

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Станислава М. Бараћ

**ЖАНР ЖЕНСКОГ ПОРТРЕТА У СРПСКОЈ
ПЕРИОДИЦИ 20-ИХ И 30-ИХ ГОДИНА 20.
ВЕКА**

докторска дисертација

Београд, 2014

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Stanislava M. Barać

**THE FEMALE PORTRAIT GENRE IN
SERBIAN PERIODICALS OF THE 1920'S
AND 1930'S**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2014

Ментор: ванредни професор др Биљана Дојчиновић, Филолошки факултет
Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

Жанр женског портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века

Резиме

Рачунајући од времена Француске револуције и пионирских покушаја Олимп де Гуж и Мери Вулстонкрафт, Први светски рат представљао је најважнију прекретницу у схватању женских права у европским друштвима. Нагли улазак великог броја жена у привредни живот земаља у рату показао је у кратком периоду да су жене у свему способне подједнако као и мушкарци, што је, независно од рата, учинила и комунистичка револуција у Совјетском Савезу. То је драстично променило погледе, али и аргументацију, о женској инфериорности, као и о подељености привате и јавне сфере и одговарајућим родним улогама. Линија прогресивних промена у озакоњењу женских права и промена у родним односима као друштвеним односима моћи уопште током 20-их и 30-их година 20. века била је, истина, прекидана и нарушавана, али су многа од тадашњих постигнућа постала трајне цивилизацијске тековине.

Ове промене, као и формирање нове, велике државе – Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца / Југославије (1919–1941), омогућили су нагли и упадљив продор жена у јавни живот и у Србији. У тим условима формирана је и *феминистичка контрајавност*, чији су основни инструменти били часописи и листови који су уређивале саме жене. Док су до 1914. године на српском језику доминирали часописи намењени женама које су уређивали мушкарци, уз изузетке на подручју Аустроугарске монархије какви су били часопис *Жена* (уреднице Милице Томић) и алманах *Српкиња* (који су уредиле „српске књижевнице“), од почетка 20-их година појављују се гласила којима су жене и власнице и уреднице и главне сараднице. У таквим околностима развио се и раширио *жанр женског портрета* који је подразумевао писање жена о одабраним женама и женским идентитетима са циљем женске еманципације.

Сама феминистичка контрајавност имала је своју претечу у *Девојачком роману* Драге Гавриловић, објављиваном као роман у наставцима у новосадском часопису *Јавор* (1889), док историја женских портрета започиње портретима алманаха *Српкиња* (1913). Тек по оснивању Краљевине, средиште борбе за женска права помера се ка Београду у ком се покрећу феминистички часописи и листови *Женски покрет* (1920–1938), *Једнакост* (1920), *Југословенска жена* (1931–1934) и *Жена данас* (1936–1940) и феминистички оријентисани илустровани магазини *Жена и свет* (1925–1941) и *Женски свет* (1930–1934). Ова гласила постају главни оквир и повлашћени простор новог самодефинишућег и самоафирмишућег жанра, при чему он значајно место добија и у

феминистичким часописима као што су загребачка *Нова Европа* (1920–1930) и београдски *Мисао* (1919–1937) и *Живот и рад* (1928–1941).

Именовање и одређење „новог“ жанра своју подлогу налази у три повезана а ипак различита истраживачка и теоријска поља: 1) у проучавању *женских жанрова* у популарној култури и масовним медијима, 2) у различитим теоретизацијама везе између категорија *рода* и *жанра* у књижевности и у 3) *гинокритичким* проучавањима. Увелико развијена теоријска свест о диференцираности женских жанрова међу производима популарне културе (какви су филмска мелодрама, телевизијска сапунска опера, љубавни романи и илустровани женски магацини), затим исто тако развијена свест о условљености књижевних жанрова било родним идентитетом аутора било темом рода, као и развијеност гинокритичких приступа који су и емпиријски показали да услови у којима жене стварају одређују и специфичне књижевне теме, мотиве, жанрове и традиције – пружили су адекватан теоријски оквир да се у конкретном историјском контексту мноштво сродних периодичких текстова сагледа као посебан жанр и да се тај жанр именује женским портретом. С обзиром на битну разлику у функцији овога жанра у односу на женске жанрове, али у складу са синтагмом коју је употребила њихова теоретичарка Анет Кун, женски портрет је најадекватније сврстати у *гиноцентричне жанрове*.

Феминистичка контрајавност дефинисана је на основу актуелних феминистичких интерпретација концепта грађанске (либералне) јавности у теорији Јиргена Хабермаса. Док су, с једне стране, поједине теоретичарке кориговале Хабермасову тезу о успону и декаденцији монолитне грађанске јавности увођењем идеје о појави феминистичке јавности (*feminist public sphere*) као нове критичке јавности (DiCenzo, Maria, Lucy Delap & Leila Ryan 2010), дотле је, с друге стране, Ненси Фрејзер развила идеју о субалтерним „контрапубликама“ које су одувек постојале као опозиција хегемонској јавности. Једна од њих је и феминистичка „контрапублика“ (*feminist counterpublic*) (Fraser 1989). Усклађујући ове концепте са ситуацијом у српској / југословенској (женској) периодичкој штампи и прилагођавајући дате термине српском језику дефинисали смо појам феминистичке контрајавности. Њиме су на нов начин дефинисани и обједињени различити феминистички покрети који су у то време деловали (радикални грађански, умерени грађански и пролетерски), па тако и њихова гласила, сада виђена као институције јавности. У основи ових покрета налазиле су се одговарајуће феминистичке идеологије које су одређивале уређивачку политику сваког периода па тако и садржај, значење и функцију женских портрета. Уз то, дати

феминистички дискурси женских периодика и портрета успостављали су различите односе са другим доминантним идеологијама односно дискурсима међуратног раздобља, као што су (интегрално) југословенство, комунизам, фашизам, антифашизам, модернизација, урбанизација, еманципација, пацифизам и тако даље.

Пажљиво читање текстова женских портрета и њиховог часописног контекста помоћу теоријског апарата критичке анализе дискурса (*critical discourse analysis*), пре свега кроз рашчлањивање њихових имплицитних и експлицитних значења, показало је да су се еманципаторски дискурси у овом периоду још увек тешко ослобађали свих традиционалистичких, конзервативних и дискриминаторских стереотипа. То је на плану целовитих периодика производило било тактичка одступања од основних идеолошких премиса (*Женски покрет*), било нехотични паралелизам супротстављених принципа (*Југословенска жена*), било програмску амбивалентност (*Жена и свет*, *Женски свет*) или, у нешто специфичнијем случају, подређеност женске еманципације другом и „важнијем“ еманципаторском дискурсу (*Једнакост*, *Жена данас*). На плану значења појединачних текстова и на језичком плану, дата ситуација производила је логичку контрадикторност, аутоуберзивност дискурса и, опет, амбиваленцију. Конкретније, идеал еманциповане жене није било могуће усагласити са патријархалним идеалима пожртвоване мајке, чуварке дома и нације, али га је исто тако понекад било тешко ускладити и са идеалом пожртвоване револуционарке. Ипак, иако су у еманципаторским дискурсима присутни ови трагови „борбе“, у њима доминирају нове феминистичке вредности. Зато се може закључити да су у конкретном друштвеноисторијском процесу женске еманципације поменути женски портрети и гласила одиграли радикално модернизаторску улогу. Њима се прикључује деловање феминистичких гласила, које показује да бинарна опозиција *модернизацијско* : *конзервативно* у књижевној политици часописа може да подразумева обрнут однос у случају третмана женске еманципације. Тамо где су доследно очуване патријархалне вредности, женски периодици и портрети остајали су потпуно ускраћени за потенцијалну еманципаторску функцију, обликујући у замену за њу рудиментарни просветитељски дискурс (*Сељанка*).

Заједнички именоване датих портрета и идентитета представља идеологема *нове жене*. Као најрадикалнија феминистичка конструкција овог периода, она може се сматрати највишим идеалом женске еманципације па је отуда погодна као теоријско полазиште у сагледавању, класификовању и (културолошкој, идеолошкој, језичкој) анализи конкретних текстова жанра женског портрета. Поред тога, ова је идеологема

једина прецизно теоријски елаборирана у своме времену, како у европском контексту (Александра Колонтај) тако и у контексту женске периодике која је предмет овог истраживања (*Женски покрет*).

Са тог полазишта гледано, женски портрети часописа *Женски покрет* обликовали су, посматрани у целини, најдоследнији идеал нове жене, и то доминантно у складу са профилом његове читалачке публике: кроз конкретне или апстраховане ликове високообразованих, запослених и независних жена. У портретима левичарски оријентисаних периодика идеологема нове жене такође је чувала свој радикални вид представљајући, међутим, средство а не циљ сам по себи. Због тога је, посебно у гласилима Комунистичке партије као што су *Једнакост* и *Жена данас*, она обележена или преозначена антифашистичким, пацифистичким и револуционарним дискурсом. Женски портрети илустрованих женских магазина доминантно су промовисали умеренију и компромисну варијанту нове жене: идеологему *модерне жене*. Она је подразумевала жену еманциповану у погледу образовања, јавног деловања и личних слобода, али уз очување култа женствености и мајчинства.

Новија истраживања идеологема нове жене (попут оних Лин Пикет) омогућавају, коначно, да се жанр женских портрета на теоријски и књижевноисторијски утемељен начин повеже са женском књижевношћу истог периода. Још прецизније, на тој основи могуће је дефинисати појам и корпус *књижевности о новој жени* у оквиру српске / југословенске књижевности међуратног раздобља.

Вишеструка контекстуализација женских портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века укључује ову студију у токове различитих академских дисциплина као што су друштвена историја, историја жена, студије културе, студије медија и релативно младе студије периодике (*periodical studies*), а по како исходишту тако и завршници таквих приступа у проучавању запостављене женске књижевности – у гинокритичка проучавања. Свака од поменутих дисциплина постављена је у оквир феминистичке теорије или бар феминистичког приступа, па би се ова студија најкраће могла окарактерисати као феминистичко интердисциплинарно истраживање међуратног периода. Свест о неминовности друштвене ангажованости оваквих истраживања интегрални је део теоријске свести и претходно набројаних дисциплина. Она је уједно друго лице спознаје, формулисана не само у хуманистици, да знање и наука нису вредносно неутрални.

Кључне речи: женски портрет, жанр, српска периодика, Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца / Југославија, феминистичка контрајавност, нова жена, идентитет, род, женска књижевност, модернизацијски процеси, феминизам.

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: српска књижевност

The Female Portrait Genre in Serbian Periodicals of the 1920's and 1930's

Summary

Since the French revolution and the pioneering efforts of Olympe de Gouges and Mary Wollstonecraft, World War I presented the most important turning point in the understanding of women's rights in European societies. The sudden entrance of a large number of women into the economies of warring countries demonstrated, in a short period, that women are as capable as men for any type of work, as the communist revolution in USSR already had demonstrated independently from the war. This drastically altered the views and argumentation about female inferiority, as well as the views on the separation of the private and the public sphere and corresponding gender roles. The streak of progressive changes in legalising women's rights and general alterations of gender relations as social power relations in the 1920's and 1930's was interrupted and interfered with, but many achievements of that time became lasting civilisation legacies.

These changes, as well as the foundation of a new, large state – the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians / Yugoslavia (1919–1941), enabled a sudden and noticeable intrusion of women into Serbian public life. A *feminist counterpublic* was created in those circumstances; its basic instruments were magazines and journals edited by women themselves. While the period ending with 1914 was dominated by Serbian journals intended for women yet edited by men, with some exceptions in the Austro-Hungarian monarchy, such as the journal *Žena (The Woman)*, edited by Milica Tomić and the almanac *Srpkinja (The Serbian Woman)*, edited by “Serbian women of letters”), the early twenties witnessed the appearance of journals owned, edited and mostly written by women. Such circumstances benefited the development and popularity of the *female portrait genre*, involving women's writing about selected women and female identities with the aim of female emancipation.

The feminist counterpublic had its precursor in Draga Gavrilović's *Devojački roman (A Girl's Novel)*, serialised in the Novi Sad journal *Javor* (1889), while the history of female portraits begins with the portraits in the almanac *Srpkinja* (1913). It was only after the establishment of the Kingdom that the fight for women's rights transferred its centre to Belgrade, where feminist journals and newspapers are founded: *Ženski pokret (The Female Movement)*, 1920–1938), *Jednakost (Equality)*, 1920), *Jugoslovenska žena (The Yugoslav*

Woman, 1931–1934) and *Žena danas* (*Woman Today*, 1936–1940), as well as feminist-oriented illustrated magazines *Žena i svet* (*Woman and the World*, 1925–1941) and *Ženski svet* (*The Female World*, 1930–1934). These periodicals became the main frame and privileged space of the new, self-defined and self-affirming genre, but it also receives an important place in *feminophile* journals such as *Nova Evropa* (*New Europe* 1920–1930) from Zagreb or *Misao* (*Thought*, 1919–1937) and *Život i rad* (*Life and Work*, 1928–1941) from Belgrade.

The naming and defining of this „new“ genre is founded in three connected, but distinct research and theoretical fields: 1) research of *women's genres* in popular culture and mass media, 2) different theoretisations of the link between *gender* and *genre* categories in literature and 3) *gynocritical* research. The highly developed theoretical awareness of the differentiated women's genres among products of popular culture (such as melodrama films, TV soap operas, romance novels and illustrated woman's magazines), the similarly developed awareness of the fact that literary genres are conditioned either by the author's gender identity or by the subject of gender, and the development of gynocritical approaches that demonstrated, empirically, that the conditions of female writing define specific literary subjects, motifs, genres and traditions – offered an adequate theoretical framework that permitted us to view a large number of related periodicals' texts, in a concrete historical context, as a distinctive genre and to name it “the female portrait“. Considering the important difference between this genre's function and the women's genres' function, and in line with the syntagm used by theorist Annette Kuhn, the female portrait could be adequately listed among *gynocentric genres*.

The feminist counterpublic is defined on the basis of relevant feminist interpretations of Jürgen Habermas's theoretical concept of the bourgeois (liberal) public sphere. While certain female theorists corrected Habermas's thesis about the rise and decadence of a monolithic bourgeois public sphere by introducing the idea of a *feminist public sphere* as a new critical public sphere (DiCenzo, Maria, Lucy Delap & Leila Ryan 2010), Nancy Fraser, on the other hand, developed the idea of subaltern „counterpublics“ that have always existed in opposition to the hegemonic public sphere. One of them is the *feminist counterpublic* (Fraser 1989).

By harmonising those concepts with the situation in Serbian / Yugoslav (female) periodicals and adapting the existing terminology to the Serbian language, we have defined the notion of a feminist counterpublic (*feministička kontrajavnost*). It offers a new definition uniting various feminist movements that were active during that period (radical bourgeois,

moderate bourgeois, proletarian) and their periodicals, now seen as institutions of the public sphere. Those movements were based on correspondent feminist ideologies, determining the editorial politics of each periodical, and thus the content, meaning and function of the female portrait as well. Apart from that, the given feminist discourses of the female periodicals and portraits established various relationships with other dominant ideologies, i.e. discourses of the interwar period, such as ideology of (integral) Yugoslavism, communism, fascism, antifascism, modernisation, urbanisation, emancipation, pacifism etc.

A careful reading of the female portraits' texts and their context in periodicals by means of the theoretical apparatus of *critical discourse analysis*, primarily through the analysis of their implicit and explicit meanings, shows that the emancipatory discourses of that period still had difficulties in liberating themselves from all traditionalist, conservative and discriminatory stereotypes. On the level of entire periodicals, that produced either tactical deflections from basic ideological premises (*Ženski pokret*), or unintentional parallelism of opposite principles (*Jugoslovenska žena*), or programmatic ambivalence (*Žena i svet*, *Ženski svet*) or, in more unusual cases, the subordination of female emancipation to another, "more important" emancipatory discourse (*Jednakost*, *Žena danas*). On the level of particular texts and on the linguistic level, the given situation produced logical contradictions, auto-subversive discourse and, once more, ambivalence. More specifically, the ideal of an emancipated woman could not be harmonised with the patriarchal ideals of a self-sacrificing mother, guardian of the home and nation, but sometimes it was also difficult to synchronise it with the ideal of a self-sacrificing revolutionary. Still, although emancipatory discourses contain those traces of "battle", they are dominated by new feminist values. That is why we can conclude that in the given social-historical process of female emancipation the aforementioned female portraits had a radically modernising role. They were joined by the influence of feminophile periodicals, demonstrating that the binary opposition *modernising* : *conservative* in the literary politics of periodicals can include a reverse relationship in the case of female emancipation treatment. Wherever patriarchal values were consistently preserved, female periodicals and portraits were completely denied their potential emancipatory function, modelling, in return, a rudimentary enlightenment discourse (*Seljanka*).

A common denominator of the given portraits and identities is the ideologue of *the new woman*. As the most radically feminist construction of that period it can be viewed as the highest ideal of female emancipation, and therefore suitable as a theoretical starting point for the comprehension, classification and (culturological, ideological, linguistic) analysis of concrete texts of the female portrait genre. Besides, this ideologue is the only one that

received precise theoretical elaboration during its time, both in European context (Alexandra Kollontai) and in the context of women's periodicals that represent the subject of this research (*Ženski pokret*).

From this point of departure, the female portraits of *Ženski pokret*, observed as an entirety, shaped the most consistent ideal of the new woman, dominantly in accord with the profile of its reading public: through concrete or abstract characters of highly educated, employed and independent women. In the portraits of left-winged periodicals, the ideologeme of the new woman also retained its radical form, but it represented a medium, not an aim in itself. For that reason, in the periodicals of the Communist Party, such as *Jednakost* and *Žena danas*, it was marked or re-signified by an antifascist, pacifist and revolutionary discourse. The female portraits of illustrated women's magazines dominantly promoted a more moderate and compromising variant of the new woman: the ideologeme of *the modern woman*. This meant a woman emancipated in regard to her education, public activities and personal freedom, but with the preservation of the femininity and maternity cults.

Recent research of the new woman ideologeme (e.g. Lyn Pykett) finally made it possible to link the genre of female portraits in a theoretically and literary historically based manner to the women's literature of the same period. More precisely, this basis enables us to define the concept and corpus of the *literature of the new woman* within the boundaries of the Serbian / Yugoslav interwar literature.

The multiple contextualisation of female portraits in Serbian periodicals of the 1920's and 1930's connects this study with the currents of various academic disciplines such as social history, women's history, cultural studies, media studies and the relatively recent *periodical studies* and, since that approach culminated in the neglected women's literature research, in gynocritical research as well. Each of the aforementioned disciplines was placed in the framework of feminist theory or feminist approaches, hence this study could most succinctly be characterised as a feminist interdisciplinary research of the interwar period. Inevitably, this research is ideologically engaged; the awareness of its engagement is an integral part of theoretical consciousness of the abovementioned disciplines. It also represents the reverse side of the cognition that knowledge and science are not value-neutral, articulated outside of the humanities as well.

Key words: female portrait, genre, Serbian periodicals, Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians / Yugoslavia, feminist counterpublic, the new woman, identity, gender, women's literature, modernization processes, feminism.

Field: Literary Studies

Subject: Serbian literature

Садржај:

1. О препознавању „нових“ жанрова и жанру женског портрета.....	1
2. Методолошки оквир за проучавање жанра женског портрета: полиперспективизам.....	18
2.1. Приступи и резултати историје и студија културе.....	18
2.2. Како читати текстове женских портрета? Критичка анализа дискурса.....	23
2.3. Проучавање периодике: моћ и утицај, имплицитна и историјска читатељка, огледало и конструкција стварности.....	34
2.4. Формирање феминистичке контрајавности и њен значај за развој гиноцентричних жанрова.....	39
2.4.1. Грађанска јавност у теорији Јиргена Хабермаса и феминистичка контрајавност као њена појмовна корекција.....	39
2.4.2. Хабермасов одговор на феминистичка тумачења јавности.....	43
2.4.3. Претече и протооблици српске феминистичке контрајавности.....	46
2.4.4. Литерарна јавност. <i>Девојачки роман</i> као парадигма обликовања феминистичке контрајавности.....	52
3. Предмет истраживања у историјском контексту.....	56
3.1. Нацрт за историју жанра: почеци у алманаху <i>Српкиња</i> (1913).....	61
3.1.2. Обнављање жанра женског портрета у <i>часопису за женску књижевност и културу ProFemina</i> (1994/1995 –).....	66
3.2. Мултимедијалност жанра.....	69
3.3. Једна од могућих типологија жанра.....	71
4. Мрежа репрезентација жене и подела женске периодике.....	77

4.1. Женски портрет као један од видова репрезентације жене у периодици.....	77
4. 2. Подела женских часописа: <i>женски часописи</i> и <i>часописи за жене</i>	87
5. <i>Нова жена</i> : феминистичка идеологема и/ли друштвена пракса.....	92
6. Феминофилне уређивачке политике: женски портрети у часописима <i>Нова Европа</i> и <i>Мисао</i>	106
6. 1. <i>Нова Европа</i> и <i>Мисао</i> : сличности и разлике.....	106
6. 2. Има ли места за нову жену у <i>Новој Европи</i> ?.....	112
6. 3. Контекст за читање женских портрета у часопису <i>Мисао</i>	121
7. <i>Женски покрет</i> (1920–1938): ограничења и прекорачења радикалног грађанског феминизма.....	129
7.1. Уређивачка политика часописа и његово место у феминистичкој контрајавности.....	129
7.2. Материјалност часописа: огледало уређивачке политике.....	137
7. 3. <i>Нова жена</i> и нови морал: часописни број као књига портрета.....	140
7. 4. Продори пролетерске контрајавности у феминистичку.....	148
7. 5. Портрети у Белешкама: моћ маргиналних периодичких жанрова.....	153
7. 6. Портрет – научна студија.....	157
7. 7. Род и нација: аутоубверзивност дискурса.....	161

8. Феминистичко-пролетерска контрајавност: <i>Једнакост</i> и <i>Југословенска жена</i>	165
8. 1. <i>Једнакост – Die Gleichheit – L’ Egalité, орган жена социјалиста (комуниста) Југославије</i> (1920).....	165
8. 1. 1. Оснивање, концепција и гашење листа.....	165
8. 1. 2. Однос револуционарног, пацифистичког и феминистичког дискурса.....	168
8. 1. 3. Совјетски идеал нове жене.....	172
8. 1. 4. Портрет револуционарке: лице и наличје виктимизацијског дискурса.....	174
8. 1. 5. Групни портрет радница: средство агитпропа.....	177
8. 1. 6. Индивидуални портрети.....	179
8. 2. <i>Југословенска жена</i> (1931–1934): реакција на диктатуру и недоследност <i>Женског покрета</i>	182
9. <i>Жена данас</i> (1936–1940): комунизам под феминистичком маском.....	192
9. 1. Званични и незванични програм листа: феминизам vs. комунизам.....	192
9. 1. 2. Имплицитна читатељка <i>Жене данас</i> : коме се (све) овај часопис обраћа?.....	197
9. 2. Однос слике и текста у мултимедијалним портретима <i>Жене данас</i>	202
9. 3. Портрети – шифре: прикривени позиви на револуцију.....	204
9. 4. Портрети жена у рату.....	212
9. 5. Портрети сељанке/и – у документарном и фикционалном жанру.....	216
9. 6. Портрети „великих жена“	224
9. 7. Дороти Томпсон у <i>Жени данас</i>	232
9. 8. „Данашња муслиманка“: „у сенци фереце“ или изван ње.....	236
9. 9. Портретисање ван жанра: исцртавање идеала радне жене кроз модну рубрику.....	239

9. 10. Завршне напомене.....	244
10. Часописи умереног грађанског феминизма: <i>Жена и свет</i> (1925–1941) и <i>Женски свет</i> (1930–1934).....	246
10. 1. Између модерне и нове жене: неизбежна амбиваленција илустрованог женског (модног) магазина.....	246
10. 2. <i>Жена и свет</i>	261
10. 2. 1. Задовољство у слици и тексту: женски портрети у интертекстуалној мрежи часописа.....	270
10. 2. 2. Модерна жена у медицинском дискурсу: жанр прикривене рекламе.....	275
11. Лист <i>Сељанка</i> (1933–1935) са оне стране жанра: народно просвећивање уместо женске еманципације.....	279
11. 1. Позиција <i>Сељанке</i> и положај сељанки.....	279
11. 2. Жанр женског „антипортрета“ у контексту жанровске структуре листа.....	285
11. 3. Читалачка публика.....	298
12. Женски портрети и <i>књижевност о новој жени</i>	303
12. 1. Жанр и рецепција.....	303
12. 2. Епистоларни и дневнички романи: обликовање нове субјективности.....	314
12. 3. „Читава галерија жена“: нова градска жена, нова хришћанка, нова сељанка.....	324
13. Закључак.....	339

14. Селективна библиографија женских портрета (1920–1941).....	352
15. Литература.....	422
16. Прилози.....	441
Прилог 1.....	441
Прилог 2.....	442
Прилог 3.....	443
Прилог 4.....	444
Прилог 5.....	445
Прилог 6.....	446
Прилог 7.....	447
Прилог 8.....	448
Прилог 9.....	449
Прилог 10.....	450
Прилог 11.....	451
17. Биографија ауторке.....	452

1. О препознавању „нових“ жанрова и жанру женског портрета

Термин *женски портрет* у овој се студији уводи како би се означио карактеристични жанр периодичке штампе одређеног историјског периода и културне средине, али и како би се успоставила разлика између женског портрета и онога што би се именovalo *портретом жене*. Као посебан жанр женски портрет произилази из посебног друштвеноисторијског, медијског и дискурзивног контекста. Другачије речено, жанр је овде дефинисан пре свега контекстуалним чиниоцима. У том смеру креће се и савремена теорија жанрова, посебно у оквиру анализе *специјализованих жанрова*, попут академских, научних, правних, институционалних, жанрова пословне комуникације и самих часописних жанрова (в. Bhatia & Gotti 2006).

„Иако је основа теорије жанра увек била однос између текста и контекста“, у новије време не само да је већа пажња посвећена контексту, него је он почео да се схвата у много обухватнијем смислу него раније (Bhatia & Gotti 2006: 9). Аутори зборника о специјализованим жанровима вероватно притом нису имали у виду примере аутора који се не само ослањају на контекст као основу за дефинисање жанра, већ се уопште слободније односе према уочавању и именовању „нових“ жанрова: Жак Дерида (Jacques Derrida) је тако текстове западних интелектуалаца – Бертранда Расела (Bertrand Russel), Валтера Бењамина (Walter Benjamin), Андре Жида (André Gide), Бертолда Брехта (Bertolt Brecht) и других – о Совјетском Савезу у периоду између 1917. и 1939. године, односно до распада ове државе, прогласио посебним жанром – „повраци из СССР-а“ (Derida 2012: 18–20), сматрајући непотпуним и неадекватним сврставање датих текстова у познати жанр путописа.¹ Дерида је указао на везу између жанра и историје, тј. „политичке историје једне земље“. Управо та врста повезаности одређује и жанр женског

¹ „Чини ми се да не постоји сличан пример у историји људске културе за тип дела који се, попут ових *Повратака из СССР*, у периоду од октобра 1917. до пре неколико дана, везују за јединствену и окончану, неповратну и непоновљиву секвенцу политичке историје; а за ту секвенцу их везује исто оно што спаја садржину и форму, семантику или тематику структуре путописа или аутобиографског сведочења“ (Derida 2012: 20). Поред тога, Виталиј Шенталински (Виталиј Шенталинский) је денунцијацијске текстове у самом Совјетском Савезу разумео као жанр: „Потказивање као жанр социјалистичког реализма“ („Донос как жанр соцреализма“) поглавље је једне од књига из његове трилогије која се бави репресивним режимом СССР-а и прогоном писаца. За последње видети: <http://www.svoboda.org/content/transcript/24382530.html>

портрета, с тим што је за женске портрете од подједнаке важности и условљеност између жанра и рода.

Женски портрет је, дакле, карактеристична појава српске / југословенске² женске периодичке штампе³ у трећој и четвртој деценији 20. века, која осваја и другу периодичку тога времена, посебно ону *феминистичку* оријентације.

Сам портрет је жанр који се у периодичкој штампи, у целини гледано, јавља од њених почетака и остаје њен карактеристичан жанр до данас. Енциклопедијске дефиниције новинарског портрета истичу да он за свој предмет по правилу има значајну и актуелну личност, и указују на његову нефиксираност, како у погледу форме / жанра, тако и у погледу новинарског става према портретисаној личности⁴ (Ђурић 1997: 533–534). Д. Ђурић издваја три врсте портрета: аналитичко-репортерски, есејистички и портрет-интервју,⁵ што је такође подела унутар које би се грубо могли разврстати женски портрети, али и подела која, као што ће се видети, мора бити унеколико проширена и нијансирана.

Свакако, термин и појам портрета везује се првенствено за ликовне уметности и визуелну културу. Сликарска и скулпторска портрети чине веома значајан део ових сфера од античких времена до средине 19. века, када фотографија почиње да преузима неке од функција портретисања (Brilliant 2003: 431). Од појаве друштвено ангажованих слика и графика Гоје (Francisco Goya), Домјеа (Honoré Daumier) и Манеа (Édouard Manet), и карикатура је постала један од легитимних

² Одређење *српска* периодика у наслову рада (*Жанр женског портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века*) служи пре свега ограничавању истраживачког корпуса, а не да би се описала национална припадност или оријентација периодика. Већина часописа који се посматрају су југословенског карактера и опредељења, али би синтагма *југословенска периодика* у наслову захтевала проширење корпуса проучаваних текстова (самих портрета) у мери која би га чинила непрегледним и ишла на штету њиховог пажљивог читања. Национално ограђивање, имало је, међутим, и једну предност: оно је омогућило да се са већом сигурношћу утврди линија развоја феминистичке контрајавности, која је, као што ће се видети, била нужан услов за историјско издвајање овога жанра. Свакако, женске портрете тј. исту тему потребно је обрадити како у југословенском, тако и у ширим контекстима: балканском, источноевропском, европском и интернационалном.

³ Под женском периодичком штампом подразумевају се часописи и листови које су уређивале жене, који су програмски били намењени женској читалачкој публици и чије су сараднице доминантно биле жене.

⁴ „Као новинарски жанр портрет припада репортерским врстама; врло слободне структуре, угла портретисања – од аналитичког приказа нечијег дела или активности, до малих есејистичких скица субјективне репортерске визууре“ (Ђурић 1997: 533).

⁵ Биљана Дојчиновић приметила је поводом уметничких прозних дела која су компонована као портрети да је „интервју новинарска форма чији је циљ представљање неке јавне личности, те је и сам својерстан вербални портрет“ (Дојчиновић-Нешић 2006: 112).

видова уметности портретисања (Исто 431). Домје је уједно и оснивач и уредник сатиричких листова⁶ у којима је објављивао своје карикатуре, што на најједноставнији начин показује да ликовни и журналистички портрети нису строго раздвојена подручја.

Још је Аристотел доводио у везу различите сфере презентације ликова: приказивање ликова у песничкој уметности он пореди са сликарским портретисањем.⁷ Када говори конкретно о трагедији, Аристотел експлицитно наглашава да је у приказивању „људи који су бољи него што смо ми просечни“ потребно управо „угледати се на добре иконографе (сликаре портретисте)“, јер они, „мада уносе у слику индивидуалне црте и на тај начин постижу сличност, ипак полепшавају оно лице које цртају“ (Aristotel 2002: 81). Ова, најранија позната теоријска свест о уметничком представљању личности и ликова, није без значаја и за дефинисање портрета као периодичког жанра. Портрет по правилу представља оне личности које се по нечему сматрају изузетним, а приказује их крећући се између индивидуализације и идеализације односно типизације.

Да се модерни периодички (женски) портрет, у најширем смислу, може сагледати и као далеко наслеђе античке уметности и теорије, указују и савремена тумачења развоја уметности портретисања. У ренесанси, наиме, као баштинику античке културе, започиње процес који је најуже повезан са процватом жанра портрета у свим његовима формама и медијима до 21. века. У питању је процес настанка и развоја модерног субјекта западне културе и, посебно, онога што се назива његовом самосвешћу. У студији која анализира уметност портретисања, од египатских споменика до савремене (новинарске) портретне фотографије, историчарка уметности Ширер Вест (Shearer West) описује овај процес на следећи начин:

„Као што је показао Стивен Гринблат, ренесанса у западној Европи била је период увећане самосвести у коме су почели да се вербализују концепти јединственог индивидуалног идентитета. У седамнаестом и осамнаестом веку ова разматрања су побољшана убрзаним развојем жанрова биографије и аутобиографије и све

⁶ У питању су недељници *La Charicature* и *Le Charivarim*.

⁷ Познато је његово разврставање по коме „песници подражавају људе који су или бољи од нас оваквих какви смо, или гори, или нама слични. То исто налазимо код сликара, јер је Полигнот, на пример, сликао боље, Паусон горе, а Дионисије нама једнаке људе“ (Aristotel 2002: 59).

артикулисанијим идејама о карактеру и личности. У деветнаестом и двадесетом веку нова кретања у психолошким наукама водила су ка дубљим истраживањима индивидуалности и личности. Ова историјска путања обухвата процват портретисања као важне уметничке праксе и културне робе“ (West 2004: 17).

Што је од посебне важности за ову тему ове студије, Ширер Вест дати процес повезује не само са успоном ликовног портрета, већ и одређеним документарним односно документарно-фикционалним жанровима. Као што ће то до краја појаснити последње поглавље ове студије (Женски портрети и књижевност о новој жени), ови гранични и исповедни жанрови кореспондирали су са часописним женским портретима двадесетих и тридесетих година 20. века.

Појава самосвесног субјекта, о коме говори и Гринблат, најуже је повезана са настанком грађанске (либералне) јавности, како ју је дефинисао Јирген Хабермас (Jürgen Habermas). Поред других чинилаца, за формирање грађанске јавности од суштинске су важности, по Хабермасу, били управо и одређени писани жанрови, и то жанрови сродни биографији и аутобиографији. У једном двосмерном процесу ти су жанрови били условљени новом субјективношћу исто колико су је и конституисали. Реч је о писмима тј. преписци, затим роману у писмима, дневничком роману као „писму упућеном самом пошљаоцу“ и уопште свим „казивањима у првом лицу“ која по Хабермасу представљају „разговор са самим собом упућен страном примаоцу“ (Habermas 1969: 66). За овог теоретичара, на пример, „није случајно што је осамнаести век постао век писма“, јер „пишући писма индивидуум се развија у својој субјективности“ (Habermas 1969: 65). Та субјективност „као најужа сфера приватности, већ тада је стално окренута јавности“ (Habermas 1969: 66).

Грађанска класа, која ће се до краја 19. века потпуно уобличити захваљујући описаним процесима, користила је управо ликовни портрет као основно (уметничко) средство своје презентације. Ликовни Критичар Теодор Дире (Théodore Duret) тврдио је 1867. године да је портрет – тријумф уметности буржоазије (West 2004: 82).

Диференцирање жена као друштвене групе у периоду после Првог светског рата, и пораст њихове самосвести могу се упоредити са успоном грађанске класе у

19. веку, а одабир новинарског / часописног портрета за доминантно средство (ауто)презентације у јавности са избором ликовног портрета као средства презентације идентитета грађанске класе. Оправданост овакве паралеле додатно потврђују гледишта феминистичке теорије друге половине 20. века која жене и дефинишу као класу насупрот класе мушкараца,⁸ односно погледи Вирџиније Вулф (Virginia Woolf) у есејима из прве половине 20. века, где су некад више имплицитно (*Сопствена соба*), а некад експлицитно исказани (*Три гвинеје*).

Другим речима, у двадесетом веку, појачана самосвест нове женске субјективности условила је обнову карактеристичних жанрова у оквиру женског ауторства. То су управо они жанрови које су ранији теоретичари повезали са развојем модерне субјективности: портрет, у овом случају новинарски, епистоларни и дневнички роман и (ауто)биографија. Разлика је у начину на који су они употребљени у нове сврхе и у садржају, темама и значењима којима су били испуњени.

Поред меморијалне улоге, ликовни портрет је до 19. века у Европи најчешће вршио друштвене функције успостављања нечијег култа, канонизације одређене личности и изградње државног или националног имагинаријума чији су део и слике вођа, краљева, јунака, ратника и просветитеља. У студији о повезаности (српске) уметности и визуелне културе са националном идејом у 19. веку, историчар уметности Ненад Макуљевић тврди да „култ хероја представља један од најбитнијих елемената идеологије сваке организоване људске заједнице“ (Макуљевић 2006: 91) и истиче да се већ у то време, „уз личности, чија је активност уграђивана у темеље идентитета националне заједнице, појављују [се] и хероји дневних догађаја, које је медијски промовисала штампа“ (Исто 92). Макуљевић је, другим речима, скренуо пажњу на важну промену у оквиру јавне сфере унутар одређене националне заједнице, а у вези са представљањем изабраних појединаца: јавна сфера од 19. века није више доминантно одређена само простором тргова, улица и јавних зграда, већ и дискурзивним простором штампаних медија, унутар кога је презентација „хероја“ динамичнија и демократичнија.⁹

⁸ Видети, ради илустрације, Feterli 2002.

⁹ Макуљевићевој се формулацији може приговорити то што „личности, чија је активност уграђивана у темеље идентитета националне заједнице“ држи за нешто друго, рекло би се

Усвајајући на тренутак дату терминологију, могло би се рећи да је било само питање времена када ће се у оквиру такве националне заједнице појавити *организована женска заједница* која ће, као битан део своје идеолошке праксе, почети да „уграђује“ активности сопствених хероина у „темеље“ свог идентитета. Прве организоване женске заједнице јавиле су се на подручју Србије и Војводине у Аустроугарској у 19. веку у форми хуманитарних, просветних, националних и професионалних удружења. Удружења су оснивала своју периодичку штампу која је портретима промовисала одабране личности.

Портрети знаменитих жена, дакле, по свим карактеристикама на први поглед изгледају као само једна од манифестација периодичког жанра портрета. Међутим, чињеница да у периоду после Првог светског рата у српској / југословенској штампи долази до дотада незабележеног броја објављених портрета жена, и да њихов највећи део чине портрети које су писале саме жене, са умерених или радикалних феминистичких позиција, унутар женске периодике каква до тада није постојала на српском језику, омогућава постављање тезе о појави новог периодичког жанра, женског портрета, условљеног првенствено друштвеноисторијским и медијским контекстом. Нови жанр генерисале су промене структуре српске/југословенске грађанске јавности, тј. појава феминистичке контрајавности, што је теза која је проистекла из проучавања статуса жанра портрета и женске периодике.

Периодика представља онај део културне јавне делатности која, захваљујући *брзини* којом текстови доспевају у јавност, у целини подлеже слабијој (ауто)цензури и канонизацијским процесима у односу на појединачна књижевна, популарна или научна издања. Ова област културног *живота* временом постаје његов *архив*. Догађа се да неке нове појаве тога дискурзивног живота у своме времену остану препознате у пуном или правом значењу (важећи канони бацају

„вечније“ од „хероја дневних догађаја.“ Најпре, нејасно је које то активности спадају у оне које нису (само) дневни догађаји, а које су (само) дневни догађаји. С обзиром на то да су многе (углавном мушке) личности добијале своје место у конструисању националног идентитета (кроз академски дискурс, образовни систем и популарну културу) на основу краткотрајног учешћа у ратним или политичким догађајима, може се поставити питање нису ли и они хероји дневних догађаја.

сенку на све што сами не укључују), а онда запостављене у каснијим периодима. Оне некад морају, чекајући у архиву, да испрате смене и више „епоха“ док не постану видљиве или, једноставно, именоване.¹⁰ Магдалена Кох (Magdalena Koch), која је проучавала везу између жанра и рода у књижевним делима српских ауторки, истиче сличну појаву у сагледавању књижевних жанрова: „Истраживања показују да се жанровска свест епохе ретроспективно може учинити погрешном или непотпуном, у смислу да ова епоха не успева да сагледа сав значај једног жанра, нити да исцрпи све његове могућности“ (Кох 2012: 128–129).

Чињеница да одређени жанрови нису били препознати као нови у време свог појављивања не сме бити препрека за њихово накнадно дефинисање. Управо је феминистичка епистемологија указала на то кроз одређење гинокритике као процеса и праксе који, између осталог, „идентификује и именује оно што никад пре није именовано или чак уочено“ (Dopovan 1984:101). Уколико би се појам гинокритике унеколико проширио у односу на значење које је до сада имао, од феминистичке *књижевне* критике до феминистичке критике (*текстова*) *културе*, увидело би се да његове прве и основне дефиниције одговарају проучавању управо оваквих појава. Како истиче Илејн Шоуволтер, гинокритика проучава „жену као произвођача смисла текста, историју, теме, жанрове и структуре књижевности коју су писале жене“ (према Dojčinović-Nešić 1993: 51).¹¹ Жанрови, „као једно од ‘места разлике’“, важан су предмет гинокритичких истраживања која покушавају да одговоре на питање „у којим су жанровима жене писале, да ли постоје неки ‘омиљени’ или ‘специфично женски’ жанрови, како су књижевнице прилагођавале постојеће форме свом раду, речју, како род утиче на жанр“ (Исто 1993: 93).

¹⁰ Наравно, ова појава није ограничена на периоду У домаћем контексту, у том смислу може се указати на студију Александре Манчић, у којој је превод „накнадно“ препознат као посебан књижевни жанр, као што, такође у домаћим проучавањима књижевности, Тихомир Брајовић у оквиру прозних опуса Иве Андрића, Момчила Настасијевића и Исидоре Секулић „проналази“ и именује посебан жанр – „паланачку“ или „маловарошку хронику“, одређујући је „паражанром српске књижевности“ (в. Брајовић 2012). У најскорије време, у домаћим оквирима покренуто је истраживање жанра аутофикције, које позива на читања прозе М. Црњанског, Р. Петровића, Д. Михаиловића, С. Ваљаревића и др. из перспективе овога жанра „откривеног“ још раније у француској књижевној теорији (Научни скуп *Културе, нације, аутофикције*, Филолошки факултет, октобар 2013).

¹¹ Или, како то преноси и преводи Зденко Лешић, гинокритика проучава „жене као писце“, а предмет тог проучавања су „историја, стилови, теме, жанрови и структуре књижевности коју су писале и пишу жене; психодинамика женске креативности; путања индивидуалног или колективног женског књижевног стварања; развој и законитости женске књижевне традиције“ (према Lešić 2003: 293).

Независно од приступа феминистичке критике, која у испитивању женске историје и (књижевне) традиције полази од свести о *прећутој прошлости* или *завери нечитања*,¹² важно је подсетити на то да се нови жанрови често јављају заједно са новим медијима, промењеним условима деловања тих медија (у складу са друштвеним променама) или као крајње индивидуални стваралачки пројекти. Када је историја периодичке штампе у питању, она непрестано бележи појаве нових жанрова саме периодике: научни и научно-популарни часописи, породични магазини, модни магазини, као и, на пример, хумористички, хорор, „андерграунд“ стрипови, затим електронска издања часописа, интернет-портали итд., појављивали су се, у одређеним срединама, у одређеном тренутку друштвеног, културног и технолошког развоја, проширујући дотадашњи периодички репертоар (који су до краја 18. века чинили алманаси и календари, дневне новине, магазини и поучно-забавни магазини за децу¹³). Исто тако, и жанрови унутар периодике имају сопствене историје: настанак, трајање, могуће промене и трансформације, ретко потпуно нестајање (у опису жанровских историја могу се употребити и биолошке метафоре попут *рађања*, *цветања* или *смрти* жанра, метафоре које су честе у проучавању *еволуције* културних појава¹⁴). Са развојем периодике у одређеним историјским моментима појављивали су се, дакле, нови жанрови попут романа у наставцима, романа – фелџона, полемике, новинског огласа, блога, интернет-форума итд.

Жанр женског портрета, ограничен у овом случају на српску/југословенску женску штампу, коначно је обликован тек са масовнијом појавом женске периодике коју су уређивале саме жене. Портрети жена који се налазе у часопису *Женски свет* (1887–1914) уредника Аркадија Варађанина, на пример, у већини

¹² Ову синтагму садржао је у свом наслову пројекат Центра за женске студије „Женска књижевност у Србији – Завера нечитања: место, судбина и значај женског књижевног стваралашта у српској културној баштини“, који је вођен 2001–2004. године. У српску феминистичку критику увела га је Владислава Гордић-Петковић текстом „Завера нечитања“, *ProFemina*, 2002, бр. 29/30, стр. 201–203.

¹³ Видети: Матовић et al. 2012: 8–9.

¹⁴ Од прелома у проучавању књижевности и културе који се догодио са појавом руског формализма, појам еволуције изгубио је заувек своје биологистичко, и позитивистичко, значење, и то најпре у сагледавању еволуције жанра (у својој касној фази формализам је у жанру видео средишњи механизам књижевне историје). Еволуција престаје бити схваћена као развој, а постаје дефинисана као смењивање система, „промена односа чланова система тј. промена функција и формалних елемената“ (Тинјанов 1970: 299). С обзиром на то да сам концепт жанра потиче из проучавања књижевности и одатле се преноси на друге области културе, биле оне уметничке или не, и појам еволуције у вези са жанром преноси се у ову ширу сферу.

случајева не могу се сматрати представницима женског портрета, него само портрета (жене). Специфични жанр женског портрета подразумева женско ауторство, или бар одговарајући контекст. Женско ауторство везано је за онај историјски тренутак у коме су жене избориле прилику да јавно говоре у сопствено име, освајајући истовремено и поље јавног рада и друге јавне сфере. Женско ауторство означавало би, дакле, у ширем смислу, сваки облик јавног деловања жена, обављање конкретних професија и друштвених улога (дуго резервисаних искључиво за мушкарце), као и промоцију таквог деловања. У ужем смислу, женско ауторство подразумева да се текстови датог жанра јављају обавезно у контексту активности жена, било као уредница часописа, било као оснивачица и активисткиња женских покрета и удружења која часописе покрећу или, у крајњој линији, унутар часописа који исказују посебно интересовање за женско ауторство. Свеједно да ли су ове текстове писале жене, или, што је било ређе, мушкарци, они постају средства промоције и конструкције новог и другачијег родног идентитета у односу на традиционално схваћен женски идентитет.

У сваком случају, друштвени услови и друштвене промене играју подједнако важну улогу у појави или историји одређеног жанра, колико и законитости његовог иманентног развоја, односно развоја медија, репрезентацијских система и начина комуникације. Зато је *социологија жанра* она област теорије жанра која је најближа проучавању женског портрета. Она се, међутим, не подудара у потпуности са социологијом књижевних жанрова, чијим се утемељивачем сматра Михаил Бахтин, и којој би припадали још и одређени радови Рејмонда Вилијамса (Raymond Williams), Лисјена Голдмана (Lucien Goldman), Франка Моретија (Franco Moretti) и Фредерика Џејмсона (Frederik Jameson) (Duff 2000: 9), већ се као таква модификује у складу са студијама културе, односно родним и женским студијама. Ипак, у утемељењу овога приступа жанру, кључно је Бахтиново скретање пажње на садржај књижевног дела, и чињеницу да је он увек одређен идеолошким условима, тј. на идеолошки карактер и функцију књижевних жанрова.

У новије време, акценат у проучавању (књижевног) жанра поново је благо усмерен на форму, преко које се адекватније приступа и тумачењу значења. Управо поводом проучавања односа рода и књижевног жанра, Магдалена Кох је

дошла до закључка да одабрана форма, односно жанр, утиче на то како ће се у књижевном тексту реализовати тема рода. Везу између жанра и рода, а затим и женске књижевности, она дефинише позивајући се на закључке Германа Рица (German Ritz):

„Тема рода у књижевном и књижевноисторијском дискурсу, као што је с правом приметио швајцарски полониста Герман Риц, образује се, наиме, не толико – и не искључиво – кроз сам садржај дискурса, колико под утицајем његове форме. ‘А форме дискурса не треба раздвајати од жанра; може једноставно доћи до подударанја. Самим тим, показало би се да је *gender* у књижевности – проблем жанра”“ (Кох 2012: 127).

Ову опаску ваљало би, као и појам гинокритике, проширити на све текстове културе.

Указујући на то да постоји *генолошки пакт*, прећутни договор између аутора и читаоца с обзиром на изабрани жанр, Магдалена Кох је показала да ова чињеница има последице и по женску књижевност. Наиме, у жанр су унапред уписана одређена својства текста, тако да аутор унапред има пред собом „пакет ‘задатака’ које треба извршити“, што важи и за читаоца који приступа датом тексту (в. Kaniewska, A. Legeżyńska, према Кох 2012: 128).¹⁵ Исповедни и лирски жанрови, тако, подразумевају низ одлика који се уклапају у доминантну (патријархалну) представу о женскости: искреност, непосредност, осећајност, сентименталност, нестабилност форме, итд. Захваљујући писању у исповедним и лирским жанровима¹⁶ женско ауторство је, по прећутном генолошком пакту, бивало лакше јавно и институционално признато.

Свакако, одабир самога жанра није аутоматски значио и потпуно признање вредности књижевног дела. Искреност у исповедном жанру била је прихватљивија

¹⁵ „Жанр је у извесном смислу осуђен ‘на милост и немилост’ читаоца, јер постоји онолико дуго колико је препознатљив. Али и обратно: жанр пројектује читаоца, односно виртуелног примаоца. У сваком књижевном делу крије се изборни програм са пакетом ‘задатака’ које треба извршити. Уговор између аутора, који бира жанр, и читаоца, којег тај жанр бира [истакла М. К.] – један је од основних елемената књижевног израза. Осим тога, присуство једних и одсуство других жанрова у спрези је са еволуцијом друштвених структура и уписује се у такозвани хоризонт очекивања. Притом, и сам избор жанра у извесним културним моделима постаје аксиолошки гест, који манифестује хијерархију вредности или поглед на свет“ (В. Kaniewska, A. Legeżyńska, према Кох 2012: 128).

¹⁶ Исповест, дневник, писма, аутобиографија, путопис, сећања, лирска поезија; односно романи у форми писама и дневника.

уколико су исповедана традиционално схваћена женска осећања: саосећање, брига за другог или патња, а мање уколико се радило о исповести која представља „претерано“ концентрисање на своје ја, интелектуализовано преиспитивање сопства. Чувени приказ „Две женске књиге“ (1913) Јована Скерлића само је израз овог доминантног става у оквирима европске критике. То показује чланак Мери Иглтон (Mary Eagleton), „Жанр и род“ (“Genre and Gender”, 1989), у ком је ауторка имплицитно формулисала и управо дефинисани концепт генолошког пакта. М. Иглтон је, најпре, указала на то да су жене до 20. века у Великој Британији лакше могле успети као ауторке романа него поезије и позоришних комада, а затим и на чињеницу да је, у оквиру писања поезије, од врсте исказаних емоција зависило да ли ће дело наићи на похвалу или осуду код критичара (Eagleton 2000: 251).

Благо фаворизујући непосредну искреност *Исповести* Милице Јанковић, а осуђујући егоцентризам *Сапутника* Исидоре Секулић, Скерлић је чинио исто што и британска деветнаестовековна књижевна критика која је „цепидлачила око сваке лирске интроспекције која се чинила сувише самозаљубљеном“, тумачећи је као „опасно самопоуздану или егоистичну“, а остављала на миру песникиње које су се тематски усредсређивале на Природу, Бога или вољеног (Eagleton 2000: 252).

Књижевни критичари су, дакле, до 1914. године, признали вредност делима Милице Јанковић, Данице Марковић и Јелене Димитријевић, а уз резерву и делима Исидоре Секулић, због чега су оне уврштене у *Историју књижевности* Јована Скерлића (1914) и постале део књижевног канона. Позитивно вредновање поменутих ауторки наставља се и после Првог светског рата,¹⁷ док бројне нове приповедачице, са делима истог квалитета, теже стичу признања критичара (Љубица П. Радоичић, Јелена Билбија, Фрида Филиповић, Надежда Тутуновић, Јулка Хлапец-Ђорђевић), јер или самоуверено присвајају (реалистички) роман и приповетку, или превреднују постојеће жанрове.

Феминистичка критика, углавном енглеског говорног подручја, указала је, унутар расправе о односу рода и жанра, на овакве, субверзивне потенцијале женске књижевности. Критичарке су приметиле да су током историје књижевности ауторке преузимале и трансформисале облике којима су претходно

¹⁷ Срдачан пријем романа *Пре среће* Милице Јанковић (1918), управо због „женских“ квалитета (в. Предговор Бранка Машића првом издању романа), као и свих њених каснијих дела, званична и друга признања раду Данице Марковић, указивање части Јелени Димитријевић итд.

владали мушки аутори. „Женска апропријација образовног романа, на пример, учинила је очигледним оно што је раније било невидљиво – наиме, да ове књиге пружају имагинацијску конструкцију која је скоро у потпуности усредсређена на мушкарца“ (Исто 253, превод С. Б.).

У светлу свега реченог, могло би се тврдити да су ауторке женских портрета прекршиле генолошки пакт по коме су у дотадашњим часописним и новинарским портретима мушки ствараоци имали апсолутну доминацију и као објекти приказивања и као субјекти писања. Због тога овај жанр и није могао да „процвета“ у периодцима које су уређивали мушкарци, већ у „сопственој соби“ женског ауторства, женским периодцима, унутар контрајавности која склапа нови комуникацијски пакт између ауторки и читатељки. Ауторке женских портрета извршиле су апропријацију познатог и раширеног жанра, погодног за канонизацију.¹⁸

Као што показује и студија Магдалене Кох, жанр је укључен у друштвене и родне односе моћи, а ауторкин закључак о књижевним жанровима се подједнако може применити и на жанрове масовних медија:

„Уврежено је мишљење да жанрови најпотпуније изражавају владајућа естетска убеђења и задовољавају културне и друштвене потребе. У контексту наших разматрања, треба истаћи да жанрови нису универзалног карактера, али увек постоје у конкретној

¹⁸ „Култ националних хероја у XIX веку следно је идеје развијене у време просветитељства. Код Срба идеале просветитељства и култ знаменитих људи доноси Доситеј Обрадовић. Он истиче потребу проучавања њихових живота, у смислу едукације савременика и у својим делима доноси разне наравоучитељне примере“ (Макуљевић 2000: 90). Као што је на почетку поменуто кроз навођење истог аутора, у категорију знаменитих људи већ тада се укључују и *хероји дневних догађања*, које промовише периодичка штампа. Још задуго, међутим, у ту су се категорију жене врло тешко пробијале, а и то тек као *конститутивни елемент* заједнице: „Избор хероја нације, на основу активности или, пак, припадништва, одређеном друштвеном слоју, одредило је њихово двоструко формулисање. Тако се, према подели улога полова у друштву XIX века, одабирају личности, познате или анонимне, најчешће мушкарци, које су својом активношћу постале примери у јавним сегментима заједнице. У основи, то су истакнути владари – државници, национални светитељи, војници – јунаци бојних поља и личности које су допринеле културном и образовном успону нације. У зависности од савремених схватања и потреба, свака од ових херојских група може даље да се разграђује и уобличава. Друга група националних хероја формира се из представника конститутивних елемената националне заједнице. Ове елементе можемо да разликујемо према томе да ли су они јединке различитих полова и узраста (мушакарац и жена, деца, зрели људи, старци или заједнице (породица, племе, целокупна нација)“ (Исто 93). Иако истиче да су „у идеологији национализма жене [су] заузимале истакнуто место“, Макуљевић „пример развијене структуре националних хероина“ налази тек у делу из 1913. године – алманаху *Сркиња* (Исто 115).

друштвеној и културној стварности. Једни одговарају друштвеној стратификацији и опште су прихваћени, јер настају и функционишу у одређеном друштву, њима се служе представници средина и кругова који утичу на формирање мњења и одређују актуелни ток развоја књижевности. Постоје и друге жанровске форме, али се оне налазе на периферији званичне културе, и тек када дата класа или група освоји доминантну позицију у друштву, ови књижевни жанрови успевају да продру у такозвани главни ток“ (Кох 2012: 129).

Схватање о условљености рода и жанра у књижевности донекле је блиско идеји о постојању женских жанрова, која у почетку није била везана за књижевност већ за новије медије масовне потрошње. У интердисциплинарном пољу студија културе, медија и рода 80-тих година 20. века јавио се појам *женских жанрова* (види Brunson 2006). Анет Кун (Kuhn 1984) увела је овај термин 1984. године истоименом студијом, пре свега у вези са жанровима филмске мелодраме и телевизијске сапунице, проучавајући их кроз позиције гледатељки и друштвене публике, односно психоаналитичких категорија жеље и задовољства. Овим се термином данас обележавају како филмске мелодраме и телевизијске сапунице, тако и „женски филмови“, женски часописи, тинејџерски девојачки стрипови, љубићи, и сви медијски облици и жанрови који су привлачни женској публици (в. Brunson 2006). Године 1984. објављена је и књига Џенис Редвеј (Janice Radway) *Читање љубавног романа / љубића (Reading the Romance)*, па би се ова година могла сматрати почетком теоријске концептуализације женских жанрова.

Проучавања женских жанрова и њихово увођење у академску наставу¹⁹ последица су преиспитивања културног и књижевног канона у феминистичким приступима овим областима. За ову је тему од посебне важности то што је Шарлот

¹⁹ „Од касних 1970-их све је лакше осмислити и држати колегије који укључују понешто проучавања филмске мелодраме, телевизијске сапунице и ‘женског филма’. Док су се рани феминистички радови о медијима усредоточили на приказе *жена* (*images of women*), често усмеравајући интерес на рекламе, као и реферирајући на њих, у каснијим седамдесетима долази до помака према помнијем разматрању приказа *за жене* (*images for woman*). Узроци том помаку сложени су и разнолики, али унутар литературе понавља се занимање за следеће: медијски жанрови и облици привлачни женској публици; репрезентација средишњих женских ликова и идентификација с њима; женска жудња, наративни поступци и ритмови специфични за женскост; те положај гледатељице. [...] Међутим, сада у 1990-има чини се да постоји поље проучавања које бисмо могли назвати масовним културалним фикцијама женскости, и желим се осврнути на искуство подучавања тог материјала. За ту сврху покушат ћу уводно оцртати споменуто поље с три различита исходишта: аудио-визуелни текстови [ТВ-сапунице, посебни филмски жанрови, поджанрови и циклуси, као и појединачни филмови], публикације и, напосљетку, оно што сматрам теоријском сржи поља, расправе о разумевању гледатељице“ (Brunson 2009: 159).

Брансдон укључила и периодичне женске жанрове у проучавање женских жанрова. Тај део истраживачког поља назвала је публикацијама, уврстивши у њега тинејџерске девојачке стрипове, женске часописе и „љубиће“.

Жанр женског портрета се у једној битној особини разликује од издвојених женских жанрова: женски портрет је у другој и трећој деценији 20. века имао еманципаторски значај, али и свој политички циљ, освајање родне равноправности на свим друштвеним пољима, док набројани жанрови првенствено служе пружању задовољстава користећи се често управо супротним стратегијама: уљуљукивањем читатељке / гледатељке у стереотипна представљања женскости. (Студија Џенис Редвеј показала је, међутим, да је ситуација са љубићима ипак нешто сложенија, о чему ће бити речи у поглављу посвећеном женским магазинима умереног грађанског феминизма). Од утемељујуће студије Анет Кун, проучавање женских жанрова развијало се и мењало, како у приступу тако и с обзиром на предмет, па би женски портрет могао бити један жанр више у овом корпусу, који изнова дефинише и само поље проучавања.

С друге стране, за ову сврху било би корисно увести термин који је, под знацима навода, употребила и сама Анет Кун на почетку своје студије, *гиноцентрични жанрови*. (Набројани) женски жанрови у том би се случају убрајали у гиноцентричне жанрове, ширу категорију која би обухватала и све друге на жене оријентисане жанрове како у масовним медијима тако и у књижевности. Еманципаторски часописни жанрови, карактеристични за период од 1919. до 1941. године, као што су женски портрет и феминистички есеј²⁰, не би се у том случају по сваку цену сврставали у генолошку групу са којом се идеолошки размимоилазе (женски жанрови), али би остајали унутар заједничког (*гиноцентричног*) наджанра који их по поменутом битном критеријуму (оријентацији на представљање жене и на женску читалачку публику) неминовно повезује. Обједињавање популарних текстова за жене са онима који руше стереотипну представу о женскости (а који захваљујући свом теоријском дискурсу припадају елитној култури) у заједнички наджанр, одговара притом и природи затечене периодичке грађе будући да женски портрети који чине корпус овога истраживања показују велику разноврсност.

²⁰ Жанр који тек треба посебно истражити и дефинисати.

Периодички текстови који служе задовољствима и преносе стереотипе, с једне стране, и текстови који покрећу на феминистичку акцију, с друге, имају према мишљењу Џенис Виншип (Janice Winship) и ближе сродности осим гиноцентричности, како је горе дефинисана. Проучавајући женску периодику која се у Великој Британији појављивала после Другог светског рата, Џенис Виншип је указала на заједничку формулу на којој почивају и традиционалистички (илустровани, модни) женски магазини и феминистички часописи, а онда и текстови двеју провенијенција: и једни и други пружају комбинацију конкретних савета за преживљавање и сањање о бољем животу. Разлика је само у томе шта две врсте часописа сматрају бољим животом. Прецизније говорећи:

„женски магазини обезбеђују комбинацију (понекад сасвим неадекватних) *вештина преживљавања* у борби са дилемама женскости и *сањарија*, које нуде увиде у то да ове стратегије преживљавања делују. То су сањарије о бољем и другачијем животу, али оном који сасвим остаје унутар спектра познатих могућности. Вештине преживљавања које нуде феминистички часописи као што су *Spare Rib* и *Everywoman* можда су више политичке, са сврхом да жене сиђу са ‘пустог острва’ женскости и да охрабре њихова сањања о радикалној будућности. Али формула је слична. Они нуде помоћ и, изнад свега, наду“ (Winship 1987: 14).

Фокусирање на женске жанрове у феминистичким истраживањима, како истиче Лин Пикет, није само увело „ниске“ жанрове у критички видокруг, већ је довело и до преосмишљавања самог појма жанра (Pukett 1992: 73), што је још један разлог због којих се искуство проучавања женских жанрова не може одвојити од истраживања гиноцентричних жанрова, као појма нешто другачијег обима и садржаја.

У гиноцентричне жанрове спадало би и у литератури већ дефинисано *писање о новој жени* као и *женски сензацијски роман*, које управо Лин Пикет (Lyn Pukett) у књизи *The ‘Improper’ Feminine: The Women’s Sensation Novel and The New Woman Writing* (1992) третира као издвојене жанрове (Pukett 1992: 5–6). Укупност

различитих текстова, мада пре свега прозе тј. романа,²¹ који сликају лик нове жене крајем 19. века у Великој Британији ауторка спонтано назива жанром, што је блиско приступу овог истраживања које укупност различитих текстова који портретишу жене, у еманципаторском напору конструисања (идеологема) нове жене 20-их и 30-их година 20. века у Краљевини СХС / Југославији, такође сагледава као посебан жанр.

На крају, треба подсетити да се прво родно одређење жанра у домаћој истраживачкој традицији, на пољу књижевности, налази у предговору Вука Стефановића Караџића *Народним српским пјесмама*:²²

„Све су наше народне пјесме раздијелене на пјесме јуначке, које људи пјевају уз гусле, и на женске, које пјевају не само жене и ђевојке, него и мушкарци, особито момчад, и то највише по двоје у један глас. Женске пјесме пјева и једно или двоје само ради свога разговора, а јуначке се пјесме највише пјевају да други слушају, и зато се у пјевању женских пјесама више гледа на пјевање него на пјесму, а у пјевању јуначкијех највише на пјесму“ (Караџић 1964: 87).

Пошто су поменути женски жанрови из студија Анет Кун и Шарлот Брандсон увелико одређени медијем у ком се појављују, а по правилу су у питању масовни медији, њихов је метод компатибилан одређењу лирских врста код Вука Караџића. Усмено певање, као део ширег фолклорног фонда, у једној руралној средини и култури с почетка 19. века условно се може сматрати масовним медијем, посебно с обзиром на околност да су производи писане културе били доступни само ретким појединцима. Културолошка и социолошка значења која именоване лирских песама као женских повлачи са собом, у вези са савременим проучавањем жанра или ван тог контекста, представљају тему која заслужује посебну студију. На овом је месту било важно указати на чињеницу да је категорија рода постојала као део жанровске свести у домаћој традицији још почетком 19. века и да се занимала на

²¹ Када говори о писању о Новој жени, *The New Woman Writing*, Пикет најчешће мисли на прозу о Новој жени, *The New Woman Fiction*, и та два термина у свом тексту равноправно и наизменично користи да означи исти појам.

²² Лајпциг, 1824, I, текст узет из Државног издања *СНП*, Београд, 1891, књ. 1. На чињеницу да је српска усмена књижевност још 1814. године била виђена као родно одређена указала је и Б. Дојчиновић-Нешић у студији 'Transcribing the Voice of the Mother: The Diary of Milica Stojadinović Srpkinja', <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/istrazivanja/zavera-necitanja/69-transcribing-the-voice-of-the-mother-the-diary-of-milica-stojadinovic-srpkinja>

фолклорној пракси далеко старијој од појаве Вука Караџића, који ју је први систематски описао жанровским терминима.²³

После свега реченог о жанру уопште, и о вези између рода и жанра, предлажемо почетну дефиницију жанра женског портрета. Он у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века подразумева следећа дистинктивна обележја текстова: да су настали у контексту женског ауторства и/ли борбе за женска права; да представљају мање или више развијену слику „жене“ (конкретне жене, женског типа, жена као друштвене групе, одређеног митског или књижевног лика); да садрже еманципаторску тенденцију и експлицитан или имплицитан феминистички приступ у представљању одабраног „лика“; да успостављају одређени семантички однос са актуелном идеологемом *нове жене*, уколико је већ и непосредно не промовишу; да приказују положај жене или жена на фону патријархалних друштвених норми, исписујући карактеристични *наратив* о еманципованој или дискриминисаној жени, макар и у најрудиментарнијем виду (наратив који би се описно најкраће могао назвати „пут са препрекама ка самоостварењу јунакиње“); да бележећи ове наративе и бирајући „јунакиње“, било из прошлости или из савремености, свесно или несвесно учествују у раду на *женској историји*. Због свега набројаног, женски портрет има уже значење од онога што би укључивао портрет жене. Уколико поседује наведене контекстуалне, функционалне, значењске и садржинске елементе, формални вид текста није од важности за његово сврставање у жанр женског портрета: женски портрет може бити писан у облику вести, белешке, некролога, фељтона, полемике, кратке биографије, есеја, студије, па чак и приче или песме.²⁴ У том смислу, *женски портрет* има битно другачије значење од *портрета* жене.

²³ Владан Недић у одредници Женске народне песме у *Rečniku književnih termina* тврди да је подела усмених песама на *јуначке* и *женске*, коју налазимо најпре код Гаврила Стефановића Венцловића 1743. године, а затим код Вука Караџића 1814. и 1815. године „у ствари народног порекла“ (Nedić 1992: 947). Ову поделу В. Караџић „потпуно је одомаћио у науци лајпцишким издањем своје збирке (1823–1824)“ (Исто).

²⁴ Обрнуто гледано, постојеће жанровске категорије које одређене текстове сврставају у роман, приповетку, лирску песму, односно репортажу, интервју, некролог итд., нису препрека да се исти текстови сврстају и у неки други жанр, по другом критеријуму, јер жанровска класификација не почива на само једном принципу (формалном, садржинском, семантичком, функционалном, контекстуалном), већ је могуће применити више класификација. Исти став сматрамо релевантним и за сваку врсту текстова, за све области текстуалности и писмености, односно за све репрезентацијске системе у чијем описивању се употребљава појам жанра.

2. Методолошки оквир за проучавање жанра женског портрета: полиперспективизам

Као предмет проучавања жанр женског портрета захтева укључивање више научних области и дисциплина унутар хуманистичких и друштвених наука: он припада истовремено подручјима женске историје, историје рода, историје културе и историје медија, а самим тим и друштвеној историји. Овим областима проучавање жанра женског портрета прикључује се по своме садржају. С друге стране, по истраживачком приступу оно укључује дисциплине какве су феминистичка критика, женске студије и истраживања рода, истраживања периодике, студије медија, студије културе, као и критичка анализа дискурса и теорије јавне сфере. У постављању методолошких основа нужно је, дакле, разликовати научне области / истраживачка поља или подручја од самих дисциплина тј. метода.

Методолошки оквир за проучавање овог жанра је, као што се види, изразито мултидисциплинаран и интердисциплинаран, што је наметала хибридноста медијских жанрова и форми, посебно у случајевима када су они интензивније били повезани са одређеним друштвеним процесима и књижевним феноменима. Управо се због тога у савременим проучавањима оваквих форми уочава тренд умножавања и хибридизације области и подобласти, дисциплина и поддисциплина.

2. 1. Приступ и резултати историје и студија културе

У књизи *Писање историје рода (Writing Gender History, 2004)* Лора Ли Даунс (Laura Lee Downs) дала је прегледну слику развоја ове области савремене историјске науке. Откриће да постоји посебна историја жена, које је дало нове резултате у погледу на историју људских заједница, довело је временом и до потребе да се овакав поглед прошири на историју рода, због чега се може говорити о особеном развојном луку овог сегмента историјских истраживања у периоду од 60-их до 90-их година 20. века (уп. Stolić 2005). Међутим, упркос преимућствима

родне концепције, није нестала потреба за писањем историје жена зато што се до одређених увида може доћи само оваквим „сужавањем“ визуре, али и зато што постоје региони у свету у којима оваква метода још није исцрпила своје потенцијале, нити је институционално призната. Као што Лора Ли Даунс примећује:

„приспеће рода као средства историјске анализе није превазишло потребу која се осећа за специфичном историјом жена. Ово је можда најочигледније у случају области источноевропских и руских женских историја које се тек помаљају, где је институционална несигурност те области укрштена са још увек не потпуно досегнутим осећајем легитимности у јавном дискурсу“ (Lee Downs 2004: 187, превод С. Б.).

Иако женски портрет упадљиво припада женској историји, односно историји рода, он је подједнако предмет опште друштвене историје, јер као производ процеса женске еманципације игра битну улогу у модернизацији друштва, односно део је процеса дугог трајања. Претходна историографија, посебно домаћа, која се концентрисала на истраживање модернизацијских процеса указала је управо на изузетно велики значај женске еманципације у тим токовима, показујући да је положај жене једно од мерила модернизације.²⁵

Теорије модернизације у целини јесу „наставак старе потраге за еволутивним универзалијама које се по одређеном структурном реду налазе у модернизационим процесима свих друштава“ (Марковић 1992: 16). Показало се, међутим, да су друштвени системи и процеси широм света веома различити и да се ниједна теорија модернизације не може једноставно применити на све конкретне системе. Модернизација није праволинијски и једносмерни процес преласка из примитивног или традиционалног друштва у модерно. Ипак, основне

²⁵ У драгоцене студије које су отвориле истраживања модернизацијских процеса у периоду на који је ограничен и овај рад спадају *Београд и Европа 1918–1941: европски утицаји на процес модернизације Београда* Предрага Ј. Марковића (1992), *Европа на Калемегдану: „Цвијета Зузорић“ и културни живот Београда 1918–1941* Радине Вучетић Младеновић (2003) и поједини текстови зборника радова *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века 2: положај жене као мерило модернизације* (1998) и *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века 4: жене и деца* (2006). Посебно место историја жена има у студијама Дубравке Стојановић. Као вредне резултате истраживања датог периода треба споменути и књиге *Културна политика у Краљевини Југославији: 1918–1941* (1996, 1997) Љубодрага Димића и *Идеологије југословенства између српског и хрватског национализма 1918–1941* (2004) Јова Бакића.

бинарне опозиције које, макар и грубо, дефинишу разлике између традиционалног и модерног система, и даље су научно релевантне. Велерови (Hans-Ulrich Wehler) парови илуструју разликовање између традиционалног и модерног друштва/културе: ниска – висока писменост; мала – велика социјална диференцијација; мали – велики приходи; широка – уска породица; мала – велика политичка партиципација, лична – медијска комуникација; мала – велика дужина живота; догматска, државна религија – секуларизована, одвојена од државе; аграрна привреда – индустријска, технолошка привреда итд. (Марковић 1992: 17). За положај жена кључне су биле промене величине породице²⁶ и политичке партиципације, али и прелазак са личне на медијску комуникацију, како потврђује и ово истраживање. Развој женске периодичке штампе непосредно је зависио од степена писмености, степена друштвене диференцијације и висине прихода.

Треба скренути пажњу на то да домаћи историчари „међуратни“ период као период нагле модернизације посматрају најчешће „у Београду“. Наиме, (нагла) модернизација одвијала се превасходно у већим градовима Краљевине СХС / Југославије и самим градским језгрима, док су и градска периферија и у далеко већој мери село остали нетакнути овим процесом. Посматран независно од модернизацијских аспеката, период између два рата сматран је најчешће „заокруженим“ периодом, а назива се „временом нетрпељивих“ (Митровић 1988) и „добом екстрема“ (Hobsbaum 2002) кратког двадесетог века. Деловања и идеологије феминиз(а)ма нужно је посматрати у контексту тих екстрема, пре свега, у контексту комунистичке и фашистичке идеологије.

У оквирима српске историјске науке, студија најближа нашем истраживачком и научном пољу и предмету јесте рад Светлане Стефановић *Женско питање у београдској штампи и периодици 1918–1941* (2000).²⁷ Ауторка своју студију увршћује у она проучавања која се баве „историјом жене“, имајући у виду одређење ове историографске области које даје Смиљана Ђуровић у тексту

²⁶ Већ тридесетих година 20. века Јулка Хлапец-Ђорђевић је управо у женској периодици теоријски елаборирала дати тренд, и као глобални феномен и као пожељан процес, што се најкраће може илустровати једном реченицом из њеног чланка „И опет рационализирање рађања“: „Све статистике доказују да високој цивилизацији одговара правнији и слободнији положај жене и ниски наталитет, а ниској цивилизацији робски положај жене и високи наталитет“ (*Југословенска жена*, 12/1932: 1).

²⁷ Рад је као магистарска теза одбрањен на Филозофском факултету Београдског универзитета 2000. године код ментора проф. др Љубодрага Димића. Видети Литературу.

„Историја жена – општа методолошка разматрања са освртом на југословенски историјски простор у 20. веку“ (Ђуровић 1998: 534–550). Ову „традицију“ започиње делимично Јованка Кеџман својом обимном студијом *Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama 1918–1941* (1978), а наставља Неда Божиновић такође синтетичким увидом у историју женског покрета, *Žensko pitanje u Srbiji: u XIX i XX veku* (1996).²⁸

Рад С. Стефановић представља прелаз од класичније писаних историографских студија ка анализи дискурса женске штампе, што је пракса започета у зборнику радова *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века 2: положај жене као мерило модернизације* (1998), посебно његовом поглављу „Јавно мњење, штампа о жени и женска штампа“. Такве тенденције јасно су видљиве у студијама које се у новије време баве женском периодичком штампом, било из перспективе историје уметности (Тодић 2009), било етнологије (Малешевић 2007, Менковић 2005).

Поред тога, истраживање жанра женског портрета захтева ослонац у теоријским радовима који се баве културним, националним, друштвеним и родним идентитетима и проблемом њихове (текстуалне и визуелне) презентације. Конструкција женског идентитета кроз индивидуалне, типске, националне, регионалне, конфесионалне, класне и „професионалне“ женске портрете, што су главни видови реализације овог жанра, одвија се, дакле, често у интеракцији са конструкцијама других идентитета. Радови Стјуарта Хола (Stuart Hall) који се баве репрезентацијом идентитета и његове тезе о кодирању и декодирању поруке у текстовима културе представљају зато могући методолошки ослонац за разумевање представљања жене/жена у периодичкој штампи.

²⁸ С. Ђуровић у свом раду из 1998. године тврди да „онтолошки ‘историја жена’ у југословенској историографији не постоји, није као појам постојао до овога момента када га уводимо“ (Ђуровић 534). Она истиче да ову област јесте тематски отворила Ј. Кеџман својом монографијом, али да у југословенској историографији недостаје методолошка дефиниција историје жена „у смислу знака једнакости са историјом разних социјалних групација“ (Исто 534). Сам зборник радова у коме се ова констатација износи, међутим, у целини представља, иако претежно имплицитно, систематски покушај установљења историје жена у српској/југословенској историографији. Социолошкиња Анђелка Милић у раду „Патријархални поредак, револуција и сазнање о положају жене“ (Милић 1998: 551–559) такође инсистира на појму *историја жена*. Уврштавајући поменуте студије Н. Божиновић и Ј. Кеџман у ову област, А. Милић даје и двоструку дефиницију историје жена. Историја жена подразумева: 1) да су жене у историографским истраживањима виђене „као активне учеснице збивања, као субјекти који стварају сопствену историју“ и 2) да одређене жене делују „као стваралачки писци, тумачи и обрађивачи историјске приче“ (Милић 1998: 558).

