. Бразилија је прва велика држава латинске Америке која је дала женама право гласа“ (4/1932: 64).

Насупрот томе, портрет у белешкама може да буде обликован као широко развијен наратив који биографски, иако сажето, описује укупан живот и рад одређене жене (попут портета Аделе Шпрајбер Кригер, в. Библиографију).

Белешка некад садржи само податак о томе да је одређена жена прославила рођендан, да је умрла или да је учинила одређени јавни гест. Уколико се читају ван контекста укупне женске периодике, поводом оваквих белешки могло би се поставити питање да ли и оне спадају у женске портрете, односно где је ту прича о еманципацији? Одговор на друго гласио би: у претходним текстовима ове периодике. По правилу је, наиме, реч о познатој жени о којој је већ писано, не обавезно у датом часопису, и чије дело је познато односно сматра се познатим читалачкој публици којој се часопис обраћа. Белешка о рођендану или смрти, већ и самим *именом жене*, активира у свести читатељке или читаоца неизречени еманципаторски *шексти* њеног портрета. Као и, рецимо, вест да је нека активисткиња одржала предавање („Г-ђа Анђа Христић“, 10/1932: 151). Ипак, ове белешке најчешће садрже додатне податке о деловању дате жене.

Сличну дилему могли би да изазову поједини „женски портрети – негативи“, како називамо кратке наративе о обесправљености жене/жена или о стеченом па одузетом одређеном политичком праву. Једна од таквих белешки је она насловљена са „Удате учитељице у Ирској“, а састоји се из само једне реченице: „У *слободној* држави Ирској у свим државним школама од 1. априла т. г. не примају више наставнице, које су удате“ (6/1932: 96, курзив С. Б.). Овај пример илуструје како кратки текстови у белешкама реализују (све) елементе женског портрета. Еманципаторску тенденцију могуће је, као што се види, остварити и иронијом у једној речи, и тако се изборити са скученим текстуалним простором који белешка као жанр дозвољава. Док остатак доноси (неутралну) вест, која у контексту овога часописа није нимало неутрална, једна једина реч на почетку даје кључ за разумевање те вести. Иронија с којом је реч *слободна*

написана не маркира само чињеницу: „Ирска није слободна“, већ имплицира и идеју: „Ирска треба да буде ослобођена од дискриминаторских пракси, као и свака друга држава која примењује исте законе.“

## 7. 6. Портрет – научна студија

С обзиром на основну концепцију, од свих међуратних периодика који су неговали женски портрет, само се од три могло очекивати да развију варијанту женског портрета – научне студије. Ако је *Нова Европа*, једна међу њима, имала неколико покушаја у том смислу, *Мисао* и *Женски њокреј* су до краја остварили овакав потенцијал. Чак би се могло рећи да су готово сви женски портрети у *Мисли* заправо научне студије, посебно они чија је ауторка Ксенија Атанасијевић, у којима се користи и прецизно наводи теоријска и филозофска литературе, као и историјски извори. Неки од њих и јесу изворно писани као (биографске) студије и/ли универзитетска предавања. Многи од тих текстова објављивани су потом као засебне књиге. Чак и есејистички писани портрети, попут оног Јеле Спиридоновић Савић о америчким лиричаркама или портрета Бете Вукановић из пера Милице Јанковић, могу да буду третирано као научни радови.

*Женски њокреј* оставио је велики број портрета – научних студија, који поред тога што су легитиман део журналистике, припадају правној теорији, историографији, социологији, филозофији, књижевној историји, књижевној критици и етнографији. Под овом варијантом женских портрета подразумевамо само оне који су писани уз ослањање на литературу и изворе и које одликују строга композиција и систематичност научног рада. С обзиром на то да су обновљени женски портрети у рубрикама Портрет претходнице и Портрет савременице часописа *ProFemina*, писани готово искључиво на овај начин, дату варијанту женског портрета *Женској њокреји* сматрамо директном претечом портрета у *ProFemini*. Они су то не само типолошки, већ добрим делом и по директном утицају, будући да су сараднице и уреднице *ProFemine* своје писање засновале на пажљивом проучавању југословенског и српског феминистичког наслеђа, између осталог, и часописа *Женски њокреј*.