Проучавање жанра женског портрета припада, дакле, и проучавањима културе (cultural studies), како их формулишу теорија и пракса Рејмонда Вилијамса (Raymond Williams) и Стјуарта Хола. Овакав приступ култури, изражен најсажетије и најсликовитије у изјави да је „култура обична“, полази од схватања да за истраживача не постоји вредносна разлика између „високе“ и „ниске“ културе, односно да популарна култура није издвојени сегмент Културе, недостојан академског проучавања. Поред тога, студије културе су прихватиле постструктуралистичко схватање језика и односа језика / текста и стварности. У основи тога схватања је позната поставка Мишела Фукоа (Michel Foucault) о обликовању објекта дискурсом, односно исказом као основном јединицом дискурса, уобличена 60-их година 20. века. У књизи *Археологије знања* (1969) Фуко, између осталог, постулира да „дискурс није танка површ додир или сукобљавања између стварности и језика, преплитање лексике и искуства“ (Фуко 1998: 54). Зато дискурси више не могу да се разматрају

„као скупови знакова (означитељских елемената који упућују на садржаје или на представе), већ као праксе које систематски образују објекте о којима говоре. Наравно, дискурси су сачињени од знакова, али оно што они чине јесте нешто више но да употребљавају те знаке да би означили ствари. Управо ово више чини их несводљивим на језик и говор“ (Исто).

У домену студија културе и репрезентације жена, у коју спадају и женски портрети, на уму треба имати једно упозорење Ричарда Џонсона. Он, наиме, тврди да је:

„текстове [је] такођер *могуће* читати као форме репрезентације, под увјетом да схватимо како увијек анализирамо репрезентацију репрезентације. Први предмет, који је приказан у тексту, није објективан догађај или чињеница, него су му већ дана значења у некој другој друштвеној пракси“ (Johnson 2006: 105).

Проучавање културних појава прошлости још више усложњава приступ репрезентацијама/текстовима. На то је указао Рејмонд Вилијамс који је истицао да је истраживач у том случају осуђен тек на сачуване текстове дате епохе, а да није у

могућности да приступи „живљеној култури“ и да доживи њену карактеристичну „структуру осећања“ (Williams 2006: 41).

У проучавању часописа и медија све ове теоријске поставке донеле су промену у схватању њихове функције и епистемолошког статуса: они нису (само) одраз, огледало и документ догађаја у друштвеном и културном животу, већ (и) сами представљају догађај; они нису (само) репрезентација стварности, већ и њена конструкција, „стварност“ сама. Најразвијенију методологију и терминологију за овакво читање значења медијских текстова изградила је у последњих двадесет и више година критичка анализа дискурса Нормана Ферклафа (Norman Fairclough), Тојна ван Дејка (Teun A. van Dijk) и Рут Водак (Ruth Wodak).

Због тога се ово истраживање такође служи резултатима ове већ самосталне научне области хуманистике: критичке анализе дискурса (critical discourse analysis). Проучавање периодичких портрета захтева минуциозну језичку анализу у светлу друштвених теорија, какву ова метода/дисциплина управо и нуди.

2. 2. Како читати текстове женских портрета? Критичка анализа дискурса

У низу приступа проучавању дискурса који су освајали академско поље почев од 60-их година 20. века, крајем осамдесетих јавила се и критичка анализа дискурса (КАД).²⁹ Иако је Ван Дејк још почетком 70-их година објављивао радове који најављују овај приступ, већина следбеника критичке анализе дискурса њеним почетком сматра 1989. годину, у којој је Норман Ферклаф објавио књигу *Језик и моћ (Language and Power)* (Blommaert, & Vulcaen 2000: 454).³⁰ У књизи *Дискурс и друштвена промена (Discourse and Social Change, 1992)* Ферклаф је развио друштвену теорију дискурса.

Ова дисциплина има двоструко порекло: у социолингвистици, односно критичкој лингвистици, с једне стране, и у друштвеној теорији, са друге. Тачније, она је већ у самој лингвистици пронашла довољно широку основу за даљи развој.

²⁹ У даљем тексту КАД.

³⁰ Почетак КАД обележен је и оснивањем Ван Дејковог часописа *Дискурс и друштво (Discourse & Society, 1990)*, али и књигом *Језик, моћ и идеологија (Language, Power and Ideology: Studies in Political Discourse, 1989)* коју је уредила Рут Водак.

Теоретичари са Универзитета Источна Англија у Великој Британији су касних 70-их година 20. века критичку лингвистику већ развили као методу чији је циљ да изолује идеологију у дискурсу и да покаже како се идеологија појављује као систем језичких карактеристика (Paniagua et al. 2007: 5). У оквиру постојећих лингвистичких теорија које се односе на анализу текста, Ферклаф је дао предност системској функционалној лингвистици Мајкла Халидеја (Michael Halliday) иако је у то време много утицајнија била лингвистика Ноама Чомског (Noam Chomsky). У томе је пресудила чињеница што се системска функционална лингвистика првенствено бавила односом језика и других елемената друштвеног живота. Халидејева функционална лингвистика заправо је у основи целокупне критичке лингвистике.³¹

С друге стране, практичари КАД често се позивају на критичку теорију Франкфуртске школе као на свој узор. Ово повезивање није за њих важно само због теоријских подударња, већ и због заједничког става да, посебно у хуманистици, интелектуалац / теоретичар / научник никада није лишен свог друштвеног ангажмана. Теорија не постоји ван друштва, она је и сама „увек већ“ део попришта дискурса / идеологија које проучава. Самим тим и позиција научника никада није неутрална. Питање је само да ли је он те позиције свестан и да ли је експлицира. Заоштреније гледано, теоретичари КАД јесу увек и пре свега њени практичари: њихова анализа је само средство којим се „чита“ идеологија у јавним говорима и тиме, макар и минимално, утиче на промене у савременом свету.³²

Важно упориште КАД има и у Фукоовом схватању дискурса. Његова идеја знања-моћи, али и Грамшијево схватање хегемоније, налазе се у основи разумевања свих других кључних појмова ове теоријске оријентације. Грамшијев појам хегемоније означава друштвену доминацију и контролу ненасилним путем, путем устаљених обичаја и уверења, свакодневних пракси, па у том смислу и свакодневних језичких пракси. У успостављању хегемоније учествује и

³¹ Халидеј је дошао до закључка да, из ког год угла да се посматра језик, он се увек открива као друштвени феномен, „језик као створење и творац [*the creature and creator*] људског друштва“ (Halliday 2002: 6–7), чија је првенствена улога размена значења.

³² Ван Дејк чак наглашава да критичка наука, у било којој области, увек бира да свет посматра из позиције оних који највише пате, а критички анализира оне који имају моћ и који су одговорни (према Wodak 2004).

књижевност као институција, „прије свега установљивањем канона те промицањем одређених начина читања и примене“ (Biti 2000: 170).

На овом месту потребно је укратко дефинисати кључне појмове КАД, јер се у томе смислу они користе у овој студији.

Један од најважнијих оперативних појмова јесте појам *идеологије*. Представници ове дисциплине супротстављају се „дескриптивним“ схватањима идеологије, која је дефинишу као позиције, ставове и уверења друштвених група занемарујући притом односе моћи и хегемоније између ових група. КАД идеологију сагледава пре свега као облик моћи. Она је „значање у служби моћи“ (Fairclough 1995: 14), односно, „идеологије су репрезентације аспеката света за које се показује да доприносе установљавању, одражавању и мењању друштвених односа моћи, доминације и експлоатације“ (Fairclough 2003: 9, превод С. Б.).

Међу представницима КАД најсложенију теорију идеологије развио је Ван Дејк. Он је у КАД увео и социо-когнитивну парадигму, која подразумева тријаду когниција – идеологија – дискурс. Поред тога што проучава знања, идеологије и уверења која припадају друштвеним групама, КАД, по Ван Дејку, треба да се бави и менталним представама и процесима код говорника језика, појединаца, у тренуцима када производе и разумевају дискурсе, и учествују у друштвеној комуникацији (Van Dijk 2009: 64). Под *когницијом* он подразумева све оно што тај појам означава у „когнитивним наукама,“ у психологији, лингвистици, филозофији и логици: комплекс функција мозга који обухвата мишљење, опажање и представљање; памћење; знање; когнитивне процесе итд. Залагање за социокогнитивни приступ Ван Дејк оправдава и својим претходним радовима о идеологији и расизму, у којима је показао да је ту реч подједнако о менталним и друштвеним појавама. По овом аутору, идеологије су системи уверења, заједничка уверења једне друштвене групе, али фундаменталнија и апстрактнија од појединачних идеолошких уверења и ставова. „Идеологије контролишу и организују сва остала уверења друштвене групе. Једна од њихових *когнитивних функција* је да обезбеде (идеолошку) кохерентност уверења групе и тако олакшају њихово усвајање и употребу у свакодневним ситуацијама“ (Van Dijk 2006: 116, превод С. Б.).

Следећи појам који треба посебно издвојити јесте појам *моћи*. Ван Дејк на једном месту друштвену моћ одређује као контролу. А на основу средстава којима се она постиже, извео је више типова моћи, које су увек моћи група или институција. Исто тако, указао је и на више могућих реакција тј. одговора оних који не припадају структурама моћи. По Ван Дејку:

„групе имају (мању или већу) моћ ако су у стању да (мање или више) контролишу дела и мишљења (чланова) других група. Ова способност претпоставља основу моћи у привилегованом приступу ограниченим друштвеним ресурсима, као што су сила, новац, статус, слава, знање, информације, ‘култура’ или, у ствари, различити облици јавног дискурса и комуникације [...]. Различити типови моћи могу да буду разликовани према разноликим ресурсима употребљеним како би се користла таква моћ: приморавајућа моћ војске и насилних људи биће заснована на сили, богати ће бити моћни захваљујући свом новцу, док већа или мања моћ родитеља, професора или новинара да убеди може да се заснива на знању, информацијама или ауторитету. Треба такође приметити да је моћ ретко апсолутна. Групе могу више или мање да контролишу друге групе, или да их контролишу само у посебним ситуацијама или друштвеним доменима. Штавише, потчињене групе могу мање или више да пружају отпор таквој моћи, да је прихватају, одобравају, да јој се повинују или да је оправдавају и чак је сматрају ‘природном’“ (Dijk 2001: 355, превод С. Б.).

„Природност“ и „нормализација“ моћи уједно су и својства грамшијевски схваћене хегемоније. Ова нормализација моћи/доминације се, поред других друштвених пракси, а како Фуко открива посебно оних репресивних, најефикасније одвија у језику, у свакодневной (зло)употреби текста и говора. Постојаност овакве доминације лежи у чињеници да је појединци прихватају „здро за готово“ као „природну“. Отуда је и борба за еманципацију жена нужно – процес дугог трајања.

Представници КАД сматрају да идеологија, као вид друштвене моћи, у дискурсима није увек довољно видљива и да је зато њихов циљ да је таквом учине. Као што напомиње Р. Водак, практичари КАД имају задатак да анализирају „затамњене као и транспарентне структурне односе доминације, дискриминације, моћи и контроле с обзиром на то како се испољавају у језику“ (према Blommaert &

Bulcaen 2000: 448). Сваки текст је комбинација експлицитних и имплицитних значења, тако да истраживач у одређеном тексту раздваја оно што је експлицитно речено, од онога што је остало неизречено, али се подразумева или претпоставља. Претпоставке текста су и део његове интертекстуалности: оне указују на то да постоје други текстови (усмени као и писани) које аутор и читаоци / слушаоци већ узимају за извор заједничког „знања“ о некој ствари. Претпоставке, подразумевајућа и имплицитна значења посебно су важни у анализи идеологије зато што су идеолошка значења та која обично остају неизречена. Циљ КАД је, другим речима, да имплицитна идеолошка значења преведе у експлицитна.

Трећи кључан појам, који рекло би се по називу методе/дисциплине – представља и њен основни предмет *анализе*, јесте појам *дискурса*. Дискурс је, међутим, само средство помоћу кога се идеологије – које су основни предмет *проучавања* – производе, усвајају, потврђују, легитимишу или мењају. Ако су за Ферклафа идеологије биле „репрезентације аспеката света“, дискурси су „*начини* репрезентације аспеката света“ (Fairclough 2003: 124). Они зависе од позиције коју појединац има у свету, од његовог личног и друштвеног идентитета и не представљају свет само онаквим каквим га појединац види, већ и какав би желео да буде.

За представнике КАД, дискурс је зато и облик друштвеног деловања (в. Fairclough & Wodak 1997: 271–280). Дискурси су, дакле, друштвено конститутивни исто колико су и друштвено условљени (Исто 258). Ово становиште чини КАД блиском ранијој теорији говорних чинова Џона Остина (John Austin) и потом Џона Серла (John Searle). Остинова подела исказа на констативе (који обавештавају и могу се оценити као истинити или лажни) и перформативе (који самим изговарањем обављају одређену радњу) и само увођење категорије перформатива претеча је каснијих идеја о дискурсу као друштвеном дејству. Блиска схватањима КАД јесте и Остинова каснија интервенција у којој је укупну језичку активност дефинисао као перформативну (Biti 2000: 47), извевши извео нову поделу језичких чинова, која подразумева да исказ увек зависи од контекста.

Ферклаф објашњава и како текстови могу да делују као узроци друштвених промена. На непосреднијем плану, они мењају наша знања, уверења, ставове и вредности. Текстови, међутим, имају и ефекте одложеног дејства: они обликују

идентитете, започињу ратове, доприносе променама у индустријским односима или систему образовања (Fairclough 2003: 8). Наравно, Ферклаф упозорава на то да у односу текст : друштво не делује директна каузалност, нити у томе каузалитету постоји правилност. Новина коју КАД доноси у односу на критичку лингвистику лежи, између осталог, у томе што укључује улогу *публике* у тумачење дискурса (Paniagua et al. 2007: 5). Онај ко истражује значење и делотворност текста / дискурса отуда мора веома добро да познаје конкретан контекст и могућности и видове рецепције сваког појединачног текста.

У једном од одређења дискурса, Ван Дејк истиче његову вишедимензионалност. Дискурс, по њему, у исто време јесте језички (вербални, граматички) предмет (смислено слагање речи или реченица), али може бити и дејство (као што су потврда или претња), облик друштвене интеракције (као што је разговор), друштвена пракса (као што је предавање), ментална представа (значење, ментални модел, мишљење, знање), комуникативни догађај или активност (као скупштинска дебата), културни производ (као роман) (Van Dijk 2009: 67). Овакво „лабаво“ схватање дискурса прати КАД од њених почетака. Ферклаф је зато покушао да пружи систематичан одговор на вишезначност дискурса, раздвигивши три основна нивоа његовом схватању и анализи (в. Blommaert, & Vulcaen).

Дискурс као текст. На овом нивоу проучавају се језичка својства текста: избор речи,³³ њихова учесталост, употреба метафора, граматичка својства, избор актива или пасива, кохезивност, семантички однос главне реченице са зависном, семантички односи између речи, уобичајени спојеви речи, структура текста (епизодичност, систем обрта и заокрета). Метафора је посебно важан елемент анализе текста зато што се дискурси могу разликовати на основу (употребе) метафора. Наравно, у самој анализи ови нивои не могу се раздвајати. Ферклаф тако семантичке односе унутар сложене реченице доводи у везу са жанром, који припада следећем нивоу анализе. Одређени типови односа (временски, последични, намерни, супротни) више су или мање карактеристични за одређене жанрове (приповедање, извештавање, рекламу). Исто тако, потребно је познавати „догађај“ о којем се у тексту говори, да би се знало колико је конкретно или

³³ Ферклаф каже да дискурси „лексикализују“ свет (Fairclough 2003: 129).

апстрактно он представљен, и шта је укључено а шта искључено из његове репрезентације.

Дискурс као дискурзивна пракса. У овом делу анализе текст се повезује са својим (текстуалним) контекстом. Проналазе се интертекстуалне везе и текст се смешта у одређени жанровски систем. У овом поступку КАД дугује много Бахтиновој теорији жанрова. *Жанр* је у КАД схваћен као друштвено утврђен начин употребе језика у вези са одређеним типом друштвене активности (нпр. приповедање, интервју, излагање). Поред тога што подразумева начин изведбе текста, он укључује и својства која је Халидеј назвао пољем, гласом, стилем и начином. *Поље* говори о томе на које друштвене праксе се текст односи и како су оне означене; *глас* је својство текста које открива ко су учесници у његовом произвођењу и рецепцији; *стил* се односи на начин како су конструисани односи између учесника; а сам *начин* – говори о томе које форме текстуализације су примењене (в. Fairclough 1995: 14).

По узору на КАД, жанр женског портрета може се дефинисати помоћу веза између конкретних текстова, и то веза по свим набројаним својствима која истиче Халидеј: ти текстови припадају еманципаторској друштвеној пракси (као *пољу* дискурса); по својству *гласа* то су текстови које жене производе за друге жене као реципијенте; *стил* дискурса тј. односи у овој комуникацији су такви („сестрински“) да учествују у формирању једне женске (интерпретативне) заједнице, радећи на повезивању и умрежавању, стварајући блискост и поверење међу учесницама иако полазе од једног ипак хијерархијског односа (ауторка – идеолог – уредница : читалачка публика). Једино се *начин*, који такође одређује један жанр, у случају женског портрета не може свести на јединствено својство.

Дискурс као друштвена пракса. На послењем нивоу анализе текст се посматра као друштвени и комуникацијски догађај. Дискурс је, дакле, део друштвених процеса и чинилац односа *хегемоније*. Истраживач испитује који су и какви идеолошки ефекти хегемоније у које је дискурс уписан. Дискурс може, на пример, да доприноси одржању постојећег класног или родног поретка, да га легитимизује, или да му пружа отпор. Заснивајући ово своје гледиште на ставовима Алтисера (Louis Althusser) и Грамшија, Ферклаф је из трећег нивоа анализе извео и свој приступ друштвеној промени (Blommaert & Vulcaen 2000:

449). Хегемоније се мењају, о чему сведоче и промене у дискурсима, тј. у поретку дискурса; појављују се нови покушаји контроле и отпори режимима моћи.

У том контексту, женски портрети опиру се постојећем родном поретку, у неким случајевима и класно-родном, и раде на мењању односа моћи.

Било да испитује његова језичка својства, чак и она фонолошка, било да га сагледава као део историјских токова, КАД за основну јединицу своје анализе увек узима *текст*. За КАД текст представља *друштвени простор* унутар кога се одвијају одређени процеси. Текст је зато и део друштвеног догађаја (Fairclough 2003: 21). По Ферклафу, у тексту се истовремено појављују два основна друштвена процеса: сазнавање и представљање света, с једне стране и друштвена интеракција, с друге. Овакво схватање основу има у концепту вишефункционалности текста. Ферклаф је идеју о томе да језик у тексту увек истовремено функционише на више нивоа преузео из системске лингвистике М. Халидеја према којој језик у тексту истовремено функционише: 1) појмовно, представљачки, „идеационо“ (*ideationally*), у представљању искуства и света, 2) интерперсонално, кроз успостављање интеракције између учесника у дискурсу и 3) текстуално, тако што повезује делове текста у кохерентну целину. Ова поставка оперативно потврђује раније теоријске тврдње, пре свега се мисли на Фукоове ставове из *Археологије знања*, по којима су својства текста и дискурса друштвено конститутивна. Наиме, у својој првој функцији, текст учествује у обликовању система знања и уверења, тј. у ономе што Фуко назива објектима. Затим, кроз своју другу функцију, текст обликује друштвене идентитете / субјекте, а исто тако и односе међу њима (в. Fairclough 1995: 6).

Инспирисан Бахтином, Ферклаф текстове одређује и као места тензије између центрифугалних и центрипеталних притисака. *Центрипетални притисци* су они који терају текст да се држи постојећих конвенција: како оних које се односе на језик на коме је писан / изговорен, тако и оних које се односе на поредак дискурса, тј. жанра коме текст припада. *Центрифугални притисци* произлазе из конкретне ситуације у којој се текст производи. Те ситуације су по правилу обележене друштвеним контрадикторностима, тако да су текстови поприште друштвене борбе. Прецизније, КАД се првенствено и интересује за оне

дискурсе који сведоче о друштвеним конфликтима, какви су политички, родни, институционални и медијски дискурси (Wodak 2004: 2).

Уколико у настајању текста центрипетални притисци претегну, текст је хомогенији; а уколико текст одговори на новину друштвене ситуације, и постојеће конвенције одбаци или искористи на нове начине, мењајући и сам жанровски систем, текст је хетерогенији. Хетерогеност текста је, дакле, оно својство које га чини показатељем социокултурних процеса и промена. Хетерогени текстови јесу креативни, док су хомогени текстови израз конвенција. У проучавању књижевних жанрова оваква поставка додатни је допринос социологији жанра, а њена је специфичност у томе што омогућава да се из (степенa хомогености) значења текста изводе закључци о формалним променама у одређеном жанру или жанровском систему. Она се, опет, везује за критику хегемоније и друштвене неједнакости, с обзиром на то да су доминантне структуре те које „стабилизују конвенције и натурализују их“ (према Wodak 2004: 3).³⁴

Најбољи оквир овако постављене анализе текстова по Ферклафу је – *етнографија*. Да би се истражило произвођење значења, потребно је обратити пажњу на:

„интерпретације текста исто колико и на саме текстове, и уопште на то како текстови практично фигурирају у одређеним областима друштвеног живота. [...] Да би се проценили узрочни и идеолошки ефекти текстова, потребно је текстуалну анализу уоквирити, на пример, анализом организације, и повезати ‘микро’ анализу са ‘макро’ анализом тога како односи моћи делују преко мрежа пракси и структура. Текстуална анализа је вредан додаток друштвеном истраживању, а не замена за друге облике друштвеног истраживања и анализе“ (Fairclough 2003: 15–16, превод С. Б.).

³⁴ Ферклаф упозорава и на то да нема потпуне и коначне анализе текста, нити постоји његова објективна анализа. Међутим, то по Ферклафу није никакав проблем. Једноставно, вођени сопственим интересовањима, поводом текста увек постављамо одређена питања а не нека друга. „Мој приступ припада у ширем смислу традицији ‘критичке друштвене науке’ – друштвене науке која је мотивисана циљем да се обезбеди научна основа за критичко преиспитивање друштвеног живота у моралном и политичком смислу, нпр. у смислу друштвене правде и моћи“ (Fairclough 2003: 15). Још је Хоркхајмер (Max Horkheimer), на кога се практичари КАД ослањају, веровао да ни један појединачан метод истраживања не може да да коначне и поуздане резултате о било ком предмету проучавања, па је предлагао да више метода допуњују једна другу (Wodak 2004: 10).

Из КАД произлази и један део савремених проучавања медија. Теоретичари и практичари КАД у највећем се броју случајева баве анализом штампаних и визуелних медија: вести, извештаја, репоратажа, наслова, реклама, итд. Кључном теоријском књигом у овој области, ако се анализа медија издвоји унутар КАД, може се сматрати Ферклафов *Медијски дискурс (Media Discourse 1995)*. Међутим, ништа мање нису значајна Ван Дејкова истраживања расизма у (шпанској) штампи или појединачне анализе које се могу наћи у сада већ бројним зборницима радова који се заснивају на КАД (репрезентација хомосексуалних и маргинализованих идентитета, легитимизација америчког империјализма, обликовање родних идентитета кроз рекламе).

У вези са овом облашћу, важни су радови Гунтера Креса (Gunther Kress) и Теа ван Левена (Theo van Leeuwen), који су у појам дискурса укључили и визуелне артефакте. Ова концепција „мултимодалности“ дискурса чини се неизбежном у медијској анализи, јер је без ње немогуће проучавати визуелне медије, али и илустровану периодичку штампу, као и другу штампу у којој визуелни елементи освајају све већи простор. Иако у КАД доминира анализа дискурса / идеологије у тексту и говору, ова студија приклања се Кресовом и Ван Левеновом схватању о мултимодалности дискурса, јер то намеће сама часописна грађа.

У истраживањима медијског дискурса Ван Дејк се највише бавио репрезентацијом мањинских и маргинализованих (етничких) група и странаца. Резултати до којих је у њима дошао примењиви су и на остала проучавања стереотипа, представа о Другом и језичке колонизације. Ван Дејк, тако, издваја неке од карактеристичних семантичких маневара у дискриминаторским дискурсима доминантне већине, као што су, на пример; *негација привидне негације* („Немам ништа против црних људи, али...“) или *негација привидног уступка* („Нису сви црнци криминалци, али...“), итд. Ови маневри подразумевају позитивну саморепрезентацију (Ми нисмо расисти, Ми смо толерантни), и негативно представљање Других које следи после везника *али* (према Cremades 2007: 19).

Распрострањену примену КАД је пронашла у феминистичкој теорији и критици. Ранија феминистичка истраживања језика и пракса КАД у великој мери су се подударали, како по критичком односу према друштвеној неједнакости која

се одржава кроз употребу језика, тако и у конкретним поступцима у анализи текстова. Дискурзивна конструисаност рода, као основно теоријско полазиште и предмет проучавања феминистичке критике, логично захтева минуциозну анализу дискурса. Први пут су се две „дисциплине“ и званично укрстиле у зборнику радова из 2005. године *Феминистичка критичка анализа дискурса: род, моћ и идеологија у дискурсу*. Уредница Мишел Лазар (Michelle Lazar) указује на политичку природу феминистичке КАД с обзиром на то да је њен средишњи задатак критика дискурса који одржавају патријархални друштвени поредак, „односе моћи који систематски привилегују мушкарце као друштвену групу а онемогућавају, искључују и развлашћују жене као друштвену групу“, али и утицање на друштвену трансформацију (Lazar 2007: 5–6). Феминистичка критика и КАД сустичу се и у грамшијевском схватању патријархалне / друштвене хегемоније, у критици општих „знања“ која се узимају здраво за готово а која леже у имплицитним значењима текстова, било писаних, било усмених.

Рут Водак је своју теорију дискурса засновала на бернаштајновској социолингвистици и Франфуртској школи, посебно на идејама Јиргена Хабермаса. Њен допринос дисциплини јесте у истраживању језика у његовом институционалном окружењу (судови, школе, болнице), проучавању конструкције идентитета и промена идентитета на националном и транснационалном нивоу (Cremades 2007: 22) и увођењу историјске перспективе (Discourse Historical Approach). На основу резултата истраживања антисемитизма у Аустрији током осамдесетих и деведесетих година 20. века, Водак је, између осталог, дошла до закључка да је дискурс увек историчан, што значи да је „синхронијски и дијахронијски повезан са другим комуникацијским догађајима који се одвијају у исто време или који су се већ догодили“ (Wodak & Ludwig 1999: 12).

Као једна у низу пракси које се користе у данас распрострањеној анализи дискурса, КАД је примењивана највише на савремене дискурсе, попут глобализације, неолибералног капитализма, конзумеризма, расизма, неофашизма, национализма, сексизма, у њиховим најактуелнијим манифестацијама. Читаво поље истраживања које је остало недовољно обрађено јесу феномени прошлости.³⁵

³⁵ Поред радова Рут Водак, која је проучавала документа Вермахта о војним дејствима на Балкану, у овој области постоје студије које су настајале независно од „школе“ КАД, а које се по свему уклапају у њен програм, какви су, на пример, зборници *Језик у фашизму (Sprache im Faschismus)*,

Историјске појаве научног социјализма, феминизма, фашизма или комунизма, код нас југословенства, на пример, оставиле су главне архивске трагове у језичким формама: делом у званичним и незваничним документима и појединачним публикацијама, делом у периодичној штампи. Ова огромна грађа такође нуди могућности нових тумачења из перспективе друштвене хегемоније, односно отпора, институционалних ауторитета и сл., а у вези са жанровским системом, поступцима метафоризације, вербализације итд.

2. 3. Проучавање периодике: моћ и утицај, имплицитна и историјска читатељка, огледало и конструкција стварности

Најтежи задатак у истраживању везе између жанра и идентитета јесте одређивање дејства текста на обликовање идентитета у свакодневици. Тиражи и читаност одређеног часописа, активизам његових сарадница или читалачке публике, успех акција које је часопис покренуо (курсеви, предавања, петиције, зборови, протести итд.), писма читалаца и слични параметри не омогућавају прецизно „мерење“ часописног утицаја на укупну (женску) читалачку публику, њену свест и понашање. Задатак овога рада се зато једним делом ограничава на проучавање самих „текстуалних“ идентитета, уз делимично реконструисање њиховог ефекта у свакодневној друштвеној пракси.³⁶

1989) или ‘*Отров који свесно испијаш...*’. *Националсоцијализам и немачки језик* (‘*Gift, das du bewußt eintrinkst...*’ *Der Nationalsozialismus und die deutsche Sprache*, 1994).

³⁶ Тек су женски часописи који су основани после Другог светског рата (загребачки *Свијет*, београдске *Практична жена* – касније само *Жена*, *Базар*, *Нада*, *Ана*) систематично и редовније спроводили анкете међу својим читатељкама и читаоцима, па су тако сами оставили документе о сопственом утицају. Чак и у тим случајевима, проучавалац не може бити сигуран како да протумачи сваки добијени податак. Неда Тодоровић се, на пример, пита да ли чињеница да је две трећине анкетираних читалаца *Базара* одговорило да су потпуно задовољни садржајима часописа а само два процента да нису задовољни – показатељ некритичности читалачке публике или усаглашености садржаја *Базара* са очекивањима читалаца (Тодоровић 1987: 126). Систематична и емпиријска истраживања медија у другој половини 20. века донела су и, по њиховим ауторима, прецизне податке о утицају женских часописа који, на пример, откривају да „ако се у једном броју часописа *Constanze* објави савет о томе како се преврће дотрајала огрлица кошуље, операцију ће испробати бар милион читатељки тога броја [...]. Безмало два и по милиона читатељки одмарало је ноге данима и недељама по пет минута сваког сата на начин како је то препоручивала *Constanze*“ (Noelle, према Habermas 1969: 217). У случају међуратне и раније женске периодике, међу којима је тек *Жена данас* у другој половини 30-их година почела са анкетирањем читалаца, проучавалац је нешто ограниченији. Понекад се, међутим, долази до појединачних врло конкретних података: Слободанка Пековић пронашла је сведочанство о масовној реакцији читатељки на једно писање у

Овај проблем већ је уочен у феминистичкој анализи женских часописа. С њим се делимично преклапа проблем одређења саме (просечне) *читатељке*, који је донекле решен. Раздвојени су, макар теоријски, појмови имплицитног читаоца и конкретног / историјског читаоца, у конкретном случају, разлика између *имплицитне читатељке*, конструисане у тексту и од стране самог текста, и стварне *историјске читатељке*, „која је платила два пенија 1788. или своју једну фунту 1988. како би купила и прочитала одређени женски часопис“ (Ballaster et al. 1991: 4).

Медијски простор који периодика заузима један је од повлашћених простора јавног дискурса. Часописи су „места“ на којима се одређени дискурси производе, преносе и етаблирају. Као облик друштвеног деловања, дискурси су најдиректније укључени у односе моћи у друштву. Питање је, међутим, да ли се њихови ефекти уопште остварују свакодневним животом и да ли добијају шири значај, односно да ли постају видљиви у актуелном или тек у неком будућем времену. Као што примећује Н. Ферклаф, помало полемишући са теоријама друштвеног конструктивизма:

„ми можемо текстуално да тумачимо (представљамо, замишљамо итд.) друштвени свет на одређене начине, али да ли ће наше репрезентације или тумачења имати ефекат мењања његове конструкције зависи од различитих контекстуалних фактора – укључујући и начин на који је друштвена реалност већ тумачена, ко је тумачи, и тако даље“ (Fairclough 1995: 8–9, превод С. Б.).

Морин Хани (Maureen Honey) је на исти начин објаснила овај механизам деловања/утицаја у случају масовних медија, о којима овде и јесте реч, истичући да је „моћ масовних медија или пропаганде да убеди ограничена већ постојећим ставовима, вредностима, искуствима и потребама конзумента, који погледе из медија прихвата у сагласности са сопственима“ (Honey, према Attwood 1999: 15). У области проучавања популарне културе, овим проблемом бавио се осамдесетих

часопису *Жена* 1911. године. Наиме, др Данило Кеслер критиковао је ношење женских шешира као луксуз, у наизглед маргиналној рубрици Белешке, наводећи да би годишњи трошак за шешире своје жене муж требало да потроши за неку „народну ствар“. Недуго после тога „учитељице су се на свом дружинском састанку одрекле куповине шешира у текућој години“, како је забележио београдски часопис *Учитељ* (Пековић 2010: 241).

година 20. века Џон Фиск (John Fiske), реагујући на поједностављено схватање о непосредном деловању доминантних идеолошких значења производа популарне културе на њихове конзументе. Наиме, сама култура је у његовом приступу дефинисана као процес производње, дистрибуције и рецепције значења. Фиск је био још један од теоретичара који је указивао на активну позицију конзумента, насупрот веровању у његово пасивно примање по(р)уке, и показао је како у „читањима“ производа популарне културе појединац или група може да пружа отпор, односно да преиначује значења која је свом производу наменио његов аутор.

Прихватање идеја одређеног часописа зависило је тако пре свега од тренутне спремности публике да их разумеју, тј. од тога колико су се оне поклапале са већ утемељеним ставовима и вредностима читатељки, односно од спремности читатељки да те ставове мењају. Та се идеолошка чињеница у случају штампе огледа у једној материјалној чињеници, у њеном тиражу. *Женски покрет* (1920–1938), који је захтевао најрадикалнију промену, и највише права и слобода за жене – имао је најмањи тираж (1.700 примерака, на почетку излажења) и био је ограничен на узак круг факултетски образованих читатељки и читалаца. *Жена и свет* (1925–1941), такође декларативно феминистички оријентисана, имала је, по претпоставци, тираж од 10.000 примерака (Стефановић 1998: 408), дакле, и далеко већи утицај, иако је и она била „приступачнија имућнијим читатељицама“ (Исто). У њој је феминистичка оштрица била затупљена наглашеним присуством приватне сфере живота: иако јасно износи став о женским политичким правима, о њима се ипак мање говори. Мада се и ту могу наћи за то време радикални еманципаторски ставови (присуство мужа на порођају, позитиван однос према естетској хирургији или женској улози заводнице), истовремено се повлађује патријархалним вредностима и традиционалним родним улогама кроз кулинарске рецепте, модне кројеве, третман краљевске породице, чланке о бризи о деци (уп. Стефановић 1998). Већи је, дакле, утицај имао часопис који умереније критикује постојеће стање, делом га чак и подржавајући.

Истраживање жанра женског портрета подразумева методологију проучавања медија (media studies), али и писање класичне, готово позитивистичке историје периодике. У англоамеричкој науци, теоријски се у последњој двадесет

година као посебна дисциплина интензивно утврдило проучавање периодике (*periodical studies*)³⁷, која као методолошки осмишљена пракса постоје већ четрдесет година и у домаћем контексту.³⁸ У пракси ових проучавања временом је дошло до преокрета који се у хуманистичким наукама догодио са тзв. језичким обртом а који је обележио и студије културе. За проучавање периодике то је конкретно значило да је рад на (књижевним) листовима и часописима временом мењао фокус од архивског, библиографског и описног, у коме је периодика узимана за грађу, схватана као извор, документ и сведочанство, ка теоријско-критичком, у којем су текстови периодике проучавани „изнутра“, као језичке репрезентације које формирају предмет на који реферишу.

Једно време у истраживањима је преовладавао став по којем периодика истовремено и одсликава и конституише одређену културу. На крају, у истраживању викторијанске периодике на пример, превагнуло је схватање да је периодика „неизбежни идеолошки и подсвесни амбијент,“ „конститутивни медијум викторијанске културе“: „Штампа је, у свим својим манифестацијама, током викторијанског периода постала контекст у оквиру којег су људи живели и радили и мислили, и из којег су изводили свој осећај спољашњег света“ (Shattock and Wolf, према Rukett 1989: 103, превод С. Б.). Ово полазиште које пренаглашава значај текста над (животним) контекстом сматрамо адекватнијим у приступу „информатичкој ери“, док за периоде у којима је периодичка штампа доминантни медиј (19. и прва половина 20. века), а висок проценат становништва неписмен,

³⁷ Међу бројним *друштвима* и *пројектима* за изучавање одређене периодике која се интензивно појављују и теоријски утемељују у протеклих двадесет или више година, пре свега на енглеском говорном подручју, корисно је овом приликом издвојити међународно Друштво за истраживање Викторијанске периодике (Research Society for Victorian Periodicals), дакле британске периодичке штампе 19. века, које има и свој стручни часопис (*Victorian Periodical Review*). Будући да је почев од свог оснивања 1968. године до данас прешло пут од претежно емпиријских истраживања до наглашено теоријског приступа периодици, сматрамо га парадигматичним моделом у изучавању периодике, односно карактеристичним показатељем у ком се смеру крећу дата истраживања која полазе од првенственог интереса за књижевност. Заокрет у приступу књижевности и култури, као и самој методологији, најбоље су изразили сами научници овога друштва када су у свом часопису 1989. године кроз низ студија описали путању свога тада двадесетогодишњег рада на викторијанској периодици, путању која се поклапа са развојем у хуманистици уопште, а уже, са кретањима у студијама културе. Већина њихових поставки примењива је на проучавање периодике уопште.

³⁸ Реч је о истраживачком пројекту у оквиру којег је писана и ова докторска теза, а који од 1970. године званично постоји у Институту за књижевност и уметност, најпре под насловом *Историја српске књижевне периодике*, затим *Историја српске књижевне периодике прве половине 20. века*, па *Место и улога периодике у историји нове српске књижевности*, до садашњег *Улога периодике у формирању књижевних, културних и националних образаца*.

примеренијим држимо мешовити, рефлексивно-конструктивни модел у анализи медијског текста.

Према тумачењима Лин Пикет, још је 1824. године у тексту „Периодичка књижевност“ Џејмс Мил (James Mill) изнео идеје које се поклапају са савременим приступима периодици и дискурсу. Преводећи његове термине на језик новије теорије, Пикет истиче да Мил периодичку штампу дефинише као алтисеровски идеолошки државни апарат, који репродукује и оснажује хегемонију владајуће класе (Puket 1989: 106). По Милу, периодика уопште не може да буде опозициона или критичка зато што мора да се свиди широкој публици, а то значи и да ласка њеним предрасудама (Исто 105). Мил је, показује Пикет, описао и низ других периодичких карактеристика везаних за хегемонију које ће појмовно и термилошки прецизирати двадесетовековни теоретичари. Идеолошка хегемонија периодичке штампе одржава се, делом, једном врстом *репресивне толеранције*, путем које су остављена празна места за опозиционе гласове и опозиционе дискурсе. То је појава названа и *механизам безбедносног вентила*. Овај моменат може се поредити са Бартовим схватањем о *ефекту вакцинације* у масовној култури, помоћу којег институционални дискурс допушта могућност критике, при чему критика заправо појачава *status quo* (Исто 106).³⁹

С обзиром на то да жанр женског портрета само своје постојање дугује новом статусу женске штампе и појави феминистичке периодике, ово истраживање делом припада и подобласти која се назива феминистичка историја медија. Марија Ди Ченцо (Maria DiCenzo), Луси Дилеп (Lucy Delap) и Лејла Рајан (Leila Ryan) у књизи *Feminist Media History: Suffrage, Periodicals and the Public Sphere* (2010) утемељују ову научну област. Историја феминистичких медија (а исто тако и: феминистичка историја медија) је једна од оних области изучавања које су производ тренда наглог умножавања приступа и њиховог уситњавања и хибридизације (DiCenzo et al. 8). Ауторке прецизно одређују кључни однос између медијске слике / текста и стварности, у овом случају примењене на род.

³⁹ Овима се на пољу проучавања гиноцентричних жанрова и феминистичке периодике опозиционе у односу на хегемони патријархални дискурс поставља питање да ли еманципаторски гласови / гласила у коначном, парадоксално, опет помажу одржању владајућег поретка.

Цитирајући текст Лане Раков (Lana Rakow) из првог издања часописа *Feminist Media Studies*, ауторке усвајају њен став:

„Ако бисмо врло једноставно могле да резимирамо изазове које су феминистичке студије медија поставиле ванредно отпорном збиру претпоставки о роду и медијима, то би било [...] прво, да медији не само што *нису* миметички или сликовно верни одраз стварности, већ да то *не могу ни да буду* [...]. Медијски текстови не представљају поруке о нашој култури, они ЈЕСУ култура. Слично томе, не постоје жене а затим и њихове репрезентације, које су мање или више тачне“ (према DiCenzo 2010: 42).

Истраживање репрезентације жена у жанру женског портрета полази од дуалног модела репрезентације, који подразумева да ипак „постоје жене“ а затим и њихове *(не)одговарајуће* репрезентације. Међутим, те репрезентације ово истраживање не схвата као одразе и изворе за реконструкцију конкретних женских искустава, од којих се у портретима по правилу полази, већ, управо као и у наведеном цитату, као посебне медијске догађаје који учествују у производњи културних значења тј. идеологија. То, опет, не значи да ови портрети немају и документарну вредност.

За ово истраживање, женски портрети имају статус сведочанства у ширем контексту, као део праксе „јавног резоновања привремено равноправних“ захваљујући којој се образује јавност, што су полазишта Лиргена Хабермаса на којима се заснива и студија Марије Ди Ченцо.

2. 4. Формирање феминистичке контрајавности и њен значај за развој гиноцентричних жанрова

2. 4. 1. Грађанска јавност и феминистичка контрајавност

Појава и развоја *женске јавности* односно *феминистичке контрајавности* пресстављају друштвену основу за процват жанра женског портрета.

Појам *грађанске јавности* (*bürgerliche Öffentlichkeit*), који је у расправу о јавном мњењу увео Лирген Хабермас, постао је полазиште разноврсних проучавања у хуманистичким дисциплинама: од оних који се тичу друштвених

процеса модернизације, демократизације и еманципације до истраживања културе, медија и комуникација. Иако је, делом одговарајући на критике, Хабермас временом ревидирао сопствену теорију, његова рана студија *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerliche Gesellschaft* (1962) (п)остала је једна од најкоментарисанијих у области светске хуманистике у другој половини 20. века. Концепт јавности Хабермас је највећим делом засновао на историјском развоју периодичке штампе, што његов приступ чини подеснијом теоријском основом у конкретним анализама периодичких жанрова и са њима повезаних друштвених феномена од каснијих искључиво теоријских разрада истог концепта.⁴⁰

Хабермасова је теза да је либерална грађанска јавност настала у 18. веку (Енглеска, Француска и Немачка) као критичка сфера – простор за јавну расправу о стварима од јавног интереса, заменивши до тада доминантну (феудалну) репрезентативну јавност. Оваква јавност заузела је простор између друштва и државе, „радећи“ у корист друштва. Прецизније:

„грађанска јавност се може схватити као сфера приватних људи који окупљени чине публику, њима је потребна јавност регулисана прописима власти и од почетка усмерена против саме власти да би са овом пречистили рачуне о општим правилима општења и принципијелно приватизованој али јавно релевантној сфери робног промета и друштвеног рада. Медијум овог политичког обрачуна је специфичан и историјски без преседана: јавно резоновање“ (Habermas 1969: 38).

Изворна функција јавности била је, дакле, критичка, а уз то ништа мање и еманципаторска (в. Habermas 1974: 49–55).

Поред важности која је дата публици, за феминистичку анализу (феминистичке или пак *женске*⁴¹ јавности) посебно је значајан увид да у рационалној критичкој расправи која је конституисала грађанску јавност

⁴⁰ Иако је на српскохрватском/хрватскохрватском говорном подручју и у академској јавности Хабермасова „пионирска“ књига о јавности дуго присутна (од 1969), а за њом су следиле многе друге у којима је развијао и мењао своју концепцију, идући све више ка концепту комуникације, сматрамо да је потребно, као што чине теоретичарке феминистичких медија, вратити се или задржати се на овој пионирској књизи. Хабермасова студија недавно је штампана у новом, адаптираном преводу (2012).

⁴¹ У новије време појавила се књига Megan Smitley, *The Feminine Public Sphere: Middle-Class Women in Civic Life in Scotland c.1870–1914* (Manchester: Manchester University Press, 2008).

дијалогводи аргументима и да је снага аргумента јача од ауторитета или идентитета појединца. Рационална расправа подразумева *привремену* једнакост учесника.⁴²

У Хабермасовој концепцији изузетан значај игра и *место* настанка и „одигравања“ јавности, што Хабермас назива институцијама јавности (места окупљања, штампа, удружења). У случају грађанске јавности, то су *салони*, претежно у Француској, *кафеи*⁴³ у Енглеској и *кафанска друштва* тј. учена друштва око кафанског стола (како је преведен израз *Tischgesellschaften*) у Немачкој (Habermas 1969: 42–47). Грађанска политичка јавност настаје из литерарне јавности, па је у ужем смислу кључна *институција* јавности заправо уметничка, конкретније – књижевна критика. Професионална критика произилази, дакле, из салонских и кафанских разговора, као што се, пошто је прочитана у новинама или часопису, у те разговоре, *резоновања*, и *враћа*. Часопис је зато „публицистички инструмент“ институционализоване уметничке критике (Habermas 1969: 55–57), а тиме и јавности.

Грађанска јавност појавила се заједно са својим првим демократским медијем – штампом, али је са даљом демократизацијом и омасовљењем публике, сматра Хабермас, дошло до назадовања и декаденције грађанске јавности. Масовна употреба и комерцијализација штампе и медија за Хабермаса су, у складу са схватањима Теодора Адорна (Theodor Adorno) и Макса Хоркхајмера (Max Horkheimer), значиле и гашење изворне функције јавности: од активне критичке она се претворила у конзументску. У европским оквирима, овај процес започео је средином 19. века. Хабермасови критичари приметили су, међутим, да се управо у

⁴² Н. Фрејзер (Nancy Fraser) је критиковала ову тезу из перспективе постојећих демократских друштава, тврдећи да учесници у јавној дискусији никада нису једнаки, јер се не може занемарити контекст, односно иако се расправа води у атмосфери једнакости, учесници све време носе свест о својој статусној и класној припадности, односно неједнакости. Они не могу да „ставе у заграде“ своје статусне разлике, како је мислио Хабермас, тврди Фрејзер позивајући се на ревизионистичку историографију. Према Елију (Geoff Eley), а на томе инсистира и Фрејзер, у стратификованим друштвима дискурзивни односи између јавности које су различите по својој моћи пре узимају форму борбе, него резоновање, дискусије. Дакле, ако је код Хабермаса важило да у самој грађанској јавности учесници занемарују своје статусне и друге разлике и дискутују као једнаки, код Елија је акценат на томе да дијалог између више различитих јавности, који се ипак води, није права дискусија, резоновање, већ такмичење, борба (Fraser 1990: 56–80). Ипак, од тренутка када Фрејзер говори о више сукобљених јавности, њена критика не може се више односити на Хабермасов концепт (једне) јавности.

⁴³ Преводаилац Глигорије Ерњаковић реч *coffe house*, коју сам Хабермас у својој књизи често наводи у оригиналу, не преводи је на немачки, превео је на српски изразом *кафана*.

тренутак који он види као декаденцију јавности на европској политичкој сцени јављају нове политичке снаге које су критички корективи грађанског друштва и државе, пролетеријат и женски покрети, пре свега. Указано је, дакле, на класну или родну искључивост Хабермасове концепције јавности (DiCenzo et al. 2010: 23–27) и на недостатност употребе појма у једнини.

Усложњеност јавности већина теоретичара описала је увођењем појма опозиционе јавности коју овде називамо контрајавношћу. тј. успостављањем опозиције јавност : контрајавност; односно јавност(и) : контрајавност(и).⁴⁴ Најпре су Оскар Негт (Oskar Negt) и Александер Клуге (Alexander Kluge) увели појам *пролетерске јавности* (*proletarischer Öffentlichkeit*), чиме су заправо разграничили појмове јавности и опозиционе јавности (Negt & Kluge 1972). Касније су се јавили и појмови *феминистичке јавности*, односно *субалтерне контрапублике / контрајавности* као оквирни појам за све подређене контрајавности. Последњи термин увела је Ненси Фрејзер (Nancy Fraser), чије је мишљење да се јавност „одувек конституисала кроз сукоб“: „Практично од почетка, контрајавности⁴⁵ су оспоравале искључујуће норме грађанске јавности разрађујући алтернативне стилове политичког понашања и алтернативне форме јавног говора“ (Fraser 1990: 61). Сабирајући подређене друштвене групе и њихово деловање у појам

⁴⁴ Постоји могућност да овај израз буде преведен и као контрапублицитет или чак контрапублика. Преводац Клугове и Негтове књиге на енглески језик, Петер Лабањи (Peter Labanyi), сведочи о томе када у првој фусности разматра могућности превода појма *јавност*. Лабањи се определио за *публицитет* (*publicity*), тамо где у извору стоји јавност, *Öffentlichkeit*, јер енглески превод овог појма, *public sphere*, по њему, наглашава просторни а занемарује друге аспекте појма. Видети: Oskar Negt et al., "The Public Sphere and Experience": Selections. October, Vol. 46, [Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories, and an Interview] Autumn (1988): 60. У проучавању настанка феминистичке (контра)публике и јавности у оквирима српске културе, определили смо се за *контрајавност* као појам / термин који укључује и Негтову и Клугову употребу појма пролетерске (контра)јавности и термин *counterpublic(s)* у феминистичким и другим описима контрајавности на енглеском говорном подручју. Термин феминистичка контрајавност појмовно уједно покрива и оно што се на енглеском назива *feminist public sphere*. У најновијим феминистичким читањима истиче се да је не само хабермасовски термин јавност, већ и ревизионистички контрајавност / контрапублика – сувише лабав. Последњим се, наиме, у новијим студијама означава све од „заједница, читалаштава и публика до политичких група и друштвених покрета“ (DiCenzo et al. 2010: 27). Овде, сматрамо, контрајавност има своју оправдану употребу и своје специфично значење, одређено како елементима која је Хабермас приписао јавности, тако и елементима које су феминистичка тумачења везала уз алтернативне, подређене јавности.

⁴⁵ Израз *counterpublics* овде, дакле, из наведених разлога преводимо слободније као *контрајавности* радије него као контра- или противпублике, као што и *public* даље у реченици и у овом контексту преводимо са јавност.

субалтерних контрајавности,⁴⁶ Н. Фрејзер их описује као „паралелне дискурзивне арене где чланови подређених друштвених група проналазе и размеђују контрадискурсе који им заузврат допуштају да формулишу опозициона тумачења својих идентитета, интереса и потреба“ (Fraser 1990: 67).⁴⁷

У овом раду полази се и од схватања да подређене јавности делимично понављају пут формирања грађанске јавности. Ова идеја назначена је у схватању Гинтера Лотеса (Günther Lottes) да се *плебејска јавност* конституише по моделу грађанске, и донекле у Хабермасовом одговору на ову тезу (Habermas 1990: 16). Феминистичка (контра)јавност требало би у том случају да се и сама уобличава кроз специфични медијум „политичког обрачуна“, јавног резоновања, и морала би имати одговарајућу штампу и своје специфично *место*, карактеристични јавни *простор* свога настанка. Треба притом обратити пажњу на то да се термини *приватно* и *јавно* у Хабермасовој употреби не поклапају са истим паром опозиција у феминистичкој теорији. Производна делатност приватних грађанских лица, на пример, припада сфери приватног, док простор куће који је салонски – у оном тренутку када приватна лица у њему заподену расправу о литератури или политици – постаје јавни.

2. 4. 2. Хабермасов одговор на феминистичка тумачења јавности

У предговору новог издања књиге *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1990) Хабермас је одговорио на нека од феминистичких промишљања његове

⁴⁶ Синтагму *subaltern counterpublics* превели смо као *субалтерне контрајавности*, у складу са претходним објашњењима. Термин *субалтерни* Ненси Фрејзер је, по сопственом признању, преузела од Гајатри Чакраворти Спивак (Gayatri Spivak), позивајући се на један конкретни текст (“Can the Subaltern Speak”) па је он овде остављен у истом облику у ком се налази и у досадашњим преводима на српски. Термин *counterpublic* је презуела од Рите Фелски (Rita Felski) (Fraser 1990: 79, фуснота 22).

⁴⁷ Н. Фрејзер заправо разграничава два случаја: јавност у стратификованим друштвима и егалитарним мултикултурним друштвима, и унутар њих однос јавности (једнина) насупрот вишеструких јавности. Под стратификованим друштвима подразумева „друштва чији основни институционални оквир производи неравноправне друштвене групе у структурним односима доминације и потчињавања“ (Fraser 1990: 66). Чланови подређених група немају арене у којима би расправљали између себе о својим потребама, циљевима и стратегијама. Зато они формирају алтернативне јавности / публику.

концепције јавности⁴⁸ и додатно истакао патријархални карактер грађанске јавности:

„Нема никакве сумње о патријархалном карактеру уже породице, која је истовремено образовала језгро приватне сфере грађанског друштва, као и извориште нових психолошких искустава једног на себе усмереног субјективитета. Али, у међувремену је растућа феминистичка литература изоштрила нашу свест о патријархалном карактеру саме јавности – јавности која је врло брзо прерасла читалачку публику, обележену и женама, и преузела политичке функције“ (Habermas 1990: 18).

Хабермас је такође уочио неравноправност феминистичке контрајавности у односу на друге субалтерне контрајавности. Код њега су контрајавности представљене као друштвене групе: „Питање је да ли су жене из грађанске јавности биле искључене на исти начин као радници, сељаци и ‘светина’, а такође и ‘несамостални’ мушкарци“ (Исто).

Хабермас, дакле, издваја две врсте субалтерних контрајавности, постављајући квалитативну разлику између *искључености* жена из грађанске јавности, с једне стране, и *искључености* подређених класних и (суп)културних слојева и група, са друге стране. У складу са Фукоовим схватањем дискурса моћи и Другог, *искљученост* жена је потпуна и подразумева да се ова маргинализована група практично креће у другом Универзуму. Међутим, без Другог, доминантна јавност не може ни да се конституише: „О ‘искључењу’ у фукоовском смислу може бити говора када се поред тога ради о групама чија је улога за формирање одређене јавности *конститутивна*“ (Исто 15). *Искљученост* друге врсте била би на делу у случају, на пример, пролетерске јавности: „‘Искључење’ добија други, мање радикалан смисао, када се у самим структурама комуникације истовремено образује више арена [...], где се поред хегемоне грађанске јавности појављују друге супкултурне или класно спецификоване јавности, под сопственим премисама, не без даље могућности за компромис“ (Исто). Док су, дакле, друге подређене контрајавности компетитивне и ипак укључене у грађанску јавну сферу,

⁴⁸ Хабермас неке ауторке конкретно помиње, као Кетрин Хол (Cathrine Hall) и Џоан. Б. Лејндс (Joan V. Landes), нпр., али је јасно да су у том тренутку у његовом фокусу и ставови Мери Рајан и Ненси Фрејзер, будући да је са њима заједно учествовао на конференцији из које ће 1992. произаћи зборник радова *Habermas and the Public Sphere: Studies in Contemporary German Social Thought*.

феминистичка контрајавност, означена у Хабермасовом тексту именом своје друштвене групе – жене, представља потпуно другачији случај. Жене су, по његовом мишљењу, из грађанске јавности искључене на исти начин као што је народ искључен из феудалне репрезентативне јавности. Хабермас упечатљивом сликом резимира кључне карактеристике репрезентативне јавности: „Овде народ обликује кулису пред којом властодршци, аристократија, црквени достојанственици, краљеви, итд., представљају себе и свој статус. Народ припада условима конституисања ове репрезентативне јавности управо тиме што је искључен из власти тако репрезентоване“ (Исто 17). Хабермас сматра да је „искљученост жена у одређеном смислу такође конститутивна за политичку јавност [...]. За разлику од искључења обесправљених мушкараца, искљученост жена је имала структурно обликујућу моћ“ (Исто 19). Ова тврдња призива и претходну слику кулисе из Хабермасове „теоријске имагинације“, на основу које је жене у грађанској јавности могуће замислити као кулису, мизансцен, односно саму (пасивну) публика, без које грађанско-патријархално „перформансирање рода“ не би имало пред ким и за кога да се изводи.

Значајно је приметити да Хабермас нијансира искљученост жена из јавности, тиме што прави разлику између положаја жена у политичкој и литерарној јавности. Већ и је у првом издању поменуте књиге Хабермас више пута, иако тек у назнакама, указао на искљученост жена, пре свега мислећи на фазу образовања грађанске јавности. Говорећи о проблему *амбиваленције породице* која је „у исто време и агент друштва и на известан начин антиципирана еманципација од друштва“, Хабермас дефинише и амбивалентан статус чланова породице, дакле појединаца:

„Ову амбиваленцију приватне сфере показује још и јавност; наиме, већ према томе да ли се приватни људи у литерарном резонувању споразумевају о искуствима своје субјективности као људи, или се приватни људи у политичком резонувању споразумевају као власници о регулисању своје приватне сфере. Персонални круг ова два облика публике не поклапа се потпуно: жене и издржавана лица искључена су из политичке јавности фактички и правно; напротив, женска читалачка публика, поред њих такође ученици и послуга, често има већи удео у литерарној јавности него сами приватни власници и главе породице“ (Habermas 1969: 73).

Овај уопштени закључак изведен на основу енглеског, француског и немачког примера, сам Хабермас релативизује конкретним случајевима у којима су жене биле искључиване и из литерарне јавности.⁴⁹ Ипак, Хабермас види и одређени „напредак“ у искључености жена у грађанском друштву у односу на искључивање плебса у репрезентативној јавности: он верује да грађанска јавност има способност да се трансформише изнутра (Habermas 1990: 20), због чега и жене, као Други, могу временом бити укључене у њу.

2. 4. 3. Претече и протооблици српске феминистичке контрајавности

Када се говори о јавности и контрајавностима у српском друштву, треба имати у виду чињеницу да се тај појам примењује на подручје изразито дисконтинуираног друштвеног и државног развоја, на који се Хабермасова „крива“ кретања грађанске јавности не може доследно применити. Потребно је узети у обзир посебне околности: чињеницу да се „српска“ грађанска јавност и њена штампа формирала у оквирима „туђе“ државе – Аустроугарске монархије – крајем 18. века, док је већина српског становништва живела и даље у феудалној, такође „туђој“, држави – Отоманском царству –, да је са ослобођењем „матике“ у 19. веку јавна сфера истовремено и започела и наставила развој и у сопственој држави, која је споро прелазила у капиталистички систем – што је предуслов самог појављивања јавности у Хабермасовом смислу. Као и српска грађанска јавност, тако и клице феминистичке контрајавности настају у Аустроугарској, међу српским грађанством у Војводини. Међутим, с обзиром на чињеницу да се то грађанство као публика формирало не само на српским, већ и на аустријским, немачким и мађарским часописима (посебно када је реч о породичним и женским магазинима), у конкретном случају требало би занемарити „предуслов“

⁴⁹ Немачка друштва која оснивају прве комерцијалне читаонице, на пример, такође искључују жене: „Ова друштва, која бирају своје управе према сопственим статутима, која о пријему нових чланова одлучују већином гласова, спорна питања уопште решавају парламентарним путем, *искључују жене* и забрањују коцкање, служе једино потреби приватних лица да као политички заинтересована публика чине јавност: да читају часописе и да о прочитаном дискутују, да размењују лична мишљења [...]“ (Habermas 1969: 95, курзив С. Б.).

јединственог / националног државног оквира, што би даље вероватно показало да је сама јавност, упркос државно-друштвеној дисконтинуираности, у великој мери имала континуитет хабермасовског модела.

Душан Иванић одлично је описао промену која настаје међу женском (читалачком) публиком, а тиме и у самој грађанској јавности (Иванић 2008). Он је више језички спонтано, него теоријски експлицитно направио разлику између пасивности српске женске читалачке публике крајем 18. и у првој половини 19. века и њеног новог, активног положаја почев од деловања Уједињене омладине српске у другој половини истог века:

„Жене су постале *тема* ангажоване књижевне ријечи већ у дјелу Доситеја Обрадовића. Њима се уредници почињу обраћати у првим алманасима и часописима. *Објект су пропаганде* у чланцима Ј. С. Поповића, Уједињене омладине српске и, посебно, у списима Светозара Марковића. Треба нарочито нагласити врло активно учешће алманаха у настајању литературе за женску публику и прве жене уреднице и списатељице (нпр., *Талија*). У том кругу постпросвјетитељских идеја налази се и *Воспитатељ женски* Матије Бана (Београд 1847). *Активирање жене као чиниоца различитих сфера јавног живота* нагло се развија с Уједињеном омладином српском, 60-тих година 19. вијека. У покрету Светозара Марковића овај правац је профилисан социјалистички, као тема тенденциозне књижевности, и уз то је добио прве сљедбенице као што су Драга Дејановић и сестре Нинковић“ (Иванић 2008: 305, курзив С. Б.).

Од тренутка када су жене од теме и објекта постале и субјекат јавног дискурса – може се пратити постепено „рађање“ феминистичке јавне сфере. Иванић прецизно уочава прелазни, из феминистичке перспективе контрадикторни, карактер овог периода:

„Како је постављено женско питање као питање ослобођења женскиња, настале су претпоставке за стварање женских друштава, која ће почети оснивати своје листове. И поред тога овај процес није ни једнострук ни монолитан: на једној страни се пропагира ослобађање од устаљеног положаја жене, а на другој се ради око опстајања традиционалних односа (жена као мајка, супруга, ћерка)“ (Исто).

Управо је то оно што карактерише листове и часописе које оснивају женска друштва у 19. веку: у њима се и у истом броју равноправно јављају конзервативно-дискриминаторски и еманципаторски дискурси. Није реткост да се ова контрадикција јавља и у оквиру истог текста. Прецизније говорећи, реч је о углавном концептуално изразито конзервативним⁵⁰ или умерено конзервативним часописима,⁵¹ чији су уредници мушкарци, и у које на различите начине продиру еманципаторски дискурси. Феминизам није у њиховом програму, али се феминистичке идеје и животне чињенице пробијају захваљујући томе што припадају корпусу тема из „женског света“. Неки изразито еманципаторски текстови нашли су се у *Женском свету* А. Варађанина захваљујући томе што су у питању преводи или препричавања из стране женске штампе („Клубски живот женскиња у Лондону“,⁵² „Осамљене жене“ Јелице Беловић Бераджиковске,⁵³ „Гркиње“,⁵⁴ „Турске жене“⁵⁵).

Посебну пажњу унутар овог часописа заслужује текст Софије Ковалејевске „Моје сећање на Жорж Елиотову“,⁵⁶ у ком једна еманципована жена, математичарка и професорка универзитета, пише о другој еманципованој жени, списатељици и феминисткињи. Овај талентовано писан и превођен текст, у карактеристичном гиноцентричном жанру, тачније, хибриду жанрова сећања–исповести–портрета, морао је имати одјека код тадашњих читатељки. Остављајући проблем рецепције феминистичких идеја у патријархалној грађанској јавности за тему неког будућег истраживања (уколико је могуће пронаћи трагове те рецепције у преписци, дневницима и самим часописима), потребно је поставити питање: како је на женску читалачку публику деловала слика независне жене, слободна природа њених (ван)брачних односа и чињеница да се Џорџ Елиот развела, а потом удала за 30 година млађег мушкарца? Претпоставка је да се феминистичка контрајавност обликовала тако што се постепено образовала „феминистичка“ публика која је читала и резоновала о оваквим текстовима.

⁵⁰ На пример, *Домаћица*, орган Женског друштва и његових подружница и панчевачка *Српкиња* уредника Јована Поповића.

⁵¹ *Женски свет* (1886–1914), лист добротворних задруга Српкиња, власник: Добротворна задруга Српкиња Новосаткиња, уредник Аркадије Варађанин.

⁵² *Женски свет*, 4,5/1900: 63–65.

⁵³ Исто 65.

⁵⁴ *Женски свет*, 8/1900: 116–117.

⁵⁵ Исто 118–119.

⁵⁶ *Женски свет*, 8/1896: 117–119, и 9/1896: 131–133. Превела К. Х. [Катарина Холецова].

Клице феминистичке контрајавности у другој половини 19. века не треба тражити само у штампи намењеној женама; штавише, еманципаторски текстови ретко се у овој врсти штампе налазе програмски. Програмски мотивисане „феминистичке“ текстове треба тражити, као што се из претходног може закључити, у листовима Светозара Марковића и Уједињене омладине српске,⁵⁷ али и у часописима либералније оријентације. Један од таквих листова јесте *Јавор* (1874–1893),⁵⁸ у којем је Драгиња Гавриловић објављивала своје приче и роман(е). Иако програмски ни на који начин не показује своју посвећеност женском питању или женској публици (ово последње експлицитно је видљиво само кроз значајно присуство реклама које се обраћају женама), *Јавор* је на својим страницама редовно доносио „женске“ теме и, управо захваљујући Драги Гавриловић, износио најрадикалније феминистичке ставове свога времена.

Занимљиво је да се у својим протооблицима српска феминистичка контрајавност јавља и са изградњом сопственог језика. Родно осетљив језик опажа се и у *Јавору*. У години у којој је излазио *Девојачки роман* издваја се, рецимо, чланак Драгутина Блажека, под насловом „Женске као глазботворке (композиторкиње).“⁵⁹ Наравно, реч је о спорадичним случајевима у којима још увек жене нису те које говоре у своје име. Међу занимљивостима тј. *Листку* објављују се чланци попут „Јапанкиње у позоришту“, „Женскиње у Јапану“, „Живот женскиња у Кореји“, који су, заједно са оним попут Блажековог, или горенаведенима из *Женског света*, претече сличних национално-географских, типских и индивидуалних женских портрета који ће преплавити касније феминистичке часописе.

Драгоценост сведочанство о развоју женске читалачке публике уопште, на почетку 20. века у Београду, оставили су библиотекари Народне библиотеке Србије који су ревностно водили прецизну статистику о својим корисницима и читаној литератури. Анализирајући податке за 1902. годину, историчарка Дубравка Стојановић скреће пажњу на то да је статистика „тада први пут увела и

⁵⁷ Видети, на пример, темат *Портрет претходнице: Драга Димитријевић Дејановић*, у часопису Профемина, 13/14 (1998): 157–184, где се преносе текстови Драге Дејановић „Еманципација Српкиња“ из листа *Матица* и „Српским мајкама“, из *Младе Србадије*.

⁵⁸ Лист је у време објављивања *Девојачког романа* излазио под уредништвом Илије Огњановића и Јована Грчића, а власништвом Јована Јовановића Змаја.

⁵⁹ *Јавор*, 28/1889: 441–443.

посебну категорију ‘жене’; те године било је 357 читатељки“ (Стојановић 2009: 284). За само десет година перцепција жена као читалачке публике ће се још више побољшати. Када је реч о статистици из 1913. године, наиме:

„занимљиви су и резултати [статистике] у којој су обрађени подаци о преофесионалној структури читалаца. Одмах постаје упадљиво да су сад све професије подељене на своје женске и мушке представнике, док је у претходним годинама постојала само једна заједничка група. Био је то значајан помак у виђењу родних односа, јер су, за почетак, жене изашле из позиције невидљивих и закорачиле у статистику као посебна одредница, а затим су постале видљиве и у оквиру појединих професија“ (Стојановић 2009: 286).

Прворазредно је и сведочанство Милице Томић о Женској читаоници „Посестрима“ у Новом Саду. Ту више није реч о помаљању жена као читалачке публике, већ о стварању праве женске јавности:

„А сад да видимо, како изгледа у нашој читаоници? [...] Читамо наизменце, и после сваког читања разговарамо о ономе што смо читале. [...] Ми смо испочетка држале, да треба оставити бар половину времена, када ће сваки моћи читати за себе, али ниједна то не тражи. Наше чланице углавном носе *новине и књиге* кућама. А у читаоници хоће да им се чита на глас и *да о томе разговарају*. [...] Нама *женскињу недостаје данас свака заједница*. Људи су данас демократскији од жена, јер се код њих чешће састају сви сталежи, па се и зближују. Они виде, да је човек човек, да ту нема разлике, и то их изједначује. А ми жене? Код нас се састају ратарске жене на бунару, занатлијске за себе, а такозване госпође опет за себе, те су једна другој стране. Само нас једно место скупља, а то је црква, али се тамо богу моли, а не говори и не расправља“ (*Жена*, 1/1911: 23–25, курзив С. Б.).

Ова два „сведочанства“, која успостављају паралелу између Београда и Новог Сада у смислу формирања женске читалачке публике, дозвољавају нам да са више поузданости говоримо и о формирању „заједничке“ српске феминистичке контрајавности.

Женски и феминистички часописи, заједно са осталим активностима чланица женских покрета и удружења (појединачни издавачки подухвати, зборови, серије предавања, курсеви, разни видови окупљања, међународне конференције, петиције за опште право гласа, за мир, против рата, за разоружање, итд.), обликовали су тек у Краљевини СХС / Југославији (1919–1941) субалтерну контрајавност у смислу који том појму даје Ненси Фрејзер.

За Ненси Фрејзер пример алтернативне субалтерне контрајавности била је феминистичка контрајавност у САД крајем 20. века: са својим часописима, књижарама, издавачким кућама, мрежама филмске и видео дистрибуције, серијама предавања, истраживачким центрима, академским програмима, конференцијама, конвенцијама, фестивалима и локалним местима окупљања (Fraser 1990: 67). Ове елементе, у складу са својом епохом и културом, српска феминистичка контрајавност добила је у времену свог пуног обликовања. Занимљиво је да се набројани елементи, упркос великим друштвеним, културним, економским и технолошким разликама између Краљевине СХС 20-тих и САД 90-их година 20. века, у многама поклапају.

У периоду до 1914. године српска женска друштва још увек су претежено хуманитарног, добротворног и просветитељског карактера, као и њихова гласила и друге писане акламације. Курсеви описмењавања и домаћички течајеви који ова друштва организују углавном имају за циљ да унапреде жену у традиционалним улогама супруге, мајке и домаћице, залажући се често за образовање, и само понекад за самосталност жене. Тек са политичким захтевом за женско право гласа нова друштва и часописи после тзв. Великог рата залажу се већински за образовање и права жене зарад ње саме, зарад еманципације саме, а не еманципације која је обавезно у функцији „вишег“ циља: одржања и унапређења нације, државе или породице. У оквиру часописне сцене, „албум“ *Српкиња* из 1913. године заузима место граничника између два „доба“ српске (и југословенске) феминистичке контрајавности. По апсолутној доминацији женског ауторства, критици патријархата и по несвакидашњем покушају аутоканонизације овај алманах је сведочанство о аутономији феминистичког дискурса и као такав израз 20. века, док га обједињеност женског и националног питања уврштаје у

модел грађанске јавности и „дуги“ 19. век.⁶⁰ Једна од кључних личности у покретању и идејном обликовању овог периода, Јелица Беловић Бернаджиковска, тим је подухватом радила на остварењу идеје о „женској културној заједници“, односно „женској интерпретативној заједници“ (в. Дојчиновић 2011)⁶¹, чији се концепт једним делом подудара са појмом феминистичке контрајавности.

2. 4. 4. Литерарна јавност. *Девојачки роман* као парадигма обликовања феминистичке контрајавности

Девојачки роман Драге Гавриловић, који је у наставцима излазио у *Јавору* током 1889. године (од 17. до 34. броја), вероватно је прво књижевно дело које озбиљно учествује у образовању српске феминистичке контрајавности. Захваљујући његовом специфичном жанровском статусу (књижевни и периодички жанр), јасније ће бити сагледана и улога касније женске књижевности у обликовању феминистичке контрајавности, односно повезаност женског портрета и књижевних (махом романескних) женских портрета. *Девојачки роман* за ауторкиног живота није објављен као засебна и целовита књига, што је додатни разлог да буде посматран као посебан периодички жанр, *роман у наставцима*.⁶² Захваљујући фрагментарности форме и контекстуалној неодвојивости од часописне целине, роман у наставцима је врло често жанр на граници између књижевности и журналистике; врло често, али не и обавезно, јер његова жанровска позиција зависи од уметничке довршености, степена кореспонденције са другим часописним текстовима и актуелним дискурсима / идеологијама, актуелним догађајима итд., али зависи и од теоријске позиције онога ко роман класификује. Роман у наставцима може да на један начин функционише унутар часописа и часописне сцене епохе, а на други начин као самостално објављена књига, при чему његово жанровско сврставање зависи и од услова рецепције.

⁶⁰ И новосадски часопис *Жена* (1911–1914, 1918–1921) уреднице Милице Томић има донекле сличну позицију, али пошто је реч о дуготрајнијем и сложенијем периодичком, његова оцена из ове перспективе захтева посебно истраживање.

⁶¹ <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=16>

⁶² То је, заправо, изворна форма великог броја европских деветнаестовековних романа.

У кафани или читалачком клубу грађанска јавност успоставља се кроз расправу о књижевним делима и политичким догађајима, захваљујући јавном резонувању равноправних учесника. Управо зато и *Девојачки роман*, као текстуални и уједно друштвени простор, нужно узима оквирни дијалогски облик („компонован као разговор трију сестара“⁶³). Поред тога, и део романа писан у епистоларној форми (писма главне јунакиње упућена њеним двојма сестрама⁶⁴), садржи дијалоге / расправе вођене у Учитељској школи. Те се расправе статусно, класно и родно неравноправних али памећу и образовањем изједначених ликова воде и као расправе унутар света романа (и још уже: унутар епистоларне исповести јунакиње), али, будући објављиване у једном „листу за забаву, поуку и књижевност“, из броја у број, заједно са другим чланцима, и као расправе које излазе из романескних оквира.

Девојачки роман стога и приказује и истовремено самим објављивањем остварује све аспекте хабермасовског појма јавности: просторно-институционални (кафана, салон, штампа), садржајни (тематски, идејни – ствари од јавног интереса) и друштвено-искуствени (пракса јавног резонувања привремено равноправних).⁶⁵ Карактеристична позиција *Девојачког романа* огледа се, дакле, у чињеници да он учествује у образовању феминистичке контрајавности исто колико је и осликава, односно да је сам роман део (еманципаторских) процеса/збивања које настоји да прикаже. Оваква двострукоост парадигматична је за књижевност коју пишу жене, посебно за експлицитно феминистички ангажовану струју, независно од тога да ли су конкретна дела изворно објављивана у неком масовном медију.

⁶³ Иванић овде није сасвим у праву, јер је само половина романа у оквиру поменутог „разговора“, а од једне тачке радња временски тече даље. Међутим, роман у целини има дијалогски облик: најпре зато што се у њему све време води расправа (било кроз писма сестара, било кроз препричавање и преношење расправа које јунакиња води на факултету, у свом дому, или чак у шуми), али и зато што је роман сав у формулама обраћања (опет, било јунакиња једних другима у разговору и преписци, било ауторске инстанце непосредно читаоцима, посебно на почецима и завршецима „епизода“).

⁶⁴ Ј. Милинковић је ова писма назвала „мини есејима“ (в. Милинковић 2013).

⁶⁵ Називе и број кључних аспеката хабермасовске јавности донекле смо усагласили са аспектима које у употреби појма јавности код Ернста и Клугеа издваја преводилац њихове књиге на енглески, Петер Лабањи (Peter Labanyi), јер сматрамо да на одличан начин разлучују овај појам у оба случаја: „The key category – Öffentlichkeit – of Negt and Kluge's book is used by them in (at least) three senses: (1) as a spatial concept denoting the social sites or levels where meanings are manufactured, distributed, and exchanged; (2) as the ideational substance that is processed and produced within these sites; and (3) as 'a general horizon of social experience'“ (Oskar Negt et al. 1988: 60).

Сам почетак *Девојачког романа*, то повлашћено место сваког текста, читаоцима скреће пажњу на просторни аспект феминистичке контрајавности, али и на кључно питање јавне расправе. Разговор трију сестара за време олује одвија се у њиховој девојачкој соби: „Собица је малена. Намештај је скупоцен и господски, али већ стари. На столу гори лампа, а код њега седе две женскиње бавећи се везом. Њима оде и женскиња што се указала на прозору. И она узне неки рад са стола...” (Гавриловић 2007: 19). Јунакиње везу док дискутују о институцији грађанског брака и љубави. Три „женскиње“ у „сопственој соби“, које би Хабермас назвао приватним људима, у тренутку када почињу да резонују о стварима од јавног интереса, претварају се у (активну) публику која чини јавност.

Ликови млађих сестара су на традиционалнијим, конзервативнијим позицијама, док је лик најстарије сестре Даринке приказан као крајње либералан: ова јунакиња сматра да се треба удати само из љубави, за човека сличних назора и сличног образовања, и да нипошто не треба бити само „лутка“ у браку. Овај разговор и у функцији је карактеризације јунакиња и покретања радње, али само разматрање грађанског брака, „јавно резонување“, квантитативно и квалитативно односи превагу над изградњом ликова и фабуле. Како је већ уочено, у роману Драге Гавриловић „посебан моменат“ представља „феминистичко-еманипаторска усмереност“ а „родно и феминистички освешћен говор представља доминантан дискурс“ (Милинковић 2013: 81).

Дијалог сестара није, дакле, само у функцији изградње „света романа“, већ је намењен и ванлитерарним интересовањима читаоца/читатељки часописа. Из ове читалачке публике ће се, бар једним делом, образовати феминистичка публика односно феминистичка контрајавност, јер јунакиње резонују о стварима од јавног, наизглед првенствено женског интереса. Занимљиво је притом да расправа о просвећености, из које ће понићи и идеја (грађанске) јавности, најпре код Канта а затим и других мислилаца и теоретичара, отпочиње заправо чланком о *браку* теолога Јохана Фридриха Целнера (Johann Friedrich Zöllner).⁶⁶

Као што ће се даље видети, проблем брака повезује појаву прве критичке јавности (грађанске) са појавама свих каснијих, „нових“ јавности, односно

⁶⁶ Целнер се у датом чланку противи грађанском склапању брака и залаже за искључивост традиционалног, црквеног брака. У једној фусноти поставља и чувено питање „Шта је просвећеност?“ http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/Berlinische_Monatschrift/

контрајавности, по правилу опозиционих у односу на грађанску (феминистичке, пролетерске⁶⁷). Унутар феминистичке контрајавности тај проблем је најпре био формулисан кроз питање: да ли се удати из обавезе / рачуна или љубави?, а потом кроз питање: да ли се уопште удати?

⁶⁷ Овом приликом довољно је само подсетити на чувену студију Фридриха Енгелса *Порекло породице, приватне својине и државе: у вези са истраживањима Луиса Х. Моргана* (Видети издање Културе, Београд, 1960).

3. Предмет истраживања у историјском контексту

Као што је већ поменуто, издајање женског портрета као посебног жанра непосредно је условљено историјском епохом: друштвеним померањима између два светска рата у Краљевини СХС / Југославији, од 1919. до 1941. године. Дати период није, дакле, тек један од могућих историјских оквира у којима би се овај жанр могао проучавати, већ временски контекст у коме се женски портрет јавља као посебан жанр. Период који је Ернст Нолте (Ernst Nolte) назвао „епохом светских ратова“ (Nolte 1990) јасно је омеђен у европској историји / историографији не само овим ратовима, већ и другим догађајима који су их пратили или узроковали: поред појаве прве комунистичке државе, јачања односно слома радничког покрета, затим појаве и ширења фашизма (којег Нолте сматра главним обележјем епохе), ту је и интензивирање борбе за женско тј. опште право гласа и институционално признање овога права у неким европским државама, Сједињеним Америчким Државама, али и шире.

Са становишта историје жена и родне историје, двадесете и тридесете године 20. века представљају, дакле, посебан, јасно издвојен период, како у југословенском, тако и у европском и ширем контексту. Управо је Први светски рат убрзао развој свести о женским правима: учешће жена у рату у улогама болничарки и добровољки, као и успешно обављање „мушких“ занимања на радним местима упражњеним одласком мушкараца на фронтове, битно је, мада понегде само привремено, изменило доминантну свест о месту жена у јавном животу. Иако су женска права у оквиру женских покрета и раније прокламована, Први светски рат је допринео храбријем и политички осмишљенијем наступу женских удружења и покрета.

Борба жена за право гласа и процват женског ауторства представљају кључна полазишта за разматрање сваке конкретније појаве из овог домена. Бирачко право за жене (свеједно да ли званично добијено или само постављено као политички захтев) и женско ауторство у међуратном периоду уједно су и највидљивији знаци *промене* која је наступила у друштвеним односима моћи у већини европских држава.

Притом, треба нагласити да се оба ова момента могу свести на један заједнички појам – *глас* – макар у српском језику. Био бирачки или ауторски, глас који је освојен и „добитијен“ јесте онај чинилац који је покренуо низ промена. О томе колико је ситуација у различитим европским друштвима после Првог светског рата била слична када је реч о положају жена и родним односима, чак и када су неки оквири битно различити (победничка / поражена страна, монархија / република, признато / непризнато женско право гласа), говори и проучавање грађанских права жена у Немачкој у време Вајмарске републике. Циљ истраживања Кетлин Кенинг (Kathleen Canning) о политичким захтевима немачких жена након 1918. године адекватан је оквир и за тему ове студије. Она је, наиме, желела да покаже:

„како су захтеви немачких жена, охрабрених њиховим искуством рата, пораза и револуције у годинама 1916–1918, одјекнули у преобликованој сфери политике која се чинила неприступачном роду – са својом реториком пораза, преговорима о миру, кризи нације и декларацијом о демократији. У исто време додељивање грађанских права женама 1918. било је значајно у другом смислу, јер је отворило могућности за уско повезивање нових женских субјективности и самопредстављања (*self-representation*) која ће одјекивати дуго после 1918, чинећи род местом континуираних расправа кроз историју републике“ (Canning 2006: xiii).

Захтеви и ауто(ре)презентације југословенских жена такође су се јавили у битно измењеном политичком животу нове државе, чији су носиоци превасходно били окупирани стварањем нове нације и новог државног уређења. Иако, за разлику од немачких жена, жене у Краљевини СХС / Југославији нису добиле политичка права, оне су нашле своје место у јавној сфери, а њихово самопредстављање постало је *differentia specifica* јавног дискурса овог периода у односу на претходна раздобља. Значајно присуство новог, женског гласа појачало је и расправу о родним улогама и односима у периоду Краљевине.

У тек формираној држави, жене су се организовале на сличан начин и имале исте циљеве као и жене у развијеним европским земљама, али је друштвени контекст њихове борбе имао и специфичности, карактеристичне за простор Балкана. Већину становништва чинило је сељаштво (иако су постојали урбани

центри па и читава урбанизована подручја); искуство радничких покрета, које које је у развијенијим земљама Европе допринело јачању идеје о женским правима, није било довољно присутно; коначно, није постојала ни довољно јака традиција либерализма која би индивидуалне вредности и интересе стављала испред колективних. Ипак, све ове тенденције нису биле и непознате у новооснованој Краљевини.

Историјско искуство њених области било је, заправо, веома различито. Како је истакао историчар Љубодраг Димић:

„Краљевина СХС (Југославија) захватала је централни и западни део Балканског полуострва и једним својим делом залазила у централну Европу. На том простору, који није био географска целина већ спој више географских области, истраживачи су одраније уочавали мозаик више културних појасева (турски, византијско-цинцарски, италијански, патријархални, средњоевропски) од којих је, у времену које нас интересује,⁶⁸ превагу имао средњоевропски“ (Димић 1996: 23).

Словенија, Хрватска, Босна и Херцеговина и Војводина налазиле су се претходно у оквиру Аустроугарске монархије, што је амбивалентно одређивало положај жена. С једне стране, идеја националног ослобођења и усмереност ка колективистичким идеалима стављали су жену у функцију колектива. С друге стране, жене с ових простора које су живеле у градовима и припадале имућнијим слојевима могле су да искусе далеко већу „родну равноправност“, а имале су и прилику да се образују у већим градовима монархије (Беч, Пешта, Праг) и да буду у додиру са напреднијим идејама свог времена, какве су опште и женско право гласа.

Културни и друштвени успон жена у Европи и САД у међуратном периоду није, међутим, континуиран: док је двадесете године готово у целом развијеном свету обележио успон женског деловања, тридесетих, из различитих разлога, долази до опадања њихове активности и релативизовања већ постигнутих резултата. Прецизна истраживања показују, међутим, да положај жена ни током двадесетих година није онакав каквим се чини на основу општих позитивних

⁶⁸ Исти период на који се ограничава и ово истраживање.

трендова. Иако су у Великој Британији и Немачкој непосредно после рата жене добиле право гласа, оне су у јако малом проценту биле заступљене у парламенту, а у општој незапослености биле су прве које су отпуштане са радних места (Faerber-Husemann 1983: 85). Економска криза с краја 20-тих година биће изговор да жене у САД остану без радних места за занимања која тек што су освојиле, па ће чак изгубити и истакнуто место које су заузеле у области позоришта, филма и издаваштва (в. Wheeler & Lee Lussier 1982). У Немачкој је успостављање Вајмарске републике 1919. године значило не само задобијање женског права гласа, већ и процват женске књижевности. Доласком националсоцијалиста на власт (1933) укинута је опште право гласа, а фашистичка идеологија, сада и озваничена, ограничавала је ауторке у начинима представљања жене и обликовања женског гласа.⁶⁹ Као што је познато, ова идеологија, видела је жену искључиво у приватној сфери (симболички дефинисаној с три К: das Kirche, die Küche, die Kinder [црква, кухиња, деца]).

Сличном линијом кретале су се и промене у положају жена у Краљевини СХС / Југославији. Државна криза, чији је врхунац била Шестојануарска диктатура 1929. године, довела је до тога да „женско питање“ постане потпуно неважно за званичну политику. Оно, међутим, није враћено на дневни ред ни када су сви одједи диктатуре замрли. У том тренутку чак је и једини феминистички часопис у Краљевини, *Женски покрет*, претрпео одређене промене, услед разлаза до кога је дошло међу његовим сарадницама, односно чланицама Женског покрета. По увођењу Диктатуре Женски покрет одустао је од борбе за стицање политичких права за жене и том захтеву вратио се тек 1935. године (Малешевић 2007: 23–25). Суспензија људских права и слобода и увођење цензуре за један број феминисткиња нису, међутим, били препрека да се настави са доследном феминистичком активношћу и да се јавно износе најрадикалнији еманципаторски ставови. Стога је група феминисткиња – социјалисткиња, реагујући управо на

⁶⁹ Видети: Tanja Sadowski: „Die nationalsozialistische Frauenideologie: Bild und Rolle der Frau in der ‚NS-Frauenwarte‘ vor 1939“; Geraldine Th. Horan: *Mothers, Warriors, Guardians of the Soul: Female Discourse in National Socialism 1924–1934* (Studia Linguistica Germanica), Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2003; Kathleen Condray: *Women Writers of the Journal Jugend from 1919–1940: „Das Gehirn unserer lieben Schwestern“*, Edwin Mellen Press, 2003.

реакционарност *Женског покрета*, покренула нови лист, *Југословенску жену* (1931–1934).

Узимајући у обзир шири контекст женског деловања, Јелена Петровић је дефинисала три идеолошка усмерења у оквиру којих се формирало женско ауторство у Краљевини СХС / Југославији: грађански феминизам, женски пролетеријат и про-патријархално женско задругарство (Petrović 2008: 68). Часописе, који чине језгро овога истраживања, а у којима се јављају женски портрети, могуће је разврстати управо према овој подели. Грађанском феминизму припада деловање Женског покрета тј. Друштва за просвећивање жене и заштиту њених права, па тако и његово гласило *Женски покрет*, али и већ помињана илустрована женска штампа. Грађански феминизам и гласила која су његов израз имали су, дакле, два крила: радикално и умерено. Женском пролетеријату, то јест социјално и левичарски оријентисаном феминизму припадају часописи *Једнакост* (1920), *Жена данас* (1936–1941) и *Југословенска жена. Домаћица*, која излази од раније, изразити је пример про-патријархалног женског задругарства, док је лист *Сељанка* (1933–1935), упркос чињеници да је његова уредница била чланица Женског покрета, непосредовани израз патријархалне културе.⁷⁰

Портрети жена из пропатријархалних гласила само се по основним формалним критеријумима уклапају у дефиницију новог жанра али му заправо не припадају. Због тога се и сама та гласила не укључују у најужи корпус нашег изучавања, али могу да послуже као илустрација већинске женске популације која у периоду којим се бавимо (као ни данас) није укључена у феминистичку контрајавност. Уколико, дакле, занемаримо *Домаћицу* и *Сељанку*, на основу постојећих женских периодика могли бисмо издвојити три струје у оквиру међуратног југословенског / српског феминизма или женског покрета: радикалну грађанску, умерену грађанску и пролетерску тј. комунистичку / социјалистичку.

Ова је подела сагласна са поделом коју је Сузане Кинеброк (Susanne Kinnebrock) понудила у студији о далеко развијенијој и бројнијој штампи првог

⁷⁰ Иако изузетно важан за формирање феминистичке контрајавности, и то од самог свог настанка 1911. године, новосадски часопис *Жена* Милице Томић није у основном фокусу овог истраживања из више разлога: 1) због чињенице да није препознатљив по женским портретима, 2) нужно изискује посебно истраживање јер обележава три „епохе“ (до почетка Првог светског рата, ратно време и послератно: 1919 –1921) и 3) зато што се фокус истраживања усмерава на Београд као новом центру женске еманципације после 1919. године.

женског покрета у Немачкој.⁷¹ На основу усмерења женских гласила тога периода она је дефинисала три основне позиције: социјалдемократску, умерену грађанску и радикалну грађанску, издвојивши и карактеристичне часописе који одражавају три поменута става о женском питању: социјалдемократску *Једнакост (Die Gleichheit 1891–1923)*, умерену *Жену (Die Frau 1893–1944)* и радикални *Женски покрет (Die Frauenbewegung 1895–1919)* (в. Kinnebrock 1999).

Женски покрет у Југославији угледао се на претходне и актуелне интер/националне женске покрете и од њих позајмљивао и наслове својих гласила. С тим у вези, намеће се питање колико су гласила домаћег покрета била потреба већ изграђене публике, а колико су сама обликовала ту публику. Другим речима, колико су ова гласила учвршћивала у пракси већ потврђене идентитете, а колико су жељене идентитете генерисала?

3. 1. Нацрт за историју жанра: почеци у алманаху *Српкиња (1913)*

Почетком историје жанра женског портрета могла би се сматрати 1913. година, када је у Сарајеву објављен алманах који су уредиле „српске књижевнице“: *Српкиња, њезин живот и рад, њезин културни развитак и њезина народна умјетност до данас*. Иза овог подухвата стојало је женско удружење Добротворне задруге Српкиња у Иригу. Овај *албум*, како га ауторке између осталог називају, био је посвећен истакнутој женској активисткињи Савки Суботић. У Предговору се истиче да је намера ове *књиге* да се донесу биографије („животописи“) свих српских књижевница, „и то се износи код нас први пут“, наглашавају уреднице. Текстови о којима је реч, међутим, само у ретким случајевима могу се сврстати у жанр (кратке) биографије, као што ни њихов предмет нису само књижевнице у ужем смислу речи. Албум је састављен од преко педесет *портрета* значајних српских ауторки на широком пољу свих културних

⁷¹ Почетком првог женског покрета у Немачкој сматра се 1865. година, у којој је основано Опште немачко женско удружење (Der Allgemeine Deutsche Frauenverein) а непосредно потом и часопис удружења *Нови путеви (Die Neuen Bahnen)* 1866, а његовим завршетком 1919, година када су немачке жене први пут учествовале на изборима. Ради илустрације развијености овог покрета у Немачкој треба напоменути да је до 1917, како показује једна изложба из те године, деловало 147 различитих гласила који су били посвећени политичким правима жене или њеном положају на послу (Kinnebrock 1999: 135).

делатности (књижевнице, учитељице, уреднице часописа, сликарке, музичарке, добротворке). Реч је већином о мултимедијалним портретима, јер је текст портрета пратила и фотографија портретисане жене. Заступљени су, између осталих, портрети Милице Стојадиновић – Српкиње, Савке Суботић, Јелене Димитријевић, Јелице Беловић – Беранциковске, Даринке Буља, Милице Јаше Томића, Зорке Ховоркове, Катарина Холецове, Драге Љочић, Исидоре Секулић, Маге Магазиновић, Данице Марковић, Анице Савић, Милке Гргурове, Делфе Иванић, Катарине Миловук, Станке Глишић, Косаре Цветковић итд.

Портрети у алманаху *Српкиња* писани су у формама расправе,⁷² писма,⁷³ аутобиографије,⁷⁴ предавања,⁷⁵ говора⁷⁶ итд., а најчешће је реч о комбинацији више њих. Дакле, комбиновање и укрштање различитих говорних и писаних жанрова карактерише структуру текста унутар надређеног жанра женског портрета.

Ј. Савић из Загреба на самом почетку портрета Катарине Холецове и сама истиче да биографије од којих се књига састоји заправо нису уобичајене биографије: „Ми смо у овој књизи имали намеру да одступимо од досадањег метода писања биографије. Кад се је која госпођа родила, где је и кад школе свршила, за које је листове и листиће радила [...] не сматрамо толико важним, кб то [колико то]: у *каким је приликама радила*, како је њезин рад примљен од публике, од пријатеља и родбине, које је плодове донео“ (*Српкиња* 1913: 37). Управо би се овај навод могао узети као опис модела по коме су писани готово сви каснији женски портрети (у женским и другим часописима у међуратном периоду): на фону слике друштвених и културних прилика оцртава се слика лика и деловања одређене жене. По правилу је то патријархална култура која ограничава индивидуално деловање жене, и углавном је у питању жена која уз бројне невоље, отпоре и сопствене жртве заузима своје место у јавном животу, осваја подручје одређеног ауторства до тада доступног само мушкарцима.

⁷² Портрет „Исидора Секулићева“ свео се на расправу у којој ауторка Б. Б. полемише са антифеминистичким ставовима Исидоре Секулић (*Српкиња*, 1913: 43–45).

⁷³ У портрет Зорке Симе Л. Лазића интегрисана су два њена писма.

⁷⁴ „Милка К. Алексић Гргурова“ (*Српкиња*, 1913: 57–59).

⁷⁵ „Делфа Иванић“ (*Српкиња*, 1913: 62–63).

⁷⁶ У портрет „Милева Симићева“ укључен је један говор ове учитељице (*Српкиња*, 1913: 67–69).

На почетку алманаха *Српкиња* у програмском тексту „Жене и књижевност“ (Исто 15–22)⁷⁷ критикован је дискриминишући однос према женском ауторству у српским приликама, а посебно према књижевничком раду (сараднице српских часописа нису плаћане за свој рад, подразумевало се да су њихови прилози бесплатни док се сарадницима за исти посао плаћало), што је у портретима који следе илустровано конкретним примерима. Биљана Дојчиновић је указала на потпуно сагласје између програмских начела српских књижевница 1913. године у овом тексту и идеја Вирџиније Вулф у есеју *Сопствена соба* (1929), објављеном шеснаест година касније.⁷⁸ Овај есеј, заједно са есејима „Жене и проза“ и „Професије за жене“, разматра питања која ће „остати кључна у феминистичком истраживању књижевности на англоамеричком подручју до краја шездесетих година, а нарочито у изучавању књижевности коју су писале жене“ (Дојчиновић-Нешић, наведено електронско издање). Друштвени положај жена, материјални услови (књижевног) стварања, новац, проналажење „сопственог простора“ и успостављање женске традиције јесу кључна „истраживачка“ питања које себи постављају српске књижевнице 1913. године, а која ће поставити и Вирџинија Вулф. У алманahu *Српкиња* на њих је одговор дат кроз исписивање преко педесет женских портрета.

Портрет „Зорка Симе Л. Лазића“ (Исто 39–43), потписан иницијалима Д. Б., указује тако на став средине о раду жена у часописима, посебно на уредничком послу; али показује и како су ауторке у портрете вешто укључивале глас портретисаних жена и како је женски портрет асимиловао постојеће жанрове. Коначно, он јасно указује на чињеницу да идеологију треба ишчитавати као неизречени слој текста.

У портрету су описане недаће које је Зорка Лазић поднела после смрти свога мужа, уредника часописа *Врач*. Преузевши уређивање листа и бригу о његовом издавању, као и дугове који су јој остављени, она се сусреће с патријархалним предрасудама. Ауторка портрета наводи део једног њеног писма:

⁷⁷ Видети текст Б. Дојчиновић-Нешић „О женама и књижевности на почетку века“ (Дојчиновић-Нешић 2000).

⁷⁸ Предавање Вирџиније Вулф (1928) на основу којег је написан есеј и имало је за почетну тему „Жене и књижевност“, што је синтагма коју ауторка кроз читав есеј понавља као лајт-мотив.

„Нисам се ничег плашила, јер сам унапред знала шта ме чека [...]. Једно само нисам знала: да братски уједи могу тако дубоки бити. Али они ми бар објаснише поступак оних дивљака, који живе жене затрпавају са мртвим мужевима [...]. О, како су ти дивљаци племенити, човечни!“ (Исто 40).

У само неколико реченица исказана је норма патријархалне културе по којој жена после смрти мужа нема више право на сопствени живот и срећу,⁷⁹ али кроз иронију и феминистичка побуна против те норме. У даљем тексту писма Зорке Лазић имплицирано је да се класни идентитет у оваквим случајевима повлачио пред родним, чак и на штету сопствених интереса, будући да се представници потлачене класе, којима је часопис *Врач* био добрим делом упућен, радије одричу јавног гласа, тј. свог часописа, него патријархалних стереотипа по којима је непримерено да млада жена, па још без мушког патрона, буде његова уредница. Јер, нова уредница је хтела „да ме баш ти радници, ти сељаци (а не они, који у мени не могу ништа друго да виде осим – младе удовице, као да је моја кривица што нисам – баба!), ти ‘мали’, због којих сам и пошла овом стазом, да ме ти разуму [...]“ (Исто 41).

У следећем портрету, „Др Драга Љочић“, с потписом др Зоре Прице, кроз професионални пут прве лекарке у Србији, описан је судар са патријархалним предрасудама које си и озваничене, односно институционализоване. Вративши се из Цириха са докторатом из области медицине, Драга Љочић се у Београду пријавила за полагање државног испита. „Ондашња влада, по још несавладивим предубеђењима, није хтела допустити младој докторки, ни полагање државног испита, ни право на праксу“ (Исто 43).⁸⁰ Пошто јој је то ипак дозвољено посебним заузимањем Стојана Бошковића, морала је да се суочава с чињеницом да је мање плаћена и цењена од својих колега. Чланак је даље писан готово као извештај о износу њених зарада током година службовања.

Иако се у *Српкињи* критикује патријархални модел културе, он се истовремено и подржава посредством снажног осећања националног идентитета и

⁷⁹ О чему на уметнички начин у оквирима српске књижевности можда најсугестивније говори приповетка Боре Станковића „Покојникова жена“ (1907).

⁸⁰ Упоредити портрет докторке Зиборд (Сиболд), Рускиње, која се дружила у Београду са Драгом Љочић, суочавајући се такође са непризнавањем дипломе, у чланку „Некад и сад“ (*Жена и свет*, 1/1928: 12).

припадности нацији. Кроз већину портрета провлачи се идеја да жени треба дозволити приступ културној делатности како би што боље служила нацији. У 1913. години, години победе за Србију у Другом балканском рату, та је нација била Српство. Од 1918. у већини (женских) часописа замениће је Југословенство. Као ознака националног јавиће се у *Српкињи*, на повлашћеном месту, и Косовски мит. У првом портрету алманаха *Српкиња*, „О Милице Стојадиновић – Српкињи“ аутора Стевана Радића, прича о песникињи се од самог почетка обликује као прича о митском Косову:

„Милица се родила у Буковцу, у Срему 1834. године. Када јој беше годину дана, буде јој отац – свештеник премештен у Врдник, где се она развијала у крилу красне Фрушке горе, а на догледу старе Врдничке куле и манастира Раванице, која скрива тело честитог цара Лазе и сву ону трагику са тужнога поља Косова, сада тако сјајно освећенога“ (Исто 7).

Аутор чланка лако је од портретисања песникиње прешао на употребу мита у актуелној (државној) пропаганди (оправданост „освећења“ Косова⁸¹). Он је читаву песничку вокацију Милице Стојадиновић и укупну њену инспирацију везао за национално осећање и националну традицију:

„Представе, стечене читањем народних песама у дому српског свештеника, о прошлости нашој и лепој и пуној патње, прелевају се, као оно сунчани зраци кроз призму, кроз њено чисто срце, бистру душу и бисер песмице, писма, приче, пуне лепих мисли, јадања, уздаха на црну судбу народа свога. Постаде Песник – Српкиња“ (Исто 7).

Истина, оваква ће реторика бити ретка у осталим портретима у *Српкињи* које су писале жене. Она се спорадично налази и у другим женским часописима из међуратног периода, али чешће у портретима које су писали мушки аутори, као што је портрет Надежде Петровић Душана Шијачког, о којем ће бити речи.

⁸¹ „Цар Лаза“ из Радићевог текста био је цар само у миту, односно народним песмама, док је у историјској стварности носио титулу кнеза. Аутор је митског Лазар непосредно повезао са „сада тако сјајно освећеним“ Косовом, тј. политиком тадашње српске владе.

Истицање националног осећања јавља се у већини портрета у *Сркињи*, али у мање патетичном виду. Штавише, његов значај неће се умањити ни у каснијем, кључном периоду женског портрета. Како закључује Јелена Петровић, „појам националног питања у међуратном периоду вишезначан је и релевантан за женски покрет и сам појам феминизма“ (Petrović 2008: 70), што ће показати и анализе појединачних гласила и портрета.

3. 1. 2. Обнављање жанра женског портрета у часопису за женску књижевност и културу *ProFemina* (1994/1995–)

Појава часописа *ProFemina*, заједно за оснивањем Центра за женске студије и његовог часописа *Женске студије*, касније *Genero*, као и низа женских пацифистичких и феминистичких иницијатива 90-их година 20. века (научних, публицистичких, хуманитарних) значили су обнављање феминистичке контрајавности у Србији. Иако феминистички активизам и феминистичка теоријска мисао, као и различити видови окупљања њихових представница, никада нису нестали са јавне сцене, феминистичка контрајавност, на начин на који је претходно дефинисана, изгубила се после Другог светског рата.

Жанр женског портрета јављао се ређе јер је био настао контекст који га је потенцирао. После завршетка Другог светског рата и победе и институционализације комунистичке идеологије, у ДНР, ФНР, па СФР Југославији родна равноправност је такође правно регулисана и институционализована, а феминистички и „борбени“ женски часописи изгубили су дотадашње значење, док нису готово и нестали.⁸² Међуратна пролетерска контрајавност заузела је у послератном периоду позицију грађанске јавности, апсорбујући и феминистичку контрајавност. Не треба посебно наглашавати да је грађанско крило те контрајавности нагло и потпуно „заборављено,“ и да су јавну видљивост имале пре свега тековине пролетерско-феминистичке контрајавности.

⁸² Положај жене у СФРЈ посебно је питање, па је и питање о губљењу читаве једне врсте часописа, а тиме и жанра, такође за посебну студију. Неда Тодоровић писала је о противречностима у еманципацији жене у СФРЈ управо посредством описа стања у женским часописима (Todorović 1987: 76).

Женски портрети најсроднији предратним одржали су се у часопису *Жена данас* (1936–1940; 1942–1944; 1945–1981). Он је успео да одржи континуитет зато што је 30-их година 20. века припадао (илегалној) пролетерској контрајавности (в. девето поглавље ове студије), а онда током рата као орган Антифашистичког фронта жена наставио рад у служби Народноослободилачке борбе и револуције, да би од 1945. до 1953. године непосредно подржавао обнову земље и изградњу социјалистичког друштва. Док током рата у часопису доминирају портрети партизанки, после рата паралелно се портретишу учеснице рата и истакнуте раднице у периоду Првог петогодишњег плана обнове и изградње – ударнице. Тај паралелизам најбоље илуструје наслов једног групног портрета из 1945. године: „Хероји рада – хероји фронта“. Укидање АФЖ-а 1953. године и његово преименовање у Савез женских друштава променило је и концепцију часописа *Жена данас*, што је све било последица новог таласа репатријархализације из раних 50-их година када су жене, у званичним институционалним дискурсима, поново потискиване у сферу домаћинства и женствености. То је уродило како феминизацијом постојећих часописа, попут *Жене данас*, тако и оснивањем магазина као што је *Практична жена* (1956), који се заправо враћа капиталистичком и конзумеристичком култу женствене жене (уп. Ђорговић и др. 2010), какав је негован у илустрованим магазинима умереног грађанског феминизма пре рата. Као што ће анализа показати, попут својих часописних претеча, нови магазини сјајних корица имају амбивалентан однос према феминизму, па је тако и приказивање еманциповане жене у њима противречно.

Највидљивија обнова феминистичког активизма, који има и неке од елемента феминистичке контрајавности, одвија се током седамдесетих година 20. века кроз нагли развој феминистичке теорије и укључивање југословенских феминисткиња у интернационалне токове другог таласа феминизма.

Институције нове феминистичке контрајавности (званична удружења, образовни центри и часописи) јављају се раних 90-их година 20. века највећим делом као реакција на југословенске ратове, успон национализма и репатријархализацију друштва.

Заједно са обновом феминистичке контрајавности обнавља се и њен карактеристични жанр, женски портрет. Да је реч о обнови, а не случајном избору

жанра јасно говори један од основних задатака часописа *ProFemina*: да, поред неговања и промоције савремене женске културе и књижевности, проучава и наново видљивом чини женску књижевну и интелектуалну традицију, о чему сведочи и рубрика *Портрет претходнице*. Заједно са рубриком *Портрет савременице*, она на готово идентичан начин као у међуратним женским часописима исписује стари нови жанр женских портрета. Штавише, ранији портрети и часописи представљају грађу и инспирацију за концептуализацију и испуњавање ових рубрика. Свесно посезање уредница *ProFemine* за традицијом женске културе у целини и датог жанра, обезбеђују додатни легитимитет овом истраживању у коме је женски портрет дефинисан као посебан жанр.

Женски портрет је, дакле, крајем 20. века могућ не само захваљујући историјским околностима повратка и интензивирања патријархалних дискурса на југословенској културној сцени, него је, поред датих услова, могућ једино као самосвесни и самоодређујући жанр, који „памти“ своју историјску поетику. Зато се у београдском феминистичком часопису он јавља са својом жанровском одредницом „портрет“, али и родним одређењем: женским родом именице („савременица“, „претходница“). Они портрети жена који се такође појављују у овом и сродним часописима деведесетих година 20. века, а који не носе обележје жанровског памћења, не могу се сматрати делом (проширеног) корпуса женског портрета.

Часопис *ProFemina* је овај жанр учинио сложенијим него што је он био у време свога конституисања. Двадесетих и тридесетих година његова се сложеност огледала у мултимедијалности и унутаржанровској динамици текста. У часопису *ProFemina* „портрет претходнице“ садржао је најмање један, чешће два или више прилога ауторкиних оригиналних радова и један или више њених стваралачких портрета из пера одређене савременице / савременика, а често и фотографију представљене жене. Функцију жанра женског портрета преузела је у овом часопису читава часописна рубрика. Како сведочи и резимира једна од уредница *ProFemine*, Дубравка Ђурић, и за обновљени жанр женског портрета карактеристична је унутаржанровска динамика, што је последица како часописних узора *ProFemine* тако и других околности:

„Рубрике ‘Портрет савременице’ и ‘Портрет претходнице’ замишљене су и реализоване као једна несистематска историја женског и феминистичког ауторства у Србији 20. столећа. Концепт по коме књижевни дискурс мора бити пропраћен критичарско-теоријским текстом преузет је из часописа *Ментални простор*, у чијем је уређивању учествовала Дубравка Ђурић. Ако посматрамо текстове у поменутим рубрикама, који су се бавили радом представљене ауторке, уочавамо неуједначност квалитета и хетерогеност приступа. Наилазимо на текстове који прате биографију и пружају податке о библиографији ауторке, у назнакама описујући епоху у којој је живела, као и текстове произашле из ‘београдске критичарске школе’, која је од седамдесетих година постављена као доминантна интерпретативна парадигма на Филолошком факултету у Београду под утицајем англосаксонске нове критике“ (Ђурић 2011: 269–270).

Повезаност женских портрета из две епохе огледа се и на тематској равни: „претходнице“ које се представљају у *ProFemini* често су оне које су портретисане или су могле бити портретисане у женској периодици „прве“ феминистичке контрајавности (Драга Дејановић, Јела Спридоновић-Савић, Мага Магазиновић, Гертруда Стејн, Иргмард Којн итд.). *ProFemina* је, уз то, унутар ове рубрике повремено прештамповала женске портрете из међуратног периода (нпр. портрет Радмиле С. Петровић).

3. 2. Мултимедијалност жанра

Већ су први женски портрети у алманаху *Српкиња* били мултимедијални, јер су их по правилу чинили текст и слика (фотографија). Два међуратна женска часописа, у почетку у потпуности заснована на жанру женског портрета, *Жена и свет* 1925–1941 и *Женски свет* 1930–1934, будући да су у питању илустровани магазини, у највећој могућој мери користе потенцијале визуелности у изградњи идентитета, на шта је указала Миланка Тодић у студији „Нова жена или робињица луксуза: насловне стране женских часописа у Србији (1920–1940)“ (Тодић 2009). Узимајући у обзир *Женски покрет*, *Жену и свет* и *Жену данас*, и не

ограничавајући се само на проучавање насловних страна, нити само визуелног дела (фотографија), поменута ауторка је дошла до закључака који прецизно дефинишу женске портрете у илустрованој штампи. Оно што важи за однос фотографије / насловне стране и текста који је прати, било на самим корицама, било унутар часописа, у потпуности важи за однос слике и текста у доминантној мултимедијалној варијанти жанра женског портрета: „Може се рећи да је у првој половини XX века, у поређењу са савременом периодиком намењеном женама, текст био у значајној предности у односу на слику“ (Тодић 2009: 148).

Ослањајући се на теоријске поставке Ролана Барта, М. Тодић у српској женској периодици двадесетих и тридесетих година 20. века препознаје оно што је типично за масовне штампане медије у целој Европи тога времена:

„Насловне стране часописа *Жена и свет* тиме што истичу слику, тачније, фотографију и дозвољавају јој да се шири на четири листа с таблама, али тако да њено визуелно значење увек буде допуњено, образложено и надограђено текстом, типичан су модел масовних штампаних медија какав се конституише на широком европском културном простору током 20-их и 30-их година прошлог века. Слика објављена на страницама јавног гласила никада није самодовољна него у комплементарној позицији са текстом легенде артикулише медијску поруку. Фотографска слика формулише визуелну равну поруку, али носећи комуникацијски канал и даље је текст. Другим речима, читање слике и разумевање њеног симболичког значења ослања се на предложену мање-више тачну легенду, опет на текст. Да ли ће се објављена фотографија ‘добро’ прочитати зависи, дакле, од текста, од пратеће језичке поруке“ (Тодић 2009: 150).

Већ у *Жени данас* ситуација је нешто другачија, јер је слика самосталнија у односу на текст.

Потребно је, међутим, указати и на многострукост и могућу парцијалност рецепције оваквога жанра. Из истраживачке перспективе која полази од читања текста ове мултимедијалне целине, указује се извесна „неукротивост“ значења слике / фотографије. Овде се у анализи значења портрета акценат ставља на публику, на примаоца медијске поруке. Слика, наиме, у неким случајевима одудара од значења текста. М. Тодић истиче да текст у том случају даје коначни смисао поруци, и да је она исправно прочитана уколико је усвојено и значење

текста. То и јесте интенција аутора, односно уредништва часописа. Међутим, да ли ће прималац – рецепијент – конзумент заиста „послушати“ текст, или ће га занемарити, усвајајући само значење слике, остаје ван контроле онога који поруку кодира. Слика има и самостално визуелно дејство, чак и тамо где је интегрисанија са текстом (у карикатури и стрипу), а посебно у случају женског портрета у *Жени и свету*, где су визуелни и текстуални део понекад одвојени и читавом страницом. Декодирање поруке, тј. читање портрета зависи и од већ постојећих предиспозиција читатељки. Тако, претпостављамо да је прималац поруке некада усвајао еманципаторско значење слике (поза, одевеност и фризура модела), занемарујући патријархалнији садржај текста, или обрнуто, у случају када је текст носио феминистичку а слика традиционалистичку поруку. О конкретним примерима биће речи у поглављима посвећеним посебним часописима.

На описану појаву указала је и сама М. Тодић, мислећи на „поруку“, у нашем случају портрет, у целини. Она закључује да „у производњи и конзумацији медијских слика нема пасивне позиције, као ни у процесу изградње властитог идентитета,“ тако да се у процесу читања мултимедијалне поруке ипак и тада одвијала интерсубјективна комуникација, „а то значи и процес преговарања између, с једне стране, оне друштвено и културно пожељне, а с друге, оне приватне и личне позиције субјекта“ (Тодић 2009: 160).

3. 3. Једна од могућих типологија жанра

Најједноставнији начин да се систематизује обимна грађа женских портрета коју затичемо у периодици 20-их и 30-их година 20. века јесте да се начини макар „радна“ типологија овога жанра. У том смислу, женске портрете поделили смо на три групе: а) портрете савременица, б) портрете историјских личности односно претходница и в) портрете типова.

а) Портрети савременица

Портретисање савременица које су учествовале у актуелном процесу женске еманципације спадало је и у редовне задатке периодике као такве, а посебно женске периодике која је била део тога процеса. Појаве и догађаји на међународној сцени пружали су обиље материјала за домаће новинар(к)е и

сараднице часописа, с тим да аутори прилога нису увек извештавали са лица места нити писали потпуно оригиналан текст, већ се дешавало и да преузимају портрете из стране (женске) периодичке штампе. У неким случајевима страни текстови су само превођени, док су у другима и прерађивани како би се прилагодили домаћој публици. Оригинални текстови, пак, настајали су најчешће портретисањем домаћих савременица. Ауторке су врло често и приватно познавале личност о којој пишу, јер су југословенске феминисткиње биле добро умрежене а сам Београд, у коме је највећи број сарадница часописа живео, у то је време својом величином условљавао неизбежност сусретња готово свих учесника културне сцене.

Портрети домаћих и страних савременица били су посебно карактеристични за почетак илустрованог часописа *Жена и свет*. Током првих месеци 1925. у њему проналазимо портрете Иване Брлић-Мажуранић, Злате Ковачевић-Лопашевић, Еме Дестинове, „јунакиње Сирије“, Руже Винавер, Зденке Марковић, Елен Кеј, леди Астор, Надежде Петровић, краљице Наталије и других. У првим бројевима *Женског света* (1930) нашли су се портрети Лидије Николајевне Сејфулине, Јелене Димитријевић, Душице Вучетић, Персе Павловићке, „велике жене“ – Масарикове супруге, Браниславе Михл, Наташе Бошковић, новинарке Анђе Бунушевац (као представнице „новог типа жене код нас“), Олге Керниц Пелеш, „госпође инспектора“ Смиље Јовановић итд.

Пошто је на ограниченом простору немогуће илустровати сву разноликост савременица које су биране за портрете, издвојићемо, макар условно, неколико карактеристичних „групација“ унутар тога типа као што су странкиње хероине, странкиње добротворке, скандинавске списатељице, прерано преминуле ауторке и пионирке.

У оквиру представљања савременица портрети странкиња добротворки и странкиња хероина могу се издвојити као посебна група. У питању су жене из других држава и култура које долазе у Србију из различитих разлога (добровољке у рату, на пример) и остављају трага, како се тада истицало, несебичном помоћи коју пружају српском народу.

Посебном групом могу се сматрати и скандинавске списатељице, по правилу и ангажоване феминисткиње, које у то време постају изузетно популарне у целој Европи и САД-у, не само код феминисткиња, већ код већине љубитеља

књижевности. Поменути портрети Елен Кеј, Карин Михаелис и Селме Лагерлеф, само су једна од слика присуства ових ауторки у српској и југословенској култури тога времена: њихова књижевна и друга дела интензивно се преводе, али и читају у француским, енглеским и немачким преводима. Карин Михаелис 1928. а затим и 1932. долази у посету Београду, где одржава низ предавања о браку, љубави и другим „женским“ темама, што изазива и полемике у домаћој јавности.

Посебном групом могли би се сматрати портрети прерано преминулих жена, било да је узрок смрти болест, било да је реч о самоубиству. Тако су, на пример, настали портрети Марије Пандуровић и Анђелије Лазаревић, књижевница које су младе умрле, односно оних чије је самоубиство дубоко потресло феминистичку контрајавност: Даринке Петровић,⁸³ којој је посвећен читав блок чланака Милице Костић, Љубице Ристић, Данице Михајловић и Катарине Костић; и Руже Стојановић, којој је посвећен цео број *Женског покрета*, као и део следећег броја.⁸⁴

Женски часописи радо су писали о женама које су у својој средини или на међународном нивоу у нечему биле прве: било да су се прве бавиле неким занимањем које су до тада обављали само мушкарци, било да су освојиле звање, титулу или привилегију коју до тог тренутка нису поседовале жене, било да су прве учиниле одређени еманципаторски гест или подвиг (скинуле зар са лица или пилотирале авионом). Због тога својеврсну групу жена односно портрета чине портрети пионирки.

б) *Портрети историјских личности односно претходница*

Под портретима историјских личности и претходница овде се подразумевају чланци о оним женама које су сараднице женских часописа сматрале изузетним у своме времену, било да су у питању жене из далеке прошлости, било оне из ближе, које се по одиграној улози у женској историји већ могу сматрати и историјским. Као што је видљиво у случају часописа *Мисао*, то су могле бити личности из „класичне“ историје, онога тока (међу)државних, политичких и ратних догађаја који су се дуго једино и сматрали историјом: Клеопатра, Јованка Орлеанка, краљица Елизабета, Јелена Анжујска итд., али и

⁸³ *Женски покрет* (5/1923).

⁸⁴ *Женски покрет*, бр. 7. октобра 1920. и бр. 8, новембра 1920. Више речи о значењу овог жанровски сложеног портрета биће у поглављу посвећеном часопису *Женски покрет*.

хероине женске историје и историје женског ауторства: Света Тереза млађа, Ада Негри, Соња Ковалељска, Жорж Санд, Драга Дејановић итд. У часопису *Жена и свет* усталила се временом рубрика Из историје жена. Она је и насловом експлицирала уверење о постојању издвојеног тока историје унутар којег су видљивост и значај жена истакнутији. Писани зналачки и документовано, бројни портрети из ове рубрике битно су мењали устаљено схватање о месту жена у светским историјским процесима.

Још је важније приметити да су портретисане жене из прошлости често биле *претходнице* у смислу који том појму даје Вирџинија Вулф у есеју *Сопствена соба*, једино с разликом што се у случају женских портрета он не ограничава само на књижевност. У питању су, дакле, знамените жене које су већ утицале на друге жене, па тако већ јесу део једне женске традиције. Одабране жене се, поред тога, актуелним портретисањем поново постављају као део женске традиције и „мреже“ која се самосвено гради у том тренутку.

в) *Портрети типова / типски портрети*

Типски портрети настајали су на основу више различитих принципа типизације: културних, етничких, класних, професионалних, социјалних или психолошких, односно комбинацијом неких од наведених. Жене које су представљане у овој групи односно врсти портрета нису представљале *тип* саме по себи, већ су их текстови портрета представљали као типове.

Сарадници и сараднице женских часописа посебно су били склони да пишу о најобесправљенијим групацијама жена у свету и на југословенском простору. У домаћим оквирима издвајају се фигуре Црногорке и муслиманке,⁸⁵ које аутори сматрају посебним типом жене.⁸⁶ Доминира, ипак, приказивање „муслиманске жене“ која се приказује као део ширег друштвеног проблема. Југословенска муслиманка портретисана је у свим значајним феминистичким часописима: карактеристични су чланци „Појава муслиманке међу сестрама Југословенкама“ Хасана Ребца, и наставци овог чланка: „Наша Муслиманка“ и „О жени

⁸⁵ Реч се у тадашњој штампи писала малим словом.

⁸⁶ На пример, „Садашња Црногорка је нарочити тип. Лепо и правилно развијена, пријатне спољашности, са свима одликама брђанке, којој је јужно сунце мало преплануло лице. Код Црногорке је необично развијен култ мајке и нарочито култ љубави према брату. Лако се прилагођава приликама, радо прима новине“ („Црногорка“, *Женски покрет*, 15/1927: 3).

муслиманки“, затим „Наша муслиманка и њезин социјални положај“ Хифзија Бјелевца и непотписани текст „Данашња муслиманска у Босни“ (в. Библиографију). Значајна пажња посвећена јој је и у феминофилној *Новој Европи* („Проблем југословенске муслиманске жене“ Ахмеда Мурадбеговића), док је упадљива незаинтересованост часописа *Мисао* за ово питање.

У тексту „Појава муслиманке међу сестрама Југословенкама“ Хасан Ребац поставља тезу која ће иницирати сложену расправу и полемику с једним моћним културним обрасцем. Он каже:

„Има много момената који су учинили да наша сестра, крв наше крви, ћерка југословенског народа, а која исповеда исламску веру, постоји као посебан тип у нашем друштву, те се разликује од осталих својих сестара других вера и назива се муслиманком или код неупућеног света ‘Туркињом’. Као најглавнији моменти, који су створили тип муслиманке, јесу полигамија код муслимана и скривање њихове жене (ношење фереце) те острањење од јавног живота и послова ван куће“ (*Женски покрет*, 4, 5/1920: 26).

Бројни су и портрети који се односе на жене других култура и епоха, па би се они сви заједно могли сврстати у посебну групу унутар ове треће категорије, коју бисмо назвали портретима културних женских типова. Ту би спадали чланци: „О женама са острва Борнеа“ (*Жена и свет*, 10/1939), „Жене у Данској“ (*Женски покрет*, 3/1927) „Руске жене“ (*Женски покрет*, 1927: 2),⁸⁷ „Француска жена 18. века“ Богдана Поповића (*Женски покрет*, 3/1923), „Жена у данашњој Немачкој“ Вере Јовановић (*Женски покрет*, 11, 12/1922: 309–316) итд.

Следећу групу чинили би социјално и професионално одређени типови, као што су сељанка, проститутка, жена правник, народна учитељица и сл. Овакви портрети писани су као реакције на конкретне проблеме са којима су се жене суочавале у остваривању својих права, и често су поред уопштавајућих елемената садржали нешто попут студија случаја или извештаја (што је посебно видљиво у низу текстова о проституцији).

⁸⁷ Ауторка овог чланка, К. Б. Брешковска, говори о типу, али унутар кога постоји опет више типова: „Говорићу о руским женама а не о руској жени, јер по племенитости, која је заједничко обележје Русиња, оне дају врло много различитих типова какво је тешко наћи код жена других народности.“

Текст „Жена правник“ (*Женски покрет*, 3/1927), на пример, писала је ауторка за коју ће се испоставити да говори из сопственог искуства. Међутим, оно што је овде битно, то је да се то искуство представља као прича која се понавља и да заједничка судбина одређена патријархалним предрасудама допушта да се о великом броју жена говори у једнини:

„Пустили су је на правни факултет, јер је универзитетска настава по уставу слободна. Она свршава правни факултет и ступа у државну службу. Примају је, јер ни Устав ни закон о чиновницима не праве разлику између грађанина и грађанке, држављанина и држављанке. Жена правник ради и њеним су радом у већини случајева задовољни, чак веома задовољни. Навршује потребан стаж, излази на судијско-адвокатски испит, примају је и она га положи. По положеном судијско-адвокатском испиту жели да настави пут којим је пошла, да постане судија или адвокат. Наједаред баријера! Жена правник не може даље. Шта кочи пут, закон? Не. Примениоци закона? Да, [...]“ (3/1927: 2).

Ако се представљање жене правника с правом може сматрати портретисањем једног (професионалног) типа, сврставање портрета сељанки у типске могло би да изазове недоумицу. Као што ће се видети у анализама конкретних часописа, у еманципаторским портретима сељанке понавља се исти основни наратив, као што се и нека врста психолошког профила сељанке не мења битно кроз текстове. У већини портрета сељанке делује хомогенизијући наратив. Па опет, управо за ову групацију портрета важи то да су колико конструкција идентитета подједнако и сведочанство о њему.

Текст „Наша сељанка“ Николе Зега у *Жени и свету* издвајамо зато као илустрацију датог наратива, али и као сведочанство о томе како је живела већина жена у тадашњој Србији. Слика потпуне обесправљености *наше сељанке*, која није имала право ни на „ауторство“ над сопственим животом, могла би додатно да појасни зашто је овакав жанр уопште и настао. Поред тога, портрет који описује сам ритам и рутину свакодневице сељанки показује да у тој рутини није било времена и простора за читање, чак и када су сељанке биле писмене. За то време и простор, како ће се видети у поглављу посвећеном листу *Сељанка*, младе сељанке морале су тек да се изборе.

Аутор чланка је етнограф који је радио на терену, па уз текст доноси и фотографију и цртеж из живота сеоске жене. Због изразите сликовитости, наводимо дужи одломак из његовог чланка:

„Код нашег сељака жена је прави роб. Роб свога мужа, своје деце, своје куће [...]. Она, чим зора заруди, устаје не чекајући да је ко буди и на посао тера. Прво ће дете у повоју, ако га има, нахранити и умирити, изаћи ће у кухињу, подложиће ватру, отрчаће у шталу, помушће краву; нахраниће стоку и живину, прегледаће гњиздаре, покупиће јаја или ако се која кока излегла покупиће пилиће и однети у кућу. Донеће са чесме воде и кад млеко узаври и доручак спреми, изаћи ће у двориште, почистиће га, плевиће мало по башти, вратиће се у кућу и сачекаће мужа. Ако има више деце она ће их мити и облачити, даће им белог смока за доручак, ако је што од дечијег одела поцепано, она ће иглу и конач узети и закрпиће где треба. Ако муж има храну да прода, то ће му она помагати при пуњењу врећа из амбара [...]. Ако муж има посла на њиви, то ће и она поћи са њиме и помагати му у раду; понеће са собом и своје детенце које ће преко дана на њиви дојити. Вратиће се дома пред вече, прегледаће стоку [...]. Муж, међутим, и ако и он ради, у кући је господар и воли да само наджирава да ли је жена све послове како ваља свршила, а дешава се да је муж зловољан те ће једна жена и за најмању ситницу бити бијена, и све ће то она трпети, за љубав своје деце, куће и угледа саме породице. Одмора она нема а још мање уживања. Ако је где сабор те тамо ваља, она ће све што треба спремити; ако је где свадба, довешће кућу у ред да би који час одсуствовала. Уморна и ломна одлази на светковине, те није чудо да по цео дан ћути и посматра онај весео свет како се забавља и игра; утеха јој у прошлости: када је као девојка на овакове светковине долазила и весела била“ (*Жена и свет*, 1/1928: 13).

4. Мрежа репрезентација жене и подела женске периодике

4. 1. Женски портрети у периодичкој мрежи репрезентације жена

Један од кључних појмова студија културе и медија, појам репрезентације, може да послужи као корисно аналитичко средство у проучавању жанра женског портрета. Између осталог,⁸⁸ он упућује на сагледавање женских ауторепрезентација у контексту широке мреже репрезентације женског идентитета у београдској / српској / југословенској периодици међуратног периода, која се, наравно, одвија и ван жанра који је у нашем фокусу. У овом случају, ограничићемо се на београдску периодику: дневне новине, књижевне часописе и женске магazine. Репрезентација женског идентитета заузела је значајан простор у штампи тога времена захваљујући не само интензивирању јавне расправе о женском праву гласа и промени родних односа, већ и интензивирању расправе о новој нацији у чијем конституисању, изнова, мора бити дефинисано место жене.

У једном много ширем и дужем историјском процесу, расправа о праву гласа јесте тек део вишевековне *Querelle des sexes*, односно *Querelle des femmes* (расправе о половима, односно женама), која је почетком раног новог века иницирана питањем *да ли су жене људи?* (Вок 2005: 17). Настављена у форми дилеме *имају ли жене исте умне способности као мушкарци*, ова је дебата коначно довела до *питања о политичким правима*, чије ће решавање омогућити правно регулисану родну равноправност какву познају данашња друштва.⁸⁹ И поред видног напретка у схватању положаја жена, конкретна расправа добијала је у одређеним случајевима, и током 20-их и 30-их година 20. века, вид некадашње дискриминације жена и, самим тим, антимодернизацијског па и антицивизацијског дискурса.

У београдској периодици као целовитој медијској мрежи распон репрезентације жена креће се од крајње дискриминаторских до радикално

⁸⁸ Појам репрезентације подразумева да се приказивање жена и њихових активности, у портретима и другим периодичким жанровима, сагледава као пракса означавања, у којој се *значења* одређене појаве односно догађаја тек у дискурсу приписују догађају, а не постоје и ван дискурса, у догађају по себи (који постоји и независно од новинарских текстова). Овај појам у студијама културе и медија подразумева и да је то и такво значење увек условљено друштвеним *односима моћи*.

⁸⁹ Подразумева се да је ово до крајњих граница сажет и поједностављен преглед расправе, који само треба да подсети на суштину и главни предмет спора. О овој теми више видети у цитираној књизи Гиселе Бок.

еманципаторских дискурса, од писања са екстремно левих идеолошких позиција до писања са екстремно десних становишта, од заступничког писања мушкараца патрона до личног говора самих жена.

Систематизацију датих репрезентација наметнули су анализирани текстови и она се заснива на ауторској позицији тј. позицији дискурзивног субјекта у култури. У том смислу, може се говорити о репрезентацији жене са позиције повлашћеног субјекта у култури, о „објективној“ / научној репрезентацији у којој се тежи неутралисању субјективне позиције и о ауторепрезентацији жена. У оквиру сваке од њих запажају се и еманципаторски и дискриминаторски дискурси. Подела се прегледније може представити на следећи начин:

1. репрезентација жене са позиције повлашћеног субјекта у култури
 - а) еманципаторска
 - б) дискриминаторска
2. „објективна“ или научна репрезентација
3. ауторепрезентација,
 - а) еманципаторска ауторепрезентација и
 - б) дискриминаторска (иако писана с позиције жена, она се приближава првом моделу јер је прихваћен доминантан, патријархални дискурс).

Сваки од ових видова репрезентације садржи одређени став о позицији „спорног“ субјекта – објекта у култури, односно спроводи одређену политику идентитета – било да *нови* женски идентитет приказује као друштвено пожељан или непожељан, односно било да ради на његовој јавној видљивости или против ње.

О проблему женског права гласа непосредно после тзв. Великог рата у београдском књижевно-политичком часопису *Мисао* објављују се чланци под називом „Женско право гласа“ (1920), чији се аутор потписује псеудонимом *Сет*, и „О женском праву гласа“ (1921), које потписује филозоф права Ђорђе Тасић, преносећи ставове теоретичара Жозефа Бартелемија (Joseph Barthelemy) на ту тему. Под истоветним насловом 1920. године изашао је и текст Божидара Протића у тек покренутом феминистичком часопису *Женски покрет*. Ово су само неки од примера који илуструју присутност актуелне европске расправе у београдској средини, као и активно учешће мушких аутора „на женској страни“.

Пример за еманципаторску репрезентацију са позиције повлашћеног субјекта у култури је управо *Сет*-ов чланак „Женско право гласа“. Аутор се залаже за потпуну равноправност жена и мушкараца и инсистира на општем праву гласа за жене, а не за привремено „давање“⁹⁰ тог права женама само на општинским изборима. Ипак, аутор не може да се дистанцира од повлашћеног положаја у односу на жене, што се огледа и у употреби глагола *дати* и именице *давање*. Почетно одушевљење аутора за женско право гласа ослабљено је, међутим, низом конкретних ограда:

„Истина је да глатко неће ићи. [...] Без много политичког искуства, са сензибилним особинама свога пола, са оним што је женско у добром и рђавом смислу речи, жене ће унети у политику један мали период кризе, превирања, сметња, неприлика. Од тога ће вероватно, у вишој или мањој мери, имати да трпи и држава и друштво и кућа; бар за неко време“ (*Мисао*, 1/1920: 457).

Жене се, дакле, идентификују са хаосом, који ће наступити кад оне почну да гласају, а мушкарци имплицитно са редом и стабилношћу, који су до тада наводно постојали. Аргумент кризе и нестабилности карактеристичан је за правдање конзервативних начела, па се његово присуство у неком доминантно модернизаторском дискурсу може тумачити као симптом недоследно остварене еманципације субјекта који је носилац тога дискурса, односно као део процеса еманципације који је управо у току. Иако у целини афирмативан, текст и у другим „детаљима“ упада у замку дискриминације жена, односно дискриминаторски па и мизогини искази појављују се управо у реченицама којима се аутор залаже за родну равноправност: „Ма колико био мушкарац, рецимо, интелектом или другим особинама изнад жене, он ће ипак, то је несумњиво, унети једностраност у своја разматрања [...]“ (Исто 458). Оваква позиција је честа у текстовима тадашњих аутора који су иначе безрезервно прихватили принципе демократије. Упркос конзервативним тоновима, овај текст припада еманципаторској репрезентацији жена.

⁹⁰ *Давање* и *дати* су две врло честе речи у еманципаторском дискурсу мушких аутора поводом политичких права жена.

Као пример дискриминаторске репрезентације жене са позиције повлашћеног субјекта изабран је текст који је битан не само због садржаја, већ и због вишеструке повлашћености самог времена и места објављивања. У божићном броју утицајног и тиражног дневног листа *Политика* (6, 7. и 8. јануар) 1925. године, на насловној страни и у првом плану штампан је непотписани чланак „Жене у парламенту (Писмо из Берлина)“. У њему аутор резимира и тумачи учинке присуства жена у немачком парламенту, Рајхстагу, и на крају закључује: „И оне су данас у очајању, што је само учешће њихово у политичкоме животу испољило и утврдило неподобност њихову за озбиљан и истрајан државнички рад.“ Аутор тај закључак изводи на основу „чињеница“ којима обесмишљава политичка права жена:

„Жене су веровале да је потребно само да им се признају иста она права, која имају мушки грађани, па да оне постану способне за активно учешће у политичком животу. Оне, разуме се, нису желеле да буду само ‘стока за гласање’, како је изражавала госпођа Негели, него су тражиле, да у државне и међународне односе унесу нешто од својих осећања и погледа. Стварност их је убрзо уверила, да њихове тежње нису само у размери са њиховим снагама. Оне су се растуриле и изгубиле у мушким странкама, јер су те странке биле израз историјског развића и већ створених прилика. Жеље њихове да се отуда извуку, да манифестују своју сопствену егзистенцију и активност не налазе отпора ни у каквом особитом мушком праву него у самим друштвеним, и можда још више, биолошким односима. По положају своме у кући, у породици, у народу оне тешко да заузимају некакав озбиљнији, независнији политички став. *Право гласања не даје жени и моћ решавања и сви су изгледи да ту моћ она никад неће имати*“ (Курзив С. Б.).

У наведеном одељку фигурира мотив делотворности, који је карактеристичан за дискурзивне праксе искључивања непожељних идентитета. У истом тексту аутор користи и друге познате реторичке стратегије искључивања, које се мимикризују имитирањем аналитичког дискурса.

„Приликом последњих избора“, примећује он, „који су требали да реше судбину режима у Немачкој, све странке су правиле врло живу пропаганду у женском свету. Отуда је свакако изборна борба добила при крају *нервозан* карактер. Место *хладних излагања* програма и *разложних говора*, којима се одувек одликовала та борба у Немачкој, све су се јаче чуле крилатице, које су биле удешене да *узбуде* и да *надраже* више него да *убеде*. Та

изборна *хистерија* изгледа да је једини видљиви резултат женског учешћа у политичком животу Немачке за ових шест година, од како женско право гласа уопште постоји. Жене су у изборној борби ојачале ову *емотивну страну* у бирачким масама, које и без тога показују тежњу да се заведе звучним изразима“ (Курзив С. Б.).

Која значења и какве све ефекте производи ауторов текст? По његовом тумачењу, немачко друштво је добро функционисало док жене нису добиле право гласа. Јавни живот Немачке променио се, по овом аутору, нагоре од када су жене добиле приступ у тај забрањени свет, јер су оне у њега унеле погубни елемент ирационалности. Женама као есенцијализованој категорији, по мишљењу аутора, одговарају психичка стања као што су нервоза, узбуђеност, надраженост, хистерија и емотивност, а претходном свету у коме није било жена, дакле, „мушком“ свету – хладноћа и разложност. Иза ових речи крије се патријархална рационализација мушке доминације, која женско дисквалификује као крхко, непоуздано и нерационално (Gros 2005: 15). На делу је и дихотомно мишљење које хијерархизује полове супротности које је најпре произвело. Ти полови су дух и тело, односно парови који им одговарају, као што су мушко : женско, разум : страст, сопство : други.

Рад жена у немачком парламенту потпуно је супротно доживљен и описан у феминистичкој штампи. У тумачењу једне жене, рад немачких парламентарки лишен је неадекватног емоционалног деловања и заснован на рационалности, чиме су заправо обрнути парови супротности парадигматске дихотомије. Анђелија Бунушевац у белешци „Жена у немачком парламенту“ у *Женском покрету* истиче, наиме, следеће:

„Нешто што је заједничко свим женама у немачком парламенту и што их карактерише као боље према људима у јавном животу, јесте *уздицање изнад употребе ружних средстава* у циљу агитације. Немачка жена се издваја једина *вишим тактом*, поштовањем мишљења свога политичког непријатеља; она још никако *није дала пример било каквим агресивним испадом* ни у говору ни у раду; она је увек и свуда изашла *дисциплинована*, чиста и хумана. [...] *Она је подигла ниво немачког парламента*“ (3, 4/1922: 123–124, курзив С. Б.).

Негативне конотације сада су имплицитно приписане мушким актерима (употреба ружних средстава, недостатак такта, агресивни испади, недисциплинованост). Правно-политички портрет савремене Немице, „Жена у данашњој Немачкој“ Вере Јовановић, на исти начин показује сукобљеност политика репрезентације. Ауторка чланка позитивно оцењује чињеницу да су жене добиле сва грађанска права у Вајмарској републици и у томе види стварање потпуно *нове жене* („... немачка жена као јавни радник, жена која ужива сва права и све дужности грађанина, једном речју, нова жена – жена пуноправни грађанин“, *Женски покрет*, 11. и 12/1922: 309). Она исто тако оцењује и последице заступљености жена у Рајхстагу: „*Потпун успех пожњеле су жене посланици [...]*“ (Исто 316). Тај закључак, који потпуно одговара претходној оцени да је немачка жена подигла ниво немачког парламента, дијаметрално је супротан закључцима *Политикиног* извештача.

Није случајност да се недуго после поменутог текста, такође на насловној страни *Политике* (16. фебруар 1925) нашао текст, такође анонимног аутора, можда истог, под називом „Опасна лепота – Кобне жене свих векова“. Аутор по сопственом сведочењу преноси чланак немачког магазина *Uhu*, али уноси и нека своја размишљања, што је видљиво по осврту на домаће прилике. Низу кобних жена *Политикин* сарадник додаје српску краљицу Драгу Машин: „Не треба понављати колико је и Драга Машин била кобна по династију Обреновића и колико крива за смрт свога мужа и других жртава 29. маја.“ Занимљиво је да аутор изоставља да напише да је и сама краљица Драга убијена том приликом. Она, очигледно, по њему не спада у „друге жртве“ државног преврата.

Мизогинија је чак отворенија у још једном насловном тексту *Политике*, где се лепота поистовећује са женом, а обе са злом, због чега аутор чланка – који без дистанце прихвата и контаминира и антички мит, и византијску традицију и инквизицијско наслеђе – спаљивање на ломачи сматра разумним решењем, мада недовољно ефикасним:

„Бесмртни богови побеђивани су лепотом жене, не само слаби људски род. Узалуд је испоснички дух многих столећа покушавао да се бори против ове саблажњиве лепоте. Чак ни ватра ни ломача на којој су тад спаљивали лепе вештице није могла да искорени мађијску моћ лепе жене. А ни зло које је она остављала за собом.“

На први поглед, нелогично је што се у листу *Политика* појављују овакви текстови, јер је *Политика* већ у првој декади свога излажења (1904–1914), са текстовима Маге Магазиновић, отворила простор за женске теме, феминизам и новинарке, а са истом праксом наставила и после Првог светског рата негујући не само женске рубрике и теме већ и ангажујући новинарке попут Анђе и Радмиле Бунушевац и Селене Дукић. Чини се, међутим, да почетна еманципаторска концепција уредника није могла да се спроводи доследно са сарадницима који су им били на располагању.

Пример за други модел репрезентације жене, који произилази из тежње аутора за научним објашњењима, јесте поменута серија чланака Ђорђа Тасића. У њима се на темељу тада најмодернијих схватања у теорији права и државе дефинишу појмови културе, људских права и демократије, да би се тек унутар ових категорија говорило и о женском праву гласа. На крају једног од чланака „О женском праву гласа“⁹¹ Тасић износи тезу да су људска права повезана са схватањем културе, коју проналази и код Бартелемија:⁹²

„Треба дакле основ права потражити у њиховој вредности за културу: у томе јесу ли она потребна за опстанак и развитак културе и у томе да ли их појединац заслужује у своје раду на култури. Треба напоменути да ми култури не дајемо априорно једну садржину: њу одређује само друштво према својој структури и својој психологији. Али ми под њом разумемо све људске делатности од економских до спиритуалних које имају основа у виталним потребама, као што је потреба за одржањем живота и потреба за усавршавањем – и које имају своје унутрашње норме, своје услове под којима се морају вршити (у економској области: са што мање напора добити што више; у логици: логички закони; у моралу и праву: хармонија која омогућава развитак итд.). Право пак схватамо као резултат борбе социјалних група око културних вредности од најгрубљих до највиших, од интереса до идеја, али кад је та потреба постигла извесну равнотежу“ (*Мисао*, св. 39/40, август 1921: 464).

⁹¹ У броју за 1. и 15. август 1921. године.

⁹² Његову књигу *Le Vote des femmes*, која је тада изазвала велику пажњу у европској јавности, Тасић приказује и са њом делимично полемише.

Када се Тасићеви ставови пренесу на друштвене родне односе и статусе, значењске импликације су следеће: мушкарци, овде виђени као друштвена група, већ су заслужили право гласа јер су доказали значај тога права за културу. Жене пак тек треба да га заслуже, односно да докажу да су га заслужиле. Тасић, истина, недвосмислено истиче да право, тј. закон, јесте последица борби у друштву што би значило да га треба посматрати као недовршен процес; аутор ипак такав закон тј. правно устројство не ставља под знак перманентне сумње (која би му, као недовршеном процесу, била генеричко својство). На овом месту призвано је једно запажање Парвин Адамс која каже да „закон признаје и уважава ствари које одговарају дефиницијама које он сам конструише“ (Према Puvі 2006: 261).

Упркос свој својој полазној научној релевантности, Тасићеви ставови ипак у коначном попримају елементе митског мишљења јер обликују и једну „митску“ слику културе: културе као затвореног круга. Имплицитно значење текста је да се унутар тога круга налазе заслужне социјалне групе, а ван њега групе односно, како и Тасић сам каже, појединци који право учешћа у култури тек треба да заслуже. Тасићев чланак, тако, покреће питање културних граница које је било видљиво и у тексту „Жене у парламенту (Писмо из Берлина)“. Културне границе немају, као што се у овим текстовима види, географско, етничко или конфесионално значење.⁹³ Успостављање културних граница представља сваки вид дискурзивног разграничења са Другим, са оним што се у самом том дискурсу конструише и конституише као Други. Култура као таква често је у текстовима које анализирамо представљена као мушки свет и затворен круг, тј. таквим се светом подразумева, а Жена се налази изван њега. Оваква слика и омогућава реторику укључивања/искључивања жена у културу, односно из културе.

Тасић у свом тексту убедљиво показује да женско право гласа мора да буде уведено и да се оно ни у једном демократском друштву не може доводити у питање. То, међутим, не значи да се и у његовом дискурсу не препознаје позиција повлашћеног субјекта у култури, као на месту где, заједно са Бартелемијем, закључује:

⁹³ Значајно је разграничење које уведе неки теоретичари, по којима саме културне границе нису, наравно, „реалне“ географске границе, него чисто реторичка средства којима се оправдава смисао постојећег виђења етничких граница („Заправо, културне границе могу у суштини бити схваћене као реторичка средства помоћу којих актери покушавају, успешно или неуспешно, да убеду друге у истину њихове перцепције и дефиниција етничких граница“, Harrison 1999: 10, превод С. Б.).

„После тога има да се испита да ли је она [жена] довољно способна да врши ту функцију [мисли се: да гласа]. При томе биће довољно само толико да се жена не покаже штетном у политичкој акцији. Она је доказала довољно да није штетна, ако није доказала да је корисна. На основу података које је пружио Бартелеми можемо рећи: способна је ако не колико човек, а оно толико да не смета човека у његовом раду. А поврх тога постоји једна важна чињеница: та, да се способност тече вежбањем. Пустимо је дакле да се извежба“ (*Musaio*, св. 42, 15. септембар 1921: 93).

Које се још карактеристике дискурса произведеног са позиције моћи из ових кратких примера могу запазити? То је, најпре, схватање да је Други, тј. друштвена група која нема приступа структурама моћи, хомогена категорија (користе се облици једнине: „жена“, „она“, „човек“), а не хетерогена група различитих индивидуалности. Друга одлика оваквог дискурса је схватање да је „природно“ да постоји субјекат који има право да одлучује о праву другог субјекта. У наведеном тексту, као и њему сличнима, аутор се ни на једном месту неће запитати о сопственој позицији: откуда мени право да дајем или ускраћујем право другоме? Чини се да је до тог степена друштвене свести било немогуће доћи без присуства Другог у јавној расправи, односно без еманципаторског самопредстављања.

Ауто(ре)презентација жена нагло је почела да се шири у јавном простору После првог светског рата, када је, као што је напоменуто, покренут значајан број феминистички оријентисаних часописа. Женски портрети играли су једну од кључних улога у њиховом самопредстављању.

Ауто(ре)презентација где подређени прихвата дискурс и поглед на свет повлашћеног субјекта, а коју бисмо могли назвати „аутодискриминаторском“, и даље је присутна у овом периоду. Она се „инфилтрира“ и у одређени број портрета који су у основи еманципаторски, чиме се производи једна врста хибридне репрезентације у том смислу. Као пример описане ауто(ре)презентације, односно приповедања биће анализирана цртица – портрет Милице Миронове „Моја сусјетка“. С обзиром на то да кратки књижевни текстови представљају део не само књижевне периодике већ и дневних новина, нужно је било изабрати и један књижевни текст као прилог слици мреже репрезентације жена у периодици.

Цртица је објављена у феминофилном часопису који је био једна од највећих „сцена“ женског писања у међуратној епохи. Слична кратка проза могла се наћи, међутим, и у самим феминистичким часописима. Ауторка у цртици „Моја сусјетка“ даје апотеозу патријархалне узорне жене. Наратор у првом лицу је жена која са свог прозора гледа на прозор своје сусетке и кроз њега види идеал (патријархалног) дома. У тренутку посматрања и наравије муж је одсутан и сусетка га ишчекује пошто је претходно обавила сав „невидљиви женски рад“⁹⁴. Његово присуство је, међутим, упадљиво јер су сви сусеткини дневни послови усмерени на то да кућа буде спремна за мужевљеве долазак. Сусетка чека чека мужа „који ће доћи уморан и *неће приметити све те ситнице*, али ће га уређеност, та мирна бјелина и мирис чистоће нечујно завести на свијетле радосне путеве. И он ће *пун мужевности* са широким замахом сјести за сто док ће она прижгати малу светиљку“ (*Мисао*, св. 14, 16. јул 1920: 1016, курзив С. Б.).

У епитету „пун мужевности“, као и укупној идеализацији брака и мушке фигуре, крије се пројекција нараторкиних жеља јер она, као што ће се видети из даљег тока приче, није остварила основни идеал који патријархат намеће и допушта жени – није се удала. Њено је „кандило већ давно угасло“, а мисли траже „пламичак, који би расвијетлио уморну душу, пуну сумње“. Насупрот њеном мраку, код удате „прозор сјаји све више, до неба, огроман, све величајнији“ (Исто). Оно што је, међутим, још значајније овде, то је аутодискриминацијско представљање жене кроз обезвређивање женског рада, односно кроз неупитност чињенице да тај рад мушакарац не примећује. Аутодискриминаторски дискурс је појачан усвојеним схватањем да је рад мужа ван куће признат као вредан, па је довољно да он у кући буде „пун мужевности“, док жена мора стално изнова да се доказује кроз рад / ауторство које не треба да буде ни видљиво.

⁹⁴ И списатељска активност Милице Миронове, као и много активнијих и познатији списатељки њене генерације, биће за ауторе енциклопедија у Југославији после Другог светског рата „невидљиви женски рад.“

4. 2. Женски часописи и часописи за жене

Поводом питања ауторепрезентације жена и женског ауторства, али и приступа жанру женског портрета, потребно је прецизирати појмовну и терминолошку разлику између две врсте часописа намењених женама. На њу је у домаћој традицији проучавања женске периодике указала Слободанка Пековић у студији „Женски часописи у Србији на почетку 20. века“:

„Сваки говор о женским часописима већ на самом почетку доводи саговорнике у дилему да ли се мисли на часописе за жене, оне који се издају да би жену уљуљкали у сигурности куће (без обзира да ли је то замак или колиба), моде, свакодневних обавеза, или на часописе који стварају жене саме за себе. Чињеница је да се под овим одређењем подразумевају и једни и други часописи и да, понекад, тек поднаслов или садржина дају ближе објашњење. Упитаност над дилемом да ли се говори о часописима за жене или о женским часописима није од неке пресудне важности јер су у обема групама сарађивале жене“ (Рекović 2003: 123).

У случају дефинисања жанра женског портрета нешто каснијег периода, та дилема ипак јесте од важности, па је треба разрешити.

Говорећи о настанку и развоју женске штампе у свету, Неда Тодоровић је у, за домаће оквире, пионирској књизи *Женска штампа и култура женствености* (1987) раздвојила две независне развојне линије које су се, за три века постојања периодика за жене, ретко укрштале. Те две линије развоја јасно се препознају и међу српским / југословенским часописима који су у фокусу овог истраживања. Линије развоја женске штампе уопште чине: 1) старија, класична „женска“ штампа и 2) феминистичка, борбена гласила:

„Класични женски лист (модни, практично-саветодавни) настао је као специфична врста мушких упутстава женама како да живе, како да се понашају, како да буду успешне супруге, мајке и домаћице. (Први такав лист у историји био је енглески *The Ladies Mercury – Женска живост* – из 1693. г.). [...] Феминистичка, борбена гласила (више информативног него забавног и више политичког него практично-саветодавног садржаја) настајала су готово век касније него класична ‘женска’ штампа [...]. Својим захтевима, ова

је штампа одражавала положај жене на друштвеној позорници одређеног историјског раздобља. За разлику од класичних ‘женских’ листова, који су инсистирали на женским дужностима, феминистичка штампа залагала се за женска права: на образовање, запошљавање, обављање мушких занимања, једнаке плате за исти рад, утврђивање очинства, развод брака“ (Todorović 1987: 18–19).

Класична „женска штампа“ дефинисана је као подврста илустроване, забавно-ревијалне штампе која значајно утиче на свет милионски читалачки аудиторијум у свету, и која подржава традиционалну представу о жени и „женској природи“ (Исто 3–4). Као доминантне одлике ове штампе издвојене су припадност „лаком жанру“, високотиражност, неинформисаност, неактуелност, конзервативизам, привлачност за рекламу и естетизам (Исто 6–18). „Женској штампи“ супротстављена је друга врста периодике:

„За разлику од класичне ‘женске’ штампе, феминистичка, а потом и напредна, ‘борбена’ женска штампа (*Жена данас*, *Жена у борби*), настала у социјалистичким земљама пред други светски рат, у рату или непосредно по завршетку рата, тежи политизацији женствености која подразумева и специфичну, ‘борбену’ информацију. Тако конципираним садржајем, листови овакве специјализације приближавају се информативно-политичкој формули. *Хибрид информативно-политичког гласила и забавног листа* представља совјетска *Работница*, основана 1914. године“ (Исто 10, курзив С. Б.).

Ауторка је, дакле, приметила да се два основна тока понекад и укрштају обликујући трећу врсту женске периодике, која се среће и у југословенском периоду између два светска рата.

С обзиром на критеријуме ауторства, (не)информативности и стереотипност/нестереотипност представљања жене, укупна женска периодика могла би се поделити на: 1) часописе *за жене* (укључујући и листове, ревије, календаре, алманахе), часописе намењене женској читалачкој публици у којима се жене не јављају као уреднице већ само као сараднице и у којима се, као што истиче С. Пековић, „најчешће неговао стереотип о женским потребама и обавезама“ (Peković 2003: 124); 2) *женске* часописе, у које спадају часописи који

уређују жене и који имају феминистички програм, било експлицитно, било само имплицитно; и 3) *хибридне* женске часописе. Трећа група часописа по основној интенцији и прокламованом програму припада *женским* часописима, али један број ауторки није успео да се отме патријархалним стереотипима о жени и доминантном дискурсу. У њима су обично присутни и тзв. лаки жанрови и модни додаци, а карактерише их високотиражност. Жанр женског портрета јавља се пре свега у друга два типа женске периодике. У српској женској периодици представник првог типа часописа био би *Женски свет* уредника Аркадија Варађанина (1886–1914), другог *Женски покрет*,⁹⁵ а трећег, сваки из свог разлога, *Жена данас* и *Женски свет*.