Вишеструко занимљив пример женског портрета – научне студије јесте чланак Радмиле С. Петровић „М. С. Српкиња и Драга Дејановић о женама“ (13–16/ 1930: 4–6), претходно објављен као научни рад у *Гласнику Историјској друштва у Новом Саду*. Реч је о двоструко двоструким портретима: то су портрети двеју ауторки као феминисткиња

и националисткиња, које прате портрети жена њиховог времена (али и аутопортети) које свака од ауторки исписује кроз своје дело.

Чланак Радмиле Петровић, иако у часопису подведен под фељтон, заправо је узоран научни рад: наводи из *Дневника у Фрушкој Гори* М. С. Српкиње, употпуњени су наводима из њене преписке, а све је умрежено коментарима и тумачењима саме ауторке. Излажући систематично ставове Милице Стојадиновић Српкиње и Драге Дејановић о различитим аспектима женског питања, Радмила Петровић је тадашњој читатељки пружила јасан идеолошки портрет „тих првих српских списатељица“ (13–16/1930: 4).

Захваљујући детаљној документованости у њему је прецизно оцрта-на хибридикација феминизма и национализма карактеристична за почетке женског покрета међу Српкињама. Радмила Петровић ту појаву није истакла онако заострено као што је то учинила Јулка Хлапец Ђорђевић, портретишући Драгу Дејановић десетак година раније у часопису *Мисао*, али је јесте експлицирала:

„Родољубље Драге Дејановић тако је везано за све њене мисли да се њиме могу оне све објаснити. [...] Када се има на уму како је Драга Дејановић схватала родољубље (много шире него М. С. Српкиња), онда ће бити објашњена многа њена мисао, и многи њени предлози у њеним предавањима. Па ипак, када се одбаци та *ирејераносѝ*, у коју је она морала у*йадаѝи*, јер јој је, појмљиво, било врло тешко да тачно одвоји родољубље од феминизма, мишљења Драге Дејановић, иако можда не увек доследна и у међусобном складу, дају важних и значајних података за почетак раз-вијања женског покрета код нас“ (Исто 5, курзив С. Б.).

Та *ирејераносѝ* у коју је Дејановићева морала у*йадаѝи*, „шум“ у њеној феминистичкој мисли који се јављао у виду родољубља, Радмила Петровић уважава и правда ограничењима епохе и средине у којој је Дејановићева ту мисао износила. Исти се модел оправдавања може применити и на писања у *Женском њокреѝу*. Шум у текстовима његових сарадница не јавља се више у виду родољубља или национализма, како ће то назвати Хлапец Ђорђевић, већ у релативно честим биологизацијама родног идентитета. То је претераност у коју су оне морале упадати, јер им је, појмљиво, било тешко одвојити пол од рода.<sup>152</sup>

<sup>152</sup> Портрет „Жене у нашим библиотекама“ Љубице Марковић један је од примера биологизације родног идентитета. Односно, реч је о феминизацији библиотекарске професије: „Жена је у библиотекарском раду показала одмах своје позитивне особине: велику стрпљивост у оним пипавим пословима око каталога, [...]