Први часописи за жене на српском језику појавили су се у првој половини 19. века,⁹⁶ а историја ове периодике повезана је, као и свуда у Европи, са богаћењем друштва, појавом средње класе, која обезбеђује довољну масовност публике, и могућношћу женског образовања, дакле, са јављањем писмености међу женама. Друштвени контекст је ипак битно другачији у односу на развијене европске земље. Највећи проценат писмених Српкиња у 19. веку није живео у Србији, већ у Војводини која је тада била део Аустроугарске монархије. Писменост је у тим околностима подразумевала знање страних језика, пре свега немачког. Историја женске штампе на српском језику преплетена је, отуда, са историјом немачког (и, вероватно, мађарске) породичне и женске периодике.

⁹⁵ Осим *Женског покрета*, у историји српске периодике деловало је још неколико часописа овог типа, од којих, у оквиру обновљене феминистичке контрајавности, треба споменути часописе *ProFemina* (основана 1994/1995), *Feminističke sveske* (покренуте 1994) *Ženske studije* (покренуте 1995) које се 2002. преливају у свог настављача, часопис за феминистичку теорију, *Genero*.

⁹⁶ Отворено је питање од ког датума треба рачунати почетак српске штампе намење женама: да ли од 1838. године и *Магазина за књижевство, художество и моду*, од 1835. и календара *Ружични венац*, прецизније од његовог издања за 1842. када га је уредила жена, од алманаха *Талија* за 1829, кога је за ту годину жена (Јулијана Радивојевић) не само уредила, већ и у потпуности ауторски исписала све његове разнолике чланке тј. жанрове, или пак од 1807. године, када Георгије Михаљевић издаје први календар декларативно намењен женама. Ми се опредељујемо за најранији датум, 1807. годину. Када је, прецизније, реч о женским часописима у ужем смислу, њихов почетак је, без сумње, у 1829. години, без обзира на велику цезуру која ће после тога уследити, и без обзира на садржај алманаха који није чисто „женски.“ До 1941. године јавили су се, поред периодика који се обрађују у овој студији, и *Српкиња* (1882), *Домаћица* (1897 или 79–1941), Београд, први уредник Јован Поповић; *Женски свет* (1886–1914), Нови Сад, уредник Аркадије Варађанин; *Посестрима* (1890) Панчево, Велика Кикинда, уредници Иван Мартиновић и Љубомир Лотић; *Ручни рад* (1898), Београд, уредник Јован Јовановић; *Париска мода* (1902), Београд, уредник Петер М. Савић, *Матерински лист* (1901), Београд, уредник Раша Митровић; *Српска везиља* (1903), Београд, уредник Милан П. Павловић; *Жена* (1911–1921).

Оснивањем Краљевине СХС, дакле од 1918, када је и Војводина присаједињена Србији, тржиште женске периодике на српском језику постаје далеко веће.

Истовремено, то се време поклапа са јачањем феминистичких покрета у Европи и свету, па оно доноси нове врсте и нов квалитет женске штампе. Она је, као и у ранијем периоду, везана за рад женских друштава, али се акценат са васпитног помера ка културном деловању: „Већ 1913. године говори се о томе да су женске задруге промениле своју физиономију и да су се после добротворног и образовног рада посветиле културном [...]“ (Рекović 2003: 126). Дакле, као што женска друштва мењају своју улогу у складу са побољшањем положаја жена, тако се стичу услови да и часописи постану комплетно женски у смислу ауторства.

Покретање женских часописа имало је конкретну (пред)историју, која није без значаја и за њихове концепције. Неки су настали као органи одређених женских удружења односно покрета, а други „самостално“, на приватну иницијативу. Они су се разликовали и по томе да ли су опредељени југословенски или на неки други начин, да ли класно (усредсређени на раднички покрет, намењени богатијем грађанском слоју и сл.) или првенствено родно (часописи који инсистирају на женском јединству независно од класне, етничке, конфесионалне и професионалне припадности).

5. *Нова жена*: феминистичка идеологема и/ли друштвена пракса

Изградња друштвеног идентитета *нове жене* била је главни али и најудаљенији циљ ауторки женских портрета. На путу ка томе циљу ауторке су се често задовољавале промовисањем умереније варијанте еманципаторског идеала. Пажњу треба скренути на то да идеологема *нове жене* у женским портретима функционише на неколико начина: као идеја и идеал за који се треба борити, као отеловљена идеја у лику конкретне „велике“ или „изузетне“ еманциповане жене и као њен негатив у виду слике потчињене и обезвређене жене (сељанка, радница, проститутка). Стога се и периодичка грађа може представити у виду концентричних кругова: у најужем кругу нашли би се портрети и часописи који најдоследније промовишу идеју *нове жене*, док би се у наредним круговима налазили они портрети у којима је изоштреност слике *нове жене* слабија, односно у којима долази до укрштања феминистичких и традиционалистичких дискурса. Ова умеренија варијанта је у претходној литератури о српској женској штампи названа *модерном женом* (в. Тодић 2009, Менковић 2005), односно *прелазним типом* од старе ка новој жени (Александра Колонтај). Коначно, у последњем кругу нашли би се портрети попут оних у листу *Сељанка*, у којима се идеологема *нове жене* не појављује, али који се због женског ауторства и форме портрета ипак позиционирају у дати контекст. Поменути портрети не спадају у жанр женског портрета, како је дефинисан у овој студији, али обликују простор његове периферије и оцртавају границе жанра.

Синтагма *нова жена* нема јединствено значење у историји (женске) периодичке штампе. Она се први пут јавља у енглеској периодици у последњој декади 19. века да би означила модел еманциповане жене за какав су се залагале представнице сифражетског покрета, али и одговарајућу књижевну јунакињу већ присутну у популарној књижевности. У исто време, са истим значењем, у немачкој периодици ће се радије писати о *модерној жени*, чији је концепт инспирисан, међутим, „елитном“ књижевношћу. На основу досада познате литературе, могу се издвојити две узастопне године, 1893. и 1894, као прецизан а готово истовремен датум манифестне објаве *нове жене* на англоамеричком и немачком говорном подручју.

Ова синтагма појавила се 1894. године у два часописа на енглеском језику: у полемици која се водила на страницама *Северноамеричког прегледа* (*The North American Review*) и у чланку М. Иствуд „Нова жена у фикцији и у стварности“, у 5. броју месечног часописа *Humanitarian*, који је излазио у Лондону и Њујорку (Richardson and Willis 2001: 10). У *Северноамеричком прегледу* полемика се водила између две британске књижевнице, које су писале под псеудонимима Сара Гранд (Sarah Grand) и Уида (Ouida). Сара Гранд сковала је дати термин и у својим романима (програмски) промовисала лик нове жене, почевши са романом *The Heavenly Twins* (1893).⁹⁷ После ове полемике употреба термина проширила се на популарне расправе о сексуалној и друштвеној политици. Ауторка чланка о новој жени у фикцији и у стварности у *Humanitarian*-у, М. Иствуд, правила је разлику између те две фигуре, упозоравајући да је фикционална нова жена „креација хиперболично еманциповане женске бунтовне имагинације“, док је стварна нова жена нешто сасвим друго (Richardson and Willis 2001: 10).

У литератури се сматра да се прва објава нове жене на немачком говорном подручју догодила 1893, у часопису *Freie Bühne* (в. Czarnеcka 1998) у портрету – манифесту „Die moderne Frau, Skizze“ Хелене Штекер (Helene Stöcker).⁹⁸ У том тексту ауторка истиче чињеницу да је модерна жена заправо *неудата жена*, што ће се испоставити веома битним моментом у дефинисању нове жене у каснијем периоду:

„Модерна жена – већином неудата – којом су се после Стјуарта Мила и Бебела занимали још и Ниче и госпођа Мархолм, која је делила индивидуализам Џона Мекеја, после чега је једно време била у опасности да се закуне [на верност] социјалистичкој партији – она – та друга ‘Магда’ – само са више озбиљности и дубине – излази из заштићености очинске куће да извојује новчану независност – прве предуслове сваке врсте слободе“ (према Czarnеcka 1998: 6, превела С. Б.).

⁹⁷ Њени романи се у савременој литератури и називају „романима о новој жени“ (*New Woman novels*).

⁹⁸ Хелена Штекер се посебно борила против двоструког патријархалног морала и била је оснивачица „Федерације за заштиту мајки и сексуалну реформу“, као и часописа *Neue Generation* (*Нова генерација*). Од почетка рата 1914. посветила се антиратној делатности, а током 20-их била је једна од водећих фигура левог крила Међународног мировног покрета (Gisela Brinker-Gabler 1983: 74).

Хелена Штекер је читалачкој публици сигнализирала да је за своју скицу нове жене била инспирисана најновијом књижевношћу. Под синтагмом „та друга ‘Магда’“ мисли се на главну јунакињу драме *Завичај (Heimat, 1893)* Хермана Судермана (Hermann Sudermann), која се појавила исте године. Глумица Магда једна је од јунакиња коју ће Александра Колонтај каталошки навести у своме есеју „Нова жена“ (1913), а која је „порушила традиције провинцијске буржоаске куће и бацила у лице рукавицу буржоаском моралу“ (Колонтај 1922: 9). Магда је, наиме, једна у низу јунакиња у европским књижевностима која после искуства „слободне љубави“ и ванбрачне трудноће постаје самохрана мајка.

Термин нова жена није, међутим, ништа мање коришћен у антифеминистички расположеној штампи, тако да ван обзора феминистичке читалачке публике овај појам има пре свега негативно значење.⁹⁹ У познатом и утицајном британском хумористичком листу *Панч (Punch, 1841–1992)*, на пример, нова жена је у последњој деценији 19. века била сталан предмет исмевања, што је посебно видљиво у стриповима и карикатурама. Она је најчешће представљана посредством спољашњих детаља: цигарете, полуспортске одеће (*rational dress*), бицикла или озбиљног лица с наочарама. Помоћу овако „моћне визуелне иконографије Нова жена је снажно утемељена као културни стереотип“ (Richardson and Willis 2001: 13; в. и илустрације 14–23).¹⁰⁰ У британској штампи уопште доминирале су негативно конотиране слике еманципованих жена, а циљ уредница и читатељки појединих женских часописа био је, како тумаче Елизабет Тјузен (в. Tusan 1998) и Лин Пикет (Lyn Pykett), да поново преузму термин и да „установе сопствене дефиниције у опозицији према непријатељским или пародијским представама нове жене у *мејнстрим* штампи“ (Pykett 2001: xi). У складу са дефиницијом контрапублике Ненси Фрејзер, може се се говорити о напору читатељки и уредница женских часописа да образују *феминистичку контрајавност* у Великој Британији.

⁹⁹ За феминистичка истраживања и историју жена од изузетне је важности да увек на уму имају вредносну двозначност еманципаторских идеја и њихових отеловљена, јер на тај начин не губе из вида такође двоструки ток друштвеног „напретка“: појава која унутар женске културе представља прогрес готово по правилу изазива негативну реакцију у ширем културном контексту, која ће у одговарајућем моменту, када се склопе и друге историјске околности, вратити точак цивилизацијског напретка, макар и на кратко, уназад.

¹⁰⁰ Карикатуре односно стрипови на тему нове жене у *Панчу* могу се видети у електронској бази стрипова овог часописа на интернет страници: <http://punch.photoshelter.com>.

Још раније је, иако неименован од стране критичара и теоретичара, лик нове жене почео да осваја британску популарну књижевност, посебно *женски сензацијски роман*¹⁰¹ (Puket 1992). Пишући предговор за зборник радова *The New Woman in Fiction and Fact*, Лин Пикет је закључила да је *нова жена* у овом периоду у Великој Британији била првенствено медијски конструкт, а уз то нестална, „протејска фигура“ и „променљив и споран термин“ (Puket 2001: xi):

„Нова жена је била наизменично: мушкобањаста амазонка и женствена жена; била је превише, премало или умерено одређена полом; била је антимајчинска фигура или расна супермајка; била је поистовећена са мушкарцем или мрзитељка и прождирачица мушкараца, или самозвана спаситељка непросвећене мужевности; била је антидомаћички настројена или је тражила правласт кућних вредности; била је радикална, социјалисткиња или револуционарна, или је била реакционарна и конзервативна, била је чинилац друштвене и расне регенерације, или симптом и чинилац њеног опадања“ (Puket 2001: xii).

У медијском и књижевном конструкту нове жене после Првог светског рата овај распон значења се, међутим, битно сузио, и није више укључивао конзервативне аспекте. С друге стране, у својим спољашњим ознакама, та се идеологема унеколико проширила. Када се, наине, двадесетих година 20. века у Великој Британији, као и у целој Европи, под културним утицајем САД,¹⁰² појавила *нова нова жена*, неке од старих сифражеткиња су је одбациле. Та нова жена није само она која се бори за равноправност пред законом и у јавном животу, у образовању и правима при запошљавању, већ и жена која воли да истиче своју слободу стилем одевања, ставом и понашањем у јавности. Кратка коса, најчешће „бубикопф“ фризура, цигарета и кратка сукња, као спољашње ознаке овог идентитета, биле су за „стару“ нову жену у Британији сувише баналне и

¹⁰¹ По савету англисте и преводиоца Уроша Томића енглеска реч *sensation* у овој је синтагми преведена као „сензацијски.“

¹⁰² Добрим делом слика нове америчке жене ширила се по европском континенту преко утицаја нове америчке музике, џеза. Слика ослобођене жене у САД лакше је продирала у медије преко слике жене које плеше уз ову револуционарну музику (в. Chitz 1997: 319–335).

умањивале су озбиљност женске еманципације. Међутим, оне су само биле израз нове тачке на агенди женске еманципације: њеног сексуалног ослобађања.¹⁰³

Двадесетих година у Британији нова жена називала се и називана је и *flapper*. Реч је потекла из сленга и означавала је младу жену неконвенционалног одевања и понашања.¹⁰⁴ Исти израз за нови тип нове жене коришћен је и у САД, а америчка „флеперка“ препознавала се, поред набројаних модно-стилских карактеристика, и по уроланим спуштеним чарапама, светлом кармину, тежњи ка дечачкој фигури постизаној „равнањем“ груди, али и по томе што је одбијала сексуалну пасивност (Yellis 1969: 50–51). Уколико се прихвати порекло речи од глагола *to flap*, израз би се на српски језик могао превести као „лепршавица“, посебно ако се имају у виду његове позитивне конотације. Када се узме у обзир чињеница да је, зависно од оног ко га употребљава, овај појам имао и позитивна и негативна значења, чини се да га у српском језику најбоље „покрива“ колоквијални израз *шипарица* који, уједно, помера старосну границу овог женског типа наниже. Оправданост таквог превода поткрепљује и опис „флеперке“ у портрету „Американке и њихова слобода“ објављеном у часопису *Жена и свет*, у коме се помиње да „шеснаестогодишња америчка ‘флаперка’ сме у свако доба дана и ноћи сама да одлази куд јој је воља“ (*Жена и свет*, 5/1935: 15). У збирци приповедака *Приче о жени* (1937) Фриде Филиповић један од мушких ликова је за слободну жену употребио израз „лептирица“.

У расправама о женском праву гласа, реч *flapper* је у британској штампи означавала запослену жену између 21 и 30 година, која има иста бирачка права као и мушкарац.

Лик нове жене у другим утицајним књижевностима и културама, Русији тј. Совјетском Савезу и Немачкој, такође није униформно представљан. Као што је то био случај и у Великој Британији на заокрету векова, нова жена била је у већини европских друштава далеко распрострањенија као медијски конструкт односо

¹⁰³ У новијим домаћим истраживањима, анализирајући роман *Теразије* Бошка Токина, Јелена Панић-Мараш приметила је управо поводом слике нове жене у том роману да ослобођена сексуалност „повлачи и промену у одевању [...] понашању, опхођењу и уопште повећању степена (грађанских) слобода“ (Панић-Мараш 2009: 155).

¹⁰⁴ Видети: <http://dictionary.reference.com/browse/flapper>; <http://www.etymonline.com>; <http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary/flapper>; <http://www.oxfordreference.com/search?siteToSearch=aup&q=flapper&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>

феминистичка идеологема него као друштвена пракса, а као идеологема обликована од умерене до радикалне варијанте еманципованости.

Један од најзначајнијих теоријских доприноса установљењу идеологеме и митеме нове жене у европским оквирима дала је Александра Колонтај својом студијом „Нова жена“ (1913), касније поглављем књиге *Нови морал и радничка класа* објављене први пут у Москви 1919. године. На српски језик ово дело преведено је већ 1922. године и то управо под насловом свог првог поглавља – *Нова жена*.¹⁰⁵ Превод је уједно био и повод да се на страницама српске женске штампе први пут манифестно објави „рођење Нове Жене“ (в. Тодић 2009: 145).

Схватајући књижевност као мање или више веран одраз стварности, Александра Колонтај је свој теоријски концепт засновала на анализи (нових) јунакиња које од последње деценије 19. века све више освајају простор књижевне фикције. У конкретном случају, ауторка писцима једино замера што унеколико касне за стварношћу и нову жену уводе у литературу у мањој мери него што то одговара њеном присуству у савременом животу, али је несумњиво да управо књижевна дела описују промену која се постепено одвија у родним односима моћи: „Живот ствара нове жене, – литература их рефлектује“ (Колонтај 1922: 6). Лик нове жене А. Колонтај је пронашла у делима немачке, руске, француске и скандинавске књижевности, а истраживања с краја 20. века потврдила су да су „нова жена и њена књижевна слика били европски феномен“ (Czarnecka 1998: 7).

Нова жена Александре Колонтај има карактеристике које су и у најранијим фазама феминистичких покрета приписиване еманципованој жени (тежња ка образовању, економска и лична независност, политичка права), али је она уз то и „неудата жена“, што представља кључну новину. Дајући најпре негативну дефиницију лика нове жене, кроз набрајање четири преовлађујућа типа женских ликова у књижевности,¹⁰⁶ ауторка закључује да је то:

¹⁰⁵ Александра Колонтај (б. г.). *Нова жена*, превео Михаило Тодоровић. Београд: Модерна штампарија Р. М. Веснића. Редослед поглавља је као у оригиналној књизи: после поглавља „Нова жена“, следе „Љубав и нови морал“ и „Полни односи и класна борба“. У оквиру једне од едиција аустријске Социјалдемократске партије, Бечке социјалдемократске библиотеке, објављен је 1924. године спис под истим именом, *Die neue Frau*, и претпоставка је да би детаљно истраживање открило велики број сличних књижица на свим европским језицима, посебно у окриљу социјалистичких покрета.

¹⁰⁶ Колонтајева најпре наводи шта нова жена није. Дотадашњом књижевношћу, наиме, доминирали су, како се из текста може видети, следећи типови: 1) чедне девојке чији се „роман завршава добро

„сасвим нов, ‘пети’, досад непознат тип јунакиња, јунакиња са самосталним захтевима на живот, јунакиња, које своју личност доказују, јунакиња које протестују против општег заробљавања жене у држави, породици, друштву, које се боре за своја права као представнице свога пола. То су већином неударе жене, које све чешиће одређују овај тип. ‘Неударе жена’“ (Колонтај 1922: 5).

Еманципована јунакиња не мора обавезно бити представљена као неударе, али је из примера на које се Александра Колонтај ослања очигледно да се овакав тип књижевног лика не може приказати без слободе избора у односу на брак. Ауторке и аутори чија дела анализира говоре о јунакињама које се никада нису удавале, односно о онима које су се разводиле када више нису налазиле срећу у браку, или су живеле у ванбрачним заједницама. Брак се испоставља основном формом друштвене потчињености жене, а сексуална еманципација тачком разликовања између најсавременијег и оних до тада познатих модела еманциповане жене.

Анализирајући одабране примере, Александра Колонтај издваја дистинктивне црте нове жене: она 1) уме да савлада своја осећања када је то потребно, 2) поставља све веће захтеве своме мужу, тражи поштовање своје личности и не трпи деспотизам, 3) економски је и на сваки други начин самостална, 4) љубав јој није једина садржина живота, већ то постају и рад и стваралаштво, 5) прихвата нови сексуални морал (Колонтај 1922: 20–40).

Идеологема нове жене ове ауторке не може се, међутим, разумети без контекста комунистичке идеологије, јер је „неударе жена“ „дете крупнокапиталистичког система производње“, „рођена истовремено с пакленом лармом машина и фабричким сиренама“ (Колонтај 1922: 34–35). Капитализам ју је створио, али ће тек раскид са буржоаским друштвом и моралом довести до дога да нова жена буде призната као достојанствена личност. Поједностављено би ипак било рећи и да је нова жена тек пандан идеологеме социјалистичког новог човека. У спису Александре Колонтај нова жена обједињује и представнице буржоаске класе и раднице. Ауторка није поједноставила ни процес промене који се у

успелом удајом“; 2) ударе жене које пате због супруговог неверства или су га саме починиле; 3) уседелице које „оплакују несрећну љубав своје младости“ и 4) проститутке.

књижевности догађа са појавом новог типа јунакиње. „Нова жена продрла је у литературу“, тврди она, „али још увек није потиснула јунакињу старог духовног реда, исто тако као што тип жене човека није потиснуо тип женке, одјек мужа. Исто тако примећујемо, да се код јунакиња старог типа све чешће налазе својства и психолошке одлике, које је нова неударна жена унела у живот. Садашња литература све је богатија у женским облицима прелазног типа, јунакињама, које имају одлике старе и нове жене“ (Колонтај 1922: 40).

Чињеница да је „рођење“ нове жене у српској штампи објављено унутар грађанског феминистичког покрета, у часопису *Женски покрет* (11, 12/1922), сведочи о томе да је у његовој идеолошкој оријентацији елемент *феминистичког* имао превагу над *грађанским*. Женски покрет и његово истоимено гласило представљају независну феминистичку сцену, односно најнезависнију међу феминистички оријентисаним групама у том периоду. Због тога су они могли да асимилију и феминистичке акције и прокламације које су водиле порекло из супротстављених идеолошких табора. У приказу „Нова жена од Александре Колонтај“ Десанка Цветковић је исписала својеврстан манифест феминизма преко „манифеста“ А. Колонтај, чија је поента следећа:

„Без обзира на све то Нова Жена ће се родити и код нас. И то не у некој свили, у сјају раскошно украшених одаја, у атмосфери нерада и разврата. Тамо где точак машине немилосрдно упреже жену у јарам најамног рада, где се девојке заједно са мушкарцима тискају кроз контоаре и канцеларије да зараде парче хлеба, где жена служи науци и уметности исто као и мушкарац. Тамо ће се родити Нова Жена“ (11, 12/1922: 347).

Утицај Александре Колонтај је више него очигледан:

„Неударне жене, то су милиони у сиво одело завијених фигура, које се у бескрајној поворци крећу из радничких квартова ка радионицама и фабрикама, ка железничким и трамвајским станицама у оном часу сванућа, када се зора бори са ноћном помрчином. Неударне жене, то су оне десетине хиљада младих али већ свенулих девојака, које се у великим варошима угнежђују по усамљеним собицама и које увећавају статистику самосталних газдинстава. То су те девојке и жене које непрекидно воде потмулу борбу за живот, које своје дане преседе на канцеларијским столицама, које куцају на телеграфским

апаратима, које стоје иза тезге. Неудате жене то су девојке са свежим душама и главама пуних смелих фантазија и планова, које се тискају у храмове науке и уметности, које запосленим мушким кораком пуне тротоаре, тражећи слабо плаћене часове и хонорарне послове. Неудате жене виђају се да седе за столовима за рад и да праве какав опит за лабораторијум, преврћу архивски материјал, журе у болнице на рад, спремају политичке говоре“ (Колонтај 1922: 6).

Освајање простора јавног рада и економска независност били су за Женски покрет, као и за А. Колонтај, предуслов стварања нове жене, без кога само сексуално ослобађање није довољан услов. Сам израз *нова жена* помиње се много пута у међуратној српској женској периодици, али нигде програмски као у чланку Д. Цветковић. Миланка Тодић указује и на важност начина писања имена нове жене, јер „велико почетно слово“ као

„застава на јарболу, визуелно упозорава читаоца да мора другим очима гледати Нову Жену и да је не сме превидети или сметнути с ума. Нова Жена дакле, семантички и визуелно, није исто што и нова жена. [...] Та велика слова су, такође, и смишљено постављени упозоравајући сигнали којима се издваја и наглашава рођење Нове Жене, која ће тек доћи на место оне традиционалне или старе жене“ (Тодић 2009: 146).

С обзиром на чињеницу да су економски независне и сексуално ослобођене жене до 1919. године биле реткост у српском друштву, као што су у српској књижевности потпуно били непознати женски ликови који их више или мање верно приказују, могао би се замислити ланац (текстуалних) карика унеколико инверзан у односу на онај који подразумеван спис *Нова жена*. За А. Колонтај су се на првом месту у европским друштвима јавиле еманциповне жене а затим њихове књижевне представе. На крају је из датих књижевних представа изведен теоријски модел нове жене. Ауторке у Краљевини СХС / Југославији унапред су пред собом имале теоријски модел нове жене, односно текст који га је успоставио. Зато су женски портрети исписивани током две деценије у женској и другој периодици представљали текстуалну карикату између њега и „нових жена“ у стварности које су описивали. Паралелно са часописним портретима писани су и књижевни портрети

нове жене, као текстови који такође долазе после уобличеног теоријског текста о овом идеологему.

У Немачкој су после Првог светског рата постојале две фазе у медијској репрезентацији нове жене. У време Вајмарске републике ова се идеологема, на наслеђу феминистичких активности из времена првог немачког женског покрета (1865–1919), интензивно промовише у женским и популарним периодицима, односно како у масовним медијима, тако и у књижевности. Иако кратак, период другог женског покрета који се практично завршава већ 1933, доласком Хитлера на власт, најзначајнији је период у изградњи, али и масовној „конзумацији“ лика нове жене у Немачкој. Као и у случају Велике Британије, на „слику нове жене, која је у медијима најпре негативно представљена односно исмејана, истовремено је утицала у првом реду млада генерација уметница, новинарки и ауторки и тако допринела позитивном саморазумевању запослених жена“ (Drescher 2003: 167). Ово саморазумевање (*Selbstverständnis*) жена, које „предводе“ уметнице и новинарке, само је други израз за обликовање феминистичке контрајавности, у оквиру које су преко идеологеме нове жене ауторке и читатељке покушавале да дефинишу сопствени идентитет. Иако се, како истиче Барбара Дрешер, стварност многих „нових жена“ састојала већином од слабо плаћених, по здравље штетних и несигурних занимања, у медијским представама развила се њихова идеализована слика, „икона младе, амбициозне, традицијама неспутане, неустрашиве жене, препознатљиве по својој ‘неженственој’ појави“ (Drescher 2003: 169). Ова икона је, по мишљењу исте ауторке, захваљујући општем медијском интересовању које је за њу владало и ‘*Girlkultur*’ која се око ње формирала, доприносила једној „идеалној заједници“ у терминологији Бенедикта Андерсона или „женској јавности“ у смислу који тој синтагми даје Вибекке Петерсен (Drescher 2003: 169–172).¹⁰⁷

Период од 1933. године до завршетка Другог светског рата време је потпуног прекида феминистичког деловања у Немачкој. Уместо дотадашњих феминистичких периодика појављују се женски националсоцијалистички часописи (попут *Opferdienst der Deutschen Frau*, *NS-Frauenwarte*, *Die Deutsche Frauenfront*, *Die Deutsche Kampfärin*), који су пропагирани слику пожртвоване

¹⁰⁷ Последња ауторка користи термин ‘female public sphere and cultural imaginary’ Уп. Petersen 2001: 144.

мајке као једино прихватљивог модела жене у националсоцијализму. Нови званични идеал жене нема више никаквог додира са идеологемом нове жене. Немачка списатељица Габријела Тергит (Gabriele Tergit) већ је 1933. године у часопису *Женска трибина (Frauen Tribüne)* објавила „некролог“ Новој жени Вајмарске републике (Drescher 2003: 163). Сама Националсоцијалистичка партија је још 1921. године прокламовала идеју о искључивању жене из јавног живота (Sadowski 161). Иако „рајховски“ период није од значаја за проучавање лика нове жене у Немачкој, он је врло значајан за разумевање датог конструкта у другим европским и америчким феминистичким покретима и гласилима, у којима долази до снажне антифашистичке (ре)акције.

Што се тиче Вајмарске републике, истраживања показују да су мас-медијски и књижевни ликови нове жене у Немачкој настајали у међузависности, о чему најбоље сведочи у то време најчитанији роман на ову тему. Роман Вики Баум (Wicki Baum) *stud. chem. Helene Willfüer* из 1928. односно 1929. године (на српски преведен као *Хелена Вилфијер* 1958), настао је готово по нарудби издавачке куће Улштајн (Ullstein-Verlag), која је у то време издавала најтиражније немачке новине и часописе. Херман Улштајн затражио је од Вики Баум да напише роман о запосленој жени (King 1985: 379), што је она и учинила већ око 1925–26. године, али га он није одмах пустио у јавност. Тек пошто је пажљиво осмислио и спровео рекламну кампању о важности теме *нова жена*, издавач је почео да објављује ово дело октобра 1928. године као роман у наставцима у свом недељном магазину *Berliner Illustrierte Zeitung*. Часопис је имао тираж од 1.900.000 примерака. Роман се појавио и у форми књиге 1929, и у оба случаја доживео огроман успех (King 1985: 379).

Тема нове жене тако је изашла из уских оквира феминистичке контрајавности, а масовна читалачка публика добила прилику да расправља о свим елементима овог лика и наратива: женском образовању, питањима слободне љубави и абортуса, ванбрачном родитељству, професионалном успеху и интелектуалној надмоћи жене, економској независности итд. Једна од оновремених ауторки приказа овога романа, Ема Волф, у чланку у часопису *Die Frau*, истиче да није било друштвеног круга у коме се није расправљало о животу ове „младе жене нашег доба“ (King 1985: 392). Као што су елементи овог наратива,

односно спорна еманципаторска питања, из већ постојећих јавних расправа доспела у књижевни текст (у овом случају истовремено и у часописни, односно журналистички текст), тако су се из тог текста враћала у јавну расправу¹⁰⁸, што је процес који је Хабермас уочио поводом грађанске јавности и штампе као њене институције. У случају романâ о новој жени, посебно оних с високом тиражом, закључак би се морао унеколико изнијансирати. Наиме, расправа о новој жени 20-их година 20. века водила се паралелно у грађанској јавности и у феминистичкој контрајавности. У одређеним околностима феминистичка идеологема нове жене, пренета у књижевни медијум, уколико је реализована у популарној књижевности и/ли имала добру рекламну и дистрибутерску логистику, враћала се у првобитни медијум расправе, али овог пута оне која се води у грађанској и по правилу патријархалној јавности.

Својеврстан пандан, али и антипод романа *Хелена Вилфијер*, јесте роман *Виринеја* (1924) Лидије Сејфулине. Овде је изабран као репрезентативан пример слике нове жене у руској књижевности, али и зато што је имао значајну рецепцију међу југословенским читаоцима. У српској штампи први пут је приказан у часопису *Живот и рад* (2/1928), кроз критички поглед Јулке Хлапец-Ђорђевић, да би 1933. године био и објављен на српском у преводу Мире Чехове у оквиру Нолитове едиције Нова руска проза. Роман *Виринеја* проширио је могућности моделовања лика нове жене у европском контексту, јер је увео лик еманциповане сељанке. Сложеност револуционарних и друштвених превирања у Русији и на простору на којем ће се образовати Совјетски Савез чини јунакињу Виринеју непоновљивом варијантом писања о новој жени. Уколико је јунакиња попут Хелене Вилфијер могла да буде смештена и у француску и у енглеску, па и у српску књижевност исте епохе, еманципована сељанка која постаје и комунисткиња није могла бити лик нове жене у другим европским књижевностима сем у руској.

Чини се, међутим, да је двадесетовековни лик нове жене у српској књижевности и периодици свој прото-облик имао и у српској књижевности 19. века. Лик учитељице Даринке из *Девојачког романа* (1889) Драге Гавриловић, као

¹⁰⁸ Више о овом роману, односно приступу књижевности о новој жени, видети у поглављу *Женски портрети и књижевност о новој жени*.

и неки женски ликови њених приповедака из тог времена, представљали су радикално еманципаторски конструкт идентитета жене у тренутку када су се појављивали на страницама часописа *Јавор*. Драга Гавриловић није била позната ауторкама међуратних женских портрета које се, приказујући своје претходнице и претече феминизма, сећају Драге Дејановић, Милице Стојадиновић Српкиње и сестара Нинковић, али не знају за прву српску романијерку нити за њена феминистичка начела. Ова чињеница указује на проблем дефинисан у гинокритичким истраживањима и теорији. Због тога што „женска традиција није имала довољно вредновано место, што су многа дела ‘нестала’ или била заборављена, већина књижевница је била упућена на мушку књижевност“ (Dojčinović-Nešić 1993: 56), односно свака нова генерација ауторки могла се наћи у ситуацији да је „без историје и приморана да изнова открива прошлост“ (Showalter, према Dojčinović-Nešić 1993: 56).

Разлог непознавања дела Драге Гавриловић делимично лежи у чињеници да су она остала у периодици и да нису штампана у облику засебих књига. Ова околност, међутим, сам *Девојачки роман* још више приближава каснијем жанру женског портрета. Писан као часописни жанр, роман у наставцима, *Девојачки роман* се непосредније обраћа читаоцима и покушава да их истовремено забави и поучи. За разлику од романа који објављивањем у форми књиге мењају жанр и значење у односу часописну верзију, *Девојачки роман* задржао је неке карактеристике журналистичког текста. Приповедач(ица) ангажовано расправља о актуелним друштвеним збивањима, проблемима и идејама и лик главне јунакиње, Даринке, умногоме је оквир за изношење одређених идеја. Иако по много чему дубоко у деветнаестовековним дискурсима (нација), овај роман и слика еманциповане жене у њему јесу претече двадесетовековног схватања жене. И код Драге Гавриловић – као и у теоријској концепцији А. Колонтај – питање удаје налази се у средишту проблема женске еманципације. Разлика је у томе што у у двадесетовековним конструктима нове жене удаја неће бити виђена као једина могућност за остварење женске среће, док у *Девојачком роману* то јесте случај. Чак и уколико сентименталистички срећан завршетак романа тумачимо поштовањем законитости жанра (романа у наставцима који треба да пружи задовољство читаоцима, и просветитељско-сентименталног романа, – у коме

врлина побеђује све препреке и бива награђена), порука о условљености женске среће срећном удајом остаје непромењена. Ипак, лик Даринке није због тога мање радикалан у смислу женске еманципације. Оно што је еманципаторски радикално у датом тренутку – само одбијање јунакиње да се уда по свако цену – имаће свој пандан у поступцима двадесетовековних јунакиња српске женске књижевности.

6. Феминофилне уређивачке политике: женски портрети у часописима *Нова Европа* и *Мисао*

6. 1. *Нова Европа* и *Мисао*: сличности и разлике

Израз „феминофилна уређивачка политика“ преузет је из рада Јелене Петровић „Женско ауторство између два светска рата: прилог књижевној антропологији рода“ (Petrović 2008) где је употребљен управо поводом часописа *Нова Европа*. Овај термин у датој студији није шире разрађен, али је адекватан за опис одређених часописа из периода о коме је реч. Под појмом *феминофилни* подразумевају се они часописи који су, у периоду процвата женске штампе, захваљујући продору еманципаторских дискурса, у новонасталој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, касније Краљевини Југославији, неговали женско ауторство и бавили се тзв. женским питањем, иако по својој основној намени, па чак ни узгредном декларисању, нису били „женски“ или феминистички. Као додатни критеријум дефинисања овакве уређивачке провенијенције узима се женски глас у двоструком значењу: бирачког права и ауторства. Часописима овакве оријентације могу се у датом периоду сматрати *Мисао*, *Нова Европа* и *Живот и рад*, док би тек детаљније истраживање показало да ли се исти епитет може приписати другим „канонским“ часописима као што су *Српски књижевни гласник* у својој *другој серији* (1920–1941) и *Летопис Матице српске* у истом периоду.

Српски књижевни гласник био је од самог почетка (1901) отворен за женско ауторство, али се у *Мисли* и *Новој Европи* женско питање поставља експлицитно. Уредници и сарадници *Нове Европе* били су програмски заинтересовани за женско питање у оквиру ширег проблема југословенства и могућности модернизације југословенског друштва. „Особеност *Нове Европе* је да положај и улогу жене истиче као један од важних аспеката свог свеобухватног покушаја да објасни и поправи међуратно југословенско друштво“ (Богдановић 1998: 387). Зато се женско питање редовно налази на страницама *Нове Европе*. Са тиражом од 4000 примерака (Стефановић 2000: 13) и ритмом излагања који је у просеку – месечни, *Нова Европа* може се сматрати утицајним часописом, који је самим тим одиграо

значајну улогу у покретању читалаца (макар) на размишљање о женској еманципацији.

Иако је била субвенционисана од стране државе (за разлику од *Нове Европе*), *Мисао* је имала тираж од (само) 2500 примерака. Феминофилност *Мисли* Симе Пандуровића и Велимира Живојиновића исказивала се на другачији начин него у *Новој Европи*: великим бројем сарадница и повлашћеношћу њихових текстова (уводници, уводне песме, и сл.). Женским питањем у *Новој Европи* бавили су се више аутори него ауторке, док је у *Мисли* случај обрнут.

За феминофилну оријентацију часописа *Мисао* био је заслужан првенствено њен уредник Сима Пандуровић (чини се више него В. Живојиновић). Између осталог, то потврђује чињеница да је у времену када је уређивање часописа препуштено Ранку Младеновићу (1922–1923), присуство ауторки редуковано и да чланака посвећених женском питању уопште и нема. Пандуровић се често и директно обраћа женској читалачкој публици, а непосредни трагови тога обраћања могу се пронаћи у понекој напомени уз наслов текста, као у случају уводника „О љубави и љубомори“ (4/1924: 292–300) који је заправо текст предавања одржаног „у корист удружења студенткиња.“ За феминофилну оријентацију *Мисли* симптоматични су, исто тако, већ текстови из првих бројева овог часописа као и њихова позиција. На самом свом почетку, у другом броју, место уводника добија чланак „Вредност емоције у животу“ Паулине Лебл (2/1919), при чему је такође реч о обраћању женској публици¹⁰⁹ и поводом женског питања. Многи текстови, дакле, воде порекло из оног дела културног живота који је везан за активизам савремених феминисткиња.

Нова Европа је имала своје место на међународној часописној сцени не само као својеврсни настављач истоименог енглеског часописа (*The New Europe*), већ и као својеврсни пандан женског британског часописа, *The English Woman*, из којег преноси чланке. Поред тога, и сам Милан Ћурчин писао је за овај женски часопис.¹¹⁰ *Мисао* такође припада широј сцени када је феминизам у питању, али не (само) због интертекстуалних веза са страним часописима, већ и због чињенице да

¹⁰⁹ „Конференција одржана 9. новембра 1919. у корист ‘Друштва за просвећивање жене и заштиту њених права’“ (2/1919: 89).

¹¹⁰ О чему, на пример, сведочи у уводу чланка „Болнице шкотских жена, пре десет година“ (XII/16, 1925: 486).

његове сараднице, попут Јулке Хлапец-Ђорђевић, Јелене Димитријевић и Ксеније Атанасијевић, делују као активисткиње међународних феминистичких удружења и сарађују са феминисткињама из Европе и целог света.

Још једна тенденција у *Новој Европи* и *Мисли* важан је чинилац феминистичке уређивачке политике часописа. У *Новој Европи* користи се, наиме, оно што се данас назива родно осетљивим језиком. Води се рачуна да се код занимања и послова које обављају жене користи и именица женског рода (неважно је, у овом случају, да ли је увек правилно и од праве основе изведена). Тако ће се за Талвј рећи да је она *преводилаца* песама о Марку Краљевићу (Ф. Фостер 10/1921: 396). Ова се пракса не спроводи доследно, очигледно због ненавикнутости аутора на овакав начин писања. О томе најбоље сведочи управо наведени текст, где у истој белешци, која претходи тексту Ф. Фостера пренетом из британског часописа, аутор свега неколико редова раније за госпођицу Л. Ф. Веринг каже да је *песник* и *писац* историје Србије (Исто 395). Сличан је случај и са часописом *Мисао*. Иако у њему има више ауторки, употреба женског рода за женске субјекте у текстовима јесте упадљива, али није доследнија и чешћа, јер очигледно чак и говор у сопствено (родно) име тражи навикавање на нов језик.

Феминистичка политика повезује два часописа, али их у појединостима и раздваја. Слично је и са идеологијом југословенства. Занимљиво је да се на идеолошкој скали од конзервативног до либералног часописи *Мисао* и *Нова Европа* различито позиционирају у зависности од тога да ли их посматрамо кроз феминизма или југословенства *Мисао* Симе Пандуровића била је изразито конзервативна у књижевном смислу. Најсликовитији пример тога конзерватизма јесте „решење“ које је Пандуровић изнашао за своје потпуно негирање сваке вредности нових авангардних кретања у српској / југословенској књижевности. Пошто није могао да негира и њихово постојање и значај на савременој сцени, на две године уређивање часописа препустио је Ранку Младеновићу који ће *Мисао* (1922–1923) учинити једном од најплоднијих сцена српске (књижевне) авангарде. Вративши се на место уредника, Пандуровић ће се са још већом полемичком жестином обрушити на превратничку књижевност. Међутим, са аспекта феминистичке политике часописа то ће значити повратак сарадницама и феминистичким темама које су за време Младеновића биле запостављене.

У двогодишњем Младеновићевом периоду упадљиво је редуковано објављивање књижевних прилога ауторки, престало је интересовање за женско право гласа, а није објављен ниједан од женских портрета, којима је Пандуровић обележио и почетак и крај уређивања *Мисли*. Овај податак покреће питање о *нефеминистичности* и антифеминизму авангарде односно модернизма. Позивајући се на авангардне манифесте (посебно футуристичке) и модернистичке програме, Кетрин Малин (Katherine Mullin) је указала на „мужевну“ природу модернизма¹¹¹. Не само што се женско писање већином није уклапало у доминантна тематска обележја модернизма (рвовско ратно искуство, слободни шетач у метрополи), већ су теме које су биле сагласне модернизму (нова жена у метрополи) ауторкама доносиле само нападе критичаре и ограђивање од стране модернистички декларисаних писаца (Mullin 2006: 136–137). Ова ауторка пратила је и однос модерниста према учешћу жена у њиховом пројекту и на том пољу занимљив је управо однос познатих писаца према сарадњи жена у часописима. Два примера посебно су илустративна. Езра Паунд писао је да „ниједној жени не треба да буде дозвољено да пише за *The Little Review*“¹¹² (Исто 141). Истицао је, истина, да би таква забрана изазвала отпор и бојкот, али да већина „болести“ америчких малих часописа постоји захваљујући женама (Исто 141–142). С друге стране, укључивањем модернистичких писаца у британски феминистички часопис *The Freewoman* (1912) његов је (под)наслов најпре промењен из *A weekly feminist review* у *The New Freewoman: A weekly humanist review* 1912, да би 1913. године под притиском Е. Паунда наслов у потпуности био промењен у *The Egoist*. Паундово бразложење било је да ранији наслов доводи до тога да се часопис меша са органима посвећеним искључиво „неважној реформи“, мислећи притом на женско право гласа (Исто 137–138). У овом светлу вредело би додатно истражити и уређивачку концепцију *Мисли* током 1922–1923, али и српску авангардну (часописну) сцену.

¹¹¹ Ова ауторка модернизам посматра у временском оквиру од 1890. до 1930. године, а у њега укључује футуризам, симболизам, имајизам, експресионизам, вортицизам и надреализам.

¹¹² Познати амерички авангардни „мали часопис“ који је излазио од 1914. до 1929.

Када се говори о односу уредника и сарадника *Мисли* према југословенству,¹¹³ ствари су много сложеније него када је реч о њиховом схватању књижевности. На почецима излажења часописа преовлађују текстови који се залажу за „народно јединство“ а критикују сепаратизам и, како се тада говорило, племенска издвајања. Међутим, временом ће се показати да су уредници часописа били резервисани према југословенству у ком постојеће националне идентитете треба значајније мењати да би се изградио нови. *Нова Европа* је, с друге стране, инсистирала на промени и свесној изградњи новог, јединственог идентитета и остајала на либералним становиштима и када су реални догађаји „радили“ против таквога става. Исту либералну позицију *Нова Европа*, међутим, није успела да одржи у погледу промене родних односа па се у декларативном захтеву за равноправност откривају се пукотине конзервативизма.

Тако се и у политици *Мисли* после почетног декларисања за интегрално и либералније југословенство,¹¹⁴ временом јављају „племенски“ испади. Егземпларна је у том погледу кратка полемика која се повела између *Мисли* и *Нове Европе*. Све је почело уводним чланак другог уредника *Мисли*, В. Живојиновића „Културни фронтови“. Живојиновић у својој тексту дискурзивно производи „сепаратизме“ против којих је решио да се бори користећи аргументацију *нисмо сепаратисти, али...*:

„Представници и присталице интегралног уједињења, ми ћемо свагда и у свему акцептирати поштenu конкуренцију. Али на супрот сваком сепаратистичком фронту, па и оном на културном и уметничком пољу, ми ћемо и бити и умети бити фронт. То треба да се зна. Ми и сувише ценимо своју културу, створену сопственим напорима и из сопственог замаха, да бисмо без поговора допустили њено рушење уопште, а још мање њено разоравање у корист Радићевских сврха“ (*Мисао*, 1. и 16. јануар 1926: 3).

Заоштравајући непријатељство између Загреба и Београда у карактеристичној конструкцији фигуре непријатеља, Живојиновић долази до

¹¹³ О сложености проблема идеологије југословенства, односно класификацији идеологија југословенства у међуратном периоду видети књигу Ј. Бакића у Литератури. Такође, увек треба имати у виду, како аутор опомиње, да се у тумачењу југословенства не бркају југословенство као државна и као национална/националистичка идеологија. У анализираним чланцима *Мисли* и *НЕ* реч је о југословенству у другом смислу.

¹¹⁴ Реч је о текстовима сарадника, не самих уредника.

општих места таквог дискурса: владавине из сенке, теорије завере, па чак и антисемитизма (заправо од ових претпоставки полази):

„Онако као што је Јеврејство у Бечу, не могући доћи до отворене политичке превласти, освојило капиталом штампу, па преко ње владало, тако је Загреб, сам затворен за све што је долазило одоздо ‘са Балкана’, прегао свим силама да се увуче на тај Балкан и да њим завлада“ (Исто: 1)

У полемичком одговору у чланку „Фронтови” у *НЕ* Лаза Поповић ће указати на општију појаву у нашим листовима у којима се говори о фронтovima књижевним или културним, али су обавезно „наравно, српски према хрватском, или обратно“:

„Ти књижевни и културни фронтови, те ‘противне стране’, и те дистанције између ‘Срба и Хрвата у књижевности’ постоје само у несређеним главама својих писаца, или још боље, у њиховим више-мање ‘сређеним перима’, из којих се изливају на трпељиву хартију и пред стрпљиве читаоце“ (*Нова Европа*, 5/1926: 161).

Занимљиво је да Поповић прецизно идентификује идеолошко односно дискурзивно (*само у несређеним главама, у сређеним перима*) порекло ових национално-културних подела, које, међутим, по правилу производе реалне друштвене последице, од најнепосреднијих, попут промена у ставовима и уверењима, до оних дугорочнијих, као што је обликовање идентитета или, чак, започињање ратова (Fairclough 2003: 8). Одговор В. Живојиновића, „Дух *Нове Европе*“ додатно ће потврдити конзервативистички став *Мисли*, који се чак и експлицира.¹¹⁵ Међутим, са такве своје позиције Живојиновић је добро видео идеолошку позицију супротне стране: „У свом даљем бркању мисли и ствари *Нова*

¹¹⁵ „Свак који *није заражен прогресом Нове Европе* и ко с памећу уме да чита, разумеће [...] да се овде ради о исправним и неисправним фронтovima. Београд доиста никад неће направити један неисправан фронт. [...] Ако је у духу *Нове Европе* да се одржава забрљаност у нашим културним односима [...] у духу наших традиција је да ствари пречишћавамо, називајући их правим именом. [...] а ми ћемо, *ма били оптужени и за застарелост*, радије остати у обичајима старе Европе“ (XX/7. и 8, 1926: 511, курзив С. Б.) Из овог би се кратког одломка посебно могле издвојити речи *забрљаност* (у културним односима) и *пречишћавати*. Оне откривају митску матрицу мишљења оличену у дихотомији прљаво и чисто, која је имала и функцију разграничавања са *Другим* у циљу дефинисања и изградње једне заједнице.

Европа нас у тој ‘кришки свога духа’ хоће да убеди како је југословенски проблем решен и како су све ствари у свом реду и како све тече како само може бити“ (*Мисао*, 7, 8/1926: 511).

6. 2. Има ли места за нову жену у *Новој Европи*?

Мира Богдановић прва је писала о женском питању у *Новој Европи* и прецизно је оцртала управо контекст у ком се ово питање јавља: „У социјално-филозофској концепцији *Нове Европе* југословенство, кључ за разумевање и њихових идеја о жени, игра средишњу улогу. Оно се схвата вишеслојно, постајући на моменте готово неухватљиво“ (Богдановић 1998: 385). Југословенство, као контекст размишљања о женском питању, виђено је притом у ширем контексту идеја Томаша Масарика:

„(Југо)словенство је у масариковској традицији подлога на којој је могућа реализација правде, слободе и једнакости за све, словенске и несловенске, народе на тлу Југославије, полазна тачка за приступ човечанству и човечности [...]. У њему се сусрећу национално и социјално, али социјално има превагу. Такво Југословенство, схваћено и као синоним за демократију, битно одређује социјално-политичко-економски програм у ужем смислу. [...] Основно средство за спровођење друштвеног преображаја је Масариков ситни, непрестани рад [...]. Најважнији фактор који одређује меру остваривог суверенитета појединаца и друштвених скупина су затечене прилике и интереси целине: пред *Нову Европу* се, у првом реду, постављају проблеми модернизације једне заостале земље уз јасну свест да се ништа не може преко ноћи променити, а најмање путем револуционарног скока у будућност. Модернизација и социјализација иду руку под руку, а њихов програм, ако не по методама, оно по стремљењима, превратнички и чак утопијски, мада неизбежно носи и печат времена у ком је настао. Мислим да се то можда најбоље види у начину на који они сагледавају тзв. женско питање и траже решење за њега“ (Исто 385–386).

М. Богдановић пронаћи ће низ противречности у схватањима аутора који су писали о женском питању, и то, како каже ауторка „када се њихови ставови

поближе анализирају“ (Исто 387). Иако је женско питање прилично заступљено, чланови редакције и сарадници *Нове Европе*, имају о њему, по овој ауторки, доста апстрактно гледиште али не и неки кохерентан програм (Исто 387). Разлог томе она види у чињеници да су унутрашњи политички и међунационални односи покупили сву њихову енергију (Исто 388).

М. Богдановић се посебно бавила прилозима Катарине Станковић, и то у односу према текстовима осталих аутора. Реч је о два супротна схватања: док већина аутора женско питање види као друштвено питање, код К. Станковић реч је о биологизацији друштвеног питања, која, у коначном, открива ауторкин конзервативизам (Исто 392). Она је опредељена за ограничену еманципацију жена, онолику колика је потребна да би се женске посебне особине осећајности и моралности развиле; али не и поквариле. Анализи М. Богдановић могло би се додати запажање да К. Станковић објављује у *Новој Европи* и један отворено антифеминистички чланак, „Жена, и њен однос према мушкарцу“ (7/1928: 232), који је, парадоксално, текст њеног предавања одржаног на конференцији у Загребу, на немачком језику, којом је председавала данска списатељица и феминисткиња Карин Михаелис. Текст је, заправо, писан као *полемика* са основним схватањима феминизма, затим као *карикатурални портрет* савремене феминисткиње и, на крају, као *апотеоза* родне неједнакости.

У том се чланку ауторка брине да ширење „такозване ‘феминистичке’ доктрине“ може само да продуби неспоразуме који постоје између мушкараца и жена. Феминистички покрет такође назива „такозваним“ и тврди да је потекао од стране оне жене која није била у могућности да буде срећна као жена. К. Станковић признаје само „практичне“ феминистичке покрете који се ограничавају на друштвено-економске захтеве, на побољшање материјалног положаја жена, док ће оне покрете који траже да „судбину жене, учини независном од мушкарца“ упоредити са најгором врстом секте или религије. Само је мушкарцу природа дала да буде генијалан, тврди она, жени не. Стваралачком природом мушкарца правда се и његова неверност, која жени није дозвољена. У земљама у којима је превладало феминистичко схватање – права уметност ишчезава (Исто 237). Студирање многим женама више штоди него што користи, јер уништава њихов природни инстинкт (Исто 240). Коначно, све те појединачне тврдње имају извор

идеји да је душевна и духовна потчињеност жене мушкарцу природни закон (Исто 233).

Супротност овом тексту представља расправа „Да ли су умне способности жене једнаке оним мушкараца“, објављен у *Мисли* у приближно исто време (1926). У питању је такође ауторка, М. Недић, чија је основна тврдња да су умне способности мушкараца и жена потпуно једнаке. Текст је конципиран као полемика и у њему се препознају елементи свакодневних расправа на ту тему. Ауторка полемише са честим аргументом супротне стране: набројте велике жене ствараоце! Њен је одговор да је сва предност мушкараца једино у – времену. Будући физички јачи, а у време када се опстанак заједнице сводио на физички рад, „мушкарац је жену самовласно искључио из сарадње. Жени није *дата* могућност да развије и прошири свој интелект, да уздигне и усаврши свој дух до максимума као мушкарац“ (*Мисао*, 1, 2/1926: 67). Жене су тек неколико деценија у јавном животу, па се њихов допринос не може мерити са онима који стварају хиљадама година.

И М. Недић, међутим, упада у замку биологизације. Када говори о „духовној еволуцији жене“, она је схвата као постепен, развојни процес који ће тек с протоком времена давати све више резултата. Такође, ауторка није могла сасвим да се дистанцира од идеје да ће жена изгубити од своје лепоте и осећајности када буде добила прилику да ствара. Зато на крају текста пише да се због учешћа у јавном животу, пре свега научном и уметничком, жена неће одрећи огледала и да се неће „изврћи у наказни трећи пол“, да ће „вечно остати Жена...“ (Исто 71). Додатно „оправдање“ за јавни рад жена јесте то што оне стварају за другог: „Душа женина створена је себе да жртвује и другом да служи. И умом жена знаће да служи: своме народу – истини“ (Исто).

Текстови К. Станковић имали су своје феминистичке антиподе и у самој *Новој Европи*. Један од њих јесте лирски запис Аделе Милчиновић из броја посвећеног југословенској жени. „Мартириј...“, како гласи његов наслов, кратка је лирска прича чија лиричност скрива заоштрени феминистички став и поруку, због којих се овај текст с правом може читати и као феминистички манифест. После алегоричне приче о љубави и браку и, унутар ње, такође алегоричне приче о

ослепљеној птици у кавезу, следи порука лирског / приповедног субјекта, упућена најпре мужу а затим другим женама:

„У твојим је очима страх. Ти се бојиш мене. Погледај. Ја играм нага, а Свемир ме милује. Ах, шта је твоје миловање спрам овога. Миљарде усана, миљарде прстију дирају мој пут. Раскрилићу руке и полетећу горе к вршцима јела, к Облацима, к Муњама, к Сунцу. Чујте сестре моје, ја долазим. Ја долазим!“ (*Нова Европа*, 1/1922: 22).

Феминистички је јасно интониран и текст Софије Антоновић, студенткиње на Лондонској медицинској школи за жене, о којој чланак и говори, у оквиру рубрике Женски преглед. „Педесетогодишњица Медицинске школе за жене у Лондону“ данас би се лако могла уклопити у писање историје жена (у којој се траже претходнице у различитим областима, исписује историја женске подређености и, коначно, проучавају услови живота жена). Ауторка кроз кратки историјат борбе британских жена за своје место у лекарској професији оцртава три портрета најважнијих представница те борбе, односно професије. То су Елизабет Гарет Андерсон (Elizabeth Garrett Anderson), Софија Џекс-Блејк (Sophia Jex-Blake) и госпођа Шарлиб. Истовремено, ту је и мањи портрет Елси Инглис (Elsie Inglis), већ посебно „портретисане“ у *Новој Европи*. Поента ауторке јесте да се „успех жена у лекарском позиву не тиче [се] само жена лекара, него свих радних жена уопште. Повест британских трију пијонирака на здравственом пољу само је један талас општег покрета за еманципацију жене, један доказ више да је жена у стању да врши озбиљан и несебичан рад, кад јој се за то пружи могућност“ (*Нова Европа*, 16/1924: 513).

Посебна тема, али и питање свих питања „женског питања“ у међуратном периоду било је женско право гласа. Разлика у феминистичкој политици *Мисли* и *Новој Европи* у том смислу је посебно видљива. Најпре, у *Новој Европи* се о женском праву гласа није писало као о посебној теми, док у *Мисли* јесте и то повлашћено, на њеним почецима (текстови *Сета* и Ђорђа Тасића анализирани у претходном поглављу).

Друго, у *Мисли* се аутори залажу за ово политичко право и не доводе га у питање,¹¹⁶ док су уредници *Нове Европе* већином за његова ограничавања у разним видовима. Као што је приметила М. Богдановић, „од једне тако напредне групе интелектуалаца природно би се могло очекивати да су за женско право гласа, поготово што се на разини општег става залажу за равноправност. На први поглед изненађујуће, али то није тако [...]“ (Богдановић 1998: 388). У *Новој Европи* преовлађује мишљење да прво треба да се реше важнија питања (култура, просвећеност, живот уопште), а тек после тога појединачни проблеми попут женског права гласа: „[...] само је у питању разликовати битно од споредног, секундарног“, објашњава Л. Поповић (1/ 1922: 3); „А културна борба иде пре опће војне обавезе и пре опћег права гласа“, резонује Ј. Турић (6/1923: 157). Милан Ћурчин имао је оригиналну идеју да право гласа треба дати само британским женама (16/1925: 478), док Јован Зубовић сматра да га треба оставити за будућност (6/1923: 146).

У односу на уреднике, издвајају се сарадници *Нове Европе*, пре свега правници, који пишући о положају жене у приватном праву узгредно откривају своју опредељеност за женско право гласа. Константиновић се „наглашено залаже за изједначење мушкараца и жена у свим правима и обавезама“ (Богдановић 1998: 390), као и Хуго Верк („О разрешивости брака“, 9/1929), З. Розенберг („Право ванбрачног детета“, 6/1926), Никола Тинтић и Ахмед Мурадбеговић.

Коначно, национално-родни конструкт југословенске жене, присутан у женској периодици Краљевине, морао је бити посебна тема у *Новој Европи*. Читав број часописа посвећен је теми *Словенска и југословенска жена* (1. јануар 1922). Уводни текст, „Југословенска жена“ Лазе Поповића, један је од оних у којима се огледа јасна свест уредника / сарадника овог часописа о прекој потреби модернизације доминантно заосталог друштва које тек што је добило свој нови државни и (над)национални оквир. У њему је дата слика постојећег стања и назнаке о томе како би га требало исправити. Текст не говори толико каква Југословенка треба да буде, већ каква, по Поповићевом мишљењу, јесте. После

¹¹⁶ Као што је показано, и у Тасићевом се тексту може пронаћи есенцијализација жене и поглед на њу са позиције повлашћеног (мушког) субјекта у култури, али се ипак упорно доказује да женско право гласа не само да мора да постоји, него да се у демократском друштву оно не сме ни доводити у питање.

почетног исказа да „без Југословенки – нема југословенства“, који испрва звучи као комплимент једној правно и културно маргинализованој групи, следи, мешутим, опис заснован на негативним конотацијама приписаним „женама“ и „женском“. Оне се ређају тако интензивно и помоћу тако упечатљивих израза да идеја о еманципацији пада у други план, а пред читаоцем остаје само пластична слика назадне Југословенке, на основу које се тешко може видети могућност промене на боље:

„Ако је претпоставка занемарености и *заосталости* нашег женскиња тачна, ако је старински и *застарели* елемент наше куће и наше породице женско, ако је у борби око нових вредности женско представник сурове и *назадне* прошлости, ако је по *егоизму* и *ускост* душе и срца наше женско *прототип сепаратизма* и узвишености *кокошињака* једног дворишта, ако наше *роб-женско* даје преимућствено све оно што је *азијско* и *турско* у нама у чему се лепршамо, ако је то *сирото-женско* многобројно, неизвесно, *склупчано, полуцивилизовано, загонетно, [...]*“ (1/1922: 1, курзив С. Б.)

Азијско, турско и уопште оријентално у *Новој Европи* спада у речник увреда који је пре свега био намењен назадним политичким институцијама и појединцима, посебно Николи Пашићу. У Поповићевом есенцијалистичком опису југословенске жене наилази се тек на једну оgradu и релативизацију („...зато што их има више, што се теже покрећу, што су у близини средишта и језгре, што су *просечно* више запуштене, битно конзервативне, тешко приступачне гледањима и струјама новим“, Исто, курзив С. Б.). Осим тога, реч је о дискурсу типа *да, али*.

Посебна пажња у *Новој Европи* посвећена је британским лекаркама и болничаркама добровољкама, које су рат провеле пратећи српску војску по бојиштима и у повлачењу. Разлог томе лежи у чињеници да је Милан Ћурчин у Првом светском рату био задужен за стране медицинске мисије, па је тако блиско упознао британске жене које су, у портретима који су им посвећени, и уже национално именоване као Шкотланђанке или Иркиње. Њихово пожртвовање и морална изузетност јесу оно што је Ћурчина, добрим делом, определило за „британски модел“ у култури уопште (Ćurčin [Ivo] 1990: 465).

Блага контрадикторност *Нове Европе* поводом „женског питања“ огледа се и на примеру ових портрета. Наиме, ове су жене представљене као хероине и о

њима се пише са посебном топлином и наклоношћу, али, ипак, ниједан од текстова њима посвећених неће се наћи у оквиру рубрике Портрети, већ само у Белешкама, на последњим странама часописа. *Нова Европа* неговала је жанр портрета кроз рубрику која није била редовна, и која се није ограничавала на једну област: доносила је и политичке и књижевне портрете. Иако врло добро писани и сличног обима, ови се женски портрети нису могли наћи на том месту.

Као први пример може се издвојити портрет „Др Елси Инглс.“ Писац уводне белешке у загради, која претходи Ситон-Вотсоновом (Robert William Seton-Watson) чланку (преузетом из његовог часописа *The New Europe*, од 6. децембра 1917, поводом смрти британске лекарке), назива је „једном од најблагороднијих жена у европској историји“ и „највећом добротворком нашега народа за време Рата“ (11/1920: 404). Портрет херојске жене добротворке писан је слично као и сви портрети овога „типа“ жене у југословенској штампи тога времена. С обзиром на то да долази из друге културне средине и да је преузет из женског часописа друге европске земље, овај портрет упућује на интернационални карактер жанра. Оно што Елси Инглис издваја од осталих добровољки јесте њена идеолошка освешћеност. Према Ситон-Вотсоновим речима, она је један од идеолога цивилизацијског пројекта Нове Европе: „Јер она је лично најснажније заступала оно становиште, да одношаји међу народима морају почивати на симпатијама и разумевању, ако хоћемо да икада буду остварени идеали Нове Европе“ (Исто).

С друге стране, у портрету докторке Мекфал (о чијој болници се говори), могла би се издвојити чињеница да је прележала „пегави тифус.“ Попут многих добровољки и болничарки, др Мекфал се заразила болешћу од које је лечила српске војнике, што је један од честих елемената херојске биографије ових жена и готово лајт-мотив у овој групи женских портрета.

Иркиња Флора Сендс (Flora Sandes) почела је паак као болничарка а завршила као војник. Пошто је са српском војском прешла преко Албаније и боравила на Крфу, учествујући у борбама, 1916. године нашла се на Солунском фронту, где је код Кајмакчалана „тешко рањена од једанајст рана“ (2/1921: 80). „При свему том, тајну војних успеха потпоручника Флоре Сендс, и њене омиљености међу официрима и војницима, треба тражити у доброту њеног женског срца и у ширини њене британске културе“ (Исто). Флора Сендс, као и

друге добровољке, постаје у току самог рата¹¹⁷ и после њега посредница и промотерка српске културе: она је, чему је присуствовао и аутор њеног портрета, Лаза Поповић, још за време рата у једном месту надамак Лондона, заједно са Евелин Хаверфилд (Evelina Haverfield) говорила „са највећим одушевљењем о српском војнику и о нашем народу“, а 1920/21. годину провела је држећи предавања „о нашој војсци и о нашем народу по целој Аустралији“ (Исто 79). Флора Сендс добиће своје место и у часопису *Musaio*, али као ауторка путописне репортаже „Једна ноћ на македонском бојишту“ (1, 2/1928).¹¹⁸

Нова Европа је такође донела пар текстова самих добровољки, преузетих углавном из ревије *The English Women*. Међу њима се могу издвојити чланци Ф. Фостер, „Једна српска народна песма“, тумачење песме „Сестра Леке капетана“ (10/1921: 395–400) и Е. Инглис „Болнице шкотских жена, после десет година.“

У *Новој Европи* наћи ће се и два типска „географска“ портрета, каквих у женским часописима тога времена има у изобиљу. Винка Булић у тексту „Сплитска жена“ (3, 4/1927: 108–112) покушала је да укратко изложи слику сплитске жене од античког доба до савременог тренутка. Портрет жене који је базиран на историји града показао је, између осталог, да је историја и концепција града супротна националној идентификацији. *Сплитска жена* укључује и Солињанке из римског периода, и средњовековне монахиње („колудрице“ код дубровачких писаца), и Хрватице и Југословенке. Дошавши до савременог тренутка, ауторка је искористила прилику да се отворено заложу за женско право гласа.

Текст Олге Егерс (Olga Eggers) „О савременој Данкињи“ писан је онако како је представљен и положај жена у Данској – без потребе за полемичким тоном у односу на патријархалне норме или за правдањем због њиховог релативизовања.

¹¹⁷ Већ у току рата, 1916, она објављује књигу *An English Woman-Sergeant in the Serbian Army*. Ово аутобиографско дело добило је 1927. године наставак у виду књиге *The Autobiography of a Woman Soldier: A Brief Record of Adventure with the Serbian Army 1916–1919*. Последња књига о Сендсовој објављена је 2013. у београдској издавачкој кући Лагуна. У питању је биографија Луизе Милер *Naš brat. Život kapetana Flore Sends*.

¹¹⁸ О Флори Сендс и њеним „путописима“ видети Wheelwright 2000.

„Ако бисмо да укратко дамо карактеристику данске жене, рекли бисмо: весела је, жива, радена, али не мање и амбицијозна. Осећајући се у свему дорасла, или чак и изнад мушкарца, њој прави задовољство да се с њиме такмичи. [...] Раставе брака у Данској [...] веома су честе; можда баш зато што су жене свесне своје снаге, и што знају да се саме у себе могу поуздати. А кад се ипак деси да се нађу у луци брака два бића која заједнички живот воле, онда значи да су срећни и да ће се међусобно помагати, па су се зато и удружили и остали на окупу“ (4/1929: 100–101).

Поступно јачање фашизма у Европи током 20-тих и 30-тих година јасно се може пратити кроз текстове *Нове Европе* и кроз чињеницу да се овој теми временом посвећује све више простора. Овом тенденцијом није остао недотакнут ни женски портрет. Лаза Поповић у тексту „Два женска писца Америке. Dorothy Thompson и Nora Waln“, у богатом и динамичном новинарском животу Дороти Томпсон издваја и њен чланак написан поводом самоубиства Ернста Толера:

„Она је најбоље знала шта је значио за тог великог интернационалца живот у изгнанству, јер она стоји на челу велике америчке акције за прихваћање и помагање немачких и јеврејских избеглица из Европе, и многе патње и сузе изгнаничке утрла је ова добротворка човечанства својим пером и својим делом. [...] А то њезино моћно оружје диже и руши данас политичаре и књижевнике [...]. Нисмо у могућности [...] да цитирамо места из њезиних чланака о европским политичарима и вођама народа – међу којима наравно највише пажње посвећује диктаторима и противницама демократије“ (9/1939: 305).

Затим, аутор издваја и чланак Дороти Томпсон о Нори Волн, тако да је портрет друге списатељице заправо портрет унутар портрета. Занимљиво је да и ту поново на површину избија однос (обе ауторке) према нацистичкој Немачкој. Нора Волн је, наиме, написала књигу о савременој Немачкој (*Reaching for the Stars*).

„Њезина природа и њезина религија“, пише Томпсонова, „спречавају је да било кога вређа. Она је поздрављала Немце хитлеровским поздравом, јер је такав био обичај земље у којој се налазила као гошћа. Она је намерно тражила да види само оно што је најбоље... И она је зато у својој књизи дала један од најлепших трибута Немачкој, – али и

један од најстрашнијих докумената противу режима који је икада написан. [...] Нико неће читати ову књигу, а да не заволи Немачку још више. Али нико, ко је буде читао, неће веровати да је ово сада право лице Немачке и да ће тако остати..." (Исто 307).

У тренутку када је писан чланак, који излази у броју од 26. септембра, аутор и уредници *Нове Европе* још увек нису могли знати да је појава о којој пишу управо произвела нови светски рат.

Конечно, у последњем броју *Нове Европе*, један ће се женски портрет наћи на месту уводника – текст „Мештровићева мајка“ (26. март 1941) Милана Ђурчина. Он у себи садржи, кроз цитате, део већ претходно писаног портрета исте жене¹¹⁹ у броју посвећеном педесетогодишњици рођења Ивана Мештровића. Овај пут у питању је заправо некролог. За овако повлашћену позицију портрета жене може се захвалити чињеници да је реч о мајци уметника који је за уреднике и сараднике *Нове Европе* имао статус иконе интегралног југословенства, као и чињеници да је жена која се приказује – мртва. Међутим, реч је и о истинском дивљењу према жени коју су њени портретисти лично познавали. Зато се и Ђурчиново сликање Мештровићеве мајке креће од индивидуалистичког до колективно-типског портрета. Марта Мештровић представљена је као посебно мудра жена и изузетан саговорник, али и као типична представница далматинске Загорке и пожртвоване мајке. Као прилог тексту објављена је фотографска репродукција Мештровићеве скулптуре „Моја мајка“, што овај портрет донекле приближава женским портретима у илустрованим женским часописима.

6. 3. Контекст за читање женских портрета у часопису *Мисао*

У односу на *Нову Европу* женски портрети у *Мисли* заузимају далеко повлашћеније место. Као уводни текст објављен је релативно рано портрет „Омладинка Драга Дејановић“ Јулке Хлапец-Ђорђевић. У тексту посвећеном припадници Уједињене омладине, која се сматра(ла) првом српском

¹¹⁹ Ф. Д. Марушић, „Мештровићеви родитељи. Марта Мештровић. Мате Мештровић“ (8/1933: 333–339).

феминисткињом, Јулка Хлапецов-Ђорђевић расправљава и о проблемима деветнаестовековног и савременог феминизма у Србији. Она истиче да:

„ниједна новина није имала у Српству неповољније услове за развитак него феминизам. Јер на страну наш незгодан положај на граници Европе и дуги саобраћај са назадним Турцима, била је борба за национални опстанак у нас тако љута да је апсорбовала сву снагу народа, упутивши га уједно да у својој сјајној прошлости тражи подстрека за рад и утехе за бедну садашњост. Еманципација женскиња, пак, стоји у непомирљивој супротности са моралним назорима нађих предака. То није оно и није могао бити прави, социјални феминизам [...]“ (*Мусао*, 4/1921: 241).

Оно што Јулка Хлапец-Ђорђевић истиче у феминизму Драге Дејановић појава је која је изражено присутна и у време ауторкиног деловања. Дејановићева је феминизам, „тај тежак социјални проблем“ укрстила са „националистичким идејама“. То је „погрешка, која се опажа код свију наших феминисткиња, и у најновије доба, што објашњује огромну назадноост нашег феминистичког покрета“ (Исто 247).

Ауторка је феминизам Драге Дејановић самерила и оценила из перспективе сопствених, веома напредних феминистичких позиција. За разлику од каснијих ауторки које ће портретисати Д. Дејановић, она не правда контрадикторности тога феминизма ограничењима епохе којој прва српска феминисткиња припада, иако их има у виду:

„Драги као еманципованој жени годи да Енглескиње и Немице све успешније ступају у јаван живот и позива Српкиње да узму пример на њима. Али омладинку Драгу боли нестајање патријархалних обичаја, вређа културни инфериоритет Српства и она непрестано грди ‘трули запад’ и ‘отров европске цивилизације.’ Само омладинска заслепљеност могла је прогласити живот Црногорке, тог бедног роба, лепим и подражавања вредним. И док баш претерано рађање отежава интелектуални развитак женскиња и док се баш у нашем народу жена смтра за женку, она иште од Српкиње још већу плодност. Уопште су феминистичке теорије Драге Дејановић пуне противности. Оне су права чеда омладинског доба у коме се преплићу и укрштају најхетерогеније културне струје“ (Исто 247).

Почев од портрета Драге Дејановић, током читавог трајања *Мисли* низаће се женски портрети у којима ауторке представљају знамените жене, чиме ће овај часопис битно допринети изградњи специфичног жанра.¹²⁰ Женски се портрети у *Мисли* јасно разликују од оних у *Новој Европи*, пре свега по бројности и полу аутора. Док у *Новој Европи* преовлађују портрети британских лекарки добровољки, чији су аутори уредници часописа Милан Турчин и Лаза Поповић, женски портрети у *Мисли* готово су искључиво дело ауторки (осим оног који С. Пандуровић посвећује Милицы Јанковић) и указују на њихову јасну свест о женској традицији. Оне, наине, пажљиво бирају и представљају своје претходнице и своје савременице.

Накнадно континуирано читање ових портрета пружа увид у такву интелектуалну / стваралачку традицију: од песникиња и филозофкиња Старе Грчке и краљице Клеопатре, преко Свете Терезе Млађе (као списатељке), Јованке Орлеанке и Јелене Анжујске до Карин Михаелис, Мери Вигман, Аде Негри, савремених америчких лиричарки, Бете Вукановић, Марије Пандуровић и Анђелије Л. Лазаревић. Овако посматрани, дати портрети представљају имплицитни одговор на питање садржано у наслову помињаног текста: да ли су умне способности жене једнаке умним способностима мушкараца. Иако је одговор М. Недић био потврдан, она је сматрала да жене тек последњих деценија имају прилику да створе велика дела јер су тек од скоро освојиле приступ у јавни живот. Портрети писани током дугог низа година у *Мисли* битно употпуњују ту слику: жене су од почетака људске цивилизације освајале јавни простор и користиле прилику да остваре значајно интелектуално, уметничко или политичко дело, мада спорадично и пропорционално далеко мање од мушкараца. Унутар неких портрета дат је, међутим, и експлицитан одговор као што то чини К. Атанасијевић у „Песникињама и филозофкињама старе Грчке“:

„Данас више није потребно доказивати да жене са великим смислом стварају у књижевности и уметности, да са сигурним успехом раде на науци, и да стичу све темељнију подлогу за своје усавршавање. Лепи резултати које су жене оствариле у разним

¹²⁰ Готово да би се могло запитати зашто своје радове овог типа ауторке објављују у *Мисли* иако већином активно сарађују у феминистичком часопису *Женски покрет*.

организацијама, спроведеним и са свесном доследношћу и са енергичном истрајношћу, њихови научни проналасци и уметнички продукти који могу да издрже такмичење и са најизвршнијим продуктима људи – да подсетимо само на епохална открића Соње Коваљевске или госпође Кири, на дубоко етичке романе Џорџа Елиота и на беле северне фантазије Селме Лагерлеф, на спиритуалну осећајност Елизабете Браунинг и на жив израз Христине Росети, или на *Митинг* високо талентиране Марије Башкирчев, – све су то пресудне чињенице да се са стваралачком моћи жене мора рачунати. Али не само у модерном времену, кад је женама у главном осигурана могућност да се неометано удубљују у озбиљан рад, – и ако се и сад још често спотичу о препоне неповерљивости, суревњивости и подцењивања људи – него и у самом почетку историјског доба, кад та могућност никако није ни постојала, било је жена које су јачином и топлином свога талента, и ширином и свестраношћу своје ерудиције, биле потпуно равне људима. И баш та појава је коначни аргуменат да је неистина све испредање о тобожњој инфериорности жене, да је она била увек довољно надахнута да изрази своја осећања, и увек довољно заинтересована да задовољи тежње свога духа, чак и онда када је њена потреба за интелектуалним животом наилазила на далеко рапавије и несмишљеније ударце но што их добија модерна жена, и онда када су околности за њено усавршавање биле у сваком погледу кукавне“ (Атанасијевић 2008: 112).

Овај цитат из уводног дела групног портрета у ком ће Ксенија Атанасијевић представити бројне песникиње и филозофкиње (неке истовремено и научнице, попут Хипатије) не само класичног него и хеленистичког периода старе Грчке, илуструје неколико карактеристичних појава међуратног времена. Прво, колико су расправе и спорења о роду биле интензивне. Друго, нужност постојања противречности у еманципаторском дискурсу: иако каже да интелектуалну једнакост жена и мушкарца није потребно „данас“ доказивати, Ксенија Атанасијевић чини супротно, доказујући је навођењем примера из новијег времена. Оба уметнута дела у уводу портрета, између црта, места која су текстуално представљена као нешто споредно, тим више упадају у очи и откривају да се жене и даље, како сама Ксенија Атанасијевић каже, спотичу о неповерљивости, суревњивости и потцењивања мушкараца. Најзад, цитат илуструје за женски портрет карактеристичну (унутар)жанровску хетерогеност: у конкретном случају портрет инкорпорира читаву малу расправу о роду, односно полемику.

Једна врста групног женског књижевног портрета дата је и у тексту „Савремена српска женска лирика“ Љубице Марковић (5–8/1937: 229–235). Готово као по плану, у последњем броју *Мисли* укратко је представљена поезија савремених српских песникиња, које су све и редовне сараднице часописа. Тиме долазимо до женске поезије којој су Сима Пандуровић и Велимир Живојиновић поклањали посебну пажњу. У великој мери то и јесте поезија која се с правом може назвати женском због јасне родне диференцираности лирског субјекта.

Повлашћена песникиња овога круга јесте Даница Марковић (Вујновић 2007: 179–192), чија је поезија још од времена модерне осведочена као глас побуне против патријархалног друштва (Д. Витошевић). У часопису *Мисао* она неће објавити све своје најбунтовније песме, али ће се ту наћи остварења које се прецизније могу одредити као говор ослобођене женске субјективности и „глас ‘бруталне искрености’ у анатомији љубавног осећања“ (Стојановић-Пантовић 2007: 159). У песмама као што су „Боја гласа“, „Сусрет“, „Impromptus“, а посебно „Песма човеку“ можда је први пут у српској поезији мушкарац приказан као објекат женског еротског доживљаја (Вујновић 2007: 186–187). Неупоредиво најзаступљенија песникиња била је, међутим, Десанка Максимовић, која је овде објавила и своју прву песму, а поезију још објављују Јела Спридоновић-Савић, Аница Савић-Ребац, Јелена Димитријевић, Јованка Хрваћанин, Мими Вуловић, Ружа Авакумовић, Ружа Мићић, Аница Ђукић, Вера Иванић, Милица Костић, Љубица Ђорић.

Посебно су занимљиве две песме Јелене Димитријевић. Песма „Пред Митилоном“ за тему има сам женски *глас*; то јесте глас конкретне жене, Сапфе, али је у питању и еротски моћан „глас једне жене“ (1, 2/1926: 44). Песма „Две Свинге“ која у поднаслову носи посвету *Госпођи Ходи Шарауи*, а у фусноти објашњење да је то „Хода-Ханум Шарауи-паша, председница друштва ‘Феминисти’, вођ египатских жена и поборница за уништење харема у Египту“ (XLIV/5–8, 1937: 222), такође спада међу оне текстове часописа који су „долазили“ из самог феминистичког активизма.

Мисао је подједнако окупљала и прозаисткиње. Убедљиво најплоднија приповедачица на страницама овог часописа јесте Милица Јанковић, а следе је Анђелија Л. Лазаревић, Верка Шкурла-Илијић, Ружа Мићић, Јованка Петровић,

Надежда Тутуновић, Јелена Димитријевић итд. Неке од песникиња јавиће се и као критичарке и теоретичарке. Десанка Максимовић је, на пример, ту објављивала своје приповетке,¹²¹ али исто тако, поред Анице Ђукић, Исидоре Секулић, Јелене Скерлић-Ђоровић и Милице Јанковић и – критике. Ксенија Атанасијевић, поред својих филозофских студија и есеја, овде објављује и књижевну критику, женске портрете (од којих многи и јесу студије) и критику филозофских дела односно полемику.

Портрет „Марија Пандуровић“ Олге Косановић један је од оних који говоре о могућем а нереализованом женском ауторству. Бројни су, у тадашњим женским часописима, примери жена које су умрле толико рано да нису стигле готово ништа да објаве, иако се из њихове активности слутило да би могле остварити много. Пошто је описала одрастање Марије Пандуровић, уз песнике као што су Милан Симић, Владислав Петковић Дис, Велемир Рајић, који су се окупљали „око њеног брата“,¹²² и интензиван унутарњи живот који је неговала, ауторка портрета ће једноставно закључити: „Ширила је, такорећи, атмосферу поезије око себе“ (*Мусао*, 1. и 16. јули 1920: 1018). Рат је прекинуо школовање Марије Пандуровић, а по рату започете студије прекинула је болест. Одлазећи из Београда на море да тамо нађе здравље, она је спалила све што је до тада имала у рукописима. Да би читаоцима предочила о каквом дару и потенцијалу је реч, Олга Косановић на пет страна доноси изводе из Маријиних писама, очигледно оних која су слата са Бледа и из Сплита.

У часопису *Мусао* објављене су све приповетке такође рано преминуле Анђелије Л. Лазаревић. Иако је у односу на Марију Пандуровић успела да објави

¹²¹ Посебно је занимљиво то што неке приповетке Десанке Максимовић, попут „Љубавног бунила“ (1, 2/1927: 15–26) и „Судије“ (3, 4/ 1927: 137–147), имају за тему управо родне идентитете и родне односе. Ова друга била би чак захвална за анализу из методолошке перспективе теорија телесног уписа, односно телесног феминизма Елизабет Грос (Elizabeth Grosz). Посебно се у том смислу издваја моменат приче у ком Судија, просац младе Марије, по заједничкој пријатељици шаље овој девојци „Милерове вежбе“ како би се она упражњавајући их припремила за рађање и нову улогу супруге и мајке.

¹²² Могуће је да је у питању сестра самог уредника *Мисли*, Симе Пандуровића. У свом прегледу развоја српске књижевности после Првог светског рата, односно сећањима на период од 1919. до 1929, М. Црњански истиче да се „из тог пролећа 1919, у вези са разговорима о *Југу*, сећа[м] још двеју девојака (обе су мртве), ванредних у свом одушевљењу за књижевност, ванредних уопште. Једна је била сестра С. Пандуровића, мој друг на универзитету, са којом сам се много препирао о слободном стиху, а друга Анђелија Лазаревић. Кћи Лазе Лазаревића, којој сам често одлазио и коју сам скоро силом навео да штампа своје стихове и прозу. Обе су имале драгоцених примедба о могућностима књижевног Београда“ (Crnjanski 1983: 79).

много више, реч је истој ауторској осујећености услед болести и преране смрти. Књижевни и ликовни рад Анђелије Л. Лазаревић био је прекидан лечењима, тако да се и оно што је реализовано може сматрати отетим од свакодневне борбе са болешћу. У односу на Марију Пандуровић, Анђелија Л. Лазаревић је оставила убедљивији доказ свога талента и рада, а уредник часописа *Мисао* се после улоге промотера тога талента нашао у улози онога ко резимира резултате једног нереализованог књижевног пројекта – чинећи то поново у карактеристичном жанру женског портрета.

Гледано кроз призму женског *гласа*, како је на почетку дефинисан, промена родних односа као друштвених односа моћи одиграла се на страницама *Мисли* далеко изразитије и доследније него на страницама *Нове Европе*. У дискурзивном простору *Мисли* ауторке говоре сопственим гласом, па је у њему уочљив спој нове женске субјективности и самопредстављања, карактеристичан за промењено стање у родним односима после Првог светског рата. У *Новој Европи* чешће се говори у име женских интереса и права, него што се ауторке позивају да то учине саме. Поред тога, и сам тај говор у име женских права често је контрадикторан или двосмислен. Тек када се у обзир узме присуство дискриминаторних дискурса у односу на права и положај жене и родне односе у то време, *Нова Европа* се може сматрати представником феминофилне политике, пре свега по свести о нужности промене и програмском опредељењу за такву промену.

Часопис *Мисао*, пак, указује се као велики архив женског ауторства које треба поново „открити“ и ревалоризовати (што доказују, на пример, *сабрани списи* Анђелије Л. Лазаревић¹²³), а посебно женских портрета који се кроз нова читања испостављају као вишеструко репрезентативна дела. Чланак „Јованка Орлеанка“ Десанке Максимовић први пут се појавио у *Мисли* 1929. године у којој је третиран као научнопопуларна студија,¹²⁴ а објављен је као Проза у петом тому критичког

¹²³ *Говор ствари: сабрани списи*. Приредила Зорица Хаџић. Београд: Службени гласник, 2011.

¹²⁴ Овај текст изворно је писан као Домаћи задатак за професорски испит, предат Комисији за професорски испит 1928, затим је штампан у часопису *Мисао* у три дела, а онда и као књига у

издања њених *Целокупних дела*.¹²⁵ У питању је, дакле, и научно и књижевно репрезентативно дело. У овој студији исти „чланак“ посматра се као репрезентативан текст жанра женског портрета. Поред тога, више женских портрета које је у *Мисли* објавила Ксенија Атанасијевић нашли су се у књизи *Етика феминизма*,¹²⁶ где су такође имановани портретима. Они су тако, поред раније истакнутије припадности научном жанру филозофске студије, експлицитније одређени као феминистички текстови. Може се претпоставити да слична судбина очекује већину женских портрета објављених у *Мисли*, јер су дела њихових ауторки (поред наведених, Милица Јанковић, Јела Спиридоновић Савић итд.) у 21. веку (поново) дошла у жижу академског интересовања, посебно у оквиру гинокритичких приступа, што резултира не само научним радовима о тим делима, већ и њиховим реиздањима.

едицији истог часописа где му је додат поднаслов *студија* као и Литература на крају текста (в. напомене Наде Мирков Богдановић у: Максимовић, Том 5 2011: 573).

¹²⁵ Приредила Нада Мирков Богдановић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, Службени гласник, Завод за издавање уџбеника, 2012.

¹²⁶ Приредила Љиљана Вулетић. Београд: Хелсиншки одбор за људска права, 2008.

7. Часопис *Женски покрет* (1920–1938): ограничења и прекорачења радикалног грађанског феминизма

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

Женски покрет покренут је као гласило тј. *орган Друштва за просвећивање жене и заштиту њених права*,¹²⁷ како је гласио и његов први поднаслов. Друштво је било прва форма организације Женског покрета, а огранци који су ницали у градовима широм државе (Загреб, Љубљана, Сарајево, Бања Лука итд.) такође су називани Женским покретима. Када су се они 1924. године ујединили у јединствени савез, и поднаслов часописа промењен је у *орган Алијансе Женских покрета у Краљевини СХС*, касније *Југославији*.

Од почетка југословенски оријентисан, комбинујући ћирилицу и латиницу и чланке на словеначком језику, часопис је све време окупљао сараднице из свих југословенских области и пратио рад свих огранака Женског покрета, а своје југословенско опредељење у почетку је истицао и троструким насловом: *Женски покрет*, *Ženski pokret*, *Žensko gibanje*. Замишљен као гласило које ће се обраћати свим југословенским женама, без разлике, *Женски покрет* је у пракси окупљао (високо)образовану феминистички ангажовану женску читалачку публику Краљевине.

Стојећи на озицијама радикалног грађанског феминизма, са повременим тактизирањима и одступањима односно унутрашњим разилажењима, часопис *Женски покрет*, као најдуготрајнији континуирани женски / феминистички

¹²⁷ „Непосредно по формирању Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, у априлу 1919. године, у Београду је било основано Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права. Друштво је окупило жене у социјалним, здравственим и просветним установама – службенице, професорке, учитељице и домаћице, под паролом да су оне посвећене ‘једној од веома важних друштвених професија’ – вођењу куће и подизању подмлатка“ (Стефановић 2000: 61). *Женски покрет* покренут је 18. априла 1920. године. Његова прва уредница била је Катарина Богдановић, а књижевни одбор сачињавале су Делфа Иванић, Зорка Каснар, Милева Петровић, Паулина Лебл-Албала и Ружа Витгенштајн-Јовановић. Касније, на месту уреднице, смењивале се, овим редом, Милева Б. Милојевић, Вера Јовановић, Алојзија Штеби и Даринка Стојановић. Власница часописа је све време његовог излажења била Милица Дедијер.

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 покрет* „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 *Женског покрета* остајало је с оне стране граница политичке моћи.

Дискурзивно изграђујући идентитет нове жене, ако је било потребно и апропријацијом комунистичких идеологема, *Женски покрет* 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 *Женског покрета*.

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 *Југословенске жене* (1931–1934) – да се извргао у своју супротност – биле су основане, али се исто тако и тактизирање феминисткиња показало оправданим у одржавању независне феминистичке сцене тога доба.

Изразита пацифистичка делатност Женског покрета и изразити пацифистички дискурс *Женског покрета* у првој половини 30-их година, који га, више него неки други елементи феминистичке идеологије, блиско повезује са *Југословенском 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,¹²⁸ интензивирањем извештавања о мировним конференцијама, петицијама за разоружање и сличним манифестацијама, увођењем посебне рубрике Између мира и рата¹²⁹, *Женски покрет* делује на сличан начин као и *Југословенска жена*. Женски портрети у *Женском покрету* из 1933, непосредно по доласку националсоцијалиста на власт у Немачкој, имају исту опомињућу функцију као и

¹²⁸ Видети нпр. Ксенија Атанасијевић, „Религијска и филозофска подлога пацифизма“ (*Женски покрет*, 23, 24/1930: 3; 3, 4/1931: 2–3; 7, 8/ 1931: 2; 21, 22/1931: 2–3).

¹²⁹ Рубрика Између мира и рата уведена је 1930. године, а у њој су објављивани чланци попут оних Алојзије Штеби „Разоружање“ (*Женски покрет*, 1, 2/1931: 1) или „Конференција за мир, одржана у Београду од 17. до 19. маја 1931. године“ (*Женски покрет*, 17–20/1931: 1–4).

бројни чланци у *Југословенској жени* који сведоче о судбини жена у фашистичкој држави односно предвиђају каква ће она бити.

Иако су и раније уреднице *Женског покрета* биле отворене за разнолике утицаје, обликујући на тај начин специфичну, социјалистичким идејама кориговану идеологију грађанског феминизма, нужност заједничког деловања пролетерског и грађанског женског покрета експлицитно је почетком 30-их 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 тора: 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 небулозна 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 заоштравања 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 Гогић опрости што јој јавно – мада је *‘јавност’* 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 излагања часописа нису покушале да се обрате новој читалачкој публици (средње образованим грађанкама – домаћицама, радницама и сељанкама), а посебно је упадљиво да се готово никако није обраћао потенцијално најбројнијој женској читалачкој популацији у Краљевини. Овај часопис је, наиме, далеко мање него други женски часописи портретисао представнице најбројнијег друштвеног слоја – сељанке. Док је у својим ванчасописним активностима Покрет и те како помагао најугроженијој групацији жена (организовање домаћичких и аналфабетских курсева и сл.), у часопису су сељанке најређе добијале сопствени или посредовани глас. Један од ретких портрета сељанки, „Патње жена – слика из Јужне Србије –“ Наде Катанић (1, 2/1935: 13–14)¹³⁰ заслужује посебну пажњу јер

¹³⁰ Овај чланак прештампан је из скопског листа *Вардар* од 7. 08. 1934, где је објављен под насловом „Под каквим се приликама порађа јужносрбијанска сељанка“.

говори како о друштвеном положају жена у Краљевини, тако и о унутрашњој динамици феминистичке контрајавности. У средишту овог портрета је слика сељанке као *породиље* (ауторка на крају чланка позива на спасавање „сеоске породиље“). 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 *положај породиље* представља повлашћени моменат у разумевању и тумачењу процеса модернизације, односно процесâ дугог трајања.¹³¹

Описи у овоме портрету спадају у најдрастичније слике обесправљености и понижености жена у укупном писању *Женског покрета*:

„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

¹³¹ Историја жена у целини по себи је повлашћен простор за таква истраживања, а један од његових сегмената јесте и проблем (и историја) женског ауторства и стваралаштва. Колико материјала *Женски покрет* 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 представницима 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.

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 *Женског покрета* преко *Жене и света* 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 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 стара 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 *Женски покрет*. 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 покрет* 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 *либералног* модела грађанске јавности [...] а занемарује варијанту *плебејске* 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),¹³² 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 увек у уском кругу образованих, да би се потом проширио на друштво као целину, па је ово био једино могући начин да се са општом еманципацијом започне. Стога је и елитни часопис *Женски покрет* био средишња институција феминистичке контрајавности.

7. 2. Материјални аспект часописа: огледало уређивачке политике

Женски покрет почео је да излази као месечни часопис,¹³³ А5 формата, искључиво текстуалног садржаја, што је форма коју је неговао највећим делом свога трајања. Од 1927. до 1932. излазио је најпре као петнестодневни 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

¹³² 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.

¹³³ Замишљени месечни ритам брзо је претворен у (повремено) двомесечни.

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 покрет* 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 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 *Женског покрета* 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 уочила потребу за интертекстуалним читањем портрета/слике са есејом/текстом саме Ксеније Атанасијевић „Жене у Еурипидовим трагедијама“ објављеним у истом броју *Женског покрета*. 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 *портрета часописног броја*, каква се први пут појавила 1920, о чему ће бити речи).

Слика, тј. фотографија имала је, дакле, у политици / поетици *Женског покрета* 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 покрет* 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 *Женског покрета* „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, интелектуалка* 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 *Женског покрета* 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 покрет* 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 *Женског покрета* није инсистирао на мајчинству као основном женском идеалу иако је, као у поменутом периоду тактизирања,¹³⁴ 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 покрету*. И пре него што буду у прилици да ту књигу читају у српском преводу, или да о њој нешто сазнају из приказа своје колегинице Десанке Цветковић, уреднице и сараднице *Женског покрета* 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

¹³⁴ У *Женском покрету* 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.

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 и ожени се њоме. Не само што су по обичајној инерцији у тадашњој јавности самохране мајке редовно биле извргаване осуди и срамоти, као и њихова деца, већ је то чинила и правна норма. По 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*¹³⁵, 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, а цео случај изазвао је бројне реакције у дневним листовима и часописима престонице.

Сараднице *Женског покрета* 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 *Ружиног случаја* позива читатељке *Женског покрета* 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 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,¹³⁶ о чему

¹³⁵ 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 *Женског покрета*. Роман *Верин случај* тематизује и саму расправу о самоубиству одбачене жене у редакцији једног феминистичког часописа.

¹³⁶ 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

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 покрет о својој сарадници. Хоће ли од ње створити хероја или ће је се одрицати“ (7/1920: 9). *Женски покрет* 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 *Женског покрета* 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 *Политике* (два), *Београдског дневника*, *Републике* и *Балкана*. На основу њих, рекло би се да је јавност већином била на страни Руже Стојановић¹³⁷ а да је осудила Младена Берића и савремени

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).

¹³⁷ 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, 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 заслужују посебно истраживање.

друштвени морал. Ипак, из чланака који у *Женском покрету* 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 *туђа 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 одбранити“ (7/1920: 9), др Милош Поповић чини супротно од намере уредница часописа. Он легитимизује лицемерну патријархалну норму против које се *Женски покрет* 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.

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 притом не упадне у замку биологизације идентитета жене. Албала је такође указала на кључни проблем који из овог случаја за феминистичку контрајавност произилази, 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’¹³⁸. 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 *Женског покрета*, 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 брака¹³⁹, већ чак упада у контрадикторну ситуацију да оптужује жену коју је почео да брани. Катарина

¹³⁸ Цитат из предавања односно текста Исидоре Секулић у истом броју *Женског покрета*.

¹³⁹ 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.

Богдановић, која је најватреније напала лажни морал Младена Берића¹⁴⁰, уједно је, кроз текстуално 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, свирепо 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

¹⁴⁰ „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, 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).

Стојановић, али зато шифру за разумевање идеолошког контекста у коме се формира значење овога текста можда предствља име ауторке, тада увелико познате и признате српске књижевнице Исидоре Секулић.

Њен портрет „ванбрачне“ мајке-самоубице филозофски приступа савременом проблему женског *прогреса*, коме Исидора супротствља *конзервативност*, 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 јадна 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 за кратко 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).¹⁴¹

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

¹⁴¹ Исидора прво 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-Стремницка. У *Политици* од 1. јануара 1914. објављена је вест да „Емил Стремницки, 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 својем 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).

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:

„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“¹⁴² 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 *излету*¹⁴³ 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).

¹⁴² „Надежда Петровић, студент агрономије“.

¹⁴³ Чини се да и школски излети, као хронотоп, тј. време-простор измештености из званичног школског програма и рада, могу постати микроинституција одређене опозиционе јавности.

Женски покрет је проширио портретисање Руже Стојановић и на следећи број.¹⁴⁴ 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 покрету*, па се његово објављивање под тим именом најављује за новембарски број, на крају је од стране породице ипак уступљен часопису *Епоха*, који га је у међувремену објавио. *Женски покрет* сматрао је после тога објављивање *Дневника* излишним, чиме се лишио „аутопортрета“ чије је место сасвим сигурно било на његовим страницама.

У односу на главну, „нову“, карактеристику идеологема нове „неудате“ жене, *Женски покрет* 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 *Женског покрета*, 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 покрет* 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 Десанке Цветковић захваљујући томе постала сарадница *Женског покрета*, 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 *Женског покрета* за 1923. годину приказала књигу Розе Луксембург *Писма из тамнице*. Тако је реализован још један *портрет (књижевни) приказ*.

¹⁴⁴ Текстовима „Поводом смрти Руже Стојановић“ Делфе Иванић и „Криза љубави. Поводом смрти Р. Стојановић“ др Симе Марковића.

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 тамнице објављена су 1922. године у издању Комунистичке интернационале омладине у Берлину и Д. Цветковић их је представила на основу оригинала, највероватније сама преводећи делове које цитира.¹⁴⁵ 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 тамнице*, 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 *Писма из тамнице*. 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 тек постхумно, а подлежала 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,

¹⁴⁵ У преводу са немачког *Писма из затвора* у Југославији су објављена тек 1951. године: у Београду ћирилицом у издању Културе у преводу Ивана Ивањија и са предговором Митре Митровић, а у Загребу латиницом у издању Зоре са поговором Ервина Шинка.

животиња и сопствених стања учинили су за кајзеровску цензуру мање уочљивом мисао о слободи која испуњава сваку страницу Розиних писама. 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. Превodeћи дуже делове тих писама, Д. Цветковић је читатељке *Женског покрета* 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 свежје 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 незбирниту 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 *Женског покрета* 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, каснијим теоријским речником протумачено. 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, било су питања на која су покушавали да одговоре часописи свих оријентација у то време. У *Женском покрету* је већ на почетку изнет став да он свакако неће цензурисати 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 *Женског покрета* 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 *Женског покрета* 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 том 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 *Женског покрета* 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 предствалају 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 члаанке. 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 покрету* 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, поменута 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 покретом* 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 покрет* се у том случају понашао онако како су се, по 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 покрету* 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 покрет* 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 експлицирани) 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 неисказано, 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 подразумевају 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 *подразумева* 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 *феминисткиња*“ одбранила своју докторску тезу „врло добро, духовито и документовано“, чиме је „стекла право на промоцију за прву жену доктора права – *а другу уопште жену доктора* – на Београдском универзитету“ (2/1932: 32, курсив 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 универзитетске катедре жени“ / М. В., 8/1923: 337–338).

Како се овај тип наратива може 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 напуњена 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 (Адела Шрајбер-Кригер).

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 *текст* 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 у основну концепцију, од 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 покрет* 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 покрет оставио је велики број портрет – 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 *Женског покрета* 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 покрет*.

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 Историјског 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 аутопортрети) које свака од ауторки испишује 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 оцртана 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 *претераност*, у коју је она морала упадати, 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 развијања женског покрета код нас“ (Исто 5, курзив С. Б.).

Та претераност у коју је Дејановићева морала упадати, „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 покрету*. 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.¹⁴⁶

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

¹⁴⁶ 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, [...], затим уредност која је један од битних захтева за ову службу, и нарочито, 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.).

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 преваходно 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 *позивала 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. Грађанска или феминистичка, као и свака друга „нова“ (контра)јавност настаје не само захваљујући јавном резоновању (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

оним деловима текстова Драге Дејановић које Петровићева цитира. Један навод аналоган је 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 70-их година 19. века, „да су нас мужеве заробили. Ми *нисмо робиње 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 туђега 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: аутоубверзивност 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 хибридикације 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) илуструје колико сложено може бити преплитање и укрштање супротстављених дискурса унутар једног текста / портрета. Ова наставница са Цетиња 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 говор иде у прилог тези коју жели да оспори. После тумачења неких фраза из свакодневне комуникације и народне песме, као и обичаја којима наводно доказује колико Црногорци поштују жене, она закључује:

„Несумњиво је да Црногорка највише ужива и најлакши живот проводи док је дјевојка, па отуда и она изрека: Дјеговање – царевање. Живот последије удадбе је кудикамо тежи и зато *жене кажу: Неговање – тамновање*. – 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 дјеце и њихова срећа – све то лежи у њеним рукама. *Жена је у кући пуновласни господар*, а муж је само гост“ (4, 5/1920: 21, курзив С. Б.).

Само у ових неколико реченица открива се преплитање супротстављених 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 интензивирање осећања националног идентитета, а стереотип о женској потчињености – побуну и интензивирање осећања родног идентитета. 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 нелогичности. 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 употребе може много тога прочитати. Проучаваоци пословица, наиме, разликују оне које изражавају „уопштена, безвременска, општељудска и општеважећа запажања“ и оне које изражавају „искуства и коментаре појединих историјских раздобља, друштвених средина, извесних група и заједница“, 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 свакодневнице пословице се, међутим, као и други паремилошки 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.¹⁴⁷ Она прецизно и тачно преноси искуство једне заједнице, али га затим кроз редовну употребу претвара у родни перформатив и друштвени императив. Семантички употпуњена изреком да је *жена у кући пуновласни господар а муж само гост*, наведена пословица указује на доминантно колективно схватање о владавини жена у приватној сфери. Тај наводни *матријархат* 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).¹⁴⁸ Усвајањем и понављањем пословица попут наведених жене су такође радиле на продужавању затеченог стања.

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

¹⁴⁷ Уједно, та је пословица служила као згодан алиби за избегавање кућних послова који је свака нова генерација синова и мужава препознавала као користан.

¹⁴⁸ Иако говори пре свега о патријархату у време југословенских ратова 90-их 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.).

данас више није опште позната нити се може наћи у објављеним Вуковим збиркама усменог стваралаштва.¹⁴⁹

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).

¹⁴⁹ Она се не може наћи у *Сабраним делима Вука Караџића*, књига 9, *Српске народне пословице*, приредио Мирослав Пантић, фототипско издање, Просвета, Београд, 1987.

8. Феминистичко-пролетерска контрајавност: *Једнакост* и *Југословенска жена*

8. 1. *Једнакост – Die Gleichheit – L' Egalité*, орган жена социјалиста (комуниста) Југославије (1920)

8. 1. 1. Оснивање, концепција и гашење листа

Лист *Једнакост* из 1920. године настављач је предратне *Једнакости* (1910–1912, 1914), која је била *орган жена социјалдемократа* у Краљевини Србији. Прецизније, лист је био орган Секретаријата жена социјалдемократа, организације основане 1910. године на Осмом конгресу Српске социјалдемократске партије Димитрија Туцовића. По оснивању Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, на Конгресу уједињења у Београду априла 1919, дошло је до спајања покрајинских социјалдемократских странака у јединствену странку под називом Социјалистичка радничка партија Југославије (комуниста). У оквиру овог конгреса одржана је и прва југословенска Конференција жена социјалиста (комуниста), на којој је прихваћен програм партије и донет Статут жена социјалиста (комуниста). У шестој тачки Статута стајала је одлука о поновном покретању *Једнакости*, коју ће издавати Централни Секретаријат (в. *Једнакост*, 1/1920: 2). Лист је почео да излази 1. марта, а већ у јуну 1920. године партија је променила име у Комунистичка партија Југославије, па је и поднаслов листа од 7. броја промењен у *орган жена комуниста Југославије*. Како су првобитне социјалдемократске партије настајале делом и из синдикалних радничких организација, а јака веза са синдикатима остаје и по стварању јединствене југословенске партије, *Једнакост* се једним делом може сматрати незваничним представником радница у синдикалним организацијама. Ипак, овај лист није имао уредницу, већ уредника Боривоја Марковића, док је власник био Иван Чоловић.

У уводном, програмском чланку *Једнакости*, „За политичку једнакост“, износи се, између осталог, следеће: „Ми зато одлучно устајемо и тражимо пуну

неограничену једнакост за све људе и све жене без обзира на веру, народност и занимање после навршене 18. године старости. Захтевамо од Владе да одмах донесе закон о општем праву гласа за све грађане и грађанке ове земље“ (1/1920: 2). То су заправо елементи програма Социјалистичке радничке партије Југославије (комуниста), које су социјалистичке-комунистичке прихватиле. У тим оквирима биће исписивани готово сви чланци у *Једнакости*, листу за који је карактеристична идеолошка унисонност и „чистота“ дискурса. У складу с тим, чланци су већином неауторизовани тј. непотписани.

Социјалдемократски и касније комунистички покрети давали су огроман значај управо периодичкој штампи, па се и у последњем броју *Једнакости* као шеста тачка у чланку „Дужности чланица комунистичке партије“ наводи да су све чланице Партије обавезне да растурају *Једнакост*, јер је он „најбоље помоћно средство за агитацију и пропаганду“ које треба да продре до свих радница. Уреднице очигледно нису сматрале да би за ту сврху лист требало да буде и визуелно привлачан, нити да је потребно водити рачуна о ширини интересовања разноликог слоја који су оне подводиле под појам „радница“. Таквој уређивачкој политици приближиће се тек *Југословенска жена*, а потпуно је остварити *Жена данас*.

Наведени периодици придаће много већи значај књижевности и искористиће потенцијале књижевности у сврху феминистичке и комунистичке пропаганде много више него што је то успела *Једнакост*. *Једнакост* је, истина, покушала то да учини уводећи од првог броја „Листак“, врсту књижевног додатка, а од шестог броја објављујући и књижевне радове без посебног обележавања. Проблем је, међутим, био у избору аутора и текстова: лирика Марка Шарчевића, попут песме „Претсказање“, у којој се предвиђа долазак срећне будућности у наивним дучићевским тоновима (1/1920: 8), или кратка проза М. Белића „Мајко! Мајко“, о сиромашној удовици која због деце која дословно умиру од глади из очаја посегне за торбицом богате госпође, била су дела чистог патетичног ефекта и сувише отворене пропагандне реторике. Песме Љубе Ивошевић-Димитрове ишле су у том смислу до аутопародичности, као у песми „Опијај се...“ у којој даље поручује: „... зрацима црвенога сунца“, а не алкохолем и отровом који убија дух и чини га понизним пред газдама и државом који га експлоатишу (6/1920: 7), или у

оној где мајка поручује тек рођеном сину да у пролетерској револуцији освети оца погинулог у фабрици („Над колевком пролетера“, 7/1920: 4).

Комунистичка партија Југославије и синдикалне организације оствариле су крајем 1919. године и током 1920. многе успешне акције и резултате: велики одзив учесника на неколико синдикалних штрајкова и победу КПЈ на локалним изборима августа 1920. године у значајном броју градова и села,¹⁵⁰ укључујући Београд, као и изузетан успех КПЈ на изборима за Уставотворну скупштину.¹⁵¹ Као одговор на ова политичка кретања, влада је децембра 1920. године објавила Обзнану којом је забранила „сваку комунистичку пропаганду, организацију и новине“ (Петрановић 1980: 65). Тако је са 11. бројем од 1. децембра 1920. и *Једнакост* окончала своју кратку историју. Следеће године и сама КПЈ је практично укинута, а њени чланови прешли су у илегалу (Исто 67).

Лист се, међутим, и пре владине Обзнане нашао у финансијским проблемима. У последњем броју у објави Централног Секретаријата жена комуниста Југославије, „После два месеца“, указује се на чињеницу да због „немарљивости“ месних поверилаштава Партије, тј. нередовног плаћања, лист није излазио два месеца, као и да ће, уколико се не исплате дугови, *Једнакост* престати да излази. Као што је то био случај и са *Сељанком* другим женским листом који је живео од претплате и обраћао се сиромашној публици, могуће је да би се *Једнакост* брзо угасила из економских разлога, посебно с обзиром на чињеницу да су исплате касниле и по седам месеци (11/1920: 1). Тираж листа притом није био био мали: износио је 4000 примерака, од чега „Београд троши 1700 примерака“ (6/1920: 2). Треба истаћи да је исти проблем имала сва „некомерцијална“ женска периодика, па је и *Женски покрет*, који је имао далеко имућније читатељке у односу на два наведена листа, и иако је успео да се одржи читавих 18 година, такође угашен из истих, економских разлога.

¹⁵⁰ Ниш, Крагујевац, Ужице, Шабац, Ваљево, Лесковац, Пирот, Куманово, Прилеп, Велес, Лешница, Уб (*Једнакост*, 9/1920:1).

¹⁵¹ Освојивши скоро 200.000 гласова, КПЈ је постала трећа најјача странка у Краљевини (Петрановић 1980: 65).

8. 1. 2. Однос револуционарног, пацифистичког и феминистичког дискурса

У складу са социјалдемократском и комунистичком идеологијом, *Једнакост* је изједначавала класну и феминистичку борбу као јединствену борбу за друштвену равноправност. Први портрет објављен у првом броју листа био је посвећен Димитрију Туцовићу (1/1920: 4). Због прекида излажења листа у рату, овај је портрет истовремено и закаснио некролог, с обзиром на то да је Туцовић погинуо у Колубарској бици још 1914. године. Сви каснији портрети у часопису били су искључиво портрети жена, дакле женски портрети. Међутим, Димитрије Туцовић заслужан је за оснивање Секретаријата жена социјалиста и саме *Једнакости*, због чега његов портрет није сасвим лишен епитета „женског“. Као што ће Ксенија Атанасијевић писати о једном античком феминисти¹⁵², чији се портрет у контексту њеног укупног писања у овом жанру сагледава као „женски“, тако се и портрет Димитрија Туцовића у *Једнакости*, у складу са контекстуалном дефиницијом женског портрета, донекле уклапа у овај жанр. Туцовић је представљен као кључна личност која је довела до еманципације жена унутар Социјалдемократске партије („[...] његовим утицајем створено је модерно гледиште на жену и њено учешће у нашој партији. [...]), али се посветила и еманципацији жена у друштву уопште („Није пропустио ниједну прилику, а да се не ангажује са пуно жара за ослобођење и изједначење жена“) (1/1920: 4).

Сплет спољашњих околности учинио је да *Једнакост* кроз своје прве женске портрете доследно оставари идеју једнакости, представљајући равноправно и мушкарце и жене. Поред дуга Д. Туцовићу, година обнављања часописа представљала је и прву годишњицу смрти Розе Луксембург и Карла Либкнехта (Karl Liebknecht), убијених 15. јануара 1919. Биографски портрет „Роза Луксембург“ (1/1920: 4–5, 2/1920: 4–6, 3/1920: 4) заправо је предавање Милице Ђурић-Топаловић одржано тим поводом. У портрету који носи само Розино име и говори искључиво о њеном животу, подједнако се одаје пошта и Либкнехту. Портрет Розе Луксембург значајан је, међутим, и као један од примера

¹⁵² „Један феминист старог века“, *Правда*, 1., 2. и 3. мај 1926. (в: Атанасијевић 2008: 163–165).

хибридизације комунистичког, односно револуционарног и феминистичког дискурса.

Повлашћеност и предимензионираност фигуре Непријатеља (буржоаска класа, капитализам) у револуционарном дискурсу водила је ка својеврсној дегенерацији феминистичког дискурса тј. контрапродуктивној реторици у портретисању жене: „Од првих дана понела је Роза у својој души клицу освете према буржоаској класи. Велика умом душом и срцем умела је да запоји своју душу непомирљивом мржњом према овом капиталистичком поретку“ (1/1920: 5, курзив С. Б.). Портрет Р. Луксембург даље показује да се „осветничка“ реторика револуционара са спољашњег све више померала ка унутрашњем непријатељу, тј. лику издајника. Актуелни расцеп међу припадницима Комунистичке партије у Краљевини СХС, који одговара ранијем расцепу у немачкој Социјалдемократској партији на револуционаре и реформисте,¹⁵³ оставља трага и на овом портрету, па се као лајтмотив јавља теза о доследним револуционарима и издајницима револуције: „Они исти људи, који се могу узети руку под руку са нашим социјалпатриотама и министеријалцима, дошли су главе овим највећим људима у последње две деценије у Социјалистичкој интернационали“ (1/1920: 4). Унутрашњи идеолошки антагонизам упорно се уписује у душу јунакиње: „Али она ни у затвору није седела мирно. Тада је [1915] она написала своју књигу ‘Банкротство социјалне демократије’ у којој је дала израза *своје презирању издајника* револуционарнога социјализма“ (3/1920: 4, курзив С. Б.).

Ова тенденција била је интернационалног карактера и дугог века, о чему сведочи каснији портрет Р. Луксембург у бечком листу *Die Arbeiterin* (пренетом из листа *Kämpferin*),¹⁵⁴ поводом десетогодишњице њеног убиства. У бечком портрету Р. Луксембург постоји низ подударности са београдским, од описа њеног физичког изгледа до идеолошког става, где се истиче управо мржња према издајницима, социјалдемократима који су одустали од радикалних пролетерских захтева: „Непопустљива мржња раздвајала ју је од свих оних који су са смртним

¹⁵³ У југословенском случају, реч је о сукобу између заступника неминовности класне борбе и пролетерске револуције (комунистичка струја) и оних који су за поступност у променама и сарадњу са представницима буржоаске класе, а који су и сами били подељени на „реформисте-центрумаше“ и „министеријалисте“ (Петрановић 63; *Мала Енциклопедија* 2: 80).

¹⁵⁴ „Rosa Luxemburg“, *Die Arbeiterin: Organ für die Interessen der werktätigen Frauen in Österreich / Kommunistische Partei Österreichs*, 1/1929: 4.

непријатељима радничке класе, капиталистима, склопили мир, са шајдемановцима,¹⁵⁵ који су затим и подстакли убиства петнаестог јануара“ (1/1929: 4).

Революционарни дискурс истискивао је феминистички у многим случајевима попут ових, када је постојала прилика да се истакне значај жене у јавном животу. Наиме, често је било важније *против кога* се жена бори, него то да се *жена* бори. Оваква хибридизација два дискурса ишла је на штету феминистичког. Са расцепима унутар социјалистичког крила и са експанзијом револуционарног дискурса уопште, непријатељи пролетера и револуције у *Једнакости* су се умножавали. То је у једном тренутку постала Друга социјалистичка интернационала, супротстављена Трећој. У чланку „Положај жена радница у Совјетској Русији“ непријатељи су саме „буржоаске жене“, „париске и лондонске даме из вишег света *и полусвета*“ које су „клеветале“ Совјетску власт: „Буржоаске жене *мрзе из дна душе* Совјетску власт. [...] Ма колико се трудиле буржоаске даме и њине помоћници из II интернационале – неће успети да скрену радницу са правог пута. Јер она је већ учинила свој избор. Она иде заједно са Совјетском влашћу, заједно са III интернационалом, – противу вас, господо!“ (10/1920: 6, курсив С. Б.). У оцртавању фигуре непријатеља мржња се увек приписује самом непријатељу да би се међу читалачком публиком генерисала мржња према њему. Будући да су интереси руских радница овде изједначени са интересима саме власти, овај непотписани текст вероватно је превод неког чланка из руске комунистичке женске штампе.

Као што се у текстуалној тензији између револуционарних и феминистичких значења аутори редовно одреде за револуционарна на штету феминистичких, тако се и у тензији између класног (пролетерског/радничког) и родног идентитета приказаних жена вредносна и свака друга предност по правили даје класном. Тиме се објашњава чињеница да у листу који излази под крилатицом политичке једнакости на потпуно одобравање наизлази класно заснована политичка обесправљеност жена. У чланку „Право жена у новом руском Уставу“ отворено се ликује над обесправљеношћу незапослених а богатих грађанки:

¹⁵⁵ Мисли се на следбенике Филипа Шајдемана, члана немачке Социјалдемократске партије и другог канцелара Вајмарске републике.

„Али примљени совјетски устав осигурава политичко право широким *радним* масама жена. У погледу ове узвишене чињенице ми немамо разлога да лијемо сузе над повређеним ‘демократским принципом’ јер су даме остале политички бесправне. Догод оне као паразити над паразитима подмирују своје трошкове за опстанак и луксуз рентама од породичних и других богатстава, догод се њихова делатност буде исцрпљивала у једном надриученом и уметничком дилетантизму, у шиканирању жена које им служе у вођењу милосрдног спорта, дотле за њих нема права у совјетској републици“ (2/1920: 2).

Жена данас, часопис који ће касније у условима илегалног деловања бити покренут на подстицај КПЈ, није прихватио ову матрицу, о чему ће касније бити речи.

Као и каснији пролетерски/левичарски женски часописи, *Југословенска жена* и *Жена данас*, и *Једнакост* је изразито пацифистички и антиратно настројена. Разлике у антиратним дискурсима између ових листова у складу су са тренутком у ком су оснивани. Као и социјалдемократски покрети пре Првог светског рата, *Једнакост* је главну опасност за рат односно узрок рата видела у капитализму, али и у самом устројству буржоаског друштва и његових вредности,¹⁵⁶ док су *Југословенска жена* и *Жена данас* свој пацифизам обликовале као непосредни одговор на опасности фашизма. Док су ауторке у *Једнакости* под ратом подразумевале рат који се управо догодио, сараднице друга два часописа мислиле су готово увек на рат који прети. Прва Интернационала комунистичке конференције жена објавила је и *Манифест* пролетеркама целог света, који *Једнакост* доноси на првој страни, у коме се каже да „капитализам и не значи друго до рат, пљачку и све већу беду“ (10/1920: 1).

У *Једнакости* антиратни дискурс није нашао оно место у женским портретима какво је добио у два каснија левичарска феминистичка листа. Разлог томе би могао лежати у краткотрајности и скромном обиму листа, мада је и у *Једнакости*, у портретисању југословенске „жене у привреди“, исказано схватање

¹⁵⁶ „И као што је [буржоаско друштво] као своју најеклатантнију манифестацију – рат – задржало и усавршава га и ставља све тековине ума људског у службу његовом циљу: *уништавању људи*, тако је исто остало дивљачко у односу на жену.“ („Политичка једнакост“, 1/1920: 1)

о жени као највећој жртви последица ратних разарања. Извештај Секретаријата жена комуниста под тачком *Жена у привреди* наводи:

„Рат је уништио милионе најпродуктивнијих људских живота, он је уништио огромна материјална богатства у сировини, алату, саобраћају, он је услед тога умртно привредни живот који треба да се обнови, и учинио је да се привредни живот у капиталистичком темељу не може ни обновити. [...] Од те несрећености и хаоса највише пати радница, као жена, мати, девојка. Огромни терети пали су на плећа раднице. Иза погинулог радника остала су ситна и нејака деца, о којима мора она сад сама да води бригу као и око њине исхране и њиног и свог одржања. Она је сад принуђена да се лати најгрубљих послова“ (6/1920: 2).

8. 1. 3. Совјетски идеал нове жене

Песимистички тон портретисања жена у различитим (после)ратним условима имао је у *Једнакости* свој контрапункт у оптимистичкој пројекцији женске будућности у бескласном друштву. Портрети совјетских жена имали су функцију не (само) да прикажу положај и живот жена у другим крајевима света (у циљу освешћивања сопственог положаја, како ће то бити у *Женском покрету*, или у двоструком циљу забаве и поуке, како ће то бити у ревијалној женској штампи), већ да југословенске обесправљене жене најдиректније позову на акцију у циљу рушења старог и изградње новог друштва.

Читатељкама *Једнакости* представљена је тако појава радничких и сељачких изасланица у Совјетском Савезу. У чланку „Положај жена-радница у Совјетској Русији“ оне су могле да сазнају да се:

„изасланице [се] растурају у групама и раде у овом или оном Совјетском одељењу (до сад поглавито у одељењима социјалне безбедности, рада, народног образовања, заштите здравља) и тамо раде на оснивању, проучавању и надзиравању дечјих склоништа, домова и паркова, забавишта и других школа, на надзиравању трпеза и кујни и на уклањању злоупотреба и нереда у њима [...]“ (9/1920: 6, курзив С. Б.).

Очито је „међутим, да се и у тој „обећаној земљи“ за пролетере и пролетерке жене, на масовном плану, задржавају у областима и улогама које се сматрају традиционално „женским“: ако то и јесте политика и јавно деловање, онда је то социјална и здравствена заштита и образовање, оно што је најближе улози неговатељице, мајке и чуварке огњишта и традиције, а често је реч о помоћним функцијама унутар јавних институција.

Колико је родна равноправност у совјетској друштвеној пракси нереализована открива и портрет „Совјетска Русија и жена“, који има намеру да посведочи управо супротно:

„Комунистичка Русија пружила је пролетерки и економску и политичку слободу. Преображај приватне својине у друштвену ослободио је жену од економске експлоатације и променио њен положај у процесу производње. Жена радница у Совјетској Русији није више роб, она је у сваком погледу равноправна другарица човекова. *Природно да постоје* још трагови капиталистичког поретка као што је нпр. *експлоатација жена у породици*. Али је Совјетска Русија *на путу да жену потпуно ослободи* и експлоатације у породици. Она то успешно приводи у дело комунизирањем домаћинства. [...] Потрошачке комуне и *заједничке трпезе* уштеђују животне намирнице, гориво и осветљење али исто тако *штеде и радну снагу женину*. Комунизирање домаћинства не води уништењу породице, већ уклања из ње експлоатацију радне снаге женине и жену коначно ослобађава“ (3/1920: 3, курзив С. Б.).

Комунизирање домаћинства јесте управо она тачка у којој се сломио пројекат родне равноправности у совјетској држави. Он је од самог почетка искључивао подједнако учешће мушкараца и жена у кућним пословима и родитељству. Концепт се заснивао на ослобађању појединачне жене преношењем послова и обавеза на комуналне установе: заједничке кухиње и дечје вртиће, а не на подели обавеза између супружника. Пошто ове комуналне установе (колективне кухиње, перионице веша и сл.) нису постале трајне институције (у неким су радничким насељима гашене убрзо по оснивању), сав кућни посао остао је опет на женама. Текстови Јулке Хлапец-Ђорђевић, који инсистирају да је основни и нужни услов еманципације жене промена односа у самој породици, између (ван)брачних партнера, а који ће се наћи, на пример, у *Југословенској*

жени, припадају зато најпрогресивнијој струји југословенског и интернационалног феминизма.

8. 1. 4. Портрет револуционарке: лице и наличје виктимизацијског дискурса

У *Једнакости* је постојала тенденција да се револуционарка по сваку цену прикаже као жртва односно као биће увек спремно на жртву. Тако и ауторка некролога Августе Азен (Augusta Aasen), „другарици“, која је погинула приликом „једне аеропланске свечаности“, дакле несрећним случајем, настоји да успостави њен херојски лик, а посредно и лик жртве. Као „једна од најистакнутијих агитаторки и пропагаторки међу норвешким комунистичкињама“, Азенова је двадесет година „верно и са пуно пожртвовања служила револуционарном социјализму, увек спремна за борбу без страха и од највеће опасности, неустрашива пред тешкоћама“ (10/1920: 8, курзив С. Б.). Овај топос портретисања револуционарке добија и стилски упадљивију варијанту у приказивању жена у непосредним, чак оружаним класним сукобима. У приказивању руских пролетерки у оквиру рубрике Интернационални преглед, у чланку „Положај жена-радница у Совјетској Русији“, делује исти виктимизацијски дискурс, овде заснован и на сликовитом, метафоричком изразу:

„Пред лицем непријатеља – империјалиста – руска пролетерка се показала достојном свога друга пролетера. Обоје нису ни часа били поколебани у *готовости да поднесу ма какве жртве* не би ли учинили крај силама буржоаским. [...]. За време последњег Дењикиновог наступања раднице у позадини, на њиној ванпартијској конференцији, објавиле су једногласно донету резолуцију да ће Дењикин ући у Русију *само преко лешева радница у позадини*“ (10/1920: 6, курзив С. Б.).¹⁵⁷

¹⁵⁷ У истом броју, у тексту „Значај женског комунистичког покрета“, вероватно писаном руком исте ауторке, налази се готово идентичан део: „[...] раднице у позадини на многобројним својим конференцијама, које су одржале где год су могле, донеле су једнодушно резолуцију: да ће Дењикин ући у пролетерску Русију само преко лешева радница у позадини и на фронту“ (10/1920: 4).

Треба приметити да је у обе синтагме реч о спремности на жртвовање, а не о конкретним случајевима жртвовања за радничка права. У преношењу „текста“ резолуције у чланку је употребљена фраза *само преко леш(ев)а радница*, сликовитија верзија фразе *само преко мене мртвог*. Ипак, без обзира на то што се ради о фрази, израз „лешеви радница“ изазива адекватну визуелну представу у имагинацији читатељки. *Једнакост* је, међутим, нешто пре тога објавила чланак „Совјетска Русија и жена“ у коме жртвовање живота није приказано само као могућност, већ и као реалност:

„Немогуће је не истаћи колосалну улогу коју је играла руска жена у ослободилачкој борби руског народа. Вера Засулић и са њом безбројне Вере и Соње, Марије и Тање, све су оне, жртвујући сав свој лични живот, *умирући по сибирским тамницама и вешалима* ишле право светлим путем ослобођењу жена и радника. Слава великим руским женама које су пале у борби за ослобођење жене и радног народа“ (3/1920: 3, курзив С. Б.).

Овај имплицитни позив на жртвовање, као једна од карактеристика револуционарног дискурса, добиће и своју експлицитну форму у каснијем тексту „Значај женског комунистичког покрета“. Отворени позив на угледање на руску пролетерку, открива да портрети совјетске руске револуционарке не служе као описи онога што се збива у Совјетској Русији, већ да су непосредно пропагирање модела који треба пренети на домаће прилике: „Ето, другарице, величанствен пример за нас. Ето, другови, шта значи комунистички просвећена револуционарна жена рада!“ (10/1920: 4).

Сараднице *Једнакости* трудиле су се да покажу како совјетски модел постепено захвата читаву Европу. Положај италијанских жена сматрао се тежим него оних у другим земљама западне Европе, због јаког традиционализма који је жене строго везивао за кућу. У Интернационалном прегледу, у портрету „Социјалисткиња у Италији“, желело се показати да се и код Италијанки развила класна свест, наравно, под совјетским утицајем:

„Руска револуција имала је и има огроман утицај на душу италијанске жене. Италијанка свом дубином душе воли породицу и децу, и када се на митинзима, зборовима

и у штампи, говори о томе шта је Совјетска Русија, упркос тешкој борби коју мора да води против разбојничке коалиције светске буржоазије, учинила за децу – италијанске жене са ентузијазмом манифестирају своје симпатије према Совјетској Русији, и жеље за њену коначну победу над својим непријатељима“ (11/1920: 6).

Оно што, међутим, у чланку посебно привлачи пажњу јесу примери жртвовања на које се треба угледати:

„У Алфонији једна сиромашна радница одрекла се од свога заручника – сина богатих родитеља, само зато, што је морала ступити у његову породицу, која је живела буржоаским животом. Друга једна млада жена за време дводневног штрајка 21. и 22. јула, објављеног у знак интернационалне солидарности са руским револуционарним пролетеријатом, отровала је свога мужа железничара зато, што је издајнички изневерио ту акцију, и остао тих дана на послу. Могло би се набројати много таквих епизода, које доказују колико италијанске раднице постају *свесне*, колико су готове за све *неизбежне жртве* у периоду борбе за победу комунизма“ (11/1920: 6, курсив С. Б.).

Од наизглед мање и наивније жртве, којом се жртвује „само“ лична срећа, тј. својеврсне *поетике мазохизма* виктимизацијског дискурса ауторка чланка неосетно је прешла на оправданост жртвовања туђег живота, тј. на елемент виктимизацијског дискурса који се може назвати *поетиком злочина*. Пролетерка по тој „поетици“ има, право и на злочин, уколико процени да је неко, а посебно неко близак, издајник револуције.¹⁵⁸ Синтагма „неизбежне жртве“ имплицира

¹⁵⁸ *Једнакост* није развијала дијалогски однос са својим читатељкама, већ је неговала директни монолошки пропагандни дискурс, па се не може знати какве су биле реакције читатељки на овакве морално проблематичне примере. Совјетски часопис *Работница*, коме ће много ближа бити каснија *Жена данас*, неговао је управо дијалогски модел (што, наравно, треба узети са резервом, јер су многи прилози и писма читатељки били селектовани, а врло могуће и измишљани), па су кратке приче са „револуционарном“ моралном дилемом биле и писане да би се о дилеми отворено расправљало. Најдрастичнији пример „револуционарног“ злочина у таквим причама вероватно је убиство сопственог детета, које почини комуниста Глазирин, озлојеђен тиме што је његова супруга, под утицајем конзервативних и религиозних баба из њиховог града, тајно крстила девојчицу, уместо да је „октобрише“. Глазирин на крају приповетке изјављује да можда он није једини који је крив за тај злочин. Тенденциозни наслова приповетке „Ко је крив?“ јасно је позивао читатељке на разрешавање ове дилеме, а то је учинио и сам часопис питајући да ли део одговорности лежи и на Глазириновој супрузи и локалним женама. Одговори читатељки, намештени или прави, кретали су се у смеру Глазиринове одговорности због недовољне антирелигиозне, атеистичке кампање, како у граду, тако и код сопствене жене, а готово никако нису осуђивали сам злочин. И директорка Женотдела, којој је дата последња реч у часописној расправи, криви Глазирину да му је заправо одговарала традиционално васпитана жена због

схватање историје као објективне датости, која се одвија ван субјекта и његове одговорности. Революционарни дискурс има, баш као и у овом малом језичком примеру, двосмислен однос према личној одговорности: апострофирајући субјекте као оне који могу лично и свесно да мењају свет, он их истовремено именује извршиоцима више друштвене нужности, лишене одговорности за злочине који се чине у име револуције.

8. 1. 5. Групни портрет радница: средство агитпропа

У оквиру рубрике Синдикални преглед исписано је неколико групних портрета радница (пиротских ћилимарки, кројачица, слагачица и „монополских радница“) који представљају најдиректнији начин агитације и пропаганде у *Једнакости*. Њихов текст компонован је мање као новин(ар)ски чланак, а више као рекламна брошура или пропагандни летак. По правилу садржи непосредни позив на учлањење у одговарајућу синдикалну организацију, а понекад и посредни подстицај на учлањење у Комунистичку партију. Зато се ови текстови могу сматрати саставним делом укупне пропагандне активности која укључује и одласке активиста у фабрике, држање говора радницама, растурање партијских листова „из руке у руку“ и сл. Ова би се констатација заправо могла применити на све чланке *Једнакости*, јер је читав лист, тј. сваки његов број, реализован као проширени пропагандни летак. Оно што је још занимљивије, то је чињеница да *Једнакост* развија метанаратив о агитпропу. У бројним чланцима садржана су упутства о томе како треба вршити пропаганду и ауторефлексije о пропагандном дејству чланка који се управо чита. *Једнакост* нуди и предлоге за даљи развој агитације и пропаганде, као што је организовање „женских кружока“ у приватним кућама, који би ширили комунистичке идеје међу женама које су спречене да присуствују зборовима, конференцијама и предавањима, или да купују штампу (11/1920: 4).

погодности које је то доносило, и што се због тога није ни трудио да је преваспита у нову жену, а, опет, не због драстичног злочина (Attwood 1999: 56–58).

Међу „синдикалним“ женским портретима издваја се неколико карактеристичних примера. У портрету „Положај шивачких радница у Београду“ (1/1920: 7–8) дата је контрастна слика између кројачких радница које имају сопствени синдикат и оних које га немају. Раднице војне шиваре, „шиварке, којих има између 7 и 8 хиљада“, успеле су на више планова да побољшају свој положај после рата, а све заваљујући томе „*што су извршиле најпунује организовање*“ (1/1920: 7). Шивачке раднице у другим гранама привреде то нису успеле и њихов је положај чак и гори него пре рата:

„На пример, положај дамен-шнајдерки гори је од предратног. Радно време им је и данас произвољно, оно зависи од воље њихових госпођа послодавки и креће се од 10 часова па навише. Раднице им се крећу од 3 до 10 динара дневно навише. 10 динара може имати само радница која је у стању да самостално изради најфинији костим. [...] А о положају радница белог рубља, цвећарки [sic!] и осталих шивачких радница не може се ни говорити колико је рђав. Треба човек само да види те девојке и мајке по радионицама како бледе, испијене, гладне, голе и босе шију костиме од свиле. Па да се тек тада увери о страхоти њиховог положаја“ (1/1920: 7).

Слика бледих и босих радница сматрана је, очигледно, довољним уводом за агитацију која је и поента чланка. Његова ауторка најпре код радница покреће осећај одговорности за сопствену судбину („Али што им је положај такав и што ће можда још дуго остати такав, никога нека не криве до само себе“), која може бити боља уколико се учлане у синдикалну организацију („Јер, кад су и шиварке могле да схвате да ту просту истину да *се положај свих радница да побољшати само борбом преко организације*, онда је жалосно што ове раднице нису још ни до данас могле то да увиде“, Исто 7), да би убеђивање окончала поздравом који сугерише да су циљане читатељке практично већ извршиле налог који им је дат („*До виђења у организацији, другарице дамен-шнајдерке, раднице белог рубља и све остале шивачке раднице*“, Исто 8). Ауторка пропагандног чланка поставља се као глас који говори у име радница и као фигура која већ држи оловку којом радница практично треба само да се потпише како би постала чланица синдиката.

Та претпостављена радница, односно имплицитна читатељка, требало би да интериоризује глас друштвене критике садржан у чланцима попут овог. Када се у

једном од портрета бунтовно пише да „раднице монополских предузећа неће више да буду робови“ (1/1920: 8), тај императивни гест пројектује имплицитну читатељку која би поруку побуне требало само да преведе из трећег у прво лице.

Чланак „Положај монополских радница у Београду“ употпуњује слику капиталистичке експлоатације радника, наглашавајући да експлоатацију не врше само приватна предузећа већ и „буржоаска“ држава. Монополске раднице су:

„вечите најамне раднице. Оне раде по 10–20 година, раде до смрти у државном предузећу. Из фабрике се удају, и рађају децу која их наслеђују. И поред свега тога, те раднице нису ничим заштићене нити осигуране у болести и старости. Оне спадају у ред оних многобројних паћеника, које друштво избацује као исцеђени лимун на улицу, кад више није за употребу“ (1/1920: 8).

У другом портрету монополских радница, који се концентрише на две мале групе жена (њих 35 запослених на изради марака, већином ратних удовица са малом децом; и њих четрдесет у фабрици дувана), у првом плану критике јесте неусловност просторија у којима се борави: то су мрачне „гробнице“ у сутерену Управе државних монопола, у првом случају, а у другом „хладне и загушљиве радионице без икакве вентилације“, где је радница још мања (2/1920: 7).

У овом портрету на крају се из трећег прелази у прво лице, закључком „да ћемо и ми и наша деца поумирати од глади“, при чему се директније у односу на остале „синдикалне“ чланак сугерише улазак у Партију, поентом да „ми, свесне раднице улазећи из борбе у борбу коју нам намеће данашње друштво све смо свесније да нам је прави и једини спас комунистичко друштво и да оно неће доћи само без борбе“ (Исто).

Монополске раднице су, с друге стране, пример освешћених пролетерки које делују кроз своју организацију. *Једнакост* бележи да су оне организовале демонстрације децембра 1919. године пред Управом државних монопола. То је уједно један од оних догађаја у низу због којих је, у крајњем исходу, забрањен и сам лист *Једнакост*.

8. 1. 6. Индивидуални портрети

Портрети конкретних жена у *Једнакости* односили су се искључиво на партијске и синдикалне активисткиње и фокусирали су се првенствено на њихову партијску и синдикалну делатност. Мера заслужности портретисане жене одређивана је савесношћу испуњавања партијских задатака. Због тога су индивидуални портрети жена губили индивидуалистичке црте и обликовали се према идеалу „војника партије“. Већ помињана Августа Азен била је тако „једна од најистакнутијих агитаторки и пропагаторки међу норвешким комунистичкама“ (10/1920: 8). Августа Азен је несрећним случајем погинула непосредно пошто се вратила са Конгреса Треће интернационале у Москви, где је ишла као делегат норвешке Радничке партије.

Портрет преноси и цитат из њеног писма мужу из Москве у коме каже да су то „најзначајнији дани у моме животу.“ С обзиром на то да се цитира приватно писмо, може се претпоставити да је овај некролог преузет из неких норвешких новина¹⁵⁹, или из друге социјалистичке штампе која га је такође преузела из истих извора. Порекло овога портрета добра је илустрација интернационалне природе и радничког и феминистичког покрета и, с тим у вези, интернационалности одређеног броја женских портрета.

У *Једнакости* постоје и два изворно домаћа женска портрета. „Жанка Леви“ портрет је трагично страдале кројачке раднице, социјалдемократске активисткиње. Њен лик исцртан је првенствено кроз партијски активизам: „ширила је неуморно нашу штампу“, деловала међу кројачким радницама, у синдикалним и партијским организацијама, а организација *Дунав* је у потпуности била њено дело, „тамо је она била у свако доба кад није радила, а увече сте је могли срести где из Дома јури на Дунав натоварена социјалистичком штампом“ (1/1920: 4).

У последњем детаљу открива се идеал *нове жене* какав је промовисала комунистичка идеологија у Совјетском савезу – то је жена која после редовног радног времена наставља са општекорисним активностима: одлази на партијске

¹⁵⁹ Занимљиво је да је само норвешка Радничка партија 1920. године имала 33 новине. Видети: Maurseth, Per, *Gjennom kriser til makt 1920-1935. Arbeiderbevegelsens historie i Norge*, Vol. 3, Oslo: Tiden, (1987), 65. И: [http://en.wikipedia.org/wiki/Labour_Party_\(Norway\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Labour_Party_(Norway)).

састанке, посећује културне догађаје, образује друге или бива образована кроз вечерње курсеве (уп. Attwood). Ипак, портрет садржи и неколико индивидуалних црта „мале, увек насмејане, вредне и одане Жанке Леви“, а завршава се патетичним тоном карактеристичним за револуционарни дискурс: „Ми који смо остали иза ње наставићемо њен посао, носећи у свести увек њену слику. Са највећим пијететом у срцу корачаћемо храбро стазом, којом је ишла наша добра и незаборављена Жанка. *Слава великој јунакињи нашега покрета, Жанци Леви!*“

Пошто се више пута помиње да је Жанка страдала трагично, у ослобођеном Београду 1914. године, и овај портрет је један од закаснелих некролога. Међутим, он није писан као некролог. У *Једнакости* су некролози доносили, како је и уобичајено, уоквирена имена преминулих. Такав је портрет – некролог „Љубица Ђуковић“ (1/1920: 5–6), посвећен припадници босанског женског социјалистичког радничког покрета. Портрет је у потпуности посвећен жаљењу за младим животом и за вредном активисткињом која би још много могла да учини за пролетеријат (таленат, воља за организовањем, способност за рад, говорнички дар). Као што се види из сва три наведена индивидуална портрета, приватни живот је потпуно искључен из слике пожртвоване активисткиње. Приватна сфера присутна је у свим индивидуалним портретима других часописа, и грађанског и пролетерског усмерења, а однос приватно : јавно / професионално јесте она оса по којој се исписује еманципаторски идеал или феминистичка критика друштва у одговарајућем портрету. Одсуство приватне сфере у овим портретима отуда упадљивије сигнализира значај идеје жртвовања приватног у корист јавног у раним данима Комунистичке партије Југославије.

Женски портрети у *Једнакости* двоструко се односе према гиноцентричности жанра. Избором да се првенствено пише о женама, и да о њима пишу жене, дати текстови испуњавају неке од услова да се сврстају у групу гиноцентричних жанрова и жанр женског портрета. С друге стране, њихова функција није феминистичка критика патријархата већ социјалистичка (комунистичка) борба против капитализма и класног друштва. Представљање

женских дела и судбина није слика жене / жена, већ пре свега портретисање раднице, револуционарке или синдикалне активисткиње. Лист *Једнакост* као институција јавности представља зато хибрид пролетерске и феминистичке контрајавности, у коме пролетерска ипак претеже.

8. 2. Југословенска жена (1931–1934): реакција на диктатуру и недоследност Женског покрета

Власница и главна уредница *Југословенске жене*¹⁶⁰ била је Вера Јовановић, а редакциони одбор су, поред уреднице, чиниле најпре др Јелица Нешковић-Вучетић и Радунка Анђелковић-Чубриловића, а касније Десанка Павловић и др Зденка Бабић-Кеслер. Лист је излазио сваке друге суботе. Издржавао се искључиво од претплате, која је износила 7 динара за три месеца и, очигледно, од рекламног оглашавања. Наслов и заглавље листа били су на ћирилици, а прилози су штампани и ћирилицом и латиницом, зависно од избора ауторке / аутора.

Имплицитна читатељка листа била је еманципована „грађанка Југославије“, при чему се, из текста у текст, експлицитно или имплицитно, инсистирало на томе да дати појам укључује све класе и слојеве друштвене и државне заједнице. У једном портрету „скован“ је тако идентитет односно синтагма „југословенске нове домаћице“ (5/1932: 3).

Уводни програмски чланак *Југословенске жене* („Прва реч“) садржи две основне теме и оне су уједно кључни проблеми феминистичке контрајавности датог тренутка: 1) текст уводника тематизује постојање саме те јавности, а затим 2) имплицитно открива њену хетерогеност. Уреднице најпре постављају питање зашто је уопште потребно покренути лист какав је *Југословенска жена*. Оне то питање, које ће прелетети „преко усана многих и многих“ постављају из позиције оних „у нас“ који „листовете уређиване од жена“ не сматрају „природном појавом“, као што уреднице верују да је то случај у „другим земљама“ (1/1931: 1). Потреба

¹⁶⁰ У фонду Народне библиотеке Србије недостају следећи бројеви *Југословенске жене*: 40, 41, 42, 44, 45, 46, док Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“ и Библиотека града Београда не поседују овај лист у свом фонду.

за оправдавањем покретања (још једног) женског периодика говори о негативном ставу у грађанској јавности и очигледној намери уредница да с њом ступе у дијалог. Објашњењем које следи оне се, међутим, не обраћају више тој јавности, већ опонентској групацији унутар сопствене, феминистичке контрајавности. У „Првој речи“ развија се, наиме, притајена полемика са *Женским покретом*, која ће 1933. постати отворена, и бити вођена кроз полемичке текстове два периодика. Када уреднице у уводнику кажу да „жена жени жели да говори не неразумљивим, високонаучним фразама, већ језиком јасним без икаквих претензија“, оне алудирају на теоријски дискурс текстова у *Женском покрету*, развијајући алузије и полемику даље кроз озбиљније оптужбе: „Кроз свој лист у коме жена неће бити дељена на интелектуалку и неинтелектуалку, кроз свој лист који неће да зна за класне и друге разлике, кроз такав лист жена хоће жени да каже свој бол, своју радост, своје искуство, своје жеље“ (1/1931: 1).

У још једном програмском чланку, „О ‘смеру’ ‘Југословенске жене’“, уочљива је свест сарадница листа о постојању различитих видова феминистичке контрајавности, односно самосвет о начину употребе (микро)институција јавности у циљу стварања нове жене. Ауторка Љ. Сладојевић истиче да се:

„рад напредних жена и рад интелектуалки мора кретати најпре путем просвећивања жене, било *предавањима*, било *јавним гласилима*, било *књижевношћу* [...]. Нека жена што више пише о жени, тада ће ове све више испитивати свој живот и себе саму у листовима, у *дискусијама после предавања* поступно ће се доводити у сагласност стари и нови менталитет [...]“ (6/1932: 2, курсив С. Б.).

Већ први број *Југословенске жене* остварио је прокламовано начело свеобухватности читалачке публике и предмета портретисања: од сељанки до уметница и интелектуалки (в. Библиографију). На самом почетку редакција је желела да истакне и свој сензибилитет за посебно угрожене категорије жена, па је један од првих портрета, детаљан и објављиван у наставцима, портрет *наше сељанке*.

Феминистички полумесечни лист *Југословенска жена* издваја се међу укупном женском периодичком штампом периода Краљевине по (великом) броју женских портрета које је објавио. Сразмерно обиму и трајању, *Југословенска жена*

објавила је највише чланака у овоме жанру. Излазећи на свега четири стране, у форми новина, с последњом страном посвећеном искључиво рекламама, за две године и три месеца (од 21. новембра 1931. до 3. марта 1934), на страницама овог листа појавило се преко 60 женских портрета.

Већ на основу ове статистичке чињенице о фреквентности еманципаторског жанра, *Југословенска жена* заслужује посебну пажњу у истраживањима феминистичке јавности, али се значај листа и самих портрета увећава чињеницом контекста: идеја за лист, или макар удруживање на одговарајућим идеолошким позицијама, настала је очигледно још у време трајања Шестојануарске диктатуре (6. јануар 1929 – 3. септембар 1931), односно лист је деловао у времену смањене слободе штампе која је била на снази и по званичном укидању Диктатуре и доношењем Октроисаног устава (3. септембар 1931). У исто време, попуштање диктатуре, доношење новог Устава и, посебно, увођење његовог члана 55. који је садржао одредбу по којој ће се законом решити женско право гласа, сигурно су охрабрили групу феминисткиња –социјалисткиња да коначно покрену овакав лист (уп. Стефановић 2000: 88). Чињеница је, међутим, да исте промене нису одмах охрабриле уреднице *Женског покрета* да се врате првобитним феминистичким захтевима које су – показало се – само привремено напустиле. У време када су, дакле, други (феминистички) часописи одустали од борбе за (женска) грађанска права и слободе, *Југословенска жена* ни у најмањем детаљу није одступала од те борбе. Чак ју је изнова започела.

Већ су средином 20-их година чланице Женског покрета увиделе да су реалне шансе за остварење његових политичких захтева скоро никакве, па су почеле да мењају своју стратегију: „Акције за политичка права почињу да се проређују, број чланака повезаних с тим питањем такође [...]“ (Малешевић 2007: 23). Када су завођењем Шестојануарске диктатуре и са њом цензуре штампе битно отежани услови за борбу за нова права и слободе, на ванредној скупштини Женског покрета 1929. године званично се одустало од захтева за политичка права за жене (*Женски покрет*, 6/1929: 2). *Женски покрет* се у то време померио ка конзервативнијим позицијама и по питању сексуалних слобода и контроле рађања, што је такође било у супротности са начелним убеђењима *Југословенске жене*.

У часопису *Женски покрет* уследили су и (теоријски) покушаји објашњења идеолошких промена. Ипак, тек су на годишњој скупштини Женског покрета у јануару 1933. године изнети ставови који ће покренути доследније феминисткиње да се јавно огласе. Полемика између феминисткиња из часописа *Југословенска жена* и представница Женског покрета повела се фебруара 1933. године, а започеле су је феминисткиње – социјалисткиње из *Југословенске жене* оптужујући Женски покрет да је издао основна феминистичка начела и практично почео да делује супротно њима. М. Малешевић истиче да је *Југословенска жена* била најоштрија у критици преоријентације Женског покрета (Малешевић 2007: 24–25). Одговори на ту критику излазили су у *Женском покрету* током 1933. и 1934. године.

По мишљењу Мирославе Малешевић, из данашње перспективе тешко је проценити да ли је промена стратегије Женског покрета био

„мудар политички потез, срачунат на то да се од подухвата сигурно осуђеног на неуспех сачувају снаге и изванредан стечени друштвени углед, који би у репресивном систему омогућио да се утиче на решавање осталих, за жене такође важних питања, или се радило о издаји сопствених идеја, како су их оптуживале борбене социјалисткиње“ (Малешевић 2007: 24).

С обзиром на то да се после убиства краља Александра и промене власти која је уследила 1935. године, Женски покрет вратио изворном захтеву за женским правом гласа, јасно је да се радило о тактизирању (в. и Малешевић 2007: 25). Међутим, полемика између *Југословенске жене* и *Женског покрета* јасно показује колико такво друштвено маневрисање може да измени суштину једног дискурса, и да га од феминистичког претвори у антифеминистички.

У полемици „Петрификација Женског покрета“ редакција *Југословенске жене* је више уопштено показала да је Женски покрет „престао да буде борбена феминистичка организација“ (28/1933: 1), док је тек у другим, оштријим текстовима прецизније указано на то како се говори / делује супротно ставовима феминизма у оквиру самог феминизма. Полемички чланак „Женски покрет за поробљавање жена“ Милице Ђурић-Топаловић, поред оптужби на рачун

„званичних феминисткиња“, у чијем часопису је до 1932. године сарађивала, открива разлике између грађански и социјално оријентисаног феминизма:

„Шта треба да буде алфа и омега сваког женског покрета? Пре свега рад, непрекидан рад на извојевању и очувању женине економске слободе, без које је свака друга врста слободе само шарена лажа. [...] Политичко ослобођење треба да дође као нормална последица економског ослобођења и жене и радника. А шта мисле о овоме наше званичне феминисткиње. [...] оне траже од владе да из службе уклони све жене, које су по њиховом мишљењу довољно обезбеђене“ (28/1933: 1–2).

Уколико би се тражио средишњи текст дате полемике, то би вероватно био чланак Јулке Хлапец-Ђорђевић „Или смо феминс[т]киње или нисмо“ (37/1933: 1). Он представља полемички одговор на чланак „Женско питање, женски покрет и жена“, Алојзије Штеби, уреднице *Женског покрета* у коме је Јулка Хлапец-Ђорђевић такође све до тог тренутка објављивала своје чланке. Она показује да је дискурс *Женског покрета* постао практично антифеминистички: „Па ако је то збиља била така срећа за жену да инфинитум рађа, ако је то јуче и прекључе од жене било тако примамљиво, шта ће нам онда женски покрет? Капитулирајмо и хајдемо отворено у табор противника. Или смо феминисткиње или то нисмо“ (37/1933: 2).

Развијајући критички став према Женском покрету и његовом гласилу од првог до последњег чланка уреднице *Југословенске жене* нису, међутим, примећивале да се конзервативни дискурс провлачио и кроз текстове њихових сопствених сарадница, и то од самог почетка излажења листа. Поменути портрет „наше сељанке“ из данашње је перспективе занимљив управо по томе што се радикално феминистички текст у оба чланка неочекивано завршава конзервативном поентом.

Његова ауторка до детаља описује дискриминацију сељанки од рођења до старости, апострофира емотивна занемаривања и физичко насиље, истиче све суровости експлоатације сељанки (чињеницу да у време пољских радова жене најчешће спавају само три до четири сата дневно, или да у време трудноће и раног мајчинства нису поштеђене најтежих послова), па опет у последњем пасусу закључује: „Нема тешкоће у животу и раду коју наша жена – мајка неће поднети за

своју децу. Ниједна жртва није велика нашој жени кад су у питању њена деца“ (1/1931: 3).