Радмила Петровић је у овом портрету успоставила јасну разлику између зачетница феминистичког дискурса на српском језику. Према њеној оцени, М. С. Српкиња је нехотична феминисткиња, јер се у њеним делима феминизам исписује као имплицитни слој значења кроз исповест ауторке о неразумевању и нетрпељивости средине због „мушког“ занимања које је одабрала. Милица Стојадиновић је „тако расуто и несређено говорила о женама и васпитању женске деце“, а „у дневнику уносила своја размишљања о томе питању само поводом кога догађаја, и нарочито због огорчења на шири свет који је није хтео признати и ценити“ (Исто 5). Насупрот њој, Радмила Петровић за Драгу Дејановић тврди да је она „прва феминисткиња српска“, стављајући ову синтагму под наводнике тј. преузимајући је управо од Јулке Хлапец Ђорђевић:

„За разлику од Стојадиновићеве, која је живела у селу одвојена од света и друштва, Драга Дејановић је учествовала, чак врло активно, у редовима Омладинаца. Она је била борбена, писала чланке у новинама поводом политичких догађаја, држала јавна предавања и говоре“ (Исто).

У овом разликовању две пионирке српског феминизма може се препознати због чега је Драга Дејановић сматрана претечом феминистичке контрајавности (којој припада и сама Радмила Петровић), док се на дело М. С. Српкиње гледа превасходно као на књижевно наслеђе. Имплицитни феминизам М. С. Српкиње исписан је у интимистичким жанровима, „несређено“ и поводом других питања, док је феминизам Драге Дејановић програмски обликован кроз њена три јавна предавања („Две три речи Српкињама“, „Еманципација Српкиња“ и „Српским мајкама“), објављеним потом и у часописима Омладинског покрета. „Она је излазила пред ширу публику, ту је *јавно* излагала своје идеје и *иозивала и друге жене* да јој се придруже“ (Исто). Радмила Петровић чак наглашава и фактор храбрости, категорију коју је у дефиницију просвећености увео Имануел Кант, а коју преузима Хабермас у одређењу настанка грађанске (либералне) јавности у другој половини 18. века, као процесу који се преклапа са кантовском просвећеношћу. У спису „Шта је просвећеност“ (1794), Кант истиче чувено начело „*Sapere aude!* Имај храбрости да се служиш сопственим разумом“ (Kant 1974: 43), као лозинку просвећености.

затим уредност која је један од битних захтева за ову службу, и нарочити, може се рећи, *урођени* смисао за ’вођење куће’. И у врло важном раду са публиком жена показује чисто педагошки такт, предусретљива је, услужна. Захваљујући тим особинама, благотворним за ову струку, жене су освојиле место у библиотекама целог света“ (10/1935: 124, курзив С. Б.).

Грађанска или феминистичка, као и свака друга „нова“ (контра)јавност настаје не само захваљујући јавном резонувању (привремено) равноправних појединаца, већ и њиховој храбрости да у име бољитка друштва или угрожене друштвене групе критикују власт тј. државу. Радмила Петровић примећује да је јавно деловање Драге Дејановић било:

„много теже и смелије него писање М. С. Српкиње. Требало је имати *много храбрости* да би се иступило пред *публику која не одобрава*, и да би се њој износиле оне идеје које су њој сасвим стране и несхватљиве. Драга Дејановић је имала воље и издржљивости; сва противничка мишљења, па чак и напади на њу, нису је могли спречити да јавно и борбено истиче *потребу да се измени положај жена* у друштву, и да жене почну заједно с људима ступати у јаван живот“ (13–16/1930: 5).

Упадљива коинциденција са Кантовим и Хабермасовим концептима остварује се не само у тумачењима Радмиле Петровић, већ је присутна у управо у оним деловима текстова Драге Дејановић које Петровићева цитира. Један навод аналоган је чак Кантовој дефиницији просвећености као „изласку из стања самоскривљене незрелости (*Unmündigkeit*)“ (Kant 1974: 43). „Али нека ниједна *сестра* не помисли“, упозоравала је Драга Дејановић своје савременице раних седамдесетих година 19. века, „да су нас мужеве заробили. Ми *нисмо робинје наших мужева*, то не, ми смо се заробиле и саме својим *предрасудама*, које добисмо од рђавог васпитања наших родитеља“ (13–16/1930: 6, курзив С. Б.). „*Незрелост* је“, објашњава Кант на почетку свог списка, „немоћ да се свој разум употребљава без вођства неког другог. Та незрелост је *самоскривљена* само онда кад њен узрок не лежи у недостатку разума, него у помањкању одлучности и храбрости да се њиме служи без туђег руковођења“ (Kant 1974: 43). Излазак из стања самоскривљене незрелости само је друго име за еманципацију и средишњи је процес настајања сваке „нове“ (контра)јавности.