Ипак, овај портрет сељанке у свему је изразито критички постављен према нормама (сеоског) патријархата и, својом целином, спада у доследне еманципаторске текстове. У *Југословенској жени* су, међутим, објављивани и портрети који се косе са „строгошћу“ уредница коју оне демонстрирају у критичком читању текстова *Женског покрета*. На повлашћеној позицији уреднице, на пример, објављују чланак Олге Керниц-Пелеш „О савременој жени“. Супротно наведеном портрету сељанке, овај портрет савремене жене на оквиру текста поставља сигнале прогресивних и левичарских идеја: почиње, наиме, визуелно издвојеним цитатом социјалисте Аугуста Бебела, да би у основном тексту изнео идеал савремене жене заснован на хришћанским идејама и капиталистичком императиву. Ауторка кроз својеврстан „алиби-дискурс“ приказује еманциповану жену свог времена и поднебља:

„Није та борба за еманципацијом била из таштине, нити од жеље да се тргне својим најсветијим, Богом одређеним дужностима – већ из осећаја да је јавном животу нужна њезина сарадња. Да ће она унети лепоте и идеалнијег склада у друштвени живот, и да она има у себи двоструку снагу, да светом задаћом материнства даје животу покољења, да их диже и васпитава за друштво и државу у националном духу; да као домаћица и супруга мужу и породици савија топло и удобно боравиште [...] и да јавном животу даје део своје снаге“ (10/1932: 1).

У *Југословенској жени* јављали су се и конзервативнији портрети, што је очигледно последица испуњавања програмског начела да се широки круг сарадница обраћа широком кругу читалачке публике. Другачије се не може објаснити чињеница да се, на пример, у листу који је инсистирао на економској независности жена објави портрет „жене у привреди“ који њену улогу своди на рад у кући и домаћинству и на уштеду новца и добара кроз тај рад. Ауторка портрета производњу ручних радова види као једино јавно поље у које жена сме да искорачи. Жена, по њој, само треба да схвати да „она постоји због куће а не кућа због ње“ (16/1932: 2).

Овакве изјаве нису се могле наћи у *Женском покрету* против чијег је недоследног феминизма *Југословенска жена* протествовала. Овај „зачарани круг“ сукобљавања феминистичких и антифеминистичких дискурса унутар феминистичких гласила или између њих може се објаснити односом три чиниоца: читалачке публике, идеолошке концепције гласила и реалних могућности проналажења сарадница према тој концепцији.

У случају *Југословенске жене*, идеолошка концепција била је онај чинилац који је у појединим случајевима нужно потискиван у други план, јер су ширина читалачке публике, а с тим у вези и разноврсност тема и предмета портретисања, у укупној уредничкој концепцији имали највећу важност. Томе је, свакако, доприносила и чињеница да сараднице листа нису у сваком тренутку могле да се пронађу у најужем кругу истомишљеница. Оваква констелација односа резултирала је разноврсношћу и богатством женских портрета и њиховом несводивошћу на претпостављене друштвене дискурсе. То резултира и немогућношћу да се за истраживачке потребе они сагледају кроз неке доминантне тематске групе.

Женски портрети у *Југословенској жени* покривају такоређи све облике, теме и углове гледања који су уочени у укупној женској и феминофилној периодици обрађеној у овој студији. Они обухватају распон од кратких вести до феминистичких есеја, од приказивања актуелних жена до јунакиња прошлости, од чисто вербалних до мултимедијалних формата и од радикално феминистичких до конзервативних ставова.

За сваки би се обрађени периодик могло указати на одређену карактеристичну тенденцију везану за женске портрете у његовом укупном трајању. Уз сву разноврсност која и тамо постоји, у *Женском покрету* могу се издвојити карактеристичне тенденције писања женских портрета кроз призму правних норми, затим портрети висококвалификованих жена, па „портрети – научне студије“, јасан отклон од мултимедијалне форме и упадљива фреквентност портрета у часописном жанру односно рубрици бележака. За лист *Једнакост* карактеристичан је унисон идеолошки став и тематска редукција на партијске и синдикалне активисткиње. *Нова Европа* показала је посебну заинтересованост за британске болничарке и добровољке у Србији у Првом светском рату и положај

Југословенке у законској регулативи, док је *Мисао* неговала пре свега обимом велике, научне и есејистичке женске портрете. Док је заштитни знак илустрованих женских магазина мултимедијални женски портрет и насловна страна као (привилеговани) портрет односно амбиваленција дискурса, дотле у *Жени данас*, упркос тематској разноврсности, портрете обједињује мање или више прикривена комунистичка пропагандна порука. За *Југословенску жену* могло би се рећи да обухвата већину наведених тенденција (изузев обимних студија које у њој нису могле технички да се реализују), али да ниједна упадљиво не претеже над другом.

Ипак, важно је указати на појачану осетљивост овога листа на одређене епохалне појаве и догађаје, а који су у складу са идеолошком оријентацијом часописа. Поред изразитог пацифистичог активизма листа, за који не постоје илустративни примери у самом жанру портрета, *Југословенска жена* одговорила је на два главна изазова / догађаја свога времена: изградњу совјетског комунистичког државног пројекта и долазак Хитлера на власт у Немачкој.

Објављујући портрет „Жена у Совјетској Русији“ лист обавештава читаоце да је „Г-ђа Хелен Гесе, по своме повратку из Русије, објавила ове податке о животу жена у Совјетској Русији у ‘La Française’“. Ауторка, наиме, портретише „жену“ у Совјетској Русији преко одредби новог грађанског законика који се примењује од 1917. године. Акцент је, као и обично када се у женским портретима на тај начин приказује положај жена, на породичном праву иако се ауторка дотиче и одредаба радног права. Из те перспективе оцртава се пре свега портрет *заштићене* жене, која није више препуштена на милост и немилост самовоље мужа или послодавца. Посебно се за жену корисним истиче лака разводивост брака, за коју више није потребно слагање оба супружника. Хелен Гесе сматра да „могућност развода пристанком једног супружника донета је у корист жена Муслиманки, радница и сељанки, чији мужеви често нису хтели да пристану на прекидање ропства“ (6/1931: 2). *Југословенска жена*, ипак, није пропустила да већ у једном од наредних бројева листа укаже на наличје ове законске одредбе. У чланку који и насловом открива да је на неки начин комплементаран са првим портретом, „Породица у Совјетској Русији“, описан је нови тренд унутар совјетског друштва, „брзи“ и краткотрајни бракови, од по пар месеци или чак једног дана, који су последица мушке злоупотребе законске

одредбе која треба да штити жену. Такво је бар виђење ауторке чланка Љ. Сладојевић: „Очевидно је да се мушкарац користи свим преимућствима и користима закона о браку, а жена је та која подноси све муке, беде и опасности“ (8/1931: 2).

Портрет „Жена у Совјетској Русији“ писан је информативно, без емотивно обојених речи дивљења према новом уређењу, али са јасном поруком о предностима положаја жене у совјетском државном моделу. Портрет спада у, на почетку студије поменути, жанр „повратака из СССР-а“. Иако је у овом случају реч тек о кратком чланку, он се жанровски недвосмислено прикључује обимнијим текстовима познатих европских интелектуалаца на основу којих је Жак Дерида одредио дати жанр, а *Југословенска жена* се преко датог портрета укључила у један од магистралних токова актуелне европске левичарске мисли.

Као пример за суптилну реакцију *Југословенске жене* на мере које је Хитлерова националсоцијалистичка партија почела да уводи одмах по свом доласку на власт може да послужи портрет „Мајка и позив“. Иза неутралног наслова крије се расправа Маријане Жељезнове-Кокел написана поводом отпуштања жена-мајки запослених у државној служби у Немачкој. Став нове власти био је да одсуство мајке из куће неповољно утиче на васпитање деце. Линија ауторкине аргументације није ишла у смеру осуде фашистичке идеологије, из које тај став произилази, већ одбране женских права и истицања предности мајке која је запослена. По тој аргументацији, и у породицама у којима мајке нису запослене – деца такође нису под њиховом свакодневном бригом: у богатим слојевима деца су препуштена гувернантама, код сељанки су цео дан без надзора, а радничка деца су препуштена улици. Насупрот томе, „има чак и један велики плус у прилог школоване мајке у позиву, а то је, што је образована жена. Таква мајка може да помаже деци у школском раду и да има више смисла за морално, индивидуално и национално васпитање“ (37/1933: 2).

У исто време *Женски покрет* објављивао је портрете сличне тематике, нимало неутралних наслова (често у рубрици Белешке), као што је, на пример, „Жртве новог режима у Немачкој“ (5/1933: 64) у којем се говори о отпуштању владине саветнице Гертруде Бојмер (Gertrud Bäumer) и једне професорке психологије на универзитету у Јени. Ту су затим портрети који говоре о

распуштањима женских удружења, самоубиству једне социјалдемократске посланице и новом положају жена у Немачкој, док је смрт Кларе Цеткин управо у тим данима, дајући повод за писање портрета – некролога, допринела интензивности објављивања портрета са антифашистичким конотацијама у *Женском покрету* 1933. године.

Југословенска жена имала је датим поводом, на нивоу женских портрета, у овом тренутку блажу и неутралнију реакцију од *Женског покрета*, иако би се на основу начелних концепција периодика очекивало супротно. У тој се чињеници огледа сложени однос који је владао између два супротстваљена гласила унутар феминистичке контрајавности: *Југословенска жена* у једном је тренутку преузела улогу радикалног борца за женско право гласа и личне слободе жена коју је до тада играо *Женски покрет*, док је *Женски покрет* у кључном тренутку, рекло би се – спонтано, убедљивије одиграо антифашистичку улогу која се очекивала од социјалистичке *Југословенске жене*.

Овај случај на феминистичкој јавној сцени указује на то да полемички па и „непријатељски“ односи међу гласилима и дискурсима могу у исто време да представљају и однос корисног кориговања и надопуњавања тј. комплементарности.

9. Жена данас (1936–1940)

9. 1. Званични и незавични програм листа: феминизам vs. комунизам

У јесен 1936. године појавио се женски часопис какав до тада није постајао у оквирима српске женске периодичке штампе. *Жена данас* је прво женско гласило које је срећно спојило доследан феминистички активизам са допадљивошћу широј читалачкој публици. Оно, међутим, није настало из потреба феминистичког покрета, већ актуелних потреба Комунистичке партије Југославије. Како сведочи и предговор фототипском издању *Жене данас* (1/1936–33/1944), „на ширем састанку чланова КПЈ, СКОЈ-а и симпатизера Партије, утврђена је физиономија часописа, начин третирања веома деликатних питања, окупљање сарадника, организација рада, растурање и финансирање листа итд.“ (*Жена данас* 1966: VI).¹⁶¹

Жена данас је у формалном смислу била илустровани магазин, штампан на великом формату (А4) и садржала је, у зависности од броја до броја, између двадесет две и тридесет страна. Часопис је по основној замисли требало да излази месечно, али се услед финансијских неприлика појављивао и двомесечно, а понекад и ређе. *Жена данас* финансирала се првенствено претплатом читалаца и донацијама симпатизера КПЈ, али је касније, на молбе уредништва, лист спасаван захваљујући добровољним прилозима, па је чак и основан Потпорни фонд *Жене данас* (19/1939: 3). У самом импресуму *Жена данас* није оставила податак о своме тиражу, али Ј. Кеџман, на основу нама данас (односно засад) непознатих извора тврди да је излазила „са почетним тиражом од 3000 примерака, а касније је достигла тираж од 5000 примерака“. Ауторка претпоставља да је број читалаца био далеко већи, „јер су активисткиње читале сваки број на састанцима читалачких и васпитних група, а и појединачно је већи број жена користио један примерак“ (Кеџман 1978: 362).

¹⁶¹ Часопис је основан у лето 1936, у стану Ирине Стефановић, у Хаџи Ђериној улици бр. 1 у Београду.

Жена данас заузима, дакле, специфичну позицију међу феминистичким гласилима. Она настаје из потреба комунистичког и, у том тренутку унутар њега доминантног – антифашистичког покрета. Ова позиција усложњава се чињеницом да су младе комунисткиње, „скојевке“ које ће основати часопис, простор за своје деловање нашле унутар грађанског феминистичког покрета. По престанку последица Шестојануарске диктатуре, Комунистичка партија Југославије, која је деловала у илегали, наложила је својим члановима да обнове и појачају своје активности:

„Обновљена КПЈ, у настојању да у борбу против нацизма и фашизма, као главног противника радничке класе, окупи што шире друштвене слојеве упутила је своје чланство, у јуну 1935. године, да се легализује, да развије своју активност у синдикалним, омладинским, професионалним, женским и другим организацијама. [...] У Србији су у комисију Покрајинског комитета КПЈ за рад међу женама одабране Митра Митровић и Добрила Карапанџић. Са Женским покретом су се договориле да се у његовом оквиру оснује Омладинска секција. Женски покрет је рачунао на то да ће добити феминистички подмладак, а антифашисткиње могућност за легалан рад“ (Војиновић 1996: 116–117).

Сарадња феминистичког грађанског и пролетерског покрета није, међутим, само последица локалних потреба и условљености, већ и део општих европских кретања. Како сматра Ерик Хобсбаум (Eric Hobsbawm),

„на много начина овај период капиталистичко-комунистичког савеза против фашизма – у ствари тридесете и четрдесете године – чини копчу двадесетог века и његове одлучне тренутке. На много начина то је један тренутак историјског парадокса у односима капитализма и комунизма, који су током већег дела века заузимали један према другом – осим током овог кратког периода антифашизма – став непомирљивог антагонизма“ (Hobsbawm 2002: 13).

Невидљивост капитализма као непријатеља у дискурсу *Жене данас*, на начин како је видљив у *Једнакости*, не лежи, отуда, само у чињеници да је часопис морао да прикрива своје комунистичко опредељење, већ и у чињеници да су на глобалној сцени капитализам и комунизам на тренутке свесно занемаривали

непријатељство. Штавише, либерални капитализам и комунизам окупили су се око „заједничких рационалистичких и хуманистичких претпоставки“ (Hobsbaum 2002: 16), које је фашизам одбацивао. У *Жени данас* те претпоставке присутне су највише у виду истицања идеала мира, слободе и демократије. Да је КП Југославије ово непријатељство свесно укинула само привремено, па и притворно, види се управо на примеру њеног односа према феминизму (грађанске оријентације). На V земаљској конференцији КПЈ октобра 1940. године међу задацима за будући рад међу женама истиче се и то да треба сузбијати „буржоаски феминизам“ (*Žene Srbije u NOV* 1976: 17). У том тренутку Омладинска секција већ је била изашла из окриља Женског покрета.

Жена данас основана је, дакле, 1936. године, званично као приватно издање, а заправо као незваничан орган Омладинске секције Женског покрета. Чланице његове редакције биле су Митра Митровић, Наташа Јеремић, Зора Шер, Фани Политео-Вучковић, Олга Алкалај, др Ирена Стефановић, Милица Шуваковић, Драгана Павловић, Милка Жицина, Зојица Леви, Бешка Бембаса, Војка Демајо, Ела Алмули, Боса Цветић и др Душица Стефановић, уједно његове сталне сараднице до почетка рата.¹⁶²

Међутим, да би се обезбедила легалност часописа, улогу његове главне уреднице (и власнице) званично је вршила увек нека од представница грађанског сталежа, која није била позната полицији као чланица КПЈ или симпатизерка те партије. Од 1936. до 1938. године часопис је излазио као приватно издање Радмиле Љ. Димитријевић, која је била, дакле, и његова уредница. Од фебруара 1938. (бр. 10) до 1940. године власница и уредница листа била је Олга Тимотијевић, а током 1940. године ту функцију вршиле су Мира Вучковић и Љерка Бабић. Требало је, како је сведочила Митра Митровић после рата у мемоарском путопису *Ратно путовање*, пронаћи „другарицу, антифашисткињу која ће јавно ставити своје име на један лист за који се зна да има везе са Партијом, а њено име не сме ‘да боде очи полицији’“ (Митровић 1953: 160).

¹⁶² Све оне су се укључиле у антифашистичку односно Народноослободилачку борбу када је Други светски рат захватио и Југославију, а половина их је погинула или је убијена у београдским затворима и логорима, међу којима су: Олга Алкалај, Бешка Бембаса, Наташа Јеремић, Олга Јојић, Фани Политео-Вучковић, др Душица Стефановић, Зора Шер и Милица Шуваковић. (Видети *Žena danas* VI).

Запленом броја 30 од стране полиције часопис је практично забрањен. Обновљен је 1943. као орган Антифашистичког фронта жена Југославије, када су изашла три боја (31, 32, 33). После новог обнављања 1946, *Жена данас* је непрекидно излазила све до 1981. године.

Дискурс *Жене данас* укрштао је неколико идеологија. Декларативно је промовисан само феминизам. Дискурси пацифизма и антифашизма били су подједнако видљиви, али нису били нешто чиме би се часопис саморекламирао. Комунизам је, у складу са важећом забраном рада КПЈ, промовисан посредовано и језички имплицитно. Он је прећутана односно имплицитно присутна идеологија *Жене данас*, која је заправо шифровани оквир дискурзивног обликовања свих осталих идеологија. Полазећи од закључка из критичке анализе дискурса по коме су „идеологије обично имплицитне претпоставке у тексту“, односно да се идеологија најбоље и исказује кроз оно неизречено, (*unsaid of a text*), оно што се узима здраво за готово, што се узима као негде-друго-већ-речено (Fairclough 1995: б), може се рећи да комунистичка идеологија заправо није била сасвим „ускраћена“ у односу на идеологије које је *Жена данас* могла да промовише слободно или макар слободније. Осим тога, *Жена данас* је пропагирала сликом оно што би цензура забранила да је било у форми текста. „Одлучан антифашистички и антиамерикалистички став листа изражаван је вешто стилизованим чланцима и поткрепљиван одабраним фотографијама и уметничким прилозима“, образложила је после Другог светског рата Олга Тимотијевић (Poglavlje „Žena danas“, *Žene Srbije u NOB* 1975: 70) (прилози бр. 3 и бр. 4). М. Митровић сведочи о још блиским, личним сусретима са цензорима:

„А онда – цензура. У редакцији је постојао читав систем, детаљно разрађен за сваку прилику: знало се коју другарицу смемо слати на цензуру и кад је који цензор, коју смемо оставити у редакцији да дежура *оних дана када ће доћи штампар са опоменом* – Мица Шуваковић је најсмелија у томе и радо остаје –...“ (Митровић 1953: 161, курзив С. Б.).

Митра Митровић овде оставља и прворазредно сведочење о свесном прекорачивању претпостављених граница: чланице редакције *Жене данас* знале су

за да ће за одређене бројеве бити опоменуте. Једино нису могле знати када би опомена могла прерасти у крајњу казнену меру забране часописа. Ово надмудривање са цензуром представља зато испитивање граница једне контрајавности, односно границе између њеног легалног и илегалног деловања.

Антифашистички став био је, међутим, далеко мање маскиран од антиимперијалистичког. Разлог томе лежи и у чињеници да је антифашизам био исказиван у склопу пацифистичког дискурса, тј. кроз укрштај са њим. Концепти феминистичког пацифизма и антифашизма били су неодвојиви у томе периоду. Историчарка Емануел Карл указала је на ову појаву у међуратном периоду у Француској, на примеру деловања и идеологије Габријел Дишен (Gabrielle Duchêne) (в. Carle 2004: 291–314). Исти закључак важи за тадашњи југословенски феминистички покрет, како пролетерски тако и грађански.

Сама Габријел Дишен није парадигматична само за француски феминистички покрет. Ова председница француског огранка Међународне лиге жена за мир и слободу објавила је уводни чланак у првом броју *Жене данас*, под потписом председнице Светског комитета жена против рата и фашизма. Чланак је писан специјално за ту прилику, а „Уводна реч“ самих уредница позиционирана је чак после тога. „Ново поље рада за жене“, како гласи његов наслов, јесте борба за мир. Габријел Дишен је у чланку пренела закључке са великог конгреса женских (пацифистичких) удружења у Бриселу, који се могу сажети у идејама „недељивости“ мира и општег разоружања. Ти захтеви и идеје нису, наравно, представљале ништа ново на европској и политичкој сцени у том тренутку, али се они ревносно и са ентузијазмом понављају у *Жени данас* све до почетка новог рата, односно до забране часописа. Новину представља напомена Дишенове да су учеснице конгреса коначно изнеле захтев да сви народи који желе мир морају да поставе брану насупрот државама које „више или мање отворено припремају рат“, а та би брана био „уједињени фронт пацифистичких народа“ (1/1936: 1).

9. 1. 2. Имплицитна читатељка *Жене данас*: коме се (све) овај часопис обраћа?

У огласу из последњег броја за 1939. годину, уредништво *Жене данас* нудило је продају свих до тада објављених бројева, изузев два распродата, у комплекту од њих 25. У овом „комерцијалном“ жанру, као што се у периодици неретко догађа, резимирана је и експлицирана концепција часописа, тј. изнете су његове основне програмске претпоставке. У тексту огласа је стајало следеће:

„Комплет ‘Жене данас’ пружиће Вам најбољу забаву и поуку својом белетристиком; помоћи ће Вам да изградите своју личност својим принципијелним чланцима; упознаће Вас са радом жена код нас и на страни у току протекле 3 године, мајкама ће помоћи у васпитању деце својим педагошким саветима; младим девојкама пружиће могућност да се снађу у многим тешким проблемима које живот данас поставља специјално пред њих; упознаће Вас, најзад, са животом жена из свих крајева наше земље“ (курзив С. Б.).

У огласу је, дакле, јасно откривена намера часописа да у склопу свог просветитељског деловања учествује и у обликовању самог идентитета (нове) жене.

Поред тога, апострофирајући посебно „младе девојке“ и њихове специфичне проблеме, издвајајући их као део своје читалачке публике, овај оглас посредно и нехотично указује на чињеницу да женска штампа у Краљевини Југославији није била довољно специјализована. Ова неиздиференцираност штампе последица је друштвене неразвијености, тј. непотпуне друштвене стратификације. У том светлу, већа специјализација (женске) штампе у Србији и Југославији била је практично неизводива. За појаву одређеног гласила нужен услов представља формираност саме (потенцијалне) публике, често и већ формално организоване у одређено удружење или покрет. Ипак, поједини примери указују на то да даља специјализација штампе није била и немогућа. Поред диференцирања млађе женске публике у *Жени данас*, у прилог томе говори и чињеница да су у то време деловала и еснафска женска удружења, односно да је постојала свест о томе да треба направити и организације по том принципу.

Управо је *Жена данас* јануара 1938. године увела засебну рубрику Активност наших жена, како би интензивније наставила са извештавањем о раду женских друштава. Само у првом извештају, на пример, помињу се Лига жена за мир и слободу, Организација поштанско-телеграфских службеница, Удружење универзитетски образованих жена, Професорско друштво, Југословенско друштво дипломираних сестара, а преноси се и говор др Марије Вајс-Гајић као представнице жена у општинској служби, које се још увек нису званично организовале (9/1938: 10–11). Када се има у виду ситуација на некој развијенијој женској часописној сцени као што је, на пример, аустријска, током аустро-угарског периода и касније, увиђа се да у културно и економски развијенијој држави свако од женских удружења значи и посебно женско гласило.¹⁶³ У том смислу, може се сматрати да је и у Краљевини Југославији постојао потенцијал за специјализованију женску штампу, тј. да је постојала извесна диференцијација унутар саме женске читатељске публике. Оно што је додатно спречавало појаву нових часописа свакако је малобројност одређене публике. Тамо где је тржиште веће, већа специјализованост публике подстиче издаваче на покретање нових листова, јер они по правилу значе економску исплативост.¹⁶⁴

У *Жени данас* крио се потенцијал за бар још један лист: лист који би се обраћао (неудатим) девојкама, запосленим и незапосленим. Уосталом, *Жену данас* су највећим делом и стварале младе жене. Док је аустријска часописна сцена имала и лист удружења задуженог за опремање „удадбено способних“ (*heiratsfähiger*) девојака – *Mädchenhort* (*Девојачка ризница*, 1911–1914), а Велика Британија у периоду од 1920. до 1950. године 37 листова који су се обраћали

¹⁶³ Отворена интернет-страница Аустријске националне библиотеке, база података *Frauen in Bewegung*, која припада пројекту *Ariadne*, пружа прегледну слику бројности и разноврности аустријске женске штампе: од оне која припада општим женским удружењима и савезима, која се онда баве и општим питањима женског образовања, политичких права и сл., до штампе коју покрећу разна, било државна било локална, еснафска, црквена, страначка, здравствена, хуманитарна, уметничка и друга удружења. Поменута база података садржи 102 дигитализована женска часописа, са свим доступним бројевима, при чему ту нису укључени сви периодици који се покрећу после 1918. године.

¹⁶⁴ Претпоставка о могућој даљој специјализацији женске штампе у Краљевини, оправдава и теоријско питање како би се она одразила на жанр женског портрета. Да ли би се индивидуе, групе, типови или модели који се портретишу у конкретним листовима бирали по прецизнијим (идеолошким, еснафским, политичким) критеријумима? Или би уситњеност интересовања сваког гласила умањила услове и вероватноћу да се овај жанр рашири у мери у којој се јесте раширио у околностима слабије специјализације женске штампе?

девојкама (Tinkler 188–189), у Краљевини није постојао ниједан лист који се посебно обраћао овој циљној групи. Будући да је *Жена данас* подразумевала, великим делом, ову публику, женски портрети који се у њој јављају попримају израженију педагошку функцију. Уреднице листа биле су потпуно свесне васпитачког посла који су предузеле.¹⁶⁵ Девојке нису, међутим, васпитаване за удају, нити само за феминистичку борбу, већ и за жртвовање које захтева антифашистичка борба. У рекламним огласима и уводним обраћањима читаоцима, ово последње по правилу је прећуткивано: „‘Жена данас’ није лист ни једне организација, него хоће да буде ОРГАН ЖЕНСКЕ СВЕСТИ. ‘Жена данас’ је покренута као лист свих жена за све жене. [...] Наша лозинка је: Феминизам, човечност, просвећивање“ (19/1939: 3).

Да би се разумела скривена мисија *Жене данас*, потребно је овај часопис поставити у контекст совјетских женских часописа из истог периода, који своју комунистичку идеологију нису морали да прикривају, као што су *Работница*, *Крестјанка* (*Крестьянка*) и *Комунистка*. *Комунисткиња* је била орган Женотдела (скраћеница од *Женский отдел*), који је и сам био секција Комунистичке партије¹⁶⁶. *Комунисткиња* је покренута 1920. године, по оснивању самог одељења (у јесен 1919), а угасила се са његовим затварањем 1930. године. Била је намењена образованијим комунисткињама, делегаткињама пре свега. *Жена данас* ближа је зато *Работници*, која се обраћала далеко широј читалачкој публици. *Работница* је почела да излази 1914,¹⁶⁷ а од 1923. године је усталила редовно, месечно публикување.¹⁶⁸ На унутрашњој страни корица *Работнице* писало је да је то „магазин од жена радница за жене раднице“ (Attwood 1999: 28). Она се обраћала необразованим и политички неосвешћеним женама за које је редовна штампа сматрана сувише захтевном. *Крестјанка* (*Сельанка*) се обраћала женама са села.¹⁶⁹

¹⁶⁵ „Свесне васпитног задатка листа, а руковођене жељама читалаца, стварале смо наш лист тако да га могу читати жене најширих народних слојева“ (19/1939: 3).

¹⁶⁶ Женотдел је би Женска секција Централног комитета Комунистичке партије Совјетског савеза, и деловао је од 1919. до 1930. године, са задатком да васпитава жене у духу социјализма и да их припрема на друштвене промене, пре свега на оне које се тичу институција брака, мајчинства и вођења домаћинства. Прве директорке „Женског одељења“ биле су Инеса Арманд и Александра Колонтај.

¹⁶⁷ Прекинула је убрзо рад, затим га је обновила 1917, и опет га прекинула до 1923. године.

¹⁶⁸ Поред Надежде Крупске, А. И. Уљанове-Елизаорове, Лилине и др., у њеној редакцији су се налазиле и Александра Колонтај и Инеса Арманд.

¹⁶⁹ *Работница* и *Крестјанка* излазе и данас.

Работница и *Крестјанка* су покушавале да укључе обичну жену у рад магазина. Оне су подстицале своје читатељке да растурају лист што више могу, да наставе са скупљањем претплатница, да учествују у полемикама и да пишу за часопис (Attwood 1999: 28, 30). То је и једна од основних тачака уређивачке политике *Жене данас*. Она негује рубрику *Саме о себи* и редовно објављује приче и репортаже читатељки. Међутим, размена мишљења са читатељкама је једносмернија него у *Работници*, јер уредништво објављује приче и чланке читатељки, при чему приче и коментарише – у рубрици *Са писаћег стола* – али не позива читатељке да саме расправљају о темама часописних прича, као што је чинило уредништво *Работнице*.

Жена данас редовно је позивала читатељке да шаљу коментаре о листу и предлоге за његово побољшање, а једном приликом објавила је и упитник о листу.¹⁷⁰ Из перспективе феминистичког ангажмана, овај потез би се тумачио као још један вид отворености часописа, тј. још један од начина да се побољша комуникација са читатељкама. Међутим, из економске перспективе, у питању је истраживање тржишта у циљу веће продаје часописа. Управо 30-их година 20. века и у Великој Британији (женски) магазини почињу са оваквом праксом (Ballaster et al. 115). И управо ова појединост упућује на двоструку природу *Жене данас*. Иако револуционарни комунистички и феминистички часопис, који спада у тип „борбене“ феминистичке женске штампе, *Жена данас* је доносила прилоге, односно имала стране какве су биле карактеристичне за забавну илустровану женску штампу. У *Жени данас* су се могли наћи цртежи и фотографије одевних модела, препоручених за текућу сезону, рекламе за Батину обућу објављене преко целе стране, као и практични савети о домаћинству. Уопште, однос текстуалног и визуелног налази се у сразмери која је ближа илустрованој, него информативној штампи. Фотографија и цртеж, узимајући у обзир насловну и последњу страну (на којој је увек реклама) заузимају тек нешто мање од половине садржаја листа.

¹⁷⁰ Читатељкама су постављена следећа питања: Откад читате *Жену данас*? Да ли је редовно читате? Како је добављате? Који вам је број нашег листа био најмилији? Јесте ли задовољни темама у нашем листу и начином на који су обрађене? Које нам нове теме предлагете? Свиђа ли Вам се изглед нашег листа, распоред у њему, илустрације (фотографије и цртежи)? Волите ли анкете, репортаже или студије? Шта мислите о појединим рубрикама? Желите ли да неке укинемо и да унесемо нове? Које је ваше мишљење о белестрици објављеној у нашем листу?, итд. (17/1938: 22) Упитник је тражио и податке о годинама и занимању читатељке.

У полумесечном листу *Југословенска жена*, који је претендовао на још већу „озбиљност“ од *Жене данас*, будући да свој визуелни идентитет сводио на текст, такође је постојала рубрика са кратким саветима-одговорима на питања читатељки о томе како уклонити масну мрљу са одеће или спремити укусну зимницу, као и велики број реклама кројачких салона и лекарских ординација на последњој страни. У овим аспектима оба часописа присутно је традиционалистичко схватања женске родне улоге против кога су се часописи борили. Овде, конкретно, две димензије таквог схватања: прва, по којој је жена „анђео дома“ и друга, према којој је тај анђео и главни потрошач у капиталистичком друштву.

Занимљиво је да је *Работница*, у држави у којој је слављен револуционарни раскид са капитализмом, па тако и са некадашњом буржоаском женом, такође садржао рубрике *Савети домаћицама* и *Питања о одржавању куће*, као и додатке са модним кројевима и кулинарским рецептима (Attwood 1999: 28). Поставља се питање како тумачити ове антифеминистичке детаље у доследно феминистичким часописима. У *Работници* је, наглашеније него у београдским часописима, постојала јаснија и систематичније заснована намера да се изгради идентитет „нове (совјетске) жене“, који је подржавала и налагала и сама држава кроз своје институције (законе, владу, њена посебна тела као што је Женско одељење), па се отуда наглашеније поставља и питање о присуству дисонантних тонова. У сиромашнијој, финансијски споља мање подржаној *Југословенској жени*, рекламе су биле један од важних извора изражавања листа, док су савети, као и у совјетској *Работници*, последица притиска свакодневне праксе на идеално замишљени дискурс часописа. Часопис који је имао намеру да мења жену, и сам је понекад мењао замишљену идеалну концепцију у складу са праксом/стварношћу која се мењала далеко спорије. У случају визуелно богате *Жене данас*, поред наведених разлога ту је и чињеница да је часопис на маркетиншки промишљенији начин, у односу на *Женски покрет*, покушавао да окупи што ширу женску публику. Да би придобио читатељке из сеоских средина и радничких слојева, часопис је морао да негује садржаје који су им били блиски. Када је реч о читатељкама из нешто богатијих слојева, онима које су неговале култ женствености, и нису могле да прихвате „чисти“ феминизам *Женског покрета*,

како је објаснила М. Малешевић, часопис је морао да обезбеди макар део задовољства какво су налазиле у другој илустрованој штампи.

9. 2. Однос слике и текста у мултимедијалним портретима *Жене данас*

Као што је раније већ разјашњено, мултимедијални женски портрет формирао је своје значење, бар оно интенционално, у садејству слике и текста, односно, као што ће се јасније видети кроз анализу другог илустриваног женског часописа, *Жене и света*, свака је читатељка у конкретном читању „производила“ значење портрета увек изнова и само за себе.

Некад се под текстом подразумева тек „легенда“, кратки запис који прати фотографију, репродукцију или цртеж, а некад читав чланак, у распону од дуже вести до биографије или чак студије. Анализирајући портрете, махом насловне стране, *Жене и света*, *Жене данас* и *Женског покрета* Миланка Тодић је потврдила тезу Ролана Барта по којој текст у већини случајева, макар у првој половини 20. века, јесте тај који одређује „читање“ саме слике. Текст понекад потпуно преусмерава читање, па тако и значење, које би се извело само из посматрања слике. *Жена данас* иде корак даље од оваквог поступка који је у првој половини 20. века био израз „закасне идеологије просветитељства“. Наиме:

„у духу закасне идеологије просветитељства као и у контексту модерног рационализма, текст, односно писани говор, функционисао је као најсигурнији канал интерсубјективне комуникације па се зато у српским штампаним медијима кључне поруке саопштавају речима, односно текстом, а не сликом“ (Тодић 2009: 148).

Уреднице *Жене данас*, међутим, нашле су се у ситуацији када је одређена значења требало саопштити шифровано и тако да их државна цензура не примети. То су била, као што је објашњено, значења везана за промовисање комунистичке идеологије и актуелних циљева илегалне КПЈ. Као чланице и симпатизерке КПЈ, сараднице *Жене данас* су, биле окренуте другим београдским интелектуалцима истог идеолошког опредељења, а међу њима су били и београдски надреалисти.

Иако су неки од њих сарађивали и у часопису (у коме можемо прочитати неколико песама Александра Вуча и Оскара Давича – овог другог потписаног само иницијалима), то није најважнији плод блискости ове две групације. Сараднице *Жене данас* преузеле су од надреалиста, али и од укупног претходног искуства уметничке авангарде, технике фотомонтаже и фотоколажа и могућност игре значењима које из тих техника произилазе.¹⁷¹ Преко тог искуства дошле су до поступка који је њима у надмудривању са цензуром био потребан: сликом поручити оно што се не сме вербалним текстом.

У *Жени данас* одиграва се зато постепени процес осамостаљивања слике у односу на текст. Часопис се у великој мери служио фотоколажима, како на насловним странама, тако и унутар својих корица, стављајући се, бар тим сегментом, у исти ред са делима авангардне уметности. У овом је случају још важније то што унутар мултимедијалног женског портрета тај фотоколаж или, чешће, једноставно фотографија, дакле, слика постаје равноправни елемент у обликовању његовог значења. Уредништво бира слику која значи управо оно што текст експлицира, али често и више од тога. Слика се сматра не само равноправним, већ и самодовољним медијем. Због тога, у *Жени данас* није редак случај да се читав женски портрет своди само на фотографију (нпр. „Жена кочијаш“, 2/1936: 11). Тачније, текст је сведен на сам наслов над фотографијом, и он је адекват легенде или дугачког текста који иначе прате фотографију у већини мултимедијалних женских портрета. Часописи модернистичке концепције, попут *Жене данас*, препуштају читаоцима да сами читају слику, поуздајући се у то да ће је ови „правилно“ прочитати. Жена кочијаш са фотографије активира своје значење у интертекстуалним односима са другим прилозима часописа, било визуелним, било текстуалним. Текст који је неисписан, а за који се подразумева да ће га читатељке саме формулисати могао би да гласи: „ова млада жена је још један од примера који потврђује да жене успешно обављају занимања која су до скоро била резервисана само за мушкарце“.

¹⁷¹ М. Тодић сматра да се тиме доводи у питање мит о ексклузивности и оригиналности авангарде, што је још 1939. учинио К. Гринберг у есеју „Авангарда и кич“. Да не постоји строга граница између авангардне уметности и масовне културе, по М. Тодић, показује не само пример *Жене данас*, већ и чињеница да се техника фотоколажа усталила и у изразитијем представнику масовне културе, у високотиражним *Недељним илустрацијама* (Тодић 2009: 158).

Процес осамостаљивања слике у потпуности се и остварио у *Жени данас*: на њеним насловним странама. Насловне фотографије *Жене данас*, за разлику од насловних страна *Жене и света*, нису праћене легендом на самој насловници или дужим текстом који следи унутар часописа, а који тумаче дату фотографију или фотомонтажу. Насловна страна представља ништа друго до најповлашћенији женски портрет у илустрованом женском часопису, па тако и у *Жени данас*. Сlike насмејаних сељанки, мајки забринутих због ратне претње или младих девојака на скијању, наизглед тако различите, слале су поруке које су увек имале значењску подлогу у заједничкој идеолошкој матрици. Уредништво *Жене данас* је веровало да ће већина читатељки умети да сама прочита управо то значење. Зато се може рећи да је *Жена данас* подигла ниво просветитељског дискурса у своме времену и мењала значење самог појма просвећивања читалачке публике.

Овакав концепт био је немогућ у класичним просветитељским женским листовима, какви су *Домаћица* и *Сељанка*. Они су, у исто време, и антиеманципаторски и антимодернистички листови, а, као што ће се видети, није му било склоно ни прво уредништво *Жене и света*.

Питање које се поставља је како су, у описаном политичком и медијском контексту, обликовани женски портрети *Жене данас*?

9. 3. Портрети шифре: прикривени позиви на револуцију

Како је већ приметила историчарка Ј. Кеџман тумачећи политику *Жене данас*:

„појединим прилозима о ликовима великих бораца за социјализам из историје радничког покрета, вршен је непосредни и мобилизаторски утицај у правцу идејно-политичког уздизања и укључивања жена у класни раднички покрет. *Жена данас* није могла писати о Марксу, Енгелсу и Лењину, јер би била забрањена, али је зато вешто писала о Светозару Марковићу, Рози Луксембург и Карлу Либкнехту. У напису о Светозару Марковићу лик овог првог српског социјалиста приказан је кроз његов однос према женском питању и његову преписку и сарадњу с поборницима социјалистичких идеја у Србији, сестрама Милицом и Анком Нинковић“ (Кеџман 1978: 363).

Ови изразито револуционарни портрети нису били присутни у првих пар година *Жене данас*, већ су почели да се умножавају када је анифашистичка борба достигла врхунац, и када је рат захватио Европу. У том тренутку за сараднице *Жене данас* ризик од забране часописа био је мање важан од моралне одговорности коју су осећале као интелектуалке. Зато унеколико треба кориговати закључак Јованке Кецман по коме су наведени портрети били у првом реду позив на класну борбу (што свакако јесу били) и рећи да су у датом контексту неки од њих били пре свега антифашистички и антиратни гест.

Такав је портрет Розе Луксембург, дат у чланку „Једна незаборавна жена“. Чланак о Рози Луксембург појавио се у *Жени данас* непосредно по избијању Другог светског рата, новог „тоталног рата“ на који је часопис све време упозоравао. Иницијал М. у потпису чланка упућује на оправдану претпоставку да је његова ауторка Митра Митровић. У самом тексту, лик Розе Луксембург обликован је у складу са тренутком у коме се јавио: наглашена је, нешто више него у портретима исте хероине у *Једнакости* и *Женском покрету*, њена пацифистичка делатност. Текст портрета и не почиње описом лика и живота ове жене, како су обично портрети знаменитих жена исписивани, већ дугим описом катастрофа Првог светског рата. Све то учињено је да би се поентирало:

„У том, данас тако блиском времену, једна жена, ни лепа ни снажна, [...] проговорила је милионима људи ватреним језиком, врелим срцем, у име оног света о коме су ти милиони притајено сањали по рововима и блатњавим друмовима, издишући на блатњавим разбојиштима. Та жена звала се Роза Луксембург“ (27/1940: 15, курзив С. Б.).

Време пред Први светски рат описано је у потпуности онако како је (левичарска и пацифистичка) периодика, па и *Жена данас*, од средине тридесетих година 20. века описивала сопствено време: „Упркос изјава европских државника о својој жељи за миром, ратна индустрија радила је пуном паром, тајна дипломатија је плела ‘невидљиве’ мреже по читавом свету. Ближио се дан када ће власници у свим државама, освајачи туђих земаља бацити народе у пожар, у

узајамно истребљење“ (Исто, курзив С. Б.). Из последње реченице може се закључити да је ауторки чланка била позната идеја о империјалистичком карактеру капитала, о империјалном проширивању развијених капиталистичких држава као законитости обнављања капиталистичке производње, коју је Роза Луксембург елаборирала у делу *Акумулација капитала* (в. Luxemburg 1955). Ако су комунисткиње непосредно после завршетка Првог светског рата претежно неговале култ личности Розе Луксембург, комунисткиње из касних 30-их година много су боље познавале и саме њене теоријске списе. Комплексније познавање писања и деловања Розе Луксембург сугерише запажање ауторке чланка да су се у Рози сјединили „научничка дубина и срећеност са револуционарном ватреношћу“ (27/1940: 15).

Чланак инсистира на чињеници револуционарног превентивног деловања против рата, јер је управо то била и политика часописа *Жена данас*. „Роза Луксембург дигла је свој глас против олује коју су непријатељи народа у потаји припремали“, и због тог гласа она је осуђена на затвор још 1913. године. *Жена данас* деловала је на исти начин упозоравајући на могуће последице фашистичког милитаризма и фашистичке идеологије, непосредно пошто је та идеологија почела да показује своје лице а знатно пре почетка светског рата који је изазвала.

У пацифистичком дискурсу комунисткиња с краја 30-их слабио је значај капитализма као главног узрочника ратова, а све више је ту улогу попримао фашизам по себи. Чланак о Рози Луксембург био је прилика да се подсети да је и даље актуелно уверење комуниста о капиталистичком непријатељу. Као што ауторка чланка каже, антиратни глас Розе Луксембург није био:

„само глас против рата с немачке стране, већ и оних с друге стране Рајне. То је била истинска реч солидарности, заједничке борбе потлачених, наместо глупог, заводљивог причања издајца који су варали *радни свет*. И не беше то код Луксембургове само љубав према потлаченима, не беше то само сентиментална жеља за миром међу народима. Било је то сазнање, свест да до мира међу народима мора доћи [...] путевима борбе против самих *узрока рата*“ (27/1940: 15, курзив С. Б.).

Капиталистички империјализам поново је, овог пута кроз текстуално неизречено, прозван као узрок (сваког) рата.

Иако је посебан акценат ставио на њену антиратну делатност, овај чланак није изоставио ниједан важан моменат револуционарне биографије Луксембургове (године учења социјалистичке и марксистичке доктрине, прогони од стране пољских власти, бекство у Швајцарску, интернационална активност, пресуде, одслужења казни у затворима, писање у затвору, партијске фракције), да би је окончао описом свирепог убиством од стране некадашњих сабораца. Као и ауторка у *Женском покрету*,¹⁷² и ауторка у *Жени данас* насилну смрт Розе Луксембург из трагичког пребацује у револуционарни регистар: у сећање на њен живот, који постаје залог нових револуционарних токова:

„Тако је завршила свој живот ова умна, одлучна, честита, болешљива и ружна – велика жена, коју није волео ниједан мушкарац, [...], али коју су заволели милиони. Тако је завршила свој живот, живот бескрајног самопрегора и неуморне борбе, живот који је постао *симбол* борбе милиона за један нови, бољи свет, свет без ропства и ратова. Куршуми убица нису у срцима милиона избрисали *име* Розе Луксембург“ (27/1940: 16, курзив С. Б.).

Ако је *живот* Розе Луксембург *симбол* борбе милиона за бољи свет, њено *име* је *шифра* за почетак акције у том смеру. Тако је бар сугерисао текст у *Жени данас*. То је била јасна порука читатељкама да се подигну и против долазећег рата и политике која га подржава. Зато је, али и зато што је револуционарни дискурс у часопису постајао све експлицитнији, ово један од последњих бројева *Жене данас*. Са заплењеним тридесетим бројем (несачуваним данас), гласило је престало да излази. У обраћању читатељкама последњег изашлог броја *Жене данас* уреднице напомињу да не смеју „оставити жене без оријентације, беспомоћне, усамљење. Морамо их упознати са *Женом данас* која ће им као искрени друг објаснити многе проблеме који су им нејасни, указати на исти обесправљени положај свих радних жена, *показати* им *пут који из те обесправљености води у слободу*“ (29/1940: 2, курзив С. Б.).

Уреднице су, почевши 1936. прикривено и под маском феминизма, до краја 1940. готово отворено рекламирале свој часопис као приручник за револуцију.

¹⁷² Видети поглавље о *Женском покрету*.

Једно од упутстава за револуционарно деловање представља и портрет „Жене у Француској револуцији“, за који се такође може претопставити да га је писала Митра Митровић. Ауторка се ослања на Мишлеове (Jules Michelet) и Кропоткинове (Петр Кропоткин) историографске радове, које повремено и цитира. Представљање „жена“ у овом портрету одвија се кроз наизменично смењивање слика *жена као масе* и скица индивидуалних револуционарки. Ауторка ће издвојити гђу Легро (Madame Legros), Роз Лакомб (Claire ‘Rose’ Lacombe) и Теруан де Мерикур (Théroigne de Méricourt), затим Олимп де Гуж (Olympe de Gouges), а поводом енглеског покрета за еманципацију Мери Вулстонкрафт (Mary Wollstonecraft).¹⁷³ Цитати из Кропоткинове књиге, који описују поход на Версај 5. октобра 1789, сликају жене као свесну масу, која и јесте први пут у историји формирана током Француске револуције. На тај начин их приказује и сама ауторка: „Кад је 1790. прослављана Федерација, хиљаде жена су пешице прелазиле огромна растојања, и то многе са децом на рукама, само да би учествовале у прослави“ (21/1939: 12).

Логично је било да у листу *Жена данас*, који наступа са позиција радничког покрета и комунистичке идеологије, писање о женама у Француској револуцији *подразумева* (реч коју користи и ауторка чланка) и свест о раслојености женског покрета још у самом свом зачетку. Ауторка управо ту свест исказује и грађански женски покрет имплицитно дефинише као „изворније“ феминистички, будући да се он залаже за еманципацију жена, што подразумева еманципацију од мушкараца. Насупрот томе, раднички женски покрет је „специфичнији“ и у њему интереси жена и мушкараца нису одвојени:¹⁷⁴

¹⁷³ У тадашњој транскрипцији: Уолстонкрафт.

¹⁷⁴ „Кад говоримо о женском покрету за еманципацију, подразумевамо овде покрет жена-грађанки, чији је идејни правац никао у тада чувеним салонима француских грађанки, јер су раднице већ тада почеле постављати своје специфичне захтеве и у својој борби чвршће се везивати са мушкарцима свога сталежа“ (21/1939: 12). Овај кратки опис објашњава и ситуацију и дискурсе у актуелним женским покретима, и њиховим гласилима. По жанр женског портрета то је имало за последицу да се у пролетерским женским листовима јавила тенденција „групног“ портретисања мушких и женских чланова покрета, односно исписивања мушког портрета унутар феминистичке пропаганде. Нпр. „Наши велики мртви“: Лењин, Роза Луксембург и Карл Либкнехт у бечкој *Радници*, портрет Димитрија Туцовића у *Једнакости* или заједнички портрет Светозара Марковића и сестара Нинковић у *Жени данас*.

„Међутим, да покрет жена за еманципацију добије своју идеолошку форму, учинила је Олимп де Гуж својом знаменитом Декларацијом права жене и грађанке, 1791. године [...] Али, иако су се жене показале зрелима у борби за ослобођење народа, плодове борбе нису уживале, поред њихове жилаве борбе и тумачења; поред отпора које су знале вешто давати антифеминистима, као Лионке које су запоселе варош [...]; поред тога што је њихово присуство помогло санкционисању Декларације права човека, њихова Декларација права жене није била примљена. Конвент је чак забранио све женске клубове, донео одлуку да се казне затвором све жене, кад их се састане пет на улици“ (21/1939: 12).

Иако је акценат у самом тексту портрета стављен на храброст жена у револуцији и неправду која им је потом учињена, овај портрет позива на класну побуну исто колико и на феминистичку борбу, јер је сам говор о револуцији коју подиже подјармљена друштвена класа био довољна шифра у датом историјском и часописном контексту. „Устанак“, цртеж Кете Колвиц (Käthe Kollwitz) који илуструје текст портрета, појачава класно значење слућене револуције и представља додатни знак за читаоце који се евентуално двоуме око значења текста (прилог 5). И то је представљао не само тематиком цртежа, већ и потписаним именом његове ауторке. Међутим, чланак из истог броја *Жене данас*, „У Француској се живо ради на организацији жена у одбрани земље“, извештај о актуелном антифашистичком отпору Францускиња, слици побуњене масе жена у Француској револуцији, кроз интертекстуално деловање, додаје још један слој нових, још актуелнијих значења: револуција која треба да се догоди не може да носи само класно, него и антифашистичко обележје. Односно, ово значење „додао“ је укупан интертекст часописа: бројни други извештаји који у неколико претходних бројева описују не само антифашистичко већ и хуманитарно удруживање жена у различитим европским државама.

Роз Лакомб, чији је портрет тек скициран унутар слике жена Француске револуције, убрзо потом добила је засебан портрет „Роз Лакомб. Једна заборављена жена – борац Француске револуције“ (25/1939: 9). Потом се појавио већ анализирани портрет „једне незаборавне жене“, Розе Луксембург, а може се претпоставити да би уреднице *Жене данас* наставиле са низањем портрета револуционарки да часопис није био забрањен.

Баш као што се са заостравањем међународних односа и почетком рата интензивира објављивање портрета француских, и не само француских, револуционарки, тако се у истом периоду уреднице *Жене данас* храбро одлучују на писање о женама у Совјетском Савезу. Совјетски примери већ су сами по себи били шифрована порука читатељкама о надмоћности социјалистичког / комунистичког друштвеног модела у односу на онај у ком су живеле. А иза те шифре крила се, поново, шифра револуције.

„Прва жена капетан“, портрет Ане Шчетињине (Анна Щетинина), прве жене – бродског капетана у свету, на први је поглед изразито и искључиво феминистички текст:

„Прва жена-капетан кћи је једног рибара. Способна и бистра, одлучила је да се упише у поморску школу, али не из неких романтичарских побуда, нити из далеких жеља за поморским далеким авантурама, него из *свесне потребе* једне озбиљне жене да докаже свету како жена може и мора да постиже све оно што и мушкарац. Знала да је да ни у којој земљи на свету не постоји жена-капетан, и одлучила је да то она прва буде, знајући да ће то бити плодан пример за стотине других свесних жена и девојака њене земље. ‘Потребно је – рекла је она – да заузмемо још и ово звање које се до данас сматрало монополом мушкараца’ [...] Шчетињина је представница *новог типа жене*, слободне, образоване и независне“ (21/1939: 6, курзив С. Б.).

Он приказује и изнова производи основни идеологем феминистичке контрајавности: нову жену.

У свом изворном контексту (може се претопставити да је то совјетска женска периодика) у овај женски портрет спада у портрете пионирки. Међутим, у југословенском контексту, он поприма и значење шифрованог позива на револуцију.

Заправо, чак је и у совјетском контексту овај портрет имао вишеслојна значења. У Совјетском Савезу је, наиме, Први петогодишњи план објављен 1928, а званично усвојен на 16. конгресу Комунистичке партије 1929. године. Планирана брза индустријализација, поред колективизације својине као другог стуба овога плана, захтевала је масовно запошљавање женске радне снаге. 1936. године донет је и нови Устав који је гарантовао потпуну једнакост жена и мушкараца, уосталом

као и претходни, али је сада Стаљинова власт сматрала женско питање окончаним. Она је још 1930. године затворила владино одељење за женска питања – Женотдел. Међутим, упркос стварној индустријализацији, незапосленост жена није решавана на начин на који се најављивало. У *Работници* се у то време могло читати о случајевима у којима су жене обесхрабриване да ступе на одређене дужности. У чланку из 1932. млада девојка описује како је на лекарском прегледу за пилотску школу подвргнута додатним тестовима у односу на мушке колеге, док се у чланку из 1935. говори о проблемима са којима се среће жена када жели да се обучава управо за бродског капетана (Attwood 1999: 89). У југословенском часопису овај портрет има такође полемички карактер, али не на исти начин као што га је имао у совјетском. Портрет попут овога могао је у Совјетском Савезу бити читан и као притајена критика државе, јер су примери налик Шчетињиној били изузеци а не редовна пракса. *Жена данас*, с друге стране, преко портрета Шчетињине полемише са сопственом државом, дајући пример праведнијег система у коме су овакви продори жена могући.

Слично је и са другим портретом који такође води порекло из совјетске штампе, „Јунакиње рада“ Марије Велимировић (28/1940: 6–9), чланком о појави „новог типа“ жене, о совјетским „стахановкама“, рекордеркама у раду награђеним орденима. У *Жени данас* портрет је писан као део мозаика могуће боље будућности, а у окружењу тадашњих феминисткиња и пролетерки он је највероватније и био читан као још једна од потврда женске еманципације и изједначености полова, овај пут првенствено заслугом самих жена, у праведнијем друштву. Међутим, у Совјетском Савезу стахановци и стахановке били су производ државне политике Првог петогодишњег плана. Сама држава је очекивала од радника не само да савесно испуњавају норму, већ и да је прекорачују. Начини на који је тај налог саопштавала радницима били су различити, а један од њих је промовисање тога циља у штампи. Совјетска женска штампа била је у то време пуна прича о женским херојским радним подвизима, а једна од омиљених тема у *Работници* у овом периоду било је пријатељско „социјалистичко такмичење“ у раду (Attwood 1999: 97).¹⁷⁵

¹⁷⁵ Радници и раднице који су награђивани за прекорачење норме најпре су називани *шок радницима*, а од 1935, захваљујући рудару Алексеју Стаханову (Алексеи Стаханов), стахановцима односно стахановкама. До 1936. године стахановци су чинили трећину укупног броја радника и,

За југословенске читатељке стахановке су представљене као још један пример добре праксе новог друштва, уосталом као и „хетагуровке“. У истоименом портрету, тачније фељтону чувеног руског писца Евгенија Петрова (Евгении Петров), „Хетагуровке“ (29/1940: 3–4), у једном од последњих бројева *Жене данас*, могло се сазнати о совјетским девојкама које су на позив Валентине Хетагурове масовно отишле у „далекоисточне“ совјетске области на добровољни рад.

Ови портрети – узор, који су заправо и подстицаји за добровољно жртвовање у раду, одговарају портретима – позивима на добровољно жртвовање у очекиваном рату, које је *Жена данас* такође систематски исписивала.

9. 4. Портрети жена у рату

У *Жени данас* постоји двосмислен и контрадикторан однос према рату. С једне стране, не допушта се ни игра феноменом милитаризма, док се са друге стране сам милитаризам позитивно вреднује уколико уједно подразумева женску еманципацију, односно уколико је на „правој“ страни. У модној рубрици појавио се тако чланак који је осудио париску модну сцену због лансирања милитари стила у дизајнирању модних детаља и додатака: дугмади и накита у облику оловних војника, редова дугмади у облику сабље, шнала на ципелама и украса на џеповима у облику малих војника. Ауторка је затим иронично коментарисала најаву из Париза да ће пролећна колекција бити инспирисана Далеким истоком: „Чујемо да ће пролећна мода бити сва у знаку Далеког Истока. Али немојте мислити да ће помодарке понети хаљине са сликама ужаса рата, разрушеним кућама, или унакаженим мајушним телима“ (9/1938: 22). У тренутку када је Кина под јапанским нападима, следећа је порука текста, недопустиво је представљати је трешњевим цветом.¹⁷⁶

захваљујући наградама и привилегијама које су добијали, заправо формирали совјетску средњу класу (Attwood 1999: 99).

¹⁷⁶ У својој књизи из 1967. године, *Système de la mode*, Ролан Барт је на примеру модних магазина, са чијом је структуром упоредива и *Жена данас*, указао на природу процеса означавања у (популарној) култури. Вербални знак, наиме, потврђено је и овде, има пресудну улогу у томе да се одређени означитељ припише одређеном означеном. Пример из модне рубрике у *Жени данас* огољава овај феномен: невербалне знакове културе, какви хаљине, блузе, капути и ципеле јесу, којима њихови дизајнери и „буржоаски“ критичари приписују значења актуелног, модерног, новог,

Међутим, као што је речено, милитаризам има двосмислен третман у *Жене данас*. Уколико је реч о војничкој активности која је у служби одбране нападнута отаџбине, или уколико је реч о борби за исправан циљ, пре свега је то антифашизам, – милитаризам прелази у поље позитивних вредносних конотација. Одбрамбени рат ни у наговештају не може да произведе злочине против којих се агитује у другим чланцима. Напротив, имплицитна порука часописа је: „наша“ страна не чини злочине.

Исто тако, у одбрамбеном рату свака жртва има смисла, јер слобода нема цену. Људски живот по таквом схватању постаје замењива вредност, јер, као што Клаудија Жухина у портрету „Борите се до краја“ замишља Кинескиње у одбрани своје домовине: „Видим те жене како иду, уз грмљавину топова, уз ватру митраљеза, уз страховити тресак бомби из авиона. Иду одлучно, смело, поуздано. Једне гину, али одмах друге долазе на њино место. Иду тако поуздано зато што јасно виде пред собом одређени циљ којим иду, и зато што чврсто знају да ће тај циљ постићи“ (22/1939: 4). Илустрован фотографијом марширајућих Кинескиња под ратном опремом, овај портрет-уводник, крцат примерима женске храбрости и пожртвовања, сугерисао је читатељкама *Жене данас* неограничено самопожртвовање.

Он их је и сасвим прецизно припремао на улоге које могу да преузму у могућем тоталном рату, наизменично приказујући групне и индивидуалне портрете храбрих и предузимљивих Кинескиња. Портрет је писан у време када је антифашизам код сарадница *Жене данас* превагнуо над пацифизмом, односно када су те две стране испочетка истог новчића коначно биле раздвојене услед развоја свеских догађаја који су, бар за комунисте, подразумевали да више нема неутралне позиције. „Када је непријатељ упао у њихову земљу, када су почела да горе села и вароши, да гину људи, жене и деца“ драматичним тоном описује Жухина почетак рата у Кини:

екстравагантног или, једноставно, елегантног, критичарке *Жене данас* једноставним поступком иронизације у пропратном тексту превеле су у декадентно и назадно. Питање је, међутим, да ли ће свака читатељка најпре прочитати пропратни текст а затим и усвојити његово значење, или ће бити и оних које ће, како је читање периодике а посебно оне илустроване увек селективно, само прелетети погледом преко модне фотографије а потпуно превидети коментар.

„оне се нису дуго двоумиле шта имају да раде. Да плачу над гробовима својих вољених, да понизно беже пред непријатељем спасавајући свој живот, да моле за мир по сваку цену – то њих није могло да задовољи. Схватиле су да је једини начин да себе и своју децу спасу од страхоте ропства, од страхоте рата, борба с нападачем за одбрану земље. И оне су ступиле у ту борбу“ (22/1939: 3, курсив С. Б.)

Описујући конкретне појаве у Кини портрет, дакле, усмерава југословенске читатељке на то шта је пожељно понашање жене у тоталном рату који је и пред њиховим вратима. Односно, када је рат почео и у Краљевини Југославији, жене које су читале тектове попут овога у *Жени данас*, а посебно оне које су се прикључиле НОП, могле су се врло лако присетити позитивно вреднованог обрасца жене у нападнутој отаџбини.

Кина и кинеске жене биле су прворазредни симбол пацифистичке и антифашистичке агитације за уреднице *Жене данас*. Није случајно да је управо она насловна страна часописа, урађена техником фотомонтаже а на којој је представљена косоока мајка, која са дететом у наручју бежи пред непријатељским авионима кроз житно поље, једна од најсугестивнијих и „најемотивнијих“ насловница *Жене данас*. Зато није ни случајна грешка већ врста „фројдовске омашке“ то што је под неадекватним насловом „Кинескиње у одбрани независности и слободе“ (8/1937: 12–14) *Жена данас* објавила изводе из репортаже *Кинеске судбине* америчке новинарке и књижевнице Агнес Смедлеј (Agnes Smedley). Текст заправо представља сет четири портрета савремених Кинескиња: Кинескиња из виших друштвених класа („кинеске даме“), кинеских затвореница („жене из Мугдена“), кинеских радница и проститутки. Иако је ова симпатизерка Комунистичке партије у Кини за *Frankfurter Zeitung* и *Manchester Guardian* извештавала и са самога кинескога фронта, овај текст ни речју не помиње рат, већ је писан искључиво са позиција женског и радничког покрета, односно феминизма и комунизма.¹⁷⁷ Стављајући омашком неадекватан наслов уз овај портрет

¹⁷⁷ Невидљива нит која спаја портрете Кинескиња прве три групације јесте сукоб савремености и традиције, тј. еманципованости и патријархалности. Портрет кинеске „даме“ поразна је слика „нове“ жене, универзитетски образоване, обучене по последњој моди, слободне у понашању (Смадлејова је слика са цигаретом у рукама), која сама себи намеће границе еманципације пристајући да остане у браку када њен супруг узме метресу. Посета женском затвору у Мугдену у Манџурији доноси причу о ропском положају жене у овој области. Жена не сме ни речју да приговори ни када муж доведе и другу наложницу, али, како у једном разговору новинарка

Кинескиња, уреднице *Жене данас* су се заправо разоткриле: пацифизам и антифашизам били су за њих у том тренутку важнији од феминизма, па чак и комунизма који не би био и антифашистички ангажован.

Већ први број *Жене данас* открио је двосмислени пацифизам ове групе феминисткиња – комунисткиња. На последњој страни он је приказао пано фотографија шпанских милиционарки, које су овде недвосмислено представљене као иконе револуције (прилог 6). Међутим, у контексту феминистичке активности часописа, односно патријархалног амбијента у ком он делује, милиционарке су могле да буду и биле су читане и као феминистичке иконе: то су жене у најмушкијој улози – улози ратника. Пано садржи четири фотографије са легендама: „Народни посланик Овиједа, Долорес Ибарури, позната под именом „Ла Пасионарија“ – која се пуне 3 недеље борила на фронту Гвадараме“; „Инкарнацио Воајола, секретар комитета, сада милиционарка“; „Једна шпанска милиционарка“ [анонимна жена у војној униформи]; „Милиционарке полазе на фронт“ [приказане равноправно са мушкарцима]. Нови сет фотографија на последњој страни у другом броју *Жене данас* даље ће експлицитно феминистичку поруку првог паноа: поред фотографија еманципованих жена из разних крајева света он садржи и слику две шпанске жене које су Франкови војници обријали до главе, као и слику униформисаних милиционарки за које се каже да „не само лепота, већ и храброст је одлика шпанске жене.“ Стављајући ове слике поред фотографија мађарске књижевнице Јолан Фелдеш, авијатичарке Еме Молисон и анонимне жене за машином у фабрици, пано поручује својим читатељкама да је војна служба и учествовање у рату ствар друштвене еманципације жена, као и сваки други искорак у забрањене јавне и професионалне друштвене сфере. „Никада пре на страницама периодике намењене женама“, приметила је М. Тодић, рачунајући историју српске женске штампе почев од 1838. године и појаве *Магазина за художество, књижевство и моду*, „нису биле објављене тако провокативне и тако радикално другачије слике“ (Тодић 2009: 156).

открива, толике Кинескиње се у затвору налазе највише због убистава својих мужева. Борба између еманциповане свести и нееманципованог друштва у следећем случају завршава самоубиством – то је решење коме прибегавају кинеске раднице у тренуцима када се нађу у сукобу жеље да задрже посао и независност и да избегну удају. Само у портретисању кинеских проститутки не постоји ниједан од знакова или израза еманципације, па ни „самоубилачки“, што овај слој жена приказује имплицитно као потпуну маргину, ван утицаја сваког модернизацијског друштвеног процеса.

9. 5. Портрети сељанке/и – у документарном и фикционалном жанру

Жена данас је, више него други феминистички часописи, свој простор отворала за чланке о положају жене на селу. У њој се налази и највећи број портрета сељанки, и то пре свега регионалних портрета сељанки из Краљевине Југославије. Часопис је на својим почецима и експлицитно изнео концепцију која је резултирала оваквом бројношћу и разноврсношћу портрета сељанки, позивајући жене широм Краљевине да и саме пишу за часопис, приказујући свака свој „крај“.¹⁷⁸ „Док се до начелних и стручних чланака увек може лако доћи“ тврдили су уреднице, дотле се о приликама под којима живе жене у најразличитијим крајевима, може писати само са терена. Зато је у погледу тог материјала редакција упућена искључиво на унутрашњост“ (3/1936: 17). Ова концепција изражавала је антиелитистичко опредељење уредништва, у коме се брише хијерархија између центра и периферије, али и још једна хијерархија која је везана за контролу над значењем/знањем/истином: хијерархија између уредница часописа и његових читатељки.

Када су у питању саме сељанке, које су у највећем броју биле неписмене, логично је да нису оне биле те које су слале извештаје о своме положају. Писање „са терена“ значило је код већине чланака ове тематике етнографско истраживање и репортерско бележење, односно комбинацију та два поступка. Етнографски запис, који је уз то подразумевао читатељку-сарадницу из области о чијим сељанкама се говори, био је у датим околностима најближи гласу саме сељанке, посебно зато што је укључивао кратке интервјуе са самим сељанкама. Сељанке Краљевине Југославије нису, дакле, могле формирати женску јавност или феминистичку контрајавност зато што нису биле писмене ни у минималној мери која би то омогућавала. Посредно то изражава и портрет „Жена у Македонији“ у коме његове потписнице, *Гимназискиње из Македоније*, кажу: „Међу македонским женама тешко се може раширити идеја равноправности жена, јер оне жене које су

¹⁷⁸ „Док се до начелних и стручних чланака увек може лако доћи, дотле се о приликама под којима живе жене у најразличитијим крајевима, може писати само са терена. Зато је у погледу тог материјала редакција упућена искључиво на унутрашњост“ (3/1936: 17).

равноправност највише заслужују, жене из народа, сељанке, већином су неписмене“ (11, 12/1938: 21).¹⁷⁹

Први број *Жене данас*, сликом на насловној страни, такође је, чисто визуелним говором, поручивао сељанкама да ће у новом листу пронаћи простор који им у јавном животу недостаје, приказујући управо њих у семантички двоструко повлашћеном простору једног часописа (први број, насловна страна). На фотографији су у крупном плану три насмејане сељанке које се са поља возе сеоским колима, затрпане сноповима жита. Оптимистичко значење ове слике у супротности је са већином портрета сељанки који ће уследити током наредних година излажења часописа. То се може објаснити чињеницом да је слика „’увезена’ као роба без декларације“ (Тодић 2009: 156), представљајући неке друге сељанке, свеједно да ли реалистично приказане или идеолошки „ретуширане“ у интересу државне политике. „Према проценама уреднице Радмиле Димитријевић, сваки читалац часописа *Жена данас*, непогрешиво је могао да идентификује три насмејане сељанке као представнице совјетске и комунистичке културе на темељу претходних медијски посредованих слика и познавања актуелних промена у свету, па му није требало додатно скренути пажњу на порекло фотографије“ (Исто). У контексту текстуалних и визуелних порука о југословенским сељанкама који ће се касније појављивати, а који ће открити да ова сељанка нема разлога за осмех, као ни слободу да јавно исказује (позитивна) осећана, нити живи у изобиљу плодова свога рада, може се закључити да је прва насловна страна носила поруку да ће оваква слика бити могућа у друштвеном систему који тек има да се успостави, а на чему ради и *Жена данас*.

За *Жену данас* је карактеристично и то да је сељанку портретисала у свим часописним жанровима, односно у готово свим жанровима који су били заступљени у часопису, тако да се укупна слика сељанке прелама кроз вишеструку

¹⁷⁹ Грађанска либерална јавност и свака друга критичка (контра)јавност која из ње произилази односно после ње историјски следи није феномен усмених култура и заједница. Усменост јавне расправе и јавног резонувања у кафанама и салонима или на било ком месту које се образује као простор јавности, не може да постоји без писаног текста од кога расправа почиње и у који се увек враћа. Чини се да је ипак *читаоница*, као место и као термин, најбољи прототип сваког просторног замишљања јавности, односно и салоне и кафане у том смислу треба схватити пре свега као читаонице.

визуру: текста, фотографије и цртежа, односно, што се овом приликом жели истаћи, кроз двоструки начин сведочења: документарни и уметнички.

Претпостављамо, дакле, да је репрезентација сељанки из Краљевине Југославије у *Жени данас* била најближа ономе што би и саме сељанке о себи рекле, када би смеле себи то и да признају. Портрет се, другим речима, може сматрати „аутентичнијим“ и „истинитијим“ од аутопортрета када је реч о најнееманципованијим друштвеним групама жена. Иако у *Жени данас* постоји више портрета сељанки који се у том смислу могу узети као илустративни, овом приликом сконцентрисаћемо се на непотписани портрет „Живот босанске сељанке“, из рубрике Са нашег села (11, 12/1938: 20). Он прича причу коју налазимо у свим женским часописима, у свим феминистички бескомпромисним портретима сељанки, без обзира на то да ли је реч о сељанци из Србије, Хрватске, Војводине или Македоније, и тек у детаљима открива да је то специфични портрет сељанке једнога краја. Не постоје разлике у суровости патријархату између ових покрајина, већ само разлике у суровости природе у којој сељанке живе.

Босанска сељанка прелази исти животни пут као и све остале сељанке: овај портрет, истина, „прескаче“ мотив о негодовању при рођењу женског детета, и општем систематском ускраћивању током детињства (истиче само чињеницу да јој „патријархални ред ствари“ ускраћује школовање иако га закон прописује), али зато детаљно описује сва понижења која босанска сељанка трпи од тренутка када се уда. Јер, босанска сељанка је удајом и купљена како би постала бесплатна радна снага. Ту текст уједно открива своју основну форму новинске репортаже, убацујући кратки дијалог чије учеснике посебно не помиње: „– Зашто жените незрела дечака пре него што је одслужио војску? – А ко ће да ради кад он оде? Нећемо ваљда плаћати надничара!“

Тако истраживач/ица са терена разоткрива мотиве онога што је чињенично стање за тек удату босанску сељанку:

„Ако је задруга већа, млада жена постаје роб целе куће, она ради и оне послове које нико неће. Од ране зоре па све док не полежу сви чланови породице, она је на ногама. Она је редуша у кући, једина послуга у дворишту, она музе краве и кад све јутарње послове посвршава, одлази на њиву, да заједно са другима обавља све пољске послове. По повратку спреми вечеру, и опере ноге старијим члановима у задрузи. Једном речи, она је

роб, потпуно обесправљено биће, које нема права ни на недељни одмор“ (11, 12/1938: 20).

Као ни сељанке у другим крајевима, ни босанска сељанка нема право ни на какву поштеду у време око порођаја, а над њом у том тренутку појачане беспомоћности лебди норма изречена кроз сведочење једне од интервјуисаних сељанки: „У нас је срамота да породиља лежи“ (Исто). Ауторка чланка недвосмислено упућује на то да је потчињеност сељанке лажно мотивисана у већем доприносу мушких чланова сеоске заједнице. „Сеоска жена“ је „ангажована у сваком послу и често пута даје много више него муж и мушкарац“. То се посебно види у пролеће и лето, док трају радови на њиви.

„У пролеће, у време орања, жена је заједно с мушкарцем на њиви, иде пред плугом или гони волове, често пута и сама оре док се муж одмара у ладу. На њиви је и у доба сетве, а кад настане копање ради упоредо с мушкарцем, само с том разликом што она на њиву доноси у бешици своје нејако дете које ту доји и превија, журећи да остали дотле не одмакну у копању, а онда се опет ставља у ред копача и жури да надокнади изгубљено време“ (Исто).

Мит о „мултитаскингу“ као урођеној женској способности, који се непрестано производи и обнавља у женским часописима друге половине двадесетог века, а наставља свој живот и у 21. веку, демистификује се само кроз овај кратки цитат из *Жене данас*, који разоткрива да је истовремено обављање више послова код жена принудно и стечено, а не урођено вољно понашање.

Важан део сеоског живота чине слободно време и доколица. Међутим, тај привилеговани сегмент живота постоји само за привилеговане – мушке чланове заједнице. Обесправљеност жене у раду, родно заснована експлоатација која на селу у тој сфери влада, чини се као мање зло у односу на обесправљеност коју сељанке искусе у „празничним“, „свечаним“ и „светим“ деловима дана, недеље и године, јер оне не само да за свој рад нису награђене (одмором, личним временом), већ кажњене (новим радом за друге), често и физички кажњене исто тако родно заснованим насиљем:

„Мушкарци недељом облаче бело, свечано рубље. Одлазе на вашаре, на славе и црквене зборове. Жене немају право на то. Кад се мушкарци разиђу, ваља нахранити, напојити говеда, почистити шталу, спремити ручак, преобући децу. А кад је већ исцрпљена радом скоро од умора пала, онда долази муж са неког весела или сеоске пијанке. Она мора да га двори, да му скида прљаве опанке, а за најмању ситницу може да се спусти тешка мушка песница на њена нејака плећа“ (Исто).

Овај опис недељног „одмора“ потпуно одговара слици свакодневнице босанске сељанке током касне јесени и зиме, када нема пољских радова. Док се она целог дана бави пословима везаним за стоку и децу, храном, кувањем, плетењем и пређом, скраћујући и време ноћног спавања, за мушкарца не постоји ниједна кућна обавеза. Посредно, овај портрет сведочи поново о додатним разлозима због којих је образовање било какве женске јавности код сељанки било немогуће. Чак и кад би испуњавале услов пуке писмености, он не би значио ништа јер у агенди патријархалног живота не постоји могућност слободног окупљања сељанки, не постоји слободно време. Писменост сама по себи такође не значи ништа; она било какав резултат може да оствари само кроз систематично читање, а оно опет подразумева слободно време и доколицу.

Као што је речено, регионална специфичност суровости патријархата условљена је само специфичношћу природних услова. У босанским пределима, који су планински и током зиме под дубоким снегом, босанска сељанка подноси додатну суровост:

„По цичи зими, кад ниједан мушкарац из куће не излази, кад се на потоку ухватила дебела кора леда, сељанка пробија тај лед, граби воду, и по највећој жестини и зими испира тешко и грубо рубље. У цик зоре по киши, по блату, по снегу сретнете читаве групе сељанки, како уморно клацкају натоварене корпама, лонцима, са пуним врећама за леђима“ (11,12/1938: 20).

Портрети сељанки дати кроз књижевне жанрове у *Жени данас* толико су сагласни са новинарским портретима часописа, да су увршћени у жанр женског портрета, што за остале периодике није био случај (не само у књижевном портретисању сељанки). Узрок таквој сагласности је, наравно, друштвена

ангажованост књижевних текстова које је *Жена данас* објављивала. Као пример таквог портрета навешћемо песму „Сељакињи“, хрватског песника и сликара Ивана Ћаће:¹⁸⁰

Сељакињо, жено, раднице, просјаче, робе!...
Ти теглиш јарам свој од зоре до мрака
А ноћ је твоја испуњена немиром и дреком дјецe –
Жено патнице!
Са мужем упоредo превртала си земљу,
Читавог дана –
Док код куће, чекао те голем посао:
Кухање,
Прање,
Крпање прња,
Стотину мука –
Свакога дана, без одахнућа
И – каткада – круна свега:
Попљуван образ из смрадних уста
Мужа ти подлог,
Шака под ребра и нога у тур.
Да – се – ох скучиш од бола тешка,
У клупко свијеш;
Сузама мијеш патничко лице
И јецај гуташ, напором силним.
Докле ћеш тако – раднице, робе –
Сносити јарам – човјече, жено?... (14/1938: 7).

Књижевни текст који свој друштвени ангажман, за разлику од Ћаће, помера у имплицитни план, и на читатељку делује првенствено уметничком поруком, а

¹⁸⁰ Иван Ћаће представљен је као један од „хрватских сељака сликара“ у приказу изложбе „Изложба хрватских сељака сликара (Иван Ћаће, Фрањо Мраз, Иван Генералић, Марко и Ива Вириус)“ из пера Фани Политео. Ликовна критичарка *Жене данас* приметила је да слика села („...сељака у потери за хлебом или скрханог несрећом, неуморне и црне руке сељанке и изгладнелу децу у прљавим излоканим баштама...“) у њиховим делима није дата као пука констатација, већ у свој својој сложености (29/1939: 20).