## 7. 7. Род и нација: аутосубверзивност феминистичког дискурса

Портрети Драге Дејановић подсећају, како смо видели, колико су феминизам и национализам били преплетени на почецима српског феминистичког покрета. Неки други портрети у *Женском покрету* сведоче пак о појавама њихове хибридизације и у каснијем периоду, тј. показују какав је био однос између категорија нације и рода у идентитетској конструкцији нове жене.

Текст „О Црногоркама“ Христине Ђуковић (4, 5/1920: 20–22) илу-струје колико сложено може бити преплитање и укрштање супротста-вљених дискурса унутар једног текста/портрета. Ова наставница са Це-тиња одржала је на загребачкој скупштини женских друштава Југославије од 1. јула 1920. године говор о Црногоркама, чије делове часопис преноси. Христина Ђуковић је, како сама сведочи на почетку, желела да отклони опште уверење домаћих и страних писаца да је Црногорка робиња свога мужа, као и друге стереотипе о црногорском народу. Међутим, њен го-вор иде у прилог тези коју жели да оспори. После тумачења неких фраза из свакодневне комуникације и народне песме, као и обичаја којима на-водно доказује колико Црногорци поштују жене, она закључује:

„Несумњиво је да Црногорка највише ужива и најлакши живот про-води док је дјевојка, па отуда и она изрека: Дјеговање – царевање. Живот после удадбе је кудикамо тежи и зато *жене кажу: Неговање – ѿамно-вање*. – То је због великих брига које падну на домаћицу, као што лијепо вели народна изрека: Не стоји кућа на земљи, него на жени. – И заиста цио напредак куће, ред и поредак у њој, као и васпитање дјече и њихова срећа – све то лежи у њеним рукама. *Жена је у кући пуновласни ѿсѿодар*, а муж је само гост“ (4, 5/1920: 21, курзив С. Б.).

Само у ових неколико реченица открива се преплитање супротста-вљених дискурса у представљању женског идентитета, или, гледано из друге перспективе, сукобљеност идентитета у самом субјекту. Очигледно је да је негативно представљање Црногораца код страних и код домаћих писаца, које ауторка на почетку помиње, изазвало увреду и са њом ин-тензивирање осећања националног идентитета, а стереотип о женској потчињености – побуну и интензивирање осећања родног идентите-та. Покушај одбране и једног и другог, и националне културе и женског интегритета у тој култури показује се немогућом мисијом, остављајући доказе о своме неуспеху на дискурзивном плану, у виду парадокса и не-логичности. Слика жене која се убедљиво оцртава из описа ове ауторке – слика је роба, ма колико се тврдило супротно.

Посебно је занимљиво позивање на народне пословице из чије се упо-требе може много тога прочитати. Проучаваоци пословица, наиме, разли-кују оне које изражавају „уопштена, безвременска, општељудска и опште-важећа запажања“ и оне које изражавају „искуства и коментаре појединих историјских раздобља, друштвених средина, извесних група и заједни-ца“, па им је и „домен тада сужен, могућност примене ограниченија“ (*Rečnik književnih termina* 1992: 627). У приватном амбијенту родитељског дома током одрастања и васпитавања деце, у званичном образовном

систему, у медијском простору и дискурсу свакодневице пословице се, међутим, као и други паремолошки жанрови (изреке, сентенце, моралне максиме), често без разлике вреднују као универзалне истине. У сваком случају се подразумева да имају дидактичку функцију и сазнајну вредност. Многе пословице забележене у време сакупљачких подухвата Вука Стефановића Караџића, дакле средином 19. века, а настајале у том и претходним вековима, јесу израз искуства и доминантних колективних схватања друштва у ком су поникле (као и други гномски облици других усмених култура), а не увек и истине које су непромењиве.