ипак задржава елементе који га чине часописним женским портретом, јесте кратка прича „Бирешкиња Борча“ Софије Мијовић (18/1938: 5). Прича портретише вишеструко подређену жену: сељанку која је уз то и слушкиња. Ова слика живота слушкиње на селу код војвођанских газда уједно је и коцка у амбициозно замишљеном часописном мозаику регионалне репрезентације сељанки и жена. Главна јунакиња, „бирешкиња“, што значи слушкиња, у свом свакодневном раду трпи стална понижења, посебно од газдарице Јулке. „Имала си десет својих штенаци, па ниси научила како се купа дете“, начин је на који се газдарица обраћа сељанци, обезвређујући не само њен рад. Борчу вређа што „убражена паоркиња“ њену децу назива штенацима, а она већ тако мала раде, чувају свиње и живину. Од десеторо рођених, седморо је умрло. „А и како не би, кад никада нисам имала времена за њих“, чује се у часопису драгоцен глас саме сељанке, макар и наративни. Касније, осетивши ново дете у трбуху, и сама Борча ће своје дете назвати штенетом, јер „ти никада нећеш бити дете као друга деца. [...] Што долазиш? За беду, за невољу, за проклетство!“. Још касније, Борча ће опет сама, прича не приказује како, извршити побачај. Истог дана, у наступу немоћи, њен супруг, слуга код истих газда, погинуће у тучи пошто претходно и сам убије надничара „босанца“, конкуренцију који му до крајње границе снижава цену рада. На крају дана „ведра, тиха јесења ноћ спушта се на салаш. Само се очајни јаук бирешкиње разлама равницом“ (18/1938: 5).

Ауторка приче није ангажована на исти начин као хрватски песник, који се бојао да своју песму остави без експлицитне поенте – позива на класну побуну, иако све што претходи поенти подразумева заправо феминистичку критику положаја сељанке. Мијовићева, која није оптеретила причу узвицима и повицима револуционарног дискурса, послала је класно-револуционарну поруку сликама које хране имагинацију на дуже стазе. Односно, немушти крик јунакиње на крају њене приче има више семантичког потенцијала и уметничке убедљивости од прецизно вербализованог питања које лирски субјект поставља на крају песме „Сељакињи“.

Помало зачуђујуће с обзиром на портрете сељанке у *Жени данас*, који критикују њен друштвени положај и не подлежу стереотипима, у одговору поводом приче „Кора хлеба“, редакција листа и сама је подлегла једном

стереотипу. Аутору се замерило што слику сељанке није изградио по моделу здраве и јаке сељанке. „Сељанка и кад пати, јака је“, уплиће се редакција у неубедљиво објашњење. „Она ће издржати и кад јој је најтеже у животу и тражиће излаз. То је лепо и позитивно у њој. Ваша, пак, сељанка личи на слабо и сентиментално створење, које очајно пружа своје руке, сузама залива свој рад, готова да клоне при првом сукобу са животом. Уколико има и таквих, то су изузеци који се не могу узети за пример“ (19/1939: 18).

Виђење сељанке као снажне и чврсте жене има у овој критици двоструко порекло: оно води порекло из култа сељака и сељаштва, који су били једно од упоришта националне идеологије 19. века, али и из комунистичке идеологије која је, припремајући широке слојеве за револуционарну класну борбу, захтевала да представници угњетених класа буду представљени као снажни ликови, способни за подухват који их чека. Овакав поглед на жену са села није одговарао феминистичкој делатности листа и његових сарадница, које су и саме инсистирале на реалном и реалистичном приказивању положаја жене, и то чиниле у бројним портретима сељанки. Из овог се кратког навода ишчитава важан налог поетике социјалистичког реализма: реализам се може неометано и слободно користити у описивању друштвеног механизма, живота и услова живота књижевних јунака, али у приказивању психологије ликова реализам треба примењивати, у најмању руку, редуccionистички односно идеолошки сврсисходно. Ова недоследност поетике социјалистичког реализма може се, у датом тексту, читати и као сукоб феминистичке и комунистичке идеологије: феминизам је критиковао друштвени положај жене, и захтевао приказивање стања какво оно јесте, док је комунизам, поред ове критике, захтевао и напред поменути борбени став лика – који је увек и прототип *новог човека*.¹⁸¹

¹⁸¹ Да описани став и дискурзивна сукобљеност припадају концепцији часописа *Жена данас* у целини, односно читавој струји лево оријентисаног феминистичког покрета, а не само појединачном тексту или сарадници, откривају други текстови часописа који се баве проблемом представљања жене на филму. У истом маниру као критичарка приче о сељанки, ауторка једне филмске критике, вероватно Наташа Јеремић, критикује саму главну глумицу што је јунакињу филма учинила превише сентименталном а премало борбеном: „Француска глумица Даниел Дарије дала је лик очајне студенткиње са врло много плачљивости и дирљиве сентименталности, а са врло мало борбености и чврстине“ („Злоупотреба“ / *Ж. Н.* 10/1938: 19).

9. 6. Портрети „великих жена“

Долазак Олге Тимотијевић на место уреднице *Жене данас* (1938) донео је одређене промене у часопису, које се очитују управо у жанру женског портрета. Од тог тренутка женски портрети се објављују учесталије и приметан је свеснији приступ употреби жанра у сврху женске еманципације. Препознаје се, наиме, кохерентнији концепт који стоји иза одабраних портрета, а који није био присутан у ранијем периоду. Уочава се, исто тако, да уредница није успела у томе да концепт доследно спроводи до краја свог деловања на тој функцији. Тај концепт огледао се у намери да се посебна пажња посвети „великим“ женама, женама које поседују изузетан таленат и које су на професионалном плану постигле афирмацију изнад које се у смислу женске еманципације не може ићи даље. Због тога се у *Жени данас* у уредничко време Тимотијевићеве умножавају портрети познатих научница, сликарки и књижевница. То су портрети жена које су у то време приказиване у готово свим женским часописима, и то не само југословенским, уколико је била реч о светски познатим ауторкама.

Портрет „Лик једне велике жене. Марија Кири“ ауторка Даринка Стефановић је вероватно писала према књизи Еве Кири (Ève Curie), Маријине ћерке. Марија Кири (Marie Curie) је умрла 1934. године од анемије која је била последица дугогодишње изложености радијуму. Њена млађа ћерка објавила је 1937. године биографију *Госпођа Кири*. Ову биографију пренели су у то време многи часописи, било у виду сажетог портрета, било као биографију у наставцима.¹⁸² Марсел Лафолет (Marcel C. LaFollete), анализирајући слику научница у америчким популарним магазинима, уочава да су научнице у периоду од 1910. до 1955. не само процентуално слабо заступљене, већ и да су њихови портрети писани по истом доминантном моделу: истицани су „негативни аспекти – да бити жена научница захтева ванредно тежак рад и жртве“ (Marcel C. LaFollete 1988: 265). Управо је по том моделу у *Saturday Evening Post*-у (1937) у серији чланка „исцртан портрет Марије Кири [...]. Иако су чланци нашироко истраживали

¹⁸² Компаративна анализа општих и женских (односно феминистичких) часописа показала би колико су се ови чланци који преносе исти полазни текст – разликовали.

научна достигнућа физичарке, они су неуморно наглашавали (текстом и илустрацијама) преданост Киријеве мужу и деци“ (Исто: 266).

Колико је портрет Киријеве у *Жени данас* одговарао том моделу? И колико је то зависило само од тога што се ауторка портрета ослања на биографију коју је писала нечија ћерка? Стефановићева на почетку текста поставља проблем који је карактеристичан за истори(ографи)ју жена све до данашњих дана:

„Кад у лексикону потражимо име Марије Кири обично поред скромне слике једне већ старије жене, осим датума и места рођења, стоји само то, да је заједно са својим мужем пронашла радијум. Еви Кири, њеној ћерци, дугујемо много, иако се она у предговору ограничила кад каже да жали што није књижевница, што нам је приказала госпођу Кири као радника и човека и тако нам осветлила један од најлепших ликова у историји човечанства“ (11,12/1938: 14).

Портрет Марије Кири спада у мултимедијалне женске портрете, и то оне са максимално искоришћеним визуелним аспектом. Овде су присутне чак три фотографије, насловљене са „Марија Кири на раду у своме лабораторију“, „Пјер Кири“, „Марија Кири са својим ћеркама Иреном и Евом“. Фотографије илуструју све улоге Марије Кири: научнице, мајке и супруге. Оне покривају сва значења текста са којим су комбиноване, али не и читав садржај текста, пошто је унутар дужег чланка дата биографија научнице, од њеног рођења до смрти. Укључивање фотографија супруга (и сарадника) у мултимедијални женски портрет представља реткост у женским портретима. Овај поступак мотивисан је самим текстом портрета („Везани љубављу и заједничким радом они се толико допуњују и толико значе једно другом да је немогуће више говорити одвојено о Пиеру и Марији“, Исто 14), дакле, виђењем супружника као симбиотичке целине. Занимљиво је, међутим, да имплицитно значење следеће реченице говори да у једном сегменту живота супружници и колеге јесу раздвојена бића: „Скоро сасвим одвојени од сваког додира са спољним светом они своје слободно време проводе у незаборавним излетима бициклом, а Марија поред својих студија на универзитету и рада у лабораторијуму, *обавља и сав кућевни посао...*“ (Исто, курзив С. Б.). Брига о домаћинству и деци је, у самим женским портретима као и у другим чланцима у „борбеној“ женској штампи, а то се види и у совјетској *Работници*, превиђени

проблем у феминистичком еманципаторском дискурсу. Само се у ретким случајевима, као у текстовима Јулке Хлапец-Ђорђевић, инсистира на равноправном односу мушкарца и жени у родитељству и кућним пословима. Када ауторка у портрету Марије Кири инсистира на свакодневници препуној обавеза, у којој су супружници подједнако посвећени раду, а, како се из даљег текста види, „после годину дана Марија има своје прво дете“, она не помишља да постави питање о томе зашто и Пјер (Pierre Curie) не обавља бар део „кућевног посла“.¹⁸³

Иако су супружници Кири добрим делом делили тежак професионални пут, јер нису успевали да добију лабораторију за своја истраживања, као што нису увек лако долазили ни до запослења – чак ни пошто је радећи на докторату Марија открила радијум – портрет јасно показује да су родна неравноправност и дискриминација и даље производили разлику међу тим супружницима о којима наводно није могуће „говорити одвојено“. Пјер је, наиме, два пута неуспешно конкурисао за професора на Сорбони, док је Марија добила посао наставнице у женском заводу. Универзитет у Женеви понудио је, коначно, Пјеру место професора. После заједничког освајања Нобелове награде 1903. године, многе научне институције им подједнако одају поштовање; међутим, само Пјера производе за професора Сорбоне (1904) и за члана Академије наука (1905). Тек када је Пјер погинуо у саобраћајној несрећи (1906), Марија „заменењује Пјера на Сорбони, као прва жена којој је указана та почаст“ (Исто 15, курзив С. Б.). Портрет прецизним лексичким избором одсликава положај жене у академском свету с почетка 20. века: чак и добитница Нобелове награде није могла постати професор универзитета својим несумњивим заслугама, већ као замена за свога мужа, и то у најдрастичнијој ситуацији – када га сама смрт спречава да обавља одређену функцију.

Биографија Марије Кири показивала је читатељкама *Жене данас* колико су патријархалне предрасуде биле делотворне управо у оним друштвеним круговима који би требало да буду носиоци прогреса. Уколико је иронија судбине била у томе да је само смрт њеног супруга могла да буде потврда самосталне вредности њеног рада, онда је двострука иронија у чињеници да ни то није било „довољно“

¹⁸³ Може се претпоставити и да је ауторка чланка некритички преузела неки од портрета Киријеве, попут оног у *Saturday Evening Post*-у, тј. да је спонтано преузела доминантан дискурс о женама научницама.

научној елити Француске да призна заслуге Киријеве: „Отсада она сама брине о судбини своје деце и својој, сама наставља започети рад, сама продужује славу започету са Пјером. 1911. г. Марија Кири добија понова Нобелову награду за хемију, а само годину дана пре тога пропада на кандидатури за Академију“ (Исто: 15).

Портрет друге феминистичке иконе из сфере науке, Соње Коваљевске, такође је дат кроз опсежан биографски наратив „пут(овањ)а са препрекама“. У чланку Клаудије Жухине „Једна велика научница: Соња Коваљевска“ јасно су издвојени сви моменти сукоба и борбе са мушким ауторитетима: породичним (очинским и мужевљевим), академским и интелектуалним. Најпре, „отац јој је допустио да узима приватне часове из математике, али се одлучно успротивио њеној жељи да продужи студије“ (13/1938: 4). Соња је ову препреку превазишла у то време популарним средством за ослобађање од родитељског туторства – фиктивним браком. Са супругом В. Коваљевским отишла је у Хајделберг, где су је дочекале нове препреке. „Немачки професори зачуђено су гледали ту жену која им се обратила с молбом за једну ‘нечувену дозволу’: да је припусте универзитетским студијама“ (Исто). Соња је упорно тражила да о томе одлучи комисија која ће проверити њене способности. „И комисија је решила да јој ‘изузетно’ допусти студије.“ После низа приватних несрећа (пословних неуспеха, развода брака, самоубиства Коваљевског и покушаја сопственог самоубиства), Соња је постављена да води катедру за математику на Стокхолмском универзитету. Међутим, чак и када део шведске академске јавности ради у корист женске еманципације, интелектуална јавност, у лику књижевног ауторитета, открива своје мизогине предрасуде („Чувени писац Стриндберг иступио је чак с једним чланком, доказујући да је таква чудовишна појава, као жена професор математике што је, штетна и врло незгодна“, Исто 5). Коначно, Максим Коваљевски, далеки рођак Соњиног првог мужа и њена последња љубав, захтевао је од научнице да напусти професију и да се задовољи породичним животом са њим. Соња тај захтев није прихватила (Исто 6).

Паралелно, портрет говори о богатом књижевном раду Соње Коваљевске, и раду на женским правима. „У једном свом писму, одговарајући на понуђено јој место на Стокхолмском универзитету, она каже: ‘Волела бих да добијем

могућност предавања на универзитету, само зато, да бих на тај начин отворила женама пут на универзитет, који им се сада допушта само изузетно, као нарочита милост” (Исто 5). Као и њена сународница Ана Шчетињина много година касније, и Коваљевска поседује свест о значају своје пионирске улоге у дугом процесу деконструисања родних односа као односа друштвене моћи.

За разлику од „чисто“ феминистичких портрета Киријеве и Коваљевске, портрет велике уметнице, „Једна велика сликарка: Кете Колвиц“ Олге Тимотијевић спада у оне „вешто стилизоване чланке“, „поткрепљене одабраним фотографијама и уметничким прилозима“, којима је *Жена данас* изражавала свој „антиимперијалистички и антифашистички став“.

Са репродукцијама једног аутопортрета и цртежа сликарке, овај мултимедијални портрет Кете Колвиц спада у оне двоструко кодирани текстове *Жене данас*, који су поред своје феминистичке ангажованости представљали и шифровану поруку за симпатизере радничког покрета и КПЈ. У време писања чланка Кете Колвиц је већ била позната као сликарка тешког положаја пролетеријата,¹⁸⁴ тако да за образованију публику Тимотијевићева није морала то да експлицира у самом тексту, али је очигледно свесно ризиковала са реакцијом цензуре наглашавајући, на пример, да се сликарка „1891. удала [се] за лекара Колвица, који је практикује у једном радничком предграђу Берлина. Иако је од куће била сиромашна, тек сада је дошла у додир са најсиромашнијима и постала сликар социјалне беде“ (11, 12/1938: 27). Пишући за ширу женску публику Тимотијевићева наглашава и то да се Кете Колвиц „нарочито [се] истакла као сликарка жена и деце тог друштвеног слоја“ [радничког] (Исто).

Истичући формалноуметничке елементе као разлоге искључености Кете Колвиц из тадашње немачке уметничке јавности („*Данас* је њен начин уметничког изражавања оглашен ‘непожељним’, њене слике су уклоњене из уметничких галерија, а она се у дубокој старости налази у највећој беди у неком берлинском предграђу, међу људима којима је посветила свој живот и свој уметнички рад“),

¹⁸⁴ Као илустрација значаја Колвицове у пролетерско-феминистичкој контрајавности може да послужи насловна страна бечког листа *Радница, Die Arbeiterin, organ für die Interessen der werktätigen Frauen in Oesterreich* (6/1928) са њеним цртежом „Мајка и дете“.

Исто, курзив С. Б.), Тимотијевићева је заправо суптилно саопштила да је призната уметница маргинализована и практично забрањена доласком фашизма на власт.

У портрету Кете Колвиц издвојена је карактеристика која ће бити уочена и код других сликарки представљених у *Жени данас* – склоност ка аутопортретисању. Тимотијевићева примећује да „као карактеристично код те велике сликарке може се сматрати њено често аутопортретирање. Кете Колвиц сликала је саму себе у безброј примерака. Чак и у њеним већим графичким композицијама, многе фигуре жена имају њен лик“ (Исто). Ова опаска, читана паралелно са портретом француске сликарке Сузан Валадон, више имплицитно него експлицитно, покреће питање о аутопортретисању као карактеристичном женском жанру, који одговара исповедним и интимистичким жанровима у књижевности.

Донекле је исто питање садржано и у чланку „Катарина Ивановић, српска сликарка“ Ерике Давичо. Описујући прву жену која је постала (почасни) члан Српског ученог друштва 1880. године, праву представницу бидермајера у сликарству, која је највреднија дела дала у жанровима портрета¹⁸⁵ и мртве природе, Давичова истиче њен „аутопортрет, који, мада делује хладно, указује на лепе црте и свестан поглед прве жене нашег новијег сликарства“ (15/1938: 18). Уједно, синтагмом *свестан поглед* Давичова учитава слику савремене нове жене у тадашњој феминистичкој идеологији у слику жене из (женске) прошлости, тј. на само сликарско платно. „Слој“ комунистичке идеологије уписује се дело у деветнаестовековне сликарке другом синтагмом којом је названа „*активном радницом* на пољу уметности“ (Исто, курзив С. Б.). Могло би се речи да је на тај начин пролетерска контрајавност извршила дискурзивну апропријацију сликаркиног дела. Ипак, у *Жени данас* она је неодвојива од феминистичког активизма. *Жена данас* редовно је извештавала о изложбама савремених српских и југословенских сликарки и у тим чланцима по правилу успостављала женску сликарску традицију. То је контекст у коме се сагледава и сликарство Ивановићеве: „За Катарином Ивановић, једном од првих сликарки новијег доба,

¹⁸⁵ Међу њеним историјским портретима налазе се портрети жена, слике „Јелена, Српкиња Краљица Угарске“ и „Милева, Српкиња царица Турске“.

врло брзо следовао је низ млађих, који је са пуно успеха употпунио и усавршио до завидне висине започето дело ове активне раднице на пољу уметности“ (Исто).

Постојање женске сликарске традиције освешћено је и у портрету „Једна француска сликарка: Сузан Валадон“. Фани Политео се у своме тексту посебно побунила због тога што називајући стил Сузан Валадон (Suzanne Valadon) ‘мушким стилем’, „критичари њено стварање хоће да отму данашњим генерацијама жена сликара као нешто што им по свом домету, значају и таленту не припада“ (14/1938: 22) У исто време, Сузан Валадон је као „жена-уметник“ „дуго запостављана и прећуткивана, тако да се у историјама француског сликарства може наћи врло мало података о њој (Исто).

Фани Политео је ништа мање вешто од Тимотијевићеве двоструко кодирала портрет скоро преминуле сликарке. Отворени феминистички ангажман укрштен је са увијеном комунистичком пропагандом, која „тихо“ продире у текст. Сликарски језик Валадонове, по тумачењу Фани Политео, има заједничких тачака са импресионизмом, експресионизмом и натурализмом, „али – у основи остаје реализам и представља продужење светлих традиција Домје-а и Курбе-а. Тај изражајни језик најбоље се испољио у њеним омиљеним темама: портретима, актовима и мртвим природама. [...] Својим портретима кројачица, породица крчмара, ситних трговаца и чиновника, недобачених литерата, умела је да да израз кроз који се огледа психологија тог *радног света*“ (Исто, курзив С. Б.). „Претерано гојазна, деформисана или мршава тела њених купачица, домаћица, праља и проститутки, говоре о њиховом пореклу, исто као што нам аутопортре Сузане Валадон без улепшавања говори о једној жени којој је сав тај мали свет са њених платана био сродан и присан“ (Исто).

Осмишљенији рад на женском портрету у периоду Олге Тимотијевић, донео је *Жени данас* и редак поступак двоструког портретисања у обимном чланку „Две жене наше прошлости: Драга Дејановић и Милица Стојадиновић“ Марија Велимировић (15/1938: 4–5). Поред мале формалне иновације у оквиру жанра, већ оставрене у *Женском покрету* и то управо са све наведене хероине, овај портрет је показатељ пропагандне свести сарадница часописа о томе како тумачење прошлости треба употребити у сврху садашњих циљева. Портрет је писан, као и многи у *Жени данас*, двоструко кодиран и писан са двоструких позиција

пропаганде: феминистичке и комунистичке. Колико ова друга позиција „угрожава“ прву открива се у одређеним интертекстуалним аспектима у оквиру жанра. Наиме, тек у дијалогу са портретом „Омладинка Драга Дејановић“ који је осамнаест година раније написала Јулка Хлапец-Ђорђевић (први пут објављен у часопису *Musa*), јасније се оцртава идеолошка позиција са које је каснији портрет исписиван. Док је, као што је у овој студији једном већ наглашено, Јулка Хлапец-Ђорђевић деветнаестовековне идеје Драге Дејановић критички посматрала са дистанце индивидуалистичког феминизма 20. века, дотле ауторка овог портрета, Марија Велимировић, те идеје узима здраво за готово, као потврду да су и идеје феминисткиња унутар комунистичког покрета исправне, идеје по којима се судбина појединца и колектива (сада друштва тј. класе а онда нације) не могу раздвајати. „А снага и једне и друге је у томе“, истиче она, „што су своје феминистичке идеје успеле да ускладе са борбом народа за ослобођење, односно, што су идеје ослободилачког покрета преносиле на плодни а необрађени терен женског ослобођења“ (15/1938: 4). Јулка Хлапец-Ђорђевић изнела је осамнаест година раније сасвим другачије мишљење о споју феминизма и национализма, односно феминистичког и националног покрета.

Овај дупли портрет је, као и портрети – шифре, функционализован за мобилисање жена на нову акцију, револуционарну класну борбу. Ауторка савремену борбу за бескласно друштво изједначава са некадашњом борбом за национално ослобођење, у коју су прве српске феминисткиње уклопиле своје захтеве за равноправност жена, и тако их, наводно, учинила успешнијима. Међутим, тамо где мисли на револуционарне комунистичке захтеве ауторка портрета спомиње захтеве за демократијом:

„Карактеристика првих идеја о равноправности жена код нас је та, да је та жеља и борба за женину равноправност одмах и каналисана у правцу борбе за национално ослобођење. [...] И ми кажемо – утолико боље. [...] И повлачећи искуства из историје првог буђења жена код нас, ми подвлачимо наше сазнање да ће борба жена и данас бити утолико успешнија, уколико чвршће буде повезана са општим захтевима савремене борбе за демократију“ (15/1938: 4, курсив С. Б.).

9. 7. Дороти Томпсон у *Жени данас*

Утицајна америчка новинарка Дороти Томпсон, која је развила значајну пацифистичку и антифашистичку делатност, присутна је у *Жени данас* као ауторка портрета америчких жена, али је и сама делимично постала предмет портретисања, посебно када је требало истаћи њен антиратни ангажман. Томпсонова свој простор у часопису добија у уредничко време Олге Тимотијевић, која је имала одличан увид у актуелну америчку културу, али, чини се, и већ успостављене професионалне везе са америчким новинарками. Поред тога што је критиковала одређене аспекте капитализма, и то управо оног у САД, посебно оне које од жене стварају пасивног конзумента робе и културних значења (као што ће се видети при крају овог поглавља), Тимотијевићева је код читатељки *Жене данас* развијала и љубав према америчкој култури.¹⁸⁶

Портрет „Жена у Америци“, донет „према једном предавању познате америчке публицисткиње Дороти Томпсон на америчком радију“ (15/1938: 8–9), сасвим је сигурно један од оних чланака који су изазивали дивљење према тој култури, јер описује америчке жене кроз широку лепезу њихових улога: оне су потрошачи, власници некретнина, антифашисте, итд. Америчка новинарка Дороти Томпсон је, иако у наслову користи јединину „жена“, као што то често чини и у самом тексту, показала како се колективни портрет пише са свешћу о издиференцираности нужној за сваки групни и колективни идентитет. „Американка“ није, а нису то ни „америчке жене“, хомоген идентитет, већ класно, сталешки и интелектуално раслојена групација (Томпсонова у овом портрету једино није укључила и расни критеријум). Ипак, ова раслојеност не брише и чињеницу да постоје специфичности америчког друштва и државе због којих се о Американкама може говорити у скупном портрету.

На самом почетку новинарка зато каже да „Сједињене Америчке Државе уживају глас женског раја“. Статистички подаци о власништву некретнина и

¹⁸⁶ Треба само указати на ексклузивни интервју са Волтом Дизнијем (Walt Disney) у *Жени данас*, непосредно по незапамћеном успеху његовог првог, и уопште првог, дугометражног цртаног филма „Снежана и седам патуљака“. Интервју је уклопљен у филмску критику која је заузела читаве две стране, што није доживео ниједан други холивудски филм. Холивудска филмска продукција помно је праћена у *Жени данас* за време уредничког периода Тимотијевићеве, а приказ Дизнијевог цртаћа пратила је и још једна ексклузивност: Дизнијева фотографија на којој је он својеручно написао читатељкама часописа „*Best wishes to Žena danas*“.

покретних добара у рукама жена у САД које је Дороти Томпсон изнела морали су за тадашњу читатељку у Југославији звучати као бајка или феминистичка утопија. Међутим, она не пропушта да одмах напомене како је реч о привилегији која важи само за жене из средњег и богатог сталежа. Део предавања који описује положај америчке жене из радничке класе далеко је суморнији¹⁸⁷ од делова у којима се потврђује теза да САД јесу „женски рај“. Ова држава је то пре свега због чињенице да „цијела америчка култура носи обиљежје женског укуса и уплива“, јер су жене најбројнији конзументи културе (слушаоци предавања, посетиоци изложби и позоришних представа, читаоци књига, али и потрошачи свих могућих комерцијалних производа).

Дороти Томпсон је у свом портретисању Американки начинила још једну дистинкцију кроз слику јавног и приватног живота америчких жена средњег слоја. Готово идилична слика деловања жена у јавној сфери супротстављена је општем утиску америчке новинарке да је породични и брачни живот Американке мање срећан него што је то живот Францускиње или представница других земаља у којима је ова новинарка живела.¹⁸⁸

Портрет Американке који се, будући пренет из форме предавања, и усменог радијског излагања, у други медиј, тако лако уклопио међу женске портрете у женској штампи, открива још један аспект овог жанра: његову медијску адаптивност и нефиксираност. Када се има у виду чињеница да је одређен број портрета изворно писан такође као предавање, предвиђено за усмено излагање, или студија која је унапред рачунала на форму књиге (текстови Ксеније Атанасијевић, на пример), онда се с правом може претпоставити да је женски портрет само стицајем историјских околности „нашао“ у датом периоду медијски

¹⁸⁷ Дороти Томпсон открива да у САД заправо влада нерасположење према доминацији жена, али да оно није уперено против жена које стварно и „владају“, онима из виших слојева, него према онима које заиста зарађују свој хлеб, а то су раднице. У таласима незапослености који се стално јављају од почетка економске кризе 1930. године, ове жене су стално на удару оваквог схватања које резултира њиховим отпуштањима са посла. Разлика између жена богатих и сиромашнијих слојева продубљује се и кроз степен наталитета: смањивањем броја порођаја у средњем слоју смањује се и смртност жена, док се ниво здравља сиромашних жена, увећаним бројем рађања, ничим не поправља.

¹⁸⁸ „Амерички супруг даје својој супрузи све осим времена и пажње [...]. Изгледа да тај начин живота ипак није тако ружичаст за имућне жене како изгледа из далека, а то нам посвједочују и психоаналитичари који тврде да нигдје на свијету нема толико незадовољних жена као у Америци, или нема можда толико које би биле вољне плаћати психоаналитичарима, да их саслушају у њиховим бригама“ (15/1938: 8–9).

адекватан простор – женску штампу, а да би, што такође следи као претпоставка, овај облик женског активизма и израза, да је степен технолошког развоја био виши – а цивилизацијског исти – нашао и другу медијску форму.¹⁸⁹

Већ у следећем броју *Жене данас* појавио се још један портрет Американки – „Жене у Новом свету“ (16/1938: 16–17). Иако га потписује Гертруд Диви (Gertrude Duby),¹⁹⁰ реч је о интервјуу са Дороти Томпсон, па је описивање Американки и овде претежно у ауторству ове друге. Овај женски портрет спада међу оне које карактерише изразита унутаржанровска динамика: интервју је дат у виду слободног препричавања сусрета са америчком новинарком, преношења њених ставова, али и дословног навођења њених речи, при чему и Гертруд Диви износи сопствене ставове о америчким женама; текст је илустрован фотографијама жена које су се истакле у антиратним активностима (госпође Рузвелт (Anna Eleanor Roosevelt), супруге америчког председника, америчких глумица Џоан Крафорд (Joan Crawford) и Елионор Пауел (Eleanor Powell) и америчке глумице кинеског порекла Ане Меј-Вонг (Anna May Wong), која је позната по бојкоту јапанске робе у Америци¹⁹¹) чиме је мултимедијални карактер жанра додатно динамизован (уместо уобичајене једне, текст прати више слика).

Пошто је у питању интервју познате стране новинарке, а није наглашено да је прављен ексклузивно за *Жену данас*, чланак је највероватније пренет из неког страног женског листа. Ова распрострањена пракса прештампавања и превођења различитих чланака женске штампе, па и женских портрета, још је један од показатеља интернационализма феминистичког покрета, односно (националних)

¹⁸⁹ С тим у вези, поставља се питање: шта би био и како би изгледао женски портрет у мултимедијалном електронском часопису? Он би, врло вероватно, подсећао на чланке Википедије о појединачним ауторима и историјским личностима: поред основног текста портрета који би описивао живот и дела портретисане жене и „основне“ фотографије, као повезане чланке (линкове) укључивао би неограничен број како фотографија и другог визуелног материјала, тако и електронски доступних текстова о ауторки, односно њених ауторских текстова. Преко наглашених појмова и личности *аутоматски* би постављао портретисану жену у више или мање исцрпан контекст у ком је деловала или и даље делује, оцртавајући скицу женског умрежавања и умрежавања текстова, која у случају теме међуратних женских портрета и ауторки мора накнадно истраживачки да се реконструираше.

¹⁹⁰ Гертруд Диви била је у то време позната швајцарска новинарка, социјалистичка и антифашистичка.

¹⁹¹ Иако се не може знати да ли су поменуте фотографије изабране из једноставног разлога што су биле једине доступне, треба запазити да су Американке на својим фотографијама насмејане док је Кинескиња представљена фотографијом са сетним изразом лица. Када се има у виду са којом је пажњом грађан антирани дискурс *Жене данас*, не би чудило да је представница окупиране и ратом унесређене земље свесно приказана на овакав начин, односно да је сваки детаљ у листу, када је за то била прилика, био у функцији антиратне поруке.

феминистичких покрета узетих појединачно. Тачније, као што је С. Кинеброк приметила да је одређено феминистичко гласило уједно и израз одређеног женског покрета и тај покрет сам, тако је и преносивост женских портрета уједно и резултат интернационалног умрежавања и деловања феминсткиња, као и агенс интернационализовања тога деловања.

Значењски, портрет представља глорификацију савремених Американки које се свесно боре за сопствена права, али и за светски мир. Наизменично, без јасног реда, како и приличи разговору (две пријатељице¹⁹²), америчке жене појављују се час у тоталитету националног идентитета (Американке), час кроз одређене групе и организације (студенткиње, манекенке, цртачице, домаћице, Хришћанска заједница младих жена, Удружење жена слободних професија, Удружење Црнкиња итд.), час кроз индивидуалне примере (попут наведених хероина са фотографија). Свака од наизменичних слика америчких жена приказује неки од видова њихове борбе за женска права и побољшање положаја жене у друштву, професији и дому. Изразита диференцијација женских удружења и активизама могла је на читатељке *Жене данас* деловати као подстицај за даљу специјализацију женских активности у Краљевини Југославији. Ипак, тема којом две колегинице и пријатељице почињу свој разговор, и ангажман који у том тренутку обједињује велики број Американки различитих професија, класа и интереса, јесте пацифистички ангажман. Једна од најраширенијих акција у том тренутку био је бојкот јапанске свиле и, бојкот ношења свилених чарапа. Колике је размере овај покрет имао у САД сведоче примери које Дороти Томпсон описује: поред организовања протестних поворки (између осталих, и оних који траже бојкот самих девојака које носе свилене чарапе) и перформанса (јавног паљења чарапа које су предузеле студенткиње на једном конгресу), чак су и манекенке на модним ревијама одбијале да носе свилену одећу. Коначно, и сама Дороти Томпсон у собу интервјуерке улази обувена у *намучне* чарапе, што је детаљ који се посебно тематизује у овом чланку. Чињеница да је прва ствар коју у свом интервјуу Гертруд Дибби помиње то да њена колегиница не носи свилене чарапе,

¹⁹² Гертруд Дибби представила је Дороти Томпсон као своју добру пријатељицу, која јој је из Америке дошла у посету, вероватно у Швајцарску.

результат је одабира информација по важности, који је резултат идеолошке усмерености преносиоца поруке.

Две новинарке, једна европска и једна америчка, потпуно су сагласне у пацифистичком ангажману, и то чини да се између примарног (говор аутора интервјуа) и секундарног дискурса (говор интервјуисаног) брише јасна разлика. У новинарском исказу посебно, преношење туђе речи може у потпуности да измени поруку, контекстуализацијом, селекцијом информација, премештањем реченица изворног текста/говора, драматизовањем исказа и сл., као што секундарни дискурс може да се дистанцира од првога, да га иронизује или подвргава одређеној критичкој перспективи. У чланку „Жене у Новом свету“ који, истина, формално чува границу између два текста, коришћењем наводника, на значењском и идеолошком плану разлике између њих не постоје.

Кроз наизглед споредне описе елегантног изгледа америчке новинарке („заиста, њени чланкови су фини и елегантни у густим, памучним чарапама“) или њених реакција („којој су се очи засветлиле при помену...“, „прича Дороти смешећи се радосно“), највише кроз тон њеног исказа (оптимистичан, пун одушевљења и вере у женски активизам), чланак „Жене у Новом свету“ представља и портрет саме Дороти Томпсон.

9. 8. „Данашња муслиманка“: „у сенци фереце“ или изван ње

Као што је *Женски покрет* привилеговано место дао проблему еманципације муслиманских жена у новој Краљевини, портретишући их на почецима свог излажења (4, 5/1920: 25–27), тако је и *Жена данас* већ првим бројем, портретом „Данашња муслиманка у Босни“ (1/1936: 8), показала колику важност придаје овом проблему. То је уједно први женски портрет у овом часопису и једини у његовом првом броју. Њиме је *Жена данас* започела спровођење најављене уређивачке политике, по којој ће тај часопис, из броја у број, описивати живот и положај „наше жене“ из свих крајева Краљевине Југославије, и то, како се уредништво надало, извештајима са лица места, чланцима самих читаатељки које ће преузимати улогу репортерки и часописних сарадница.

Овај први, и непотписани, чланак није могао испунити тај налог, али открива ауторку која ипак из прве руке познаје прилике у неким деловима Босне. Поред тога што описује живот муслиманке кроз опште обичајне норме, који се зато не разликује много од живота жена исламске вере и ван граница Југославије („муслиманска жена“ заврши верску школу, мектеб, и највише основну, изузетно су ретки примери да родитељи дозволе ћерци да настави школовање; удаја значи потпуно посвећивање кући, а циљ је удати девојку што пре, већ са 15 година, јер је срамота ако до двадесете године остане „уседелица“; девојка нема никаквог права у избору младожење, и због тога постоји велики број несрећних бракова и развода), ауторка портрета открива и специфични „обичај“ који се појавио са додатним осиромашењем породица из нижих друштвених слојева у Босни – обичај продавања удавача у Македонију (постоји, како се тврди, велика потражња за овом бесплатном радном снагом, коју жена по неписаном брачном уговору представља; у разрађеној процедури, трговачки агенти дочекују путнике са фесовима на македонским станицама, девојке се продају по цени од 500 до 3000 тадашњих динара, да би, у понеким случајевима, касније биле и препродане; чести су случајеви бекства из нове куће, али постоје и писма девојака која сведоче о њеној импресионираности економским благостањем у новом дому).

Ипак, неочекивано у односу на претходни текст, овај чланак се завршава оптимистичком поруком по којој се, у целини узев, муслиманска жена нагло еманципује. Ауторка тврди да је покривање жена заром и ферецом „данас“ обична конвенционалност и, изједначујући на крају свој глас са гласом жена које га заправо немају, у маниру манифеста објављује раскид са традиционалним животом муслиманке.¹⁹³

Без обзира на то што говори о муслиманкама у другој области Краљевине, каснији портрет, „У сенци фереца“ Данице Војводић (17/1938: 9–10), показује да се перспектива аутора чланка битно мења када тај аутор предузме „научнију“ методу у истраживању положаја муслиманки, и када глас да и конкретним женама. Репортажа „У сенци фереца“ портрет је муслиманских жена у Санџаку. Даница

¹⁹³ „Када већ једном изађе из оног скученог оквира у коме је до тада живела и пође у школу или на рад, она се више не враћа натраг, о покривању више неће да чује, а своју прошлост сматра срамном и понижавајућом“ (1/1936: 8).

Војводић, и сама из ове области, спроводи својеврсно етнографско истраживање, не само самим живљењем у средини о којој пише, кретањем градским улицама, већ и интервјуисањем санџачких муслиманки. Пажњу овде вреди скренути и на унутаржанровску динамику овог женског портрета: он је истовремено репортажа, сведочанство, сећање и етнографски запис преплетен са неколико кратких интервјуа.

Портрет слика санџачку муслиманку¹⁹⁴ на њеном путу од девојчице до мајке, дакле ону етапу животног пута која се подудару са фикционалним животним путем јунакиње неког женског образовног романа, односно „девојачког романа“. После Првог светског рата донет је, како ауторка чланка подсећа читатељке *Жене данас*, закон о обавезном школовању у Краљевини СХС, што је натерало муслимане да и женску децу почну уписивати у школе. Међутим, уписане девојчице брзо би престајале да долазе на наставу, некада и пре него што се „сакрију“, а најкасније када то учине, тј. почну да носе ферецу. Овај иницијацијски чин знак је да је девојка спремна за удају.¹⁹⁵ До удаје, али и по удаји живот муслиманке у Санџаку одвија се у строгим оквирима дворишних зидова, односно под ферецом и заром у ретким кретањима по улици или одласцима на теферич. Ауторка извештава и о честој појави да у таквим изласцима буле носе и кишобране, као још једно осигурање да им нико неће видети лице. У кретању улицом пред женама мора обавезно да иде један мушкарац, макар то био и дечак. Отац удаје девојку без њене воље, а најчешће већ око четрнаесте године. У разговору са другарицом из детињства, Војводићева сазнаје да ова приликом удаје није знала да њен муж код куће већ има три жене, а да му је то седми брак. Своју репортажу ауторка завршава сликом спуштања мрака на улице „наше паланке“. У томе мраку чују се из појединих кућа крици и запомагања. „То муж или отац бије жену или ћерку“ (17/1938: 10). О томе се у јавности ћути јер се подразумева право домаћина на овакву врсту родно утемељеног насиља.

Упадљива је разлика између поенти којима ауторке бирају да заокруже своје портрете муслиманске жене. Та разлика у складу је са разликом између

¹⁹⁴ Верско односно национално одређење „муслиман/ка“ пише се малим словом у складу са изворним текстом, односно укупним тадашњим начином писања имена представика ове заједнице у Краљевини СХС / Југославији.

¹⁹⁵ Девојчице почињу да носе ферецу када добију прву менструацију.

позиција говорног/текстуалног субјекта: мање или више дистанцираног аналитичара-идеолога и са/учесника-сведока-извештача.

9. 9 Портретисање ван жанра: исцртавање идеала радне жене кроз модну рубрику

Увид у целокупну женску периодичку штампу двадесетих и тридесетих година 20. века открива упадљивост супротног схватање моде у два илустрована женска магазина: *Жени и свету* и *Жени данас*. Кроз овај аспект часописа јасно се огледају идеолошке разлике између ова два часописа: у *Жени и свету* луксуз је позитивно вреднован, а читатељки се налаже да увек треба да буде модерна и елегантна. Чак и у шетњи по природи:

„Разуме се да ова гардероба не сме бити спортска, јер се не излажемо неким нарочитим телесним напорима, а са друге стране она не сме имати ни карактер чисте променадне одеће, већ се мора између ове две врсте изабрати једна средина тако да би се добио шик тротерски стил са обележјем спортске одеће“ (4/1932: 13).

Луксуз и елеганција подразумевају, као што се види, инсистирање на нијансама.

Насупрот томе, *Жена данас* захтева од својих читатељки да презру одећу која је чист украс и луксуз и да се увек опредељују за практичну, вишенаменску одећу. У првом броју у рубрици *Мода* изнети су програмски ставови, у којима се *Жена данас* јасно опредељује за „моду радне жене“ која стоји насупрот моди која се брзо мења. „Наша рубрика и наши савети о моди треба да служе потребама радне жене. Од париских и осталих великих салона доносићемо само оно, што је заиста практично, лепо и уз то и јефтино“ (1/1936: 22).

Ипак, сама чињеница да у *Жени данас* постоји посебна рубрика посвећена моди говори да се комунистичке нису одрекле моде, посебно с обзиром на чињеницу да је извор прилога у рубрици исти као и онај у грађанским модним магазинима: париска и светска модна сцена. Односно, питање је да ли су уреднице на тај начин вредновале моду саму по себи, или су, свесно или не, следиле

тоталитаристички принцип своје идеологије по коме ниједна област живота није смела остати ван контроле.

У духу Лењиновог (Владимир Ильич Ленин) прецизног и нормативистичког савета да сукња нове совјетске жене-раднице не сме да буде ни прекратка, али ни предугачка да жену не би ометала у раду (Attwood 1999: 70), уреднице *Жене данас* говоре о многим комадима одеће. На пример:

„не смемо ни једног тренутка да изгубимо из вида да наш зимски капут мора да послужи за сваку прилику. То се може постићи једино тако ако изаберемо штоф солидног квалитета, неупадљиве, мирне и тамније боје, који се може носити како при лепом јесењем или зимском времену, тако и у данима ружног времена, на киши и на снегу [...]. Ширина капута при дну врло је практична јер допушта слободно корачање“ (1/1936: 22–23)

Сараднице *Жене данас* су у потпуности свесне идеолошке условљености моде, као што су свесне и сопствене идеолошке позиције у том погледу:

„Идејни покрети били су од великог утицаја на стварање женске моде: мода је постала једноставна и практична. Али, последњих неколико година, упоредо са удаљавањем жене из јавног живота појављује се једна нова тенденција: да се женска мода учини накинђуреном, луксузном и непрактичном. Овој моди одговара велика мода сомота. Од сомота се праве поподневне и вечерње хаљине са богатим златним и чипканим украсима, чак и капути са много крзна. Нас ова мода врло мало интересује. Нама нису потребне нарочите поподневне тоалете, јер је наша преподневна и поподневна тоалета једна те иста: хаљина за рад“ (3/1936: 23).

„Зато вам ми, [...] већ и због њихове натрпаности и очигледног каћиперства не препоручујемо свилене пиџаме, ни огртаче, ни лепршасте хаљине од воала.“ Јер, нова жена коју жели да изгради *Жена данас* је жена „ослобођена од предрасуда да ‘само својим женским оружјем – лепотом и кокетеријом тзв. љупкошћу’ може победити. Кога и шта? Зар свога друга који се заједно са њом мучи на животном путу. А за праву борбу на друштвеном пољу, лепршастим хаљинама нећете учинити ништа“ (7/1937: 23). У чланку је, као што се види

цитиран текст вероватно неког ревијалног, „буржоаског“ женског часописа. Очигледно је и из тог кратког навода да традиционално и „буржоаско“ схватање жене, и моде, произилази из имплицираног става да су полови супротности, које се међу собом боре за превласт, као и да свако у тој борби има своје „оружје“, специфична родно одређена средства. Пролетерско, комунистичко схватање жене и родних односа подразумева, као што се из навода види, да су класни односи „старији“ од родних односа, и да борба треба да се води на првом пољу, док су у родним односима мушкарци и жене, уколико припадају радничкој класи, „другови“, дакле равноправни.

Када предлажу да се за летовање искроји бели шорте, комад одеће који у потпуности открива женске ноге, ауторке чланка напомињу: „Само у друге сврхе, не из кокетерије и трговачких разлога, нити жеље за излагањем својих облина, већ ради прикупљања енергије и оживљавања свих мишића, чија је свежина први услов за издржавање напорног рада у животу запослене и енергичне жене“ (7/1937: 23). Ово схватање о битној разлици у сврси одеће, која прави разлику између оправданог и неоправданог откривања тела, у потпуности одговара тадашњем совјетском моделу „модирања“ нове жене. Марија Иљина у чланку „У чему је лепота“ (*Работница*, 37/1927) на потпуно исти начин прави разлику између шортса које раднице носе на спортским приредбама, као практичну одећу за ту прилику, и кратких сукњи које буржоаске жене носе само зато да би привукле мушкарце (Attwood 1999: 70).

Упадљиво је да се у *Жени данас* боје строго прописују. Ако је за капут најбоља мирна и тамнија боја, за лице благо руменило, за косу природна боја, за купаће костиме никако се не препоручују шарени дезени „јер ће вам брзо досадити“, већ треба узети таман једнобојан костим, али никако црн „јер то се више никако не носи“. Исто тако, у избору сандала, а препоручују се „апостолске“, најбоље је одредити се за браон или драп боју, „јер беле на мору сасвим пожуте“ (16/1938: 23).

Међутим, фотографије и цртежи модела које је часопис доносио нису увек одговарали проповеданој строгој практичности и универзалности радне одеће. Иако углавном сведени, многи од модела истицали су елеганцију и љупкост жене, и тешко би се могли замислити у радном окружењу (нпр. фотографија са

пропатним текстом: Бели костим чији је црвени појас у складу са црвеном блузом, 6/1936: 27).

То зрно елеганције и женствености није се поткрало уредницама *Жене данас*, нити је сликом случајно послата порука коју читатељке никада неће наћи у тексту. У чланку „Покушајмо да будемо лепе“ уреднице су коначно откриле да оне јесу за одређене за минимум женствености чији је максимум прецизно одређен императивом „природности“. По моделу *да, али* оне у стилу манифеста објављују: „Наглашавамо да најодлучније осуђујемо кинђурење и постављање спољашњег изгледа као централног проблема. Али не сматрамо ни тачним оно фаталистичко схватање да се морамо помирити са изгледом какав нам је дао ‘драги бог’. Ако лице и усне имају природно руменило, нећемо сигурно употребљавати жуте и друге упадне боје, које не одговарају природној боји људске коже. Али се не треба ни стидети благо нарумењених усана, које освежавају лице. Руж, наравно, не треба стављати преко природно изведених линија усана“ (8/1937: 23).¹⁹⁶ По том начелу, дозвољено је фарбати косу, али у боју коју је имала пре појаве седих власи. Јер, поента је задржати природан изглед, „мало га потенцирајући негом.“

Однос уредница *Жене и света* према моди у одевању одговара њиховом односу према књижевности и филму, тј. уметностима уопште. Када уредништво саветује читатељке о томе шта треба поправити у причама које шаљу, или наводи разлоге зашто причу неће објавити, то су редовно идеолошки недостаци приче, а врло ретко уметничко-стилски. Филмска критика *Жене данас* је такође јасно идеолошка филмска критика, и на томе се свесно инсистира. Мода одевања као примењена уметност није могла имати другачији третман од других уметности и зато сваки модни савет има идеолошку мотивацију.

Уколико би се на основу текстова модне рубрике *Жене данас* извео идеални модни портрет радне жене, он би подразумевао слику жене одевене у одећу неупадљивих боја, која не обнажује тело, а која се може носити и у радно и у слободно време, током више сезона и година, при чему је то одећа без шара и

¹⁹⁶ Занимљиво је да се модел дискурса *да, али* овде реализује на обрнут начин од уобичајеног. Овакав начин писања о одређеној теми подразумева да се најпре позитивно вреднује одређени феномен, најчешће неки еманципаторски процес, да би се онда у истој реченици/текстуоспорио и релативизовао.

модних додатака, уз евентуално коришћење шешира; лице је углавном ненашминкано или са кармином у боји усана.

Да је модни портрет жене у *Жени данас* био критички одговор на грађанску концепцију модерне жене, каква је промовисана у магазину *Жена и свет*, показује чланак уреднице Олге Тимотијевић „Кажи ми, кажи како да те зовем, кажи ми какво име да ти дам...“. У питању је портрет најактуелнијег модела модерне жене – портрет гламур-девојке. По тумачењу Тимотијевићеве то је онај модел који је Холивуд „избацио“ на тржиште женског идентитета за нову, 1938. годину. И то је модел женскости који она оштро критикује:

„Будимо лепе – јер жена пре свега мора да буде жена. То захтевају модни журнари, то захтева друштво, то захтевају људи, то захтевају – пре свих и свега – један добар део жена. Будимо лепе као анђели или демони. Будимо свитхарт или вампи, сексапилке или гламор-девојке. Према тренутку, према времену, у корак с временом. А када ћемо бити људи? Када ће жена престати да буде лутка овог или оног типа и постати човек, у пуном смислу речи, што не значи да ће носити панталоне као Марлена, него да ће свесно хтети да се разликује од пауна, папагаја и мајмуна“ (13/1938: 19).

Тимотијевићева преко Холивуда критикује заправо конзумеристички капитализам, али то је значење које је морало остати скривено за цензуру а бити видљиво за читатељке. По тој танкој линији између дозвољеног и забрањеног исписане су реченице портрета у којима се каже: „Мислим да се у Америци не играју крштавања и прекрштавања тек игре ради.¹⁹⁷ Биће да је та игра уносан посао. Док је америчким филмом владала свитхарт, владала је коњукура за жене тог типа, постојала је за њих добра могућност зараде, публика их је радо гледала, биоскопи су се пунили итд.“ (Исто) .

Овај портрет је, дакле, више од критике модних и медијских имепратива, као што је и сваки чланак у *Жени данас* био више од оног што је на први поглед било видљиво.

¹⁹⁷ Ауторка мисли на све оне напред набројане медијске женске идентитете.

9. 10. Завршне напомене

Крајем 1939. и почетком 1940. долазило је до све већег отпора *Жени данас*, како уопште, тако и унутар самих женских организација. Последња велики збор за женско право гласа који је организовала *Жена данас*, Конференција одржана 23. новембра 1939. године, наишла је на одијум у грађанској јавности. Саме сараднице часописа сведоче о томе, сводећи биланс неуспеле акције да се женско право гласа уврсти у последњи изборни закон. Марија Велимировић у чланку „Резултати једне борбе“ наглашава да:

„ту и тамо, а нарочито у Београду, сарадњи организација и жена стваране су велике препреке. Истина, то више није имало облик ситних и малих неслагања. И утолико боље. Сем и иначе неважне и површне полемике и блјутавог чланка у ‘Правди’ и изанђалих, већ и као вицева неукусних, цртежа ‘Ошишаног јежа’ – све остало имало је озбиљан карактер неслагања диктованог различитим ставом по питањима најсудбоносијим за *радне* жене и народ“ (26/1940: 4, курзив С. Б.).

Револуционарно опредељење, сведочанство о припадности пролетерској јавности и шифра комунистичке делатности сигнализирани су у овом тексту једном једином речју, епитетом *радне* додатом именици жене, али и повезивањем женама са „народом“.

Није случајно да у даљем тексту Велимировићева у синтагми *жене и народ* замењује места два именица, односно да народ ставља испред жена. Велимировићева се оправдано пита:

„Јер зар су случајни напади Милице Топаловић на ‘Жену данас’ и јединство жене, кад се то јединство остварило на три, за *народ и жене* најсудбоносија, питања: бољи услови рада и живота, слободе народа и мир. Зар није значајна чињеница да се у том друштву нашао и Љотић, са својим безобзирним хушкањем на ову борбу жена? Зар ово одуговлачење и препреке које су водеће личности Алијансе Женских покрета стварале да до ове акције не дође, није значило њихову недоследност у њиховој, феминистичкој борби за права жена?“ (26/1940: 4, курзив С. Б.).

Она, међутим, заборавља да се исто тако оправдано запита да ли се и у дискурсу *Жене данас* нешто променило, нешто што је и њихову феминистичку борбу учинило мање доследном.

Иако су представнице Женског покрета учествовале на самој Конференцији, а три дана касније и саме организовале сличан збор (Велики збор Алијансе Женских покрета 26. новембра 1939), на коме су учествовале и чланице Омладинске секције, сараднице *Жене данас*, идеолошке разлике између ове две групе све су се јаче испољавале. Оне ће довести до иступања Омладинске секције из Женског покрета, и то већ у јануару 1940. године, Изјавом Омладинске секције Женског покрета којом ће младе „скојевке“ најавити да настављају „своју борбу за добро читавог народа“ (26/1940: 18), али у другим оквирима.

У својим текстовима *Жена данас* је од тада редовно повезивала жене и народ, акценат стављала на радне жене, а право гласа истицала као право оних које раде, било као домаћице или раднице ван куће, или бар мајке. У своме дискурсу о правима жене *Жена данас* постепено и једва видљиво искључивала је „госпође“.

Часопис *Жена данас* открива сложени однос који се успоставио у једном историјском тренутку између грађанске јавности, с једне стране, и феминистичке и пролетерске/комунистичке контрајавности, с друге стране. Поред тога што показује како је политика женског самопредстављања била условљена тим сложеним околностима, *Жена данас* покреће више питања везаних за ограничене могућности развоја женске штампе на српском језику. С тим у вези, може се закључити да је и женски портрет, иако поред феминистичког есеја међу најзаступљенијим гиноцентричним жанровима у то време, остварио тек део својих потенцијала.

Несвакидашња складност споја радикалног феминистичког активизма (и шифрованог комунистичког) и популарних садржаја из домена културе женствености на страницама *Жене данас* може се објаснити идејом коректора Хабермасовог концепта грађанске јавности по којој рационална критичка расправа и комерцијални интереси не морају да буду нужно некомпатибилни. Пролетерска контрајавност, у виду КПЈ, у илегали, покренула је, под званичним плаштом друге контрајавности – феминистичке грађанске – часопис *Жена данас*, којим је, додајући „озбиљним“ критичким садржајима оне забавне и комерцијалне,

покушавала да окупи широке масе за критику постојећег система, критику која би водила директно у револуцију. Марија Ди Ченцо и друге ауторке *Историје феминистичких медија* желеле су да покажу на примеру британске ране феминистичке штампе да је предрасуда да комерцијални и рекламни интереси искључују радикалне политичке програме. То је управо закључак који се намеће и из примера *Жене данас*.

10. Часописи умереног грађанског феминизма: *Жена и свет* (1925–1941) и *Женски свет* (1930–1934)

10. 1. Између модерне и нове жене: неизбежна амбиваленција илустрованог женског (модног) магазина

Жена и свет и *Женски свет* припадају истој дискурзивној тј. идеолошкој формацији: умереном грађанском феминизму. Ово одређење дајемо у складу са раније навођеном поделом немачке женске периодичке штампе Сузане Кинеброк, а ослањање на дефиницију насталу на немачкој периодичкој грађи у овом случају је додатно мотивисано чињеницом да је концепција *Жене и света* урађена по моделу немачких модних магазина из тог периода (Поповић 2000: 58).¹⁹⁸ Израз магазин овде има синонимно значење са појмом часописа, а овде ће се користити не само зато да би се директно пренела енглеска синтагма за ову врсту периодика (*women's magazines*), већ зато што је и у српском језику то добро термилошко решење: очигледна етимолошка и семантичка блискост са именицом магацин / магазин конотира разноврсност садржаја и хетерогеност значења која су за такву врсту периодике карактеристична.

Женски портрет је изузетно заступљен жанр у два илустрована женска магазина, која га, за разлику од визуелно штурих периодика радикалног феминизма – грађанског као и пролетерског – откривају као мултимедијални жанр.

¹⁹⁸ Б. Поповић сматра да је узор *Жене и свету*, конкретно, највероватније био берлински магазин *Elegante Welt* (1913–1941).

Иако мултимедијални портрет убедљиво доминира на њиховим страницама, *Жена и свет* и *Женски свет* негују и „чисти“ текстуални портрет.

Оно што је такође важна разлика између илустрованих и „неилустрованих“ часописа, то је да и сама насловна страна илустрованих магазина представља женски портрет на начин како је овде дефинисан. То пре свега важи у случајевима када она садржи и легенду – вербално објашњење слике.¹⁹⁹ Међутим, и у случајевима када насловна страна садржи само слику (као што се видело у случају *Жене данас*), та је слика део укупне интертекстуалне мреже тога часописа, као и других медијских текстова доступних читатељки, тако да она заправо увек подразумева и одређени, неизречени, вербални текст.²⁰⁰ За насловну страну илустрованих магазина с правом се може рећи да је она најпривилегованији женски портрет у часопису.

Битна разлика између два усмерења грађанског феминизма, па тиме и њихових гласила, огледа се и у елитизму односно масовности следбеница и читалачке публике. У складу са тим, жанр женског портрета у *Женском покрету* има елитистички карактер који се огледа у малобројности и интелектуалном статусу публике, док је у два илустрована магазина елитизам одређен класним статусом и законитостима масовне потрошње.

Због простора који посвећују моди, а то је углавном половина часописа, *Жена и свет* и *Женски свет* дефинисани су овде као модни магазини. Треба имати у виду, међутим, да постоје и уско специјализовани модни магазини као посебан периодички жанр. У Краљевини СХС / Југославији у међуратном су периоду читани пре свега страни модни магазини, а излазили су, илустрације ради, домаћи модни журнали попут *Моде у слици и речи* у Београду и *Паршке моде* (1921–1935) у Загребу, као и краткотрајни листови *Мода* (1922), *Филм и мода* (1928), *Мода* (1933–1934) уреднице Марије Живковић, *Мода фризура* итд. Ширином и начином обрађених тема *Жена и свет* и *Женски свет* увелико превазилазе оквире овога периодичког жанра.

¹⁹⁹ У таквим случајевима текст легенде може се сматрати уједно насловом портрета. Због тога су насловне стране са легендом пописане у Селективној библиографији женских портрета.

²⁰⁰ Такве насловне стране, ипак, нису могле бити пописане у Селективној библиографији.

Ширином свога утицаја, с друге стране, *Жена и свет* и *Женски свет* више него *Женски покрет* покрећу питање односа масовних (визуелних) медија и родног идентитета.

*Жена и свет*²⁰¹ је имала тираж којем се није приближио ниједан други женски часопис у то време. Ни овај магазин, заправо, не објављује на својим корицама податке о тиражу, али је познато да је пилот-број изашао у 60.000 примерака јер се појавио као бесплатан прилог *Илустрованог листа*. Како напомиње Светлана Стефановић, у првој години излажења часописа у чланку „Г. Стјепан Радић о браку“ наводи се да *Жена и свет* има 10.000 читатељки. „Мада, сам тираж, вероватно, није био толико висок, број читатељки се можда и кретао око тога (фантастичног) броја“ (Стефановић 2000: 9). Познато је, наиме, да женске часописе често чита више генерација у породици, односно да се они прослеђују и позајмљују другима. Од поузданих сведочанстава о читаности постоји још и списак првих претплатника – њих 400, у трећем броју првог годишта часописа. Он је поузданији, међутим, као сведочанство о томе да се магазин читао у свим деловима Краљевине СХС, будући да садржи податак о месту из ког је пренумерант/киња (уп. Стефановић 1998: 409), него као путоказ ка реконструисању прецизног броја читатељки. У сваком случају, број читатељки се за тадашње прилике може сматрати великим и већим од било ког другог женског периодика.

Визуелни аспект часописа стоји у двосмерном односу према тиражности и утицају часописа: богати визуелни материјал чини часопис привлачним и продаваним, а то, с друге стране, утиче на додатно освешћивање уредника и уредница о моћи визуелног, што подстиче на његову промишљенију употребу. С. Стефановић истаћи ће овај феномен запажањем да је магазин *Жена и свет* од самог свог почетка „уочио“ „моћ и снагу фотографије као средства пропаганде“ (Стефановић 1998: 414). Веза између визуелне медијске културе и конструкције идентитета у домаћој женској периодици учвршћује се управо у том периоду.²⁰²

²⁰¹ Будући да је *Женски свет* излази много краће, а да углавном понавља концепцију *Жене и света* из првих пет година излажења, концепције оба магазина, и њихови женски портрети, биће представљени углавном кроз примере *Жене и света*.

²⁰² Последњих деценија ова веза се у светским размерама посебно проучава у случају женских, модних и уопште популарних, часописа и њихове интеракције са женским родним идентитетом, како на примеру женске штампе касног осамнаестог, затим 19. и раног 20. века, тако и на примеру

Мултимедијални женски портрети тиражних илустрованих часописа изузетно су утицали на дискурзивно обликовање нове жене. Уредништво *Жене и света* било је свесно и повезаности изворног портретског медија и жанра, сликарског портрета, са новинарским портретисањем које је само спроводило, па је на самом почетку позвало академског сликара и професора Миленка Ђурића да напише нешто о портретима жена у ликовној уметности. Већ у другом броју објављен је његов чланак „Сликари и женски портрети“ (2/1925: 10), док четврти број доноси пано *Женски портрети* са четири сликарска портрета жена (4/1925: 3), а обичај оваквог представљања сликарских портрета жена остаје до краја излагања часописа. Занимљиво је да Ђурић у своме чланку привилегује портретисање жена наглашавајући да оно захтева посебне занатске и опажајне способности уметника, због чега је „мало портретиста који савршено могу дати женски портрет“. Поред тога, он уочава појаву која је повезана са новинарским жанром (женског) портрета, а која се огледа у чињеници да је уметнику, који из сопствене побуде бира да слика неку жену, она „дакако занимљива као тип или има ма какву нарочиту одлику, која је издваја између осталих жена“, док „идеализирање долази по себи тамо где је потребно“ (2/1925: 10).

Илустровани женски (модни) магазини су од свога настанка неговали двоструки однос према родном идентитету жене. С једне стране, они су проблематизовали женску субјективност и настојали да је промене и унапреде док су, с друге стране, најчешће истовремено, неговали неупитни култ женствености (в. Ballaster et al. 1991). То доводи до паралелног егзистирања, односно сукобљавања еманципаторских и традиционалистичких (па и дискриминаторних) дискурса унутар ове врсте периодике. Другачије речено, женски магазини доносили су – како је време протицало све више – информативне и оригиналне истраживачке новинарске чланке, док су истовремено објављивали чланке које карактерише неинформативност, а који врло често понављају и учвршћују, сваки у свом жанру, родне и друге стереотипе, односно одржавају постојеће друштвене односе моћи.

новијих, лиценцих магазина. Видети: Carolin Kitch, *The Girl on the Magazine Cover*, 2001; Ellen McCracken, *Decoding Women's Magazines: From Mademoiselle to Ms.*, 1993; Janice Winship, *Inside Women's Magazines*, 1987.

И због самог часописног жанра, дакле, а не само због сопственог уредничког опредељења у смеру умереног грађанског феминизма, *Жена и свет* и *Женски свет* нису могли бити доследни конструктори нове жене, већ више њене умерене и амбивалентне варијанте: модерне жене. На нивоу лексичке употребе, у ова два магазина синтагме *модерна жена* и *савремена жена* јесу синоними. Томе би требало додати да је једна линија женских портрета приказивала и дискурзивно производила својеврстан прелазни тип од умерене ка радикално еманципованој жени, а који се не поклапа сасвим са типом модерне жене. Ко је и каква за ауторке и ауторе двају магазина била модерна жена?

Одговор на то питање могао би се најкраће илустровати кроз неколико реченица из портрета „Модерна жена“:

„Може жена да ради све послове, које ради и човек; може све да зна, као и он; може да буде на истом степену културе, као и сваки човек – али она не сме да заборави на своју женскост, ако хоће да буде срећна, макар и као модерна жена. Жена не сме да заборави на своју природну функцију, и треба у себи да споји данашњу еманципацију са праосећајима своје женскости“ (*Жена и свет*, 5/1931: 3).

Овај пасус из иначе кратког портрета, који чак не потиче од уредништва, нити важног аутора (потписан је само иницијалима Р. Д.) у великој мери илуструје доминантно вербално експлицирано схватање модерне жене у два илустрована магазина. То је жена која следи све налоге еманципације, тј. која јесте еманципована (има приступ образовању и јавном деловању и потпуно их користи), али која се не сме одрећи супружанства или мајчинства. И која се, а то овај цитат једино не наглашава, не одриче ни своје женствености. Женственост је подразумевала допадљивост, негованост и елегантно одевање и дефинисао ју је магазин као целина, својим модним и рекламним рубрикама, а повлашћену функцију у промоцији такве женствености имале су његове насловне стране (прилог 7). Дискурс о модерној жени обликовао се, дакле, по принципу *да, али*, с тим да је, зависно од текста до текста, и од читања до читања, акценат могао да буде на *да* или на *али*.

Наиме, овакво схватање модерне жене јесте доминантно, али не и једино, јер (женски) магазини као *магаџини* текстова по правилу обухватају асортиман

веома различите робе. С друге стране, као *илустровани* магацини, они нуде далеко више могућности читалачких интерпретација од часописа у којима претеже вербални текстуални материјал. Поред тога што свака читатељка за себе декодира сам вербални текст, у илустрованим магацинима могућности декодираних значења се и за свако појединачно читање умножавају због интеракције сликовних, визуелних „текстова“ са овим првима.²⁰³

Као што је наглашено у поглављу посвећеном новој жени, разлика између нове и „старе“ жене састоји се у „њеном“ схватању брака. Тачније, у односу према браку огледа се последња и кључна дистинкција између типа жене који би се могао назвати прелазним и типа доследно нове жене. Александра Колонтај је показала да и сама књижевност до времена писања њеног есеја чешће приказује прелазни тип жене него нову жену. Где се у том „систему“ еманципованих типова налази модерна жена? Два домаћа магацина су и у том смислу дала контрадикторне одговоре. На једној страни су текстови који модерну жену по том

²⁰³ М. Тодић је дала не само теоријске инструкције за читање женског портрета као мултимедијалног жанр, већ и његове конкретне анализе. Посебно су драгоцене њене анализе насловних страна *Жене и света*. Међу њима се додатно издваја анализа насловне стране са ликом краљице Марије, не само због луцидности саме анализе, већ због значаја самог предмета представљања (краљице и краљевске породице) за обликовање идеологије оваквог типа периодике. Као врховни државни ауторитет, а уз то специфично женски, лик владарке који се често појављује костимиран у сељанку односно потенциран као лик Мајке, сведочи о вишедимензионалности конзервативног и традиционалистичког дискурса женских магацина. Самим тим, он потврђује идеолошку контрадикторност, односно амбивалентност као једну од кључних одлика женских магацина уопште. Сам насловни портрет краљице Марије Карађорђевић (в. Селективну библиографију за 1928) садржи чак ту двосмисленост унутар самог себе. Иако је циљ М. Тодић био пре свега да образложи однос слике и текста у мултимедијалном медијском жанру („Овај однос слика-текст је конститутиван за медијску поруку и то је видљиво већ на први поглед, али колико та симбиоза успешно делује увериће нас поменути пример са Краљицом Маријом Карађорђевић на насловној страни *Жене и Света*“), за нас су овде важне и друге импликације њеног тумачења. „Реторика слике“, каже она, „бар у оној денотативној равни, како је дефинише Барт, не показује да је реч о жени која је у зноју лица свог донела на свет једно ново људско биће, јер Краљица Марија Карађорђевић лежерно позира у софистицираном студијском аранжману обучена у квази народну ношњу. Тек уз помоћ легенде у којој се каже да је она ‘мати још једном сину’, посматрач открива право значење визуелне поруке. Затим, када се његова пажња поново окрене слици, тражећи неку ‘опипљивију’ потврду за изнесену тврдњу, примећује да краљица-сељанка држи дечију ципелицу у рукама, као атрибут мајке земље“ (Тодић 2009: 150). Двосмисленост насловне слике лежи пре свега у чињеници да сугерисана традиционалистичка фигура Мајке (сељачка ношња, ципелица као атрибут мајке земље) саму себе оповргава одсуством било каквих епитета жртве и мученице, који су такође обавезни за дату фигуру; напротив: очигледном сликом лежерности и комфора традиционалистички мит је изнутра деконструисан. Иако текстом легенде уредништво покушава да усмери читање слике и тако фиксира значење ове мултимедијалне поруке, то значење више није под контролом пошиљаоца, већ само у интерпретацији прималаца тј. читатељки.

питању смештају у прелазни тип. Репрезентативна илустрација тих текстова је портрет „Слободна љубав модерне жене“ у *Жени и свету*. Портрет је двоструко повлашћен, јер га је писала стална сарадница часописа Полексија Д. Димитријевић-Стошић, а објављен је као уводни чланак. Он недвосмислено поручује да модерна жена по датој основи није и нова жена. Јер:

„жена ма колико била еманципована и културна, мора увек да буде анђео чувар брачне заједнице као највеће своје светиње, и да вазда у души носи један исти лик, лик свога мужа. Сем љубави према своме законитом мужу жена мора бити ексклузивна за сваку другу љубав, љубав ван брака“ (4/1933: 1).

Портрет, истина, не тематизује проблем лошег брака и не одговара на потенцијално питање да ли је слободна љубав дозвољена у том случају, односно да ли је брак и тада „највећа светиња“, али је довољно речено већ и тиме што се ова институција именује *светињом*, а жена *анђелом чуваром*.

Иста ауторка, међутим, у истом часопису потпуно другачије говори о браку у другом, фикционалном жанру. У рубрици *Наша прича*, у краткој причи „Њено писмо“ (2/1933: 9–12),²⁰⁴ Полексија Димитријевић-Стошић кроз форму писма-исповести нараторке својој пријатељици каже следеће:

²⁰⁴ Ова приповетка једна је од оних које јасно обликују имплицитну читатељку *Жене и света*: то је образована грађанка из богате куће, богато и удата, чији је идеал искрена љубав. Као илустрацију наводимо следеће одломке из писма које нараторка-јунакиња шаље пријатељици: „Мој муж мисли да је довољно што ми је створио велику вилу са луксузним одајама, које вазда имају свечани изглед, што ми је дао многу послугу, луксузну лимузину, укусне елегантне хаљине, које месецима чаме у заклопљеним орманима, па да ме начини задовољном женом, да не кажем срећном, јер бити срећан је релативна ствар, заборављајући да је жени прво потребно пружити искреност, нежност и своју деликатну пажњу, а не само те ништавне ствари, које имају укратки значај од једнога дана. Социални и економски положај мога мужа за мене најзад скоро ништа не значи, јер ја сам тај исти положај и као девојка по своме оцу уживала у друштву. Социални положај и новац, ма колико да су то снажне полуге данашњег живота, ипак су за мене најбезначајније појаве живота, а брачни живот без нежности и љубави, јесте живот без садржине“ (2/1933: 10). Интелектуални елитизам имплицитне читатељке/модерне жене конструише се и огледа у следећем одломку: „Жалим само што живиш на селу, јер макако да је то село дивно и пуно природне лепоте а твој учитељски позив пун идеализма, ипак је тешко живети на селу у примитивној средини, долазити у посведневни додир са личностима које нису cadre да разумеју образованог човека и живети без икаквих духовних дистракција“ (2/1933: 11).

„Не жали ни најмање што се ниси још удала, јер знај, док си још неудата, ти имаш свој лични живот, дајеш сама своје личном животу онај правац који хоћеш, имаш своју слободну мисао и вољу, не дрхтиш због мужевљеве ћуди, не муче те никакве сумње, не патиш, једном речи живиш као једна потпуно самостална индивидуа, а веруј ми, Маро, да то много значи за живот савремене жене. [...] Најзад долазим до правилног убеђења да је брак за жену тешки ланац, о који се таре и троши њено нежно тело“ (2/1933: 10–11).

У овом је тексту ауторка предност дала новој жени у односу на модерну. Док је, дакле, у уводном чланку, као оном у ком се износе званични ставови, промовисала један идеал и идеологему, Димитријевић-Стошић је дајући себи одушка у фикционалној прози, на „незваничнијим“ странама часописа препоручила радикални еманципаторски конструкт. То је заправо учинило и само уредништво часописа.

Исто је учињено и кроз „комуникацијске жанрове“ који се смештају на мање повлашћене стране часописа: писма читатељки и анкете. Једна од анкета у *Жени и свету* била је, наиме, и она насловљена питањем „Да ли бисте се радо удали?“. Два одговора која у истом броју следе један за другим одлично одсликавају непожељност постојеће институције грађанског брака код „модерних жена“, читатељки *Жене и света*, које се, међутим, у тим тренуцима преображавају у „нове жене“, као и имплицитна читатељка која се тада обликује. Чак и када су ове нове жене спремне да прихвате брак у теорији, испоставља се кроз ова писма, то је само зато што је он боља опција у односу на његову алтернативу – уседелиштво. Ни тада, међутим, начелно прихватање брака не значи прихватање заинтересованих просаца у пракси.²⁰⁵

²⁰⁵ Одговори читатељки: „Искрено да одговорим, не! Нисам више млада и без искуства. На против, све оно што сам видела код својих пријатељица и оно што сам на својој рођеној кожи осетила, дају ми за право. Ни један човек, ма какав он био, не заслужује да једна жена пође с њиме кроз живот, везана ланцима предрасуда и конвенционалне лажи. Па онда, колико дужности, брига, болова и неугодности ствара брак!“, пише М. Д. П. (9/1930: 5); „Упоређивала сам преимућства која брак пружа жени са оним што ми предстоји ако останем уседелица. Верујте ми да су све моје симпатије на страни брака, па ипак сам, што би моји рекли, пропустила две-три партије. Нисам могла ни у једном случају да се одлучим. Нисам била заљубљена, а у људима, који су долазили на гледање, видела сам само ловце на мираз. Уверена сам да криво чиним, али не могу да кажем да, када нисам сигурна да се нећу покајати. Мислим да је брак што и лутрија: згодитак долази изненада, онда када се најмање надамо“ (9/1930: 5), исповеда се Вера Ј. П.

Удаљавајући се, гледано према страницама часописа, од уводног декларативног и начелног портретисања модерне жене, магазини умереног грађанског феминизма отварају простор и за радикално феминистичку идеологему жене.

Оно што је важно поводом саме анкете поменути, то је да се образац који је реализован у *Девојачком роману* Драге Гавриловић, представљање саме јавне расправе о женској еманципацији, на различите начине понавља у каснијим и различитим формама и жанровима феминистичке контрајавности. Ти жанрови заправо су директни облик јавне расправе. У периодичке жанрове кроз које се феминистичка контрајавност *Жене и света* најдиректније обликовала, поред анкете спадају и писма читалаца тј. рубрика *У четири ока*. Поред озбиљних питања као што су „Да ли бисте се радо удали?“ и „Шта је боље за жену: професија или домаћинство?“ у њима су постављана и наизглед банална питања као „Да ли жена треба бити лепа ако жели да побеђује?“, „Да ли треба да употребљавамо косметику?“, „Да ли жена у кафани треба да плати пиће?“. Тек из одговора читатељки може се видети да је читалачка публика често била храбрија у еманципаторским захтевима од самих уредница часописа.

Када је у питању сама женственост као нужан услов изградње модерне жене, треба рећи да је постојао одређен број фотографија који је благо кориговао доминантни модел модерне – обавезно женствене – жене. На фотографијама које су, наиме, испуњавале другу и трећу страну у *Жени и свету*, као и последње две стране пре задње корице,²⁰⁶ с времена на време појављивале би се слике жена у мушким оделима или униформама, од којих су неке имале односно имитирале и мушки физички изглед лица (краткоћом косе, фризуром, наочарима, одсуством шминке, изразом). Таква је и једна од хероина *Жене и света*, докторка Марија Сиболд,²⁰⁷ која је у магазину портретисана неколико пута. Иако су и фотографије говориле саме за себе (прилог 8), у једном од тих портрета њен је мушки изглед и текстом експлицитно описан, а поједине моменти имплицирају да није реч само о мушком изгледу већ о трансродном идентитету:

²⁰⁶ Тема посебног истраживања могла би бити само анализа ових страница, које овом студијом, нажалост, није могла бити детаљно спроведена.

²⁰⁷ Њено презиме писано је и као Зиболд.

„Висока и отмена, сасвим седих власи, са цвикером на очима јако је упадљива, и оно што је на њој најинтересантније, то је њен начин одевања, јер се *г-ђица* Марија Сиболд носи *кроз цео свој живот* више у мушком костиму но женском; она једино не носи мушке панталоне, иначе, све остало: капут, прсник и горњи капут прави се код мушког шнајдера, и потпуно је мушкога кроја. Шешир *г-ђице* Сиболд исто тако је мушки, а штап као допуна је у потпуном складу са целокупним изгледом ове озбиљне даме-лекара“ (4/1930: 12, курзив С. Б.).

Магазин је чак приказао овакав идентитет као нешто што није ново нити чудно, а камоли да је табу-тема. У „медицинском“ чланку „Промена пола код људи“ др С. М.-а, који не говори о хируршкој промени пола већ о трансродности у савременом смислу, аутор указује на чињеницу да:

„има читав низ историјских личности чији је пол, на пример, до краја остао неодређен, за које се није знало да ли су мушкарци или жене. Било је и таквих случајева да је нека жена до краја живота живела као жена, а тек после смрти утврђено је да је била мушкарац, и обрнуто: било је мушкараца који су умирали као жене“ (2/1932: 3).

Аутор наводи неколико, по њему, типичних примера из 18. и 19. века, као што су француски витез д' Еон, шведска краљица Кристина, Жорж Санд, француска сликарка Роза Бонер и Рускиња Јелена Блавацка. Било да су се костимирали у супротни пол, било да су током живота „мењали“ свој „пол“ или да су се отворено играли својим родним идентитетом, ове личности служиле су као доказ нефиксираности пола / рода.

У исто време магазин је редовно у женским портретима и другим чланцима „тешио“ своје читатељке и читатеље чињеницом да чврст и стабилан полни и родни идентитет опстаје упркос променама у модерном времену. Посебно је важно било истаћи да женска еманципација не значи и маскулинизацију, односно да тај процес еманципације не значи губитак женствености жене. Карактеристичан пример „утешитељског“ дискурса у том смислу на делу је у портрету „Наша студенткиња“. Ауторка чланка уверава читатељке да студенткиња код нас није онаква каквом бисмо је замислили у асоцијацијама на школовану жену. „Кад на то помислим“ казује ауторка откривајући заправо доминантне предрасуде и

стереотипе, „излази ми пред очи слика модерне сифражеткиње са мушким огртачем старе моде, ниским петама и цвикером на носу“ (3/1929: 11). Срећом:

„она је студенткиња, често сасма озбиљна студенткиња, па ипак то јој не смета ни мало да је и даље дама, да се бави кућним пословима, да игра и да се забавља. Једном речи, она је жена и то и даље остаје. [...] Ви ћете да је чујете често где говори о својој удаји сасвим озбиљно, као што можете да приметите да 90 од сто тих девојака сматра брак као природан догађај у свом животу, коме ће оне приступити сасвим свесно“ (Исто).

Описана двострукост илустрованих женских магазина не огледа се само у уредничкој концепцији и интенцији, и у карактеру имплицитне читатељке коју текстови магазина профилишу, већ и у самом чину и процесу читања женских магазина од стране конкретних читатељки. За тај процес умногоме важи оно што је Џенис Редвеј уочила за „сложени, полисемички догађај познат као читање љубавних романа / љубића“ (Radway 1984: 209).²⁰⁸ Наиме, „чин читања љубића је опозициони зато што допушта женама да моментално одбију своју самопорицајућу друштвену улогу“, док, с друге стране, „наративна структура љубића отелотворује просту рекапитулацију и препоруку патријархата и његових друштвених пракси и идеологија“ (Radway 1984: 210). Џенис Редвеј, дакле, еманципаторску димензију љубића види у самом чину читања,²⁰⁹ који подразумева да читатељка мора да одвоји време само за себе и да у том времену не испуњава захтеве својих укућана, тј. друштвену улогу која подразумева усмереност на друге и служење другима. Еманципација се огледа у чињеници да се читатељка посветила самој себи, упркос чињеници да је садржај којим се у то време занима противан еманципацији жене. То важи подједнако за чин читања женских магазина.

Тако се може закључити да и у оквиру такозваног неактуелног сегмента женских магазина (где поред љубавних прича, спадају рубрике о моди и одевању, савети о неговању жене и уређењу дома, рекламирање производа и услуга, и сл.),

²⁰⁸ Забавна љубавна кратка прича, љубић у краћој форми, уједно је и један од карактеристичних и фреквентних жанрова у женским магазинима и, конкретно, *Жени и свету*, посебно у њеној другој етапи после 1930. године.

²⁰⁹ Редвејева, свакако, проучава и сам процес читања љубавних романа и разумевања њиховог значења. Она сматра да је нужно аналитички направити разликовање између значења самог *чина* читања и значења *текста* као оног што се чита (в. Radway 1984: 210)

паралелно са конзервативним интенцијама може да делује еманципаторски процес који у крајњем, и можда врло далеком, исходу води промени родних улога и односа. И то не само захваљујући акту читања, који је и мали чин (привремене) еманципације, већ понекад и захваљујући самим значењима текстова. Значење овде свакако подразумева, у складу са закључцима студија културе, активну улогу читатељке у производњи значења текста.

Мирјана Менковић је, на пример, истраживши модне странице часописа *Жена и свет* и *Женски свет* потврдила одраније позанту тезу да су одевање и политичка права узајамно условљени: „Захтеви за променом женског костима, као сегмент климе која је водила промени општег положаја жене, тесно су повезани с борбом за женска права – женским питањем“ (Менковић 2005: 255). Ауторка је закључила да је мода, промовисана на овим страницама, позитивно утицала и на друштвену и политичку еманципацију жена. Она је пошла од студија које су већ утврдиле да у 20. веку постоје „очигледне везе између положаја моде, женствености и женских часописа“ (Breward 1995: 198, према Менковић 2005: 254), односно да постоји „очигледна веза између појма жене дефинисаног на основу њене одеће и истог појма дефинисаног у оквиру других представљачких система“ (Gaines, према Менковић 2005: 254). Један модни магазин, отуда, представља подједнако важан елемент у конструкцији идентитета нове жене као и најрадикалнији феминистички часопис. Односно, новинарски женски портрети, књижевност о новој жени у датој епохи и актуелна женска мода чине повезане семиотичке системе, који се не могу потпуно разумети када се посматрају одвојено. Враћајући се на закључке Џенис Редвеј, томе треба додати да време које читатељка утроши читајући извештаје са париских ревија, гледајући цртеже²¹⁰ предложених модела, шијући одећу на основу кројачког шнита и проводећи време у куповини хаљина, јесте управо моменат изласка из патријархалне улоге жене оријентисане на друге и у служби других (били то муж, деца, породица, држава или нација).

Што је за ову тему најважније, сами женски портрети, који су у овим часописима жене често представљали преко њиховог односа према моди и

²¹⁰ У *Жени и свету* модних фотографија готово да уопште није било, уколико у њих не рачунамо и насловне стране и задње корице које су понекад, ненамеравано, вршиле функцију модне фотографије.

одевању, чак и када то није било видљиво из самог наслова и везано за модну рубрику, показују управо како се кроз чин промене кода и стила одевања изводи чин еманципације, јер одевање и мода такође спадају у репрезентацијске системе у које су уписани и (родни) друштвени односи моћи. Карактеристичан пример за то је портрет „Младе девојке у Јапану“ (*Жена и свет*, 10/1936: 20–21). Он говори о младим Јапанкама које се у савремено доба могу видети и у европској одећи као и у традиционалној народној „ношњи“. Заправо, „западњачка“ одећа је прописана за сву школску децу, „морнарско је прописана униформа за све девојке које посећују школу, па било да им је 10, 12 или 18 година“. После завршетка школовања, оне су обавезне да носе кимоно. „Кимоно је, уосталом, у вези са удајом. Главни циљ породици са кћерима као да се састоји у томе да се ове што пре поудају. А када се девојка уда, кимоно прихвати да се од њега више не растане“ (10/1936: 20). Међутим, како текст извештава даље, Јапанке све више нагињу европској одећи, посебно лети, зато што је кимоно тежак и спутава кретање. Европска конфекцијска одећа не само што је лакша за ношење, него је и јефтинија. Наравно, промене увек почињу у метрополама, па тако у Токију много младих девојака после школе задржи европски начин одевања (Исто 21). На самом крају чланка ауторка и експлицира да еманципација и европско одевање иду паралелно, и једно у вези са другим, да слободно одевање итекако има везе са тим што „жене почињу да траже више права и нешто слободе“ (Исто).

И независно од самог жанра женског портрета, модна рубрика је дефинисала модерну жену, односно имплицитну читатељку као модерну жену. *Жена и свет* и *Женски свет* обраћају се, наиме, кроз ове рубрике, богатијем грађанском слоју, а раде на изградњи модерне, слободне и еманциповане, али женствене жене. То је у сваком случају жена која прати модне трендове, и то пре свега оне који долазе из Париза. Изузетна издиференцираност одеће по намени, за сваку могућу прилику, као што је „дневна, преподневна, улична, радна, спортска (неформална); поподневна – за шетњу, нарочито за посете (полуформална и формална); вечерња – за вечере, позориште, концерте, забаве, балове (формална и строго формална); ритуална – за венчања, жалост (строго формална)“ (Менковић 2005: 262), или још већа издиференцираност према врсти материјала (в. Исто 263–264), говори о модним захтевима које су могле да прате само жене из богатог и

најбогатијег слоја југословенског друштва. Оквирне странице часописа, две прве и две последње, које су биле резервисане за фотографије, често су потврђивале да даме из високих друштвених кругова заиста прате препоручену моду. Ту су објављиване фотографије „са последњих балова, хиподрома или каквих других популарних места за окупљање вишег сталежа праћене следећим текстом: ‘Лево: гђа вера Мил. Поповића инжењера из Београда. На балу Јадранске Страже у хаљини од шљокица боје циклама, а сребрнасти цветови су рађени од белих и црвенкастих перли, у виду крљушти од риба [...]’“ (Исто 264).

Наравно, модни магазин је, што је његова функција уопште, био ту не само да посаветује оне које ће савет моћи да реализују, већ и да пружи привремено задовољство читатељкама које куповином магазина управо то задовољство купују, а не могу га приуштити и стварном куповином препоручених модела.

Класна ексклузивност „модног женског портрета“ у *Жени и свету* посебно је упадљива када се он упореди са „модним портретом“ жене у два женска периодика у Краљевини: једном који настаје у окриљу комунистичке идеологије и другом који се обраћа најсиромашнијем делу становништва. Док је *Жена данас* читав могући дневни репертоар хаљина сводила на једну универзалну комбинацију, дотле је *Сељанка* својим читатељкама „зобраћивала“ куповину конфекцијске одеће уопште.

У периодик у каква је илустровани (модни) магазин не треба тражити, дакле, кохерентну и строгу уређивачку политику, па тако ни унисон став по важним питањима за сам периодик. Тако се и у односу на једну од кључних тема, тему феминизма, у овим магазинима могу наћи не само различити, већ и опречни ставови, који се ипак доминантно опредељују око синтагме из наслова поглавља – умерени грађански феминизам. Могло би се поставити питање да ли је уредништво ових часописа, а ограничићемо се на *Жену и свет*, имало свест и о ужој теми унутар феминизма, самој феминистичкој контрајавности којој магазин добрим делом припада. Иако се и овде, зависно од чланка до чланка, нуде различити одговори, постоји неколико чланака који би се у том смислу могли издвојити. У питању су управо портрети.

Портрет „Наше жене у Паризу“ даје и један од конкретнијих одговора на ово питање. Аутор текста и не помишља на феминистичку контрајавност, али је

упадљива његова јасна свест о учешћу и месту жена у грађанској јавности у прошлости. Управо као покретачице и „домаћице“ књижевних салона, жене су одиграле значајну улогу у великим културама. Критикујући „балканске прециозе“ које у Паризу проводе време само по модним салонима, аутор чланка упућује на то чиме би Париз заправо требало да их надахне:

„Јер неће бити код нас духовног живота правог, интензивног, стваралачког, док жене наше не потакну енергије, пробуде жудње, зачарају душама, као нежна, опавана Рекамије, мили и верни друг Шатобријана, инспираторка целог једног нараштаја. Неће бити ни код нас великих епоха књижевности, расцветалих духова, шармантних козера као што беше Оскар Вајлд или један Анатол Франс, ако на време не буде књижевних салона, чајанки за учену дисертацију, за расипање речи, за ковање израза“ (2/1926: 10).

Нудећи женама ову, за време у коме живе, ипак пасивну позицију, односно смештајући их у средиште радије једне књижеве него политичке јавности, аутор чланка не зна да такви салони у Београду већ постоје.

Милош Црњански је три године касније (1929), у оцени првих десет година „послерате“ књижевности, истакао значај салона Кристе Ђорђевић и госпођице Тодоровић за развој југословенске књижевности после 1918. године. У време док „књижевних часописа није било“ (Crnjanski 1983: 77), непосредно после рата, главна институција литерарне јавности у Београду била је кафана Москва, или како ће Црњански рећи, „’Москва’ је била главни штаб послератне литературе“ (Исто), а од оснивања Групе уметника то је чак, прецизно, један сто песника и сликара у тој кафани („под великим огледалом, у приземљу ‘Москве’“):

„Осим тог стола (и доцнијег Уметничког одељења Министарства просвете у Кн. Љубице улици) тада, у Београду, само се још на два места говорило о књижевности и уметности послератној, колико је мени познато: код гђице Р. Тодоровић, веренице пок. Бојића, и у кући гђе Кристе Ђорђевић (сада потпредседнице Цвијете ‘Зузорић’), која је уосталом организовала и ‘мензу’ политичара...“ (Crnjanski 1983: 83).

Криста Ђорђевић, била је „домаћица“ не само књижевног, већ, као што то сећање Црњанског имплицира, и једног политичког салона.

У *Жени и свету* често су се могли наћи портрети попут *Брандимовог* „Наше жене у Паризу“, који превиђају да су жене већ освојиле одређене просторе јавног деловања. По начину како говори о женама (морализаторски и просветитељски, и гледајући их радије као инспираторке него као субјекте писања), не само у овом већ и у другим чланцима, може се претпоставити да се иза псеудонима *Брандим* крије мушки аутор. Поред изузетака који су заиста имали осећај за активну улогу жена, као што је *Владислав Други*,²¹¹ и неки други аутори историјских женских портрета, мушки сарадници, којих има значајан број у *Жени и свету*, ипак нису успевали да разумеју савремене потребе жена, као што су то могле ауторке – дакле, оне које су говориле у сопствено име.

Када се *Брандимов* портрет савремених „наших жена“ упореди са портретом „Наша жена у 19. веку“ који је писала Јелена Лазаревић (6/1926: 5–7), стиче се утисак да су жене биле активније у јавности деветнаестог него двадесетог века. У тексту ове ауторке додатно је значајно то што она у овом портрету посебно издваја женске часописе и удружења, и преко њих приказује положај жена као друштвене групе. Она је препознала постојање и важност посебне женске јавности још у претходном веку, коју *Брандим* није могао ни желео да види диференцираном ни у свом веку убрзане модернизације.

10. 2. *Жена и свет*

Часопис *Жена и свет* је почео са излагањем у јануару 1925. године у Београду. Куриозитет овога часописа у односу на дотадашње женске периодике је тај да није био гласило ниједног женског друштва (Стефановић 1998: 408; Менковић 2005: 258) или организације. Настао је као приватна иницијатива у оквиру Издавачког удружења „Илустрације“ А. Д. Петнаестогодишње излагање овог периодика могло би се поделити у две етапе: у првој, која траје до 1930. године, часопис је био у власништву Ивана Зрнића и Милоша Софреновића, а његове уреднице су биле Јелена Зрнић и Александра Јовановић. По техничком и ликовном уређењу и краткоћи чланака у својој првој етапи *Жена и свет*

²¹¹ Псеудоним из кога се вероватно крије Владимир Каћански.

„неодољиво је подсјећала на Илустровани лист“ (Стефановић 1998: 409), главни часопис те издавачке куће. Пошто је акционарско предузеће „Илустације“ пропало, „од јануара 1930. године, магазин се налазио у поседу породице Грегорић – власник и одговорни одговорни уредник је био Павле др Грегорић, а лист је штампала штампарија Драгутина Грегорића“. Прва уредница почев од јануара 1930. године била је Зора Станојевић, од петог броја Зора Станојевић и Марија Грегорић, после чега су се на месту уредника налазиле „Марија, Анастасија и Иванка Грегорић [...] У мају 1940. године власник *Жене и света* је постала Марија Обрадовић „чије је девојачко презиме, претпостављамо, било Грегорић“ (Стефановић 2000: 10).

Чим је остала без „свог“ часописа, Јелена Зрнић је 1930. године покренула *Женски свет*, готово идентичан *Жени и свету*. Он је већ 1934. године „по пријатељском споразуму“ престао са радом, јер је се показало да је тржиште сувише мало за два женска магазина истог типа, тј. пошто је, како образлаже Зрнићева, „за данашње прилике сувишно имати два слична листа“ (*Жена и свет*, 2/1935). И цена два магазина је била иста: *Женски свет* почео је са 12 динара које је затим спустио на 10. Из истог образложења може се закључити да и утакмица само једног домаћег модног магазина са страним часописима овог жанра није била лака будући да Зрнићева директно инструктира читатељке да „тамо где су се до сада налазили страни листови мора бити ‘*Жена и свет*’“ (Исто).

Сам *Женски свет* ипак се за нијансу разликовао од *Жене и света*: била је „јасније испрофилисана циљна група којој се часопис обраћао: слоју богатих дама“. Магазин је „презентовао стил живота елите као општеприхваћен, друштвени идеал“ (Стефановић 2000: 11), док је *Жена и свет* обухватала нешто шири распон тема и донекле показивала сензибилитет за проблеме угрожених друштвених слојева.

У својој првој етапи *Жена и свет* је конципирана као изразито југословенски оријентисан часопис. Пропагирани модел југословенства у то време још увек није интегрално југословенство, већ оно засновано на тзв. троплеменском јединству, у коме се чувају посебности сва три конститутивна народа. Та је концепција декларативно оглашена најпре самом насловном страном првог броја, која приказује по једну од представница сваког од три „племена“ у

карактеристичној народној ношњи (в. Селективну библиографију), и уводним чланком Јелене Зрнић, у коме се читатељке, и потенцијалне сараднице, апострофирају више као припаднице колективитета, него као индивидуе, односно више као припаднице (нове) националне заједнице него као припаднице женске или феминистичке заједнице. Уредница је читатељке ословила као „сестре“, „наше жене: Српкиње, Хрватице, Словенке“, а задатак часописа видела је у томе да покаже „куда тежи жена наша три удружена племена и шта њој треба од великог и културног света ван њене постојбине“ (1/1925: 5). Овај декларисани национални оквир биће доследно спровођен кроз читав уреднички период Јелене Зрнић и јасно рефлектован у појединачним текстовима. Унутар тога оквира обликоваће се и велики број женских портрета.

Уреднице и сараднице често су и бирале предмет својих портрета према унапред постављеној концепцији: отуда су се на насловним страницама часописа најчешће појављивале фотографије краљице и жена из народа, представница сваког од три југословенска „племена“. И краљице и анонимне жене-сељанке биле су костимиране у народну ношњу. Сlike краљица у традиционалним народним ношњама требало је да сугеришу идеју о срећној укључености жене у национални и државни идентитет, а слике скромних и забрађених сељанки, поред тога, и идиличност руралних области (прилози 9 и 10). На унутрашњим странама често су за предмет портретисања бирале истакнуте жене из хуманитарних, просветних и патриотских (женских) организација (Мабел Грујић), оне које су се посебно истакле у рату (Ана Дикинсон, Надежда Петровић, др Марија Зиборд (Сиболд), Касија Милетић) или оне које раде на племенском јединству (в. портрет Злате Коваћевић-Лопашевић).

Тамо где нису представљане југословенске жене, кад год је то било могуће, ауторке текстове проналазиле су у лику и деловању жене или женске групе везу са југословенском идеологијом. У портретисању Елен Кеј (Ellen Key) као „велике реформаторке нашег доба“ усмереном на њен радикални феминизам, уредница Александра Јанковић није пропустила прилику да преко примера националног става Кејове просвети сопствене читатељке „Од интереса може сада бити за нас то што је проповедала Скандинавизам, мада је у души била права Швеђанка, сматрајући да су сви скандинавски народи (Швеђани, Норвежани, Данци и Финци)

један и исти народ. То је за нас несумњиво у овим приликама врло поучно“ (3/1925: 15).

Ипак, часопис се ни у првих пет „конзервативнијих“ година свога деловања није строго држао колективистичке националне линије, а посебно не касније. У пракси, он је подједнако пропагирао крајње индивидуалистичке примере женског деловања и образовао читалачку публику по принципу женске, тј. феминистичке заједнице. Часопис је имао намеру да бележи деловање и успехе жена из садашњости и прошлости, а сва та деловања и успеси се нису уклапали у задати колективистички оквир. Портрети глумица, оперских певачица и балерина остајали су некада нужно без прописане патриотске функционализације. Њихове интернационалне каријере (Соња Станисављевић, Марија Кузњецова) или карактер хировите и размажене звезде (Љубинка Бобић, Марија Николајевна Германова) нису давали материјала за патриотски дискурс. Тиме је „настрљивост“ овог дискурса у индивидуалном портрету била упадљивија када се управо преко идентитета уметнице конструисао идентитет нације (Жанка Стокић, Злата Ђунђенац-Гавела). На визуелном плану, слике деколтованих и модерно одевених уметница односно полуразодевених спортисткиња или балерина слале су недвосмислену поруку индивидуалне слободе и остварености жене, у којој су колективне вредности невидљиве (прилог 11). Такви примери били су најближи идеологеми нове жене или су представљали њен директан израз.

Свој феминистички карактер, дакле, *Жена и свет* није истакла првим уводним текстом, али га је из броја у број остваривала и потврђивала.²¹² Он се понекад експлицитније остваривао у појединим уводним и политички оријентисаним чланцима, него у самим женским портретима. У чланцима политичке природе *Жена и свет* је директно подржавала борбу за женско право гласа, посебно ону Женског покрета. Магазин је чак у кључним моментима уступао часописни простор чланицама Женског покрета односно сарадницама истоименог часописа. Тако је, на пример, после бројних великих „манifestација и митинга“ који су се широм Краљевине одржали 9. октобра 1927. године у име

²¹² У самом програмском уводнику једино у последњем пасусу реч *сестре* конотира више значење женског него националног заједништва: „Сестре, будимо сложене! Заједничким прегнућем лакше ћемо доћи до остварења својих жеља, које су велике и чудесне као свет!“.

захтева за женско право гласа, а на које је *Жена и свет* позвала своје читатељке, у *Жени и свету* објављен чланак Алојзије Штеби, који сумира успехе и резултате одржаних протеста и позива на највећи планирани протест у Београду („За женско право гласа“, 11/1927: 6). Уреднице *Жене и света* оштро су реаговале и на неиспуњавање обећања Владе поводом општинских избора (за које југословенске жене такође нису добиле право гласа), као и у случајевима родне дискриминације (попут предлога о искључивом избацавању службеница из државне администрације због смањења трошкова). Кроз чланке ове врсте *Жена и свет* је успоставила отворени полемички однос са хегемоним дискурсом. Текстови таквих чланака су модном магазину давали тон борбеног, побуњеничког гласила („Жене су се пробудиле, оне више неће бити потчињене никоме, равноправност мора доћи“, 11/1927: 6) и недвосмислено га обликовали као институцију феминистичке заједнице тј. контрајавности: „Чврсто збијене, у сложене редове наших феминисткиња, истрајмо у борби за коначно ослобођење наших жена“ (3/1928: 7), речи су Милене Атанацковић, такође чланице Женског покрета.

Враћајући се самим женским портретима, даље треба истаћи да снажан уплив идеологема нове жене није оставио нетакнутим ни саму репрезентацију владарског ауторитета. Занимљиво је да се баш у тексту мушког аутора, „Мати Краља Милана“, портрету Марије Катарци-Обреновић, са одобравањем гледа на слободни сексуални живот краљевске мајке, на њене флертове и љубавне афере у време брака са Милошем Обреновићем, оцем српског краља. Та се благонаклоност приписује и њеним деветнестовековним савременицима: „Није јој се замерало. Посматрајући је и уживајући у њеној лепоти, као да је сваки мислио: судба јој је одредила да буде вољена и обожавана“ (10/1925: 6). Ни на какву осуду не наилазе ни њени други хирови и недолично понашање према држави чији је представник постала.²¹³

Часопис *Жена и свет* отишао је вероватно најдаље и у уверењу да „наша муслиманка“, како су је у свим женским часописима ословљавали, може постати и „нова жена“. Портрет чији наслов хибридује та два идентитета, „Наша нова

²¹³ Аутор готово са симпатијом саопштава да је била „размажена и много је трошила. Према новој Отаџбини показивала је мало љубави и мало интересовања. Већином се бавила ван земље, понајвише у Румунији“ (10/1925: 6).

муслиманка“, а који је написао књижевник Хамза Хумо, показује да је еманципација Муслиманки не само смер у коме су промене кренуле, већ и да је поред „старог“ и „прелазног типа“ жена ове групације, „нова муслиманка“ већ раширена појава. Занимљиво је колико се Хумова терминологија поклапа са одговарајућом терминологијом Александре Колонтај. Његов опис нове муслиманке до детаља одговара и описима нове жене у женским и осталим гласилима укупне европске штампе: „Нова муслиманка иде потпуно откривена, у шеширу и по најновијој моди. Воли корзо, похађа школу и кина, разгледа илустрације у кафани, а често пута пуши и цигарету и куша чашу пива или шприцер“ (12/1926: 13).

У уређивачкој политици друге етапе *Жене и света* задржана је изразита југословенска оријентација, а у другим аспектима часописа извршене су бројне промене, које су одмах биле јасно видљиве.

Заправо, и званично југословенство је доживело своју промену, па се то и те како одразило на портретисање жена. У првој етапи је, као што је наведено, промовисана идеологија троплеменског југословенства односно националног идентитета, у коме се чувају разлике братских народа и култура чинећи јединство у разликама, што је било потпуно у складу са званичном државном политиком. После трагичних догађаја у парламенту и међунационалне кризе, о којима *Жена и свет* говори кроз херојске портрете супруга убијених народних посланика (в. Селективна библиографију за 1928), односно после Диктатуре и Октроисаног устава, званична идеологија постало је интегрално југословенство које се заснивало на идеји стварања хомогенијег идентитета. Портрет „Госпођа Злата Ђунђенац-Гавела“ (4/1930: 10) показује како се нови дискурс одмах имплементира у дискурс еманципације, и како лако замењује дотадашњи национално-родни хибрид, односно, како нови идентитет замењује стари у коме су уметнице и друге жене тако изричито апострофиране као Српкиње, Хрватице и Словенке. Наравно, на то је утицао и оправдани страх од медијске цензуре.

Оперска певачица из Загреба, представљена је, наиме, као отелотворење југословенског интегрализма. Портретисање уметнице окончава се следећом причом: када је Злата Ђунђенац-Гавела, супруга „ранијег директора *наше*

драме“,²¹⁴ отпевала једну арију из опере *Кармен*, публика је френетично аплаудирала и узвикивала „Живела југословенска уметница! Живела југословенска уметност!“ „Истовремено је слављено културно јединство Београда и Загреба, одакле је госпођа Ђунђенац Гавела дошла к нама. Тада смо се осетили једно. Није било Хрватства и Српства, није било Загреба и Београда – било је југословенства и југословенске уметности“. До скоро с поносом истицани и промовисани атрибути српске и хрватске културе, што се посебно огледало у репрезентацији костимирних жена у народним ношњама на насловницама (в. Библиографију), не смеју да буду поменути (уметница је „дошла из Загреба“, а не из Хрватске, нити је то „сестра Хрватица“, како би раније било формулисано), односно смеју да буду поменути само кроз негацију („Није било Хрватства и Српства“). У свега пар реченица дискурзивно је произведен нови идентитет („било је југословенства“), који се именује истом речју, али више не подразумева исто што и пре Диктатуре.

Нови званични идентитет југословенске жене у потпуности је одговарао новој концепцији нових уредница *Жене и света*. Он их је ослободио „обавезе“ репрезентације народних женских типова и традиционалне слике жена, којих су свакако желели да се ослободе.

Највидљивија промена у часопису била је, наиме, она која се односила на насловне стране магазина: у новој фази су се уместо фотографија реалних жена (краљица, уметница, еманципованих жена и жена из народа) на њима налазиле апстрактне женске фигуре сликане акварелом²¹⁵ у примарној функцији промовисања модерног и негованог изгледа. Ипак, ове су насловне слике-портрети промовисале и нешто више, односно вршиле су и еманципаторску функцију. Јер, треба посебно то истаћи, фигура и лик (модерне) жене на насловници по правилу приказују самоуверен став и надмоћно држање. Када се томе дода искључивање слика краљица и анонимних жена у народним ношњама, јасно је да се концепт промоције и изградње модерне жене, на плану насловне стране, тиме спроводио доследније него у претходној етапи *Жене и света*. Одабир самог сликања акварелом, а одбацивање фотографије, с друге стране, ослободило је уредништво

²¹⁴ Курзив С. Б. Мисли се на Дрму београдског Народног позоришта.

²¹⁵ Нажалост, слике су остале непотписане (Менковић 2005: 259). Тачније, од 1937. године на сликама за насловницу појављује се потпис *Д. Стојановић*.

Жене и света обавезе приказивања краљевске породице, тако да се на насловници више нису могле наћи ни мушке фигуре (млади краљевићи најчешће), што је опет допринело доследном спровођењу концепције часописа.

На акварелским цртежима подједнако су биле заступљене слике целих фигура у најновијим моделима костима и хаљинама, као и само женско лице у гро плану (нашминкано и широко осмехнуто). Поред тога, цртеж/фотографију на насловној страни више није пратила легенда, текст који ће читатељкама „правилно“ растумачити слику. Нови уредници одузели су тако магазину његову изразито просветитељску интенцију. Сама насловна страна изгубила је национално интегративну функцију, у корист комерцијалне. Ова промена у часопису је посебно важна, јер показује његов потпуни заокрет ка глобалном обрасцу илустрованих женских магазина. Насловница је за читатељке на тај начин постала „прозор у будућу себе“ и позив на куповину магазина који ће пружити и друге садржаје за маштање о лепшој, модернијој и богатијој самој себи у будућности. То ће остати трајна функција насловнице у магазинима овог типа на глобалном нивоу (в. McCracken 1993: 13–36).

У жељи да подигне квалитет часописа, уредништво од 1930. године позвало је на сарадњу познате научнике, књижевнике и културне делатнике, који су се позиву и одазвали. Тако су у *Жени и свету* објављивани медицински чланци др Косте Јовановића, прилози Данице Марковић, феминистички есеји Јулке Хлапец-Ђорђевић, ликовна критика Милана Кашанина, поезија Анице Савић-Ребац, Десанке Максимовић, Јованке Хрваћанин, студије Ксеније Атанасијевић и Веселина Чајкановића. Међу приповеткама у рубрици Фељтон нашле су се и приповетке признатих уметника попут Ендре Адија, М. Зошченка и Александра Куприна. Часопис је расписао и сопствени Књижевни конкурс за најбољу женску приповетку²¹⁶, а редовно су објављиване кратке приче и мање признатих домаћих ауторки (међу којима је најзаступљенија Олга М. Бандић). Поред ових нових и

²¹⁶ Уредништво се већ у трећем броју за 1930. годину на унутрашњим корицама похвалило: „Обећање које смо дали у јануарском броју нашег листа испунили смо јер је ‘Жена и Свет’ данас највећи и најлепши женски лист у Југославији. Уредништво је окупило велики број сарадника са познатим именима (професоре универзитета, лекаре-специјалисте, књижевнике и јавне раднике) те је на тај начин у стању да пружи поред забавне лектире и потребну стручну помоћ и савет у свакој прилици домаћег и друштвеног живота. [...] Поред одабраних модних модела, поред илустрованог дела нашег листа, ми нашим читатељкама пружамо све што један такав лист може да пружити.“

информативних садржаја, *Жена и свет* је додатно проширила забавне садржаје. Уведена је рубрику Разнода која је састојала од укрштених речи и хумористичких стрипова. Што је још упадљивије, чланци посвећени моди се померају ка првим странама, а рекламе су све бројније.

Кроз развој *Жене и света*, која је у другој етапи претрпела знатне измене, може се на једном примеру сагледати историја илустрованих женских магазина. На почетку, они су сасвим окренути женским темама, али тек временом мода и рекламирање постају чиниоци који не само да окупирају већину простора и одређују структуру читавог часописа, већ продиру и у значења текстова који се наизглед баве другим темама. Многи од стручних чланака, на пример, заправо су прикривена реклама. Реклама продира и у сам женски портрет. Међутим, у исто време, управо у бројним текстовима женских портрета *Жена и свет* је успела да сачува независност од сопственог конзументистичког императива (портрети знаменитих или запостављених жена из ближе и даље српске односно светске историје).

Као што је већ поменуто, модни део (цртежи модела) заузимао је у првој етапи *Жене и света* читаву другу половину часописа. У другој етапи, од 1930. године, број страница посвећених моди се унеколико смањује, али се зато мења њихова структура. Оне се мешају са „немодним“ текстовима. То се највише одразило на књижевност која се објављује у магазину. Кратка прича (обично су то фелтон, хумореска или козерија) почела је да се објављује после модне рубрике или унутар ње, а често је била буквално „испресецана“ модним илустрацијама и чланцима. Цртежи најновијих модела хаљина и костима делују на први поглед као илустрација текста коме нису илустрација и, у сваком случају, скрећу пажњу читатељке са читања приче. Оваква структура часописа имплицира неусредсређено и неконцентрисано читање књижевних прилога. Такво решење открива какав је статус књижевности у идеологији илустрованог магазина. О томе сведочи и одабир жанра – забавне књижевности. *Жена и свет*, међутим, објављује и поезију, што је донекле контрадикторно са уредничком политиком у целини. Још једном, сама контрадикторност и јесте одлика оваквог типа периодике.

Исто тако, структура часописа је измењена и померањем реклама са последњих страница ка унутрашњим странама, све до почетних. Већ негде од

1928. године рекламни огласи у све већем броју бивају уметнути међу ступце основних чланака. Састојећи се не само од текстуалног већ и од визуелног дела, рекламе лако скрећу читалачку пажњу, као модни цртежи уз књижевни прилог, и тако „прекидају“ процес читања и разумевања одређеног текста. Захваљујући таквом процесу читања, они утичу и на рецепцију самог означеног тога текста односно, учествују у формирању самог значења.

Директне рекламе на странама *Жене и света* су оне за козметичке производе (креме за лице, руке и тело, парфеме, колоњске воде, пасте за зубе), кућну хигијену (детерџенти за прање веша, средства за чишћење паркета), апотеке, различите фармацеутске производе (таблете против болова, средства против пушења, таблете за мршављење), кројачке радње, ташнерске и кожарске радње, обућаре, текстилне производе, прехранбене производе, али и техничке производе попут радија или сијалице. Рекламирају се лекарске и стоматолошке ординације²¹⁷, хотели и туристичке дестинације. Као што ће се видети, појавило се и индиректно, прикривено рекламирање.

10. 2. 1. Задовољство у слици и тексту: женски портрети у интертекстуалној мрежи часописа

Важно питање које се поводом женских портрета у женским илустрованим магазинима поставља, а које не важи за друге врсте женске периодике, јесте оно о задовољству читатељке при њиховом конзумирању. Да би се на њега одговорило потребно је, поред већ помињаних карактеристика самог чина читања популарне женске лектире, указати на још неке теоријске и емпиријске спознаје у том домену.

Читалачка публика којој сама уредничка концепција намењује женски магазин, односно имплицитна/идеална читатељка коју производи текст (чланак, реклама, фотографија итд.) не мора чак ни приближно да се поклапа са

²¹⁷ Рекламира се и ординација пластичне хирургије („др Арнолд Лауфер, хирург, ординира за пластичну хирургију, од 3 ½ – 4 ½ . Београд, Влајковићева 5“), као и приватна гинеколошко-акушерска клиника.

конкретном читалачком публиком. На основу анализе насловних страна *Жене и света*, на пример, М. Тодић је оправдано закључила да је реч о гласилу које се „обраћа образованој жени добро и угодно позиционираној у елитним слојевима грађанског друштва“ (Тодић 2009: 150), а управо то је и у овој студији наглашено као профил имплицитне читатељке оба домаћа женска илустрована магазина.²¹⁸

Међутим, женски магазини од свога настанка функционишу као посредници осећаја задовољства, читалачке фантазије и бекства од стварности.²¹⁹ „Издавачи и уредници своје читатељке препознају као ‘аспирационе’, амбициозне да буду старије (у случају тинејџерки), богатије, мршавије, у вишој класи или друштвеној групи“ (Ballaster et al. 1991: 10). Каснија анкетирања читатељки додатно су потврдила „утопијску природу задовољства“ коју оне извлаче из илустрованих магазина, сведочећи да читајући их воле да замишљају како су лепе и успешне попут жена на његовим страницама (McCracken 1993: 6). То је она врста *утопијског* коју је Фредерик Џејмсон (Frederick Jameson) дефинисао као важну димензију сваке форме масовне културе, димензију која „имплицитно, без обзира колико слабо, остаје негативна и критичка према друштвеном поретку из ког, као производ и роба, произилази“ (Jameson 1979: 133, према Radway 1984: 215). Конкретне читатељке *Жене и света* такође сигурно нису биле само оне којима се магазин као имплицитним читатељкама обраћа.

Још једном, зато, поставља се питање: како текстови масовне културе производе задовољство? Елен Мекракен на једном је месту указала на неколико теоријских одговора који се односе и на женске магazine као производе масовне културе, и сажела их на свој начин.

Она се позива најпре на Мишел Мателар која сматра да културна индустрија код публике континуирано и увек изнова стимулише одређене дубоке несвесне структуре и тако помаже људима да поново користе отуђене психичке

²¹⁸ М. Тодић у књижевности истог периода проналази „профил“ који одговара идеалној и имплицитној читатељки *Жене и света*: у лику Зоре Константиновић из романа *Теразије* (1932) Бошка Токина. О роману и лику нове жене биће више речи у поглављу Женски портрети и књижевност о новој жени. Засад је довољно напоменути да лик Зоре заиста одговара моделу модерне жене коју промовише часопис (врло образована, софистицираног модног и уметничког укуса, из imuћне породице и удата за ситуираног мужа), али да је ипак, прецизније, реч о типу нове жене (која је уз све наведено и слободна у односу на институцију грађанског брака, тј. представница је „новог морала“).

²¹⁹ Са све већим омасовљењем и диференцирањем читалачке публике ове врсте часописа овај аспект постајао је само очигледнији.

образце. Кључ привлачне снаге масовне културе јесте њена способност да повезује стварно и имагинарно на такав начин да граница између то двоје стално слаби.

Фредерик Џејмсон тврди да је у масовној култури реч о процесу компензацијске размене, тако да је људима понуђен низ награђивања у замену за то да буду пасивни.

Тања Модлески (Tanja Modlesky), у студији о љубићима и сапуницама, поставља тезу да ове културне форме истовремено и апострофирају стварне проблеме и напетости у животима жена и превазилазе их, дозвољавајући женама да се изборе са сопственом потчињеношћу и инвестирају је даље са одређеним степеном достојанства.

Џенис Редвеј пак тврди да редовне читатељке љубавних прича примају сталну потврду о сопственој вредности тако што се увек изнова идентификују са женском јунакињом у процесу сексуалног буђења, која као крајњи резултат открива да је вредна особа, достојна љубави (в. McCracken 1993: 5).

Међутим, пријатна искуства читања илустрованих женских магазина нису „невини простори задовољства“. Као што је на то указивао велики број теоретичара масовне културе, таква искуства односно задовољства имају идеолошку тежину. Скривена порука производа масовне културе често има супротно значење од оног које се „чита“ кроз примарни, директни доживљај конзумента. Елен Мекракен упозорава на то да код илустрованих женских магазина „визуелни, вербални а понекад и олфакторни означитељи у овим магазинима женама нуде вишеструке слојеве означеног“ и да „заједно са задовољством долазе и поруке које охрабрују несигурности, шире родне стереотипе и подстичу постварујуће дефиниције сопства кроз потрошачка добра“ (McCracken 1993: 9).

Донекле сличан приступ читалачкој рецепцији женских магазина има и Џоук Хермс (Joke Herms), која, међутим, далеко више наглашава аутономност позиције читатељке, а самим тим и природе задовољства. Она инсистира на томе да значења текстова у читању женских магазина зависе искључиво од сваке појединачне читатељке и сматра чак да значењску анализу текстова самих по себи

треба потпуно напустити (према Storey 2006: 121).²²⁰ Џ. Хермс сматра да текстови никад немају непосредно значење, и зато уводи једну врсту контекстуалног посматрања читања текстова женских магазина. Она уводи, наиме, појам *репертоара*. Репертоари су културни извори којима говорници прибегавају или на које упућују. Који репертоар ће бити употребљен зависи, међутим, од културног капитала индивидуалног читаоца (Herms 1995: 8, према Storey 2006: 121–122). „Различити репертоари које читаоци користе дају смисао текстовима“ (Исто). Као што ће се видети, сви они јесу повезани са осећајем задовољства и ескапизмом.

Џ. Хермс је уочила четири репертоара и назвала их описно као 1) „лако одложиво“, 2) „разонода“, 4) „практично знање“ и 5) „емоционално учење и повезано знање“. Први репертоар подразумева да су женски магазини жанр чије је читање лако започети али и лако прекинути, па се самим тим лако уклапа у свакодневну рутину. Читање женских магазина је, дакле, мали ритуал међу осталим дневним активностима. Други репертоар, повезан са првим, одређује читање женских магазина као облик разоноде. Али, као што истичу и други аутори, и Хермс напомиње да та разонода није невин термин, већ је ‘идеолошки обременен’ Репертоар разоноде подразумева и то да читатељка читањем магазина саопштава онима око себе да тренутно није на располагању за друге послове. Овај аспект одговара запажању Џенис Редвеј о значењу чина читања љубића и може се претпоставити да се Хермс и инспирисала теоријом другог женског жанра. Трећи репертоар, практично знање, подразумева савете од кувања до књижевне критике чија је практична примена, међутим, често само обмана. Он нуди више од практичних савета, јер их читатељке заправо користе да би фантазирале о „идеалној себи“ која је прагматична, уме да проналази решења и доноси одлуке, која је еманципован потрошач, али изнад свега, „лице које руководи“. Коначно, четврти репертоар емоционалног учења подразумева да читатељка у текстовима о другима препознаје себе и сопствене проблеме и могућности њиховог решавања. И овај репертоар подразумева обликовање „идеалног сопства“, само овог пута оног које је припремљено на све емоционалне опасности и кризе. Осећај овог

²²⁰ Многи читаоци женских магазина које је у свом истраживању интервјуисала, порицали су на почетку да њихови сусрети са овим часописима уопште имају икавог значаја.

идеалног идентитета читатељке траје колико и читање одговарајућих текстова и престаје одмах по одлагању магазина (према Storey 2006).

Укратко речено, читатељке конструишу нове *текстове* у облику фантазија и замишљаних 'нових' сопстава.

Питање које из свега реченог произилази јесте да ли и женски портрети који се налазе у женским магазинима, чак и када описују тежак и напоран пут еманциповане жене, нашавши се у истој равни са текстовима који пружају задовољство, и сами производе задовољство читатељке по истим принципима? Пре него што на то питање одговоримо, треба подсетити на још једну врсту читалачког задовољства коју су теоретичарке женских магазина училе.

Код женских илустрованих магазина задовољство се, наиме, остварује и кроз сам процес читања. Елен Мекракен сматра да се могу издвојити три главна обрасца читања магазина. У једној пракси читања, обично првом прегледању магазина, читатељка само прелистава стране, кратко се фокусирајући на рекламе и уредничке напомене. На том новоу, рекламе чине основни текст. Затим често следи друго читање у ком се бирају одређени чланци и они се читају пажљивије. Трећи ниво читања остварује се када читатељка варира између прва два нивоа. Како овај образац функционише када се примени на женске портрете?

У читању *Жене и света* читатељка, може се с правом претпоставити, није ишла редом од прве до последње стране. У првих пет година часописа женски портрети налазили су се претежно у првој половини магазина, често и сви смештени на првих десетак страна. Иако уреднички привилеговани, они нису морали бити привилеговани и од стране читатељке. У првом прелиставању магазина она је могла само прелетети преко њих, уочавајући само слику и евентуално наслов портрета, и запутити се што брже ка модним цртежима, тј. другој половини часописа. Тек после овог разонођујућег визуелног искуства, током којег је фантазирала о себи у најновијим моделима за посете позоришту и хиподрому, и у лагодном животу који се из свега подразумева, читатељка се усредсређивала на неки од чланака међу којима су били и женски портрети. Она кроз фантазију конструише, онолико кратко колико траје и читање текста тј. магазина, сопствени идеални идентитет у коме и сама води неко хуманитарно друштво, показује храброст и пожртвовање као болничарка у рату, изводи

реформу брака или осваја публику глумећи главну улогу на сцени Народног позоришта.

10. 2. 2. Модерна жена у медицинском дискурсу: жанр прикривене рекламе

Елен Мекракен је женским магазинима приступила као пословним подухватима и културним текстовима истовремено. Такав приступ открио је кључну улогу рекламирања у обликовању „културног садржаја“ оваквих издања. Улога рекламирања је кључна не само за преживљавање женских магазина на тржишту, већ и у обликовању оних садржаја који се сматрају независним од рекламе, закључила је Мекракенова анализирајући женске магazine новијег датума, највише 80-их година 20. века. Она проналази три основне врсте реклама у женским магазинима: прва је сама насловна страна – паковање без којег читаоци не би били наведени да виде и друге рекламе унутар корица, друга врста су прикривене рекламе – промоције производа прерушене у уредничке текстове или скривене у некој другој форми тако да се чини као да су нерекламни материјал, а трећа врста су класичне рекламе које заузимају већину страна магазина, зарађујући огромне приходе издавачима (McCracken 1993: 4). *Жена и свет* већ од краја 20-их година, а посебно у својој другој етапи успоставља исти такав однос између рекламе и преосталог садржаја листа. Процент самосталних текстова је већи а број директних реклама мањи него у савременим женским магазинима, али описани принцип је већ тада успостављен. Није мали број текстова у којима се модерна жена дефинише и с обзиром на маркетиншке циљеве аутора текста.

Кроз текстове медицинских стручњака, највише сталних сарадника *Жене и света* Косте М. Јовановића, затим естетског хирурга Арнолда Лауфера и сексолога Александра Костића, модерна жена је, у целини узев, истовремено доживљавала и своју промоцију и своју негацију. Као већ готова идеологема, преузета из еманципованијих друштава, модерна жена је, у неким аспектима, била хваљена и даље дорађивана у текстовима домаћих медицинских стручњака. С друге стране, у овим текстовима аутори су често ограничавали слободу модерне жене и исто тако

често обнављали најтрадиционалистичкије родне стереотипе кроз биологизацију категорије рода.

Из више разлога је занимљив портрет „Једна данашња девојка...“ Косте М. Јовановића. Најпре, жанровски јер комбинује елементе лекарског извештаја и приповетке, али и зато што представља прикривену рекламу за сопствену лекарску праксу. Јовановић износи случај двоје младих који „даје потпуну слику данашње младежи“. Ипак, у фокусу је васпитање девојке од 17 година. Она је по свему *модерна девојка* „како се то данас тражи“: „Она је нежна плавојка са дотераним лицем, и поред њене младости, са обријаним вратом; потпуно ‘модерна’, како се то данас тражи“. Девојка живи слободним животом ћерке богатих родитеља, има своју модерно опремљену собу ходником издвојену, у коме се друштво слободно окупља и пије коктеле или пуши цигаре са опијумом. Али, ова девојка у души није сасвим модерна, она избегава флертове и не подлеже им одмах. То је по ауторовом мишљењу исправно, јер модерни младићи флерт не доживљавају озбиљно и избегавају брак. Девојка доживљава разочарење у свог удварача који је баш такав. „Љубав не улази у засебно одвојену собу тапетирано црно бело и златно, са широким диваном где се је младеж ваљала пијући коктајле и пушећи цигарете. [...] А оне људе код којих долази љубав она их није познавала, њима се није занимала, јер су они обично врло досадни, као што су други говорили“ (2/1933: 3). У подразумеваном значењу текста налази се схватање да је љубав у оним кућама где се живи на традиционалан начин, тј. код таквих представника друштва. Модерну девојку, сматра Јовановић, заправо треба спасити од тога да буде сасвим модерна: „И тако је она дошла мени да тражи савета. Изложила је тако резигнирано и паметно сва своја опажања данашње младежи као нека маторка. Ипак се види да сва данашња младеж није таква. Мислим да се ова девојчица може из тога вртлога спасти“ (Исто).

Нови идентитет модерне жене приказује се као збуњујући и неадекватан за нове генерације жена. Медицински стручњаци се, пак, представљају као духовни водичи младим девојкама у разрешавању дилема са одабиром идентитета. Контрадикција која и овде постоји јесте она која проистиче из питања: ако је саветовање са савременим медицинским достигнућима пожељно, зашто нису пожељни и савремени идентитети?

Београдски естетски хирург др Арнолд Лауфер нешто је успешније у свом рекламном дискурсу спојио императив модерне жене и сопствене медицинске праксе. Он, на крају једног у серији својих чланака за *Жену и свет*, тврди: „Данас, кад жена мора поред човека да се бори за опстанак, данас, кад она зна да ради тога мора да изгледа млада и да сачува ту младост врло дуго и преко пре обичајних граница, естетична хирургија дојке даје јој једно успешно оруђе у руке у борби против старости“ (6/1932: 19).

Ипак, то његове текстове није лишило биологизације и стереотипизације рода. Напротив, они се служе управо тим поступцима у сврху рекламног убеђивања. Тако у дугачком чланку „Естетична хирургија“ (6/1932: 17–19) др Лауфер пише: „појава да дојка попушта, постаје лабава и спадне, у кратко да изгуби свој лепи и идеални облик, једна је од најсталнијих карактеристика *физичког опадања жене*. То је *биолошка фаталност*, против које смо немоћни“, и: „То је збиља несрећа за жену, која ју мучи нарочито, ако је млада и ако се та деформација појавила прерано. Често те *грешке* воде *нервним па и душевним обољењима*“ (6/1932: 17, курзив С. Б.). Иако говори о сасвим другој врсти проблема, важно је запазити да као и наведени чланак психијатра Јовановића, и чланак естетског хирурга садржи у основи исти наратив о женској (по)грешци, несрећи и спасењу. Било да због императива модерности и савременог живота жена почини грешку или види грешку на свом телу, она упада у стање несреће из које ће је спасити по техници модерна а по убеђењима конзервативна медицинска пракса. Не треба да чуди зато што пропагатор најсавременијих средстава за улепшавање жене преко родно-биологистичког дискурса „упада“ и у родно-расистички:

„Идеалан облик дојке је део кугле или полукугле, а брадавица са својим ружичастим или тамно-ружичастим обојеним пољем налази се на врху те полукугле и гледа мало у поље. То је облик који налазимо *код здравих и снажних девојака* по завршеном развоју. Таква је дојка венере чувеног кипа из Мила о којој читав свет сања и која представља *најлепши тип дојке*. То је *дојка наших крајева*. Дојка жена источњачких народа, нарочито дојка Арапкиња, има крушкаст облик“ (6/1932: 17 курзив С. Б.).

Прави пример хибридизације жанра женског портрета и „жанра“ прикривене рекламе јесте текст „Француска жена и нега лепоте“, који је специјално за *Жену и свет* написала Хелена Рубинштајн. Овај портрет – реклама даје својеврстан историјат лепоте и негованости француских жена, од Дијане од Поатне и лепотице Нинон, преко госпође Ментенон, списатељице Рекамије и Францускиња после Револуције, до савремених глумица Мистенгет и Сесил Сорел и списатељице де Ноај. Францускиња се, по Хелени Рубинштајн, може сматрати „савршеним узором *напредне* и добро *неговане* жене“ (1/1932: 47, курзив С. Б.). Еманципаторски и конзумеристички императив на овај су начин постављени напоредно, па и као узајамно условљени. Сви ти описи лепих жена, као и наратив о еманципованој жени, послужили су, међутим, да би се дошло до рекламне поенте да „за негу лица треба употребити само препарате првокласне марке, који су састављени из вегетабилних материја, и за које стручни козметичар може преузети гаранцију“ (Исто).

Реклама је ипак, као што се може видети, основна функција овог типа текстова / портрета. Рекламирали производ или услуга по правилу су били везани за модерну жену, али су се у сврху рекламног убеђивања упошљавали како феминистичко-еманципаторски тако и патријархално-конзерватистички дискурси.

Жена и свет у целини је, дакле, представљала институцију феминистичке контрајавности, а појединачним чланцима препоручивала ограничену односно „умерену“ еманципацију жена. У ретким случајевима уредништво магазина је објављивало и антиеманципаторске текстове. Готово идентичан опис одговара и *Женском свету*. Тај контрадикторни став карактеристичан је за магацине овога типа, што је особина коју ће они задржати до данашњих дана.

11. Лист *Сељанка* (1933–1935) са оне стране жанра: народно просвећивање уместо женске еманципације

11. 1. Позиција *Сељанке* и положај сељанки

Појава жанра женског портрета, омогућена стабилизовањем феминистичке контрајавности у Краљевини СХС / Југославији, односно коначним искорак женске читалачке публике из претежно (пасивне) литерарне публике у политички фактор, није значила и нестајање *антиеманципаторских* женских портрета из поједине женске периодике. Односно, стабиловање феминистичке литерарно-политичке контрајавности није значило укидање традиционалне структуре грађанске јавности, јер је сама нова контрајавност као паралелни и издвојени јавни простор, то омогућавала. У оквиру хегемоне грађанске јавности већина жена је и даље била потпуно искључена из било каквог активног учешћа у њој, а заправо је то била и из саме феминистичке контрајавности: у питању су жене из руралних средина које су чиниле већину женске популације како у Србији тако и целој Краљевини. Будући већински неписмене, самим тим, у Хабермасовој интерпретацији, оне и нису могле да образују никакву јавност. Оне зато оцртавају ону „кулису“, о којој је на почетку било речи, која је управо зато што је искључена из власти и јавности – за њу конститутивна. Таква пасивна публика је, дакле, она *нема маса* пред којом се изводи патријархално „перформансирање рода“, али, исто тако, и феминистичка борба за промену родних односа и ново (само)дефинисање родних идентитета.

Зато, чак и када оваква публика, тј. онај њен део који уме да чита и коме може да се чита, добије сопствени лист, то није институција „сопствене“ јавности, већ приручник за минимални програм народног просвећивања. Опис листа *Сељанка*, у целини и са акцентом на женским „антипортретима“ у овој студији има функцију да, илуструјући доминантно стање, укаже на то како се критичка јавност или контрајавност увек формира у мањинским групама, односно како модернизацијски процеси споро продиру у већинске слојеве друштва. Његова функција је и да употпуни слику раслојености категорије жене, тј. жена као

друштвене групе у Краљевини СХС / Југославији, која је оцртана кроз претходна поглавља.

У могућој представи женске штампе у Краљевини СХС / Југославији односно Србији у периоду од 1919. до 1941. године, у којој би она чинила низ на чијем почетку се налазе часописи са највише еманципацијског потенцијала, а на крају они са најмање таквих елемената, *Сељанка* би се свакако налазила на самом крају овога замишљенога низа. У односу на *Женски покрет* или *Жену данас*, али и *Женски свет*, *Жену и свет*, и друге илустроване часописе, па чак и у односу на конзервативну *Домаћицу*, *Сељанка* личи на „рођаку са села“ која долази не само из друге средине, већ и другог времена, из – прошлости. У време када се у феминистичким гласилима расправља о женском праву гласа или праву на контролу рађања, а у магазинима и фотографијом препоручују предности естетске хирургије, у *Сељанки* су на дневном реду основна питања хигијене куће и исхране детета, примери добрих и лоших удавача и реалистичке приповетке Јанка Веселиновића.

Сељанку, лист за просвећивање жене на селу (1933–1935), основала је и уређивала Даринка Лацковић. Лист је, почев од јануара 1933. године, излазио у Београду, једном месечно, редовно, на шеснаест страна. Финансирао се искључиво од претплате читатељки. Скроман графички изглед часописа, слаб квалитет хартије и мали формат јасно говоре о томе да *Сељанка* није имала подршку ван институције претплатништва. Нажалост, платежна моћ сељанки очигледно је била скромна, или други чланови домаћинства нису желели да издвоје новац за ово улагање, па је уредница у једном тренутку смањила цену листа.²²¹ Ни то није помогло редовном испуњавању претплатничких обавеза, па се, упркос сталним опоменама уреднице, часопис угасио са децембарским бројем из 1935. године.

Лист *Сељанка* био је на извештан начин незваничан „орган“ Домаћичке школе Краљевог фонда. Уредница Даринка Лацковић, учитељица у овој школи, „регрутовала“ је читатељке и претплатнице *Сељанке* из редова својих ученица. Како сазнајемо из једног одговора уреднице, „ученица Домаћичке школе Краљева

²²¹ Цена листа смањена је са два на један динар. Колико је сиромаштво владало на селу, показује чињеница да је други месечник, *Женски покрет*, коштао у то време 5 динара, а да се илустровани часопис *Жена и свет* свих петнаест година излажења одржао са ценом од 12 динара.

фонда може бити само сељанка...“ (12/1935: 14).²²² Лацковићева је радила искључиво са девојкама са села, и очигледно на тај начин увидела колика је потреба за покретањем овако специјализованог листа. Рад Домаћичке школе организовао је, како се у самој *Сељанци* често помиње, Женски покрет, тачније Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права. Иако на тај начин посредно везан за овај покрет, лист *Сељанка* не бележи никакву сарадњу са његовим активисткињама, односно са сарадницама часописа *Женски покрет*. У тој чињеници лежи разлог због којег у *Сељанки* нема ни трага од актуелних захтева овога друштва за заштиту женских права. Односно, чињеница да Женски покрет уопште није продро на село, иако је иначе био распрострањен и у малим варошима (Кривокапић-Јовић 1998: 299), унапред је одређивала уређивачку концепцију листа с обзиром на могућу рецепцију феминистичких идеја.

У листу су изражено присутни захвалност краљу Александру I Карађорђевићу, култ краљевске породице и осећање припадности југословенском идентитету. *Сељанка* је слата широм простора Краљевине: у Хрватску (Лацковићева у једном писму помиње да би било добро, ако буде могућности, да лист излази и на латиници), Босну, Македонију и Словенију, јер су и ученице Домаћичке школе долазиле из свих крајева Краљевине. Оне су и свесно биране „по кључу“. У писму колегиници из Бања Луке, Д. Лацковић напомиње: „Драга Гђо, ја вас молим да се постарате и за идућу годину за две ученице једну православну а једну муслиманку. Католкињу ћу узети из околине Дервенте“ (12/1935: 14). Везаност Домаћичке школе за краљевску породицу, као свог добротвора и финансијера, великим је делом заслужна за васпитавање читатељки *Сељанке* у духу идеологије интегралног југословенства.

Сељанку је могуће позиционирати у бар три часописна контекста: поред тога што припада женској периодичкој штампи, лист је део корпуса штампе намењене селу,²²³ а исто тако и део корпуса изразито просветитељски

²²² Курс Домаћичке школе одвијао се у Сремској Каменици и трајао је осам месеци. Због тога су га најчешће уписивале девојке које су још увек биле неудате па су могле да на једно време напусте кућу, наравно, под условом да родитељи то допусте. Велики проблем био је и са неписменим девојкама, а оне су чиниле већину женске сеоске популације у Краљевини, које су унапред сматрале да нису способне да похађају течај.

²²³ Примера ради, у то време само у Београду излазе *Село* (1919–1952), *Комунистичко село* (1920), *Младо село* (1926), *Омладинско село* (1933), *Наше село* (Врање – Београд, 1932–1940), *Аграрна мисао* (1936–1941), *Ново село* (1937), *Земљорадничка задруга* (још од 1898). Неки од часописа

оријентисаних часописа кроз укупну историју периодике. Овде је од интереса бити први и трећи контекст, односно један нови контекст који се указује у пресеку женске штампе међуратног периода и просветитељског дискурса као трансисторијске категорије. С обзиром да се епитет „просветитељски“ овде користи ван свог епохалног контекста, прецизнији израз у методолошком смислу био би *дискурс просвећивања*. Међутим, епитет просветитељски задржаван је због тога што у *Сељанци* доминирају жанрови који су карактеристични за просветитељство као епоху, као и због чињенице да су и „непросветитељски“ жанрови у потпуности функционализовани као поуке.

Лист *Сељанка* покреће и питање да ли постоји јединствен критеријум по коме се одређује да ли је одређени дискурс еманципаторски? Овај одговор зависи од одговора на претходно питање да ли постоји јединствено друштвено и културно значење појма жена. У више својих радова Џудит Батлер је указала на проблеме у феминистичкој анализи и теорији који проистичу из подразумеваног обједињеног идентитета жена (в. Butler, Skot 2006; Butler 2010). У највећем броју случајева, предмет феминистички оријентисаних истраживања су „жене“, при чему се ређе обраћа пажња на класну, верску, националну, професионалну, сексуалну и сваку другу раслојеност роднога идентитета. Универзална категорије „жена“ због тога неће бити ни сасвим одбачена, али је у одређеним случајевима, попут овога, нужно водити рачуна о посебном идентитету „жене“ која живи на селу, у Југославији / Србији, у периоду између Првог и Другог светског рата. И унутар овога „идентитета“ такође постоји раслојеност. Зато Момчило Исић у поставци свог истраживања о „сељанки у Србији у првој половини 20. века“, у истоименој књизи, истиче следеће: „У немогућности да у потпуности сагледамо положај сваког типа сељанке, с обзиром на знатну раслојеност сељаштва у Србији, централно место у нашим истраживањима посветили смо најбројнијој категорији

доживели су свега један број или неколико њих. У *Сељанки* се 1935. године поздравља и први број часописа *Сељак*, и најављује одговор на један његов чланак о просвећивању жене на селу. Међу неспецијализованим часописима, *Нова Европа* (1920–1941) је изузетну пажњу посвећивала селу и сељаштву. (Видети студију С. Милошевића „’Ја теби певам, сељаче, и кличем’ – сарадници Нове Европе О селу и сељаштву у међуратној Југославији“ (Милошевић 2010). Треба напоменути да се и у штампи намењеној селу такође може наићи на свест о разлици између положаја жене и мушкарца на селу, свест о томе да је непросвећен и тежак живот на селу додатно отежан уколико се родите као жена (посебно у *Аграрној мисли*).

сељанки, оној у сиромашним сеоским домаћинствима“ (Исић 2008: 8, курзив С. Б.). С обзиром на све речено, нужно је истаћи да еманципација жена није значила исто у сеоској или градској средини, у Војводини или јужној Србији, у Словенији или Македонији, у богатој или сиромашној породици.

Већина женске штампе, по наслову гледано, обраћа се „универзалној“ жени, (уз изузетак *Домаћице*). Међутим, и они имају спецификовану публику, као што је већ размотрено у претходним поглављима. *Женски покрет* читао је претежно узак круг образованих жена широм Југославије, и то претежно припадница и симпатизерки грађанског феминистичког покрета; илустровани магазини обраћали су се нешто широј, такође југословенској, али урбаној и имућнијој женској читалачкој публици. *Југословенска жена* декларативно се обраћала свим „грађанкама Југославије“ без разлике, али је такође тешко могла да буде разумљива и жени на селу. *Жена данас* била је гласило пролетерског феминистичког крила, коме припада и *Једнакост*. *Домаћица* се обраћала читатељкама којима феминизам није био близак, али опет претежно становницама градских средина. *Сељанка* је била једини лист који се директно обраћао женама са села иако су оне у том тренутку чиниле већину женске популације у Краљевини, односно у Србији.²²⁴

У односу на 18. и 19. век, положај и улога жена на селу се почетком 20. века битно мењају:

„На размеђу двају векова, убрзаним преласком у капитализам, у Србији нестају патријархалне задруге, учвршћују се робноновчана привреда, сељанка не обавља више само послове у кући, око деце и у башти, већ је и све активнији чинилац у пољопривредној производњи, уз мужа често и једини“ (Исић 2008: 7).

Излазак сељанке из куће на њиву, што је равно изласку из приватне сфере у јавну, и њен допринос оној производњи која се више вредновала од домаћичких послова, допринео је томе да се постепено почне и са укључивањем сељанке у

²²⁴ „У првој половини 20. века Србија је била изразито аграрна држава. У њој је 1931. године било 81, 20% пољопривредног становништва, међу којим су, са 52, 23% преовлађивале жене“ (Исић 2008: 8)

одлучивање о кући. Овај процес одвијао се на селу у Србији управо у време покретања *Сељанке*. Међутим, лист није радио на еманциповању сељанке у односу на мужа и породицу/домаћинство. Напротив, он је остајао на конзервативним позицијама. Тако, његова уредница жали због распадања сеоских задруга²²⁵, а бројни чланци на разне начине понављају исту идеју: да је просвећивање сељанке потребно како би се обезбедило здравље и срећа породице, дома, народа и државе.

Основна мисија *Сељанке* била је, дакле, не само просвећивање жене на селу, већ и „народно просвећивање“ уопште, како се могло читати у уредничким текстовима. Значај просвећивања сељанке унутар овога ширег циља често је исказиван и на крајње банализован начин: „Велика је потреба да наша девојка у селу пре но што се уда прочита много штошта и научи многе ствари које ће јој у браку бити од користи“ („Лист *Сељанка*“ / Ј., 12/1934: 8). По мишљењу Слободанке Пековић, извесна конзервативност је општа одлика свих специјализованих часописа, па тако и женских: „жеље и укусу публике су првенствени чиниоци обликовања специјализованих часописа: просветних, за образовање, женских, пољопривредних и сличних, у којима су уредници често *ревидирали* прилоге тако да би били у складу са очекивањем публике или уредничком политиком“ (Пековић 2010: 221). Ово запажање односи се у пуној мери на *Сељанку*, или на *Домаћицу* (којом се у датом тексту ауторка највише бави), али не и на друге женске часописе тога времена.

Период после Првог светског рата карактеристичан је управо по јасној диференцијацији и даљој специјализацији женске штампе. Уредничка политика која иде испред или против очекивања потенцијалне већинске публике сада је била могућа. Она, међутим, није била могућа тамо где су за значајнију промену (потенцијалним) читатељкама руке биле и буквално везане неписменошћу, снагом патријархалних обичаја, претрпаношћу свакодневним пословима и непрекидним рађањем. Дакле, без обзира на намеру да просвети жену на селу, да нешто мења, часопис *Сељанка* могао је да опстане једино ако у исто време није мењао одређене аспекте идентитета сељанке.

²²⁵ Даринка Лацковић подједнако жали и што је већ дошло до одређеног степена еманципације у свести сељанке: „Да ли ће се вратити сретно доба, када снаја неће желети да се одели, него да ужива у пуној кући чељади, а свекра и свекрву да воли као своје рођене родитеље?“ (3/1935: 6).

Дакле, као што еманципација није имала исто значење у зависности од тога на који слој жена се односи, тако и реч „просвећивање“ у поднасловима (женских) часописа поприма веома различита значења. У имену часописа *Женски покрет: орган Друштва за просвећивање жене и заштиту њених права*, „просвећивање“ је, како за само друштво, тако и за часопис, значило акције и петиције подношене скупштини за озакоњење женског права гласа, одржавање „социјалних течајева“ која су подразумевала предавања о најновијим сазнањима из друштвених и хуманистичких наука, отворену критику патријархата итд. У *Сељанци*, ова реч се односила на упутства о правилном дојењу беба, превентиви од заразних болести и „правилном“ избору брачног партнера. Иначе, придев *просвећена* односно *непросвећена* био је један од најчесталијих који је ишао уз именицу жена, како у женским часописима овог периода, тако и у другој штампи кад год се расправљало о женском питању.

11. 2. Женски „антипортрети“ у контексту жанровске структуре листа

Жанровски пресек листа *Сељанка* у потпуности потврђује његову просветитељску мисију у наведеном смислу. Поред поучне приче, за лист су карактеристични следећи жанрови: савети и поуке о здрављу деце, чистоћи куће и одржавању дворишта, извештаји са примерима родитељске небриге, кулинарски рецепти, писма читалаца, извештаји о раду Домаћичке школе, усмена лирска поезија (и свега неколико песама Б. Радичевића, Ј. Ј. Змаја, Ђуре Јакшића и Ј. Грчића Миленка), народне пословице, савети у форми пословица, реалистичка приповетка са села (са изузетком по једне приче Стевана Сремца и Милана Ђ. Милићевића, све припадају Јанку Веселиновићу) и, коначно, портрети жена.

Женски портрет, у *Сељанци* је заступљен мање него у било ком другом часопису намењеном женама. Међутим, неколико ових портрета итекако су значајни, како у своме времену, у (не)посредном обликовању идентитета сељанке, тако и као сведочанство о немогућности дискурзивне тј. друштвене промене родних идентитета на селу у томе тренутку. Жанр портрета је карактеристичан по томе што огољено и директно, за разлику од фикционалне прозе, на пример,

приказује и гради идентитет субјекта/лика/типа/личности/групе. Због тога је у већини женске штампе овај жанр био радо коришћено средство друштвене борбе, односно женског самодефинисања. У *Сељанци* је ситуација битно другачија. Најпре, у овом листу доминирају портрети женских типова, док су у другим часописима чешћи индивидуални и индивидуалистички портрети жена.

Навешћемо неколико конкретних примера. Најпре, треба издвојити уводни чланак „Наша сељанка“ Олге Керниц-Пелеш, који је уједно спада и у програмске текстове часописа. У њему је жена, односно сељанка стереотипно представљена као чуварка традиционалних и колективних вредности нације, државе, вере и породице.²²⁶ Додатну аналитичку пажњу, међутим, заслужује пасус у коме се сељанка на изванредан начин еманципује. Пелешова описује карактеристичну друштвену трансформацију на селу у времену капитализације и ратног и поратног стања:

„Жена, која на својим длановима носи темеље сеоске куће, *огњиште свога дома* припаљује жарком топлотом своје груди а двоструку снагу даје у раду. Крај брига свога домазлука та је жена и у пољопривреди вредан друг уз мушкарца и мотиком и српом, а ако је нужда и крај плуга и косидбе. Доказала је то и за тешких ратних времена, да у свему мушкарца на селу заступати може и да ни у чем запела није“ (2/1933: 2).

Последња реченица наведеног пасуса тек има делимично еманципаторско значење. Прва, у којој је поетски преобликована пословица *не стоји кућа на земљи, него на жени*, припада, као и сама та пословица *лажном еманципаторском дискурсу*. Она придаје одређени значај жени, чак примат у домаћинству. Међутим, то је примат који се огледа у свађивању свих обавеза око куће на жену, а не у препуштању одлучивања о вођењу домаћинства. С друге стране, и последња реченица не изражава начелан став о једнаким способностима мушкараца и жена, већ се позива на конкретан историјски случај у коме су жене, не само на селу,

²²⁶ И други текстови Пелешове у истом су духу: сељанка је ту да служи очувању вере, нације и државе и одржању традиције, посебно народног веза. Види: „Чувај своје светиње!“ (10/1934: 2–3) У портрету-некрологу „Јулка Јовановић. Наставница Учитељске школе у пензији“ (6/1933: 2) Даринке Лацковић важно место такође заузима чињеница да је Јовановићева живот посветила остварењу идеје да се народни вез обнови и „уђе у сваку нашу кућу“.

попунивши упражњена места мушкараца – доказале своје способности. Али, као што сугерише овај текст, жена са села неће због тога радити одређене послове у своје име, већ може само, иако у свему, – заступати мушкарца. Занимљиво је како се овде јавља *категорија заступништва*, иначе једна од основних правних категорија у традиционалној подели родних друштвених улога заснованих на родној неравноправности. Наиме, у правном систему већине европских друштава, до тренутка када родна равноправност није и правно установљена, мушкарац се сматрао заступником жене: у наслеђивању имовине, правима над приватном својином, на парламентарним изборима, и сл. У манифестном чланку Пелешове, улоге заступништва се замењују. Међутим, овом ротацијом сељанка не само да не добија сопствена права, већ преузима туђе обавезе. С друге стране, парадоксално, то је био једини реално могући пут ка еманципацији сељанке.

Према портретима судећи, у *Сељанци* доминира такође стереотипно традиционално схватање по коме је „средиште“ идентитета сељанке њена улога мајке. По истом схватању, та се улога не исцрпљује у личном односу мајке и детета, пруженој љубави и бризи, већ је и она само функција поменутих надређених идентитета. У портрету „Мајка“²²⁷ доследно је развијена стереотипна слика мајчинске улоге:

„Оно, дакле, што је основно у нашем васпитању, то долази углавном од мајке. Отац је стварно гост у кући. Запослен, обично, ван куће, он нема ни времена, нити због тога може да се бави подизањем своје деце. Та дужност зато остаје на мајки која је и као домаћица и као мајка стуб кућњег рада и реда. И ето тај однос мајке према кући и деци и ствара оно велико и снажно осећање љубави и поштовања према матери које се не губи ни после њене смрти [...]. Али мајка је крупна и значајна реч нарочито још и зато, што нас она учи да волимо свој народ и своју отаџбину, јер она у породици боље чува народне обичаје, више се интересује народним рукотворинама и више држи народних предања (прича), него ли човек, и на тај начин јаче утиче на развијање нашег породичног и народног осећања. Од ње зависи и неговање народног језика који се због тога и зове матерњи језик. Дете које одрасте у једној таквој породици [...] због тога, воли и свој завичај и своју отаџбину, и радо се жртвује за њу, јер зна да брани свој дом. То је успех мајке“ (2/1933: 7).

²²⁷ Аутор/ка Ђ. Карајовановић.

Последње реченице цитата садрже мотив радосног жртвовања младог живота за отаџбину. Ово опште место херојске етике патријархалног друштва уписује се у *Сељанци*, дакле, не само у идентитет потенцијалне жртве, мушког јунака, већ и у идентитет његове мајке.

Иста матрица се понавља у још два портрета. „Стара сељанка“ / М. (9/1933: 2) је скица мајке-сељанке која током рата тражи гробове своја два погинула сина, а трећем иде у посету у болницу. У помињаном портрету „наше сељанке“ Пелешова улогу мајке експлицитно приказује као улогу посреднице која дете рађа и васпитава за херојску смрт.²²⁸ У случају приказивања овакве слике, мајка је обавезно мајка мушког детета, сина. Однос између мајке и ћерке присутнији је у поучним причама, у којима доминира приказивање по моделу бинарне опозиције: ликови ћерки су слика или доброг (вредне, послушне, штедљиве) или лошег васпитања (помодарке, расипне, лење) које добијају од мајки.

Оно што је посебно индикативно то је чињеница да ниједан од портрета сељанке у *Сељанци* не говори о ономе што понављају сви други портрети насловљени са „Наша сељанка“ у другим женским часописима. Аутори Н. Зега у *Жени и свету* (1/1928: 13), Јелица Јевђенијевић (1/1931: 2–3; 2/1931: 2) а касније Милан Ракочевић (11/1932: 2 и 12/1932: 2) у *Југословенској жени*, и Никица Благојевић у *Жени данас* (5–6/1936: 13)²²⁹ причају исту „причу“ о тешком животу сељанке „од колевке до гроба“, и од јутра до мрака: жена на селу је од рођења странац у сопственој кући, „туђа кост“; рођењу девојчице се нико не обрадује, а мање је хране и пазе у односу на браћу. Пажња јој се посвети тек када стаса за удају. По удаји у новој кући она у првој години више од свих мора да ради, да устаје прва а леже последња, да за столом последња почиње а прва завршава са јелом трудећи се да поједе што мање. Доказује послушност свекру и свекрви, коју у супротном плаћа батинама од мужа. Не