Пословица „Не стоји кућа на земљи, него на жени“, која се чак и данас може чути у свакодневној комуникацији, није отуда одраз идеалног поретка у мушко-женској подели рада, нити признање женској моћи и превласти у датој сфери, већ слика принудне ситуације.<sup>153</sup> Она прецизно и тачно преноси искуство једне заједнице, које се затим кроз редовну употребу пословица претвара у родни перформатив и друштвени императив. Семантички употпуњена изреком да је *жена у кући њуновласни њосјодар а муж само њосј*, наведена пословица указује на доминантно колективно схватање о владавини жена у приватној сфери. Тај наводни *матријархај* ограничен на кућу и свакодневни живот Марина Благојевић назвала је „само/жртвујућим микроматријархатом“ (*micro self/sacrificing matriarchy, the self/sacrificing micro matriarchy*), одређујући га као саставни део и микроструктуру патријархата (в. Благојевић 1995). Саможртвовање жена у свакодневном животу омогућава одржање патријархата на макронивоу, па су жене заправо одговорне за његово (дуго) трајање (Исто).<sup>154</sup> Усвајањем и понављањем пословица попут наведених жене су такође радиле на продужавању затеченог стања.

Међутим, жене су, како Христина Ђуковић сведочи, своје искуство и истину представљале кроз „своје“ пословице („зато жене кажу“), а та

<sup>153</sup> Уједно, та је пословица служила као згодан алиби за избегавање кућних послова који је свака нова генерација синова и мужева препознавала као користан.

<sup>154</sup> Иако говори пре свега о патријархату у време југословенских ратова деведесетих година 20. века, и о континуитету описане форме микроматријархата од комунистичког до посткомунистичког периода на југословенском простору, Марина Благојевић у овој студији истиче управо значај дуге традиције само/жртвовања жена на Балкану за формирање актуелног микроматријархата. Та традиција је „посебно изражена у овој регији због великих губитака мушке популације у ратовима током последња два века. Ништа не повлачи жене у само/жртвовање тако потпуно, неоспорљиво и свесрдно као одсуство мушкараца и брига о деци. Из ове традиције, која је увек била жива и снажно се обновила у последњих неколико година, а не само кроз обичан патријархални образац, установљен је нови, само/жртвујући микроматријархат“ (Благојевић 1995: 41, превод С. Б.).

је истина да ступање у брак за жену значи тамницу. Тог се становишта ауторка портрета држи све док у његову корист не наведе пословицу „Не стоји кућа на земљи, него на жени“, а онда нагло прелази на (супротно) становиште које та пословица у доминантној рецепцији подразумева. За разлику од ове пословице коју бисмо могли окарактерисати као „мушку“, „женска“ пословица „Невовање – тамновање“ данас више није општепозната нити се може наћи у објављеним Вуковим збиркама усменог стваралаштва.<sup>155</sup>

У сваком случају, у портретисању Црногорке, што ће рећи једног „етничко-родног“ типа, два члана овога конструкта: народ и род, нису могла бити одбрањена са исте полазишне тачке. То је произвело језичко-логичку тј. дискурзивну колизију, односно аутосубверзивно деловање дискурса.

Ако је у портретима Руже Стојановић на делу било аутосубверзивно деловање дискурса које се из феминистичке позиције сагледава као негативно (текст подрива сопствена феминистичка значења), у портрету Црногорке делује исти аутосубверзивни механизам који, међутим, за феминистички ангажованог читаоца поприма позитивну конотацију (текст подрива сопствена антифеминистичка значења).

---

<sup>155</sup> Она се не може наћи у *Сабраним делима Вука Караџића*, књига 9, *Српске народне њословице*, приредио Мирослав Панџић, фототипско издање, Просвета, Београд, 1987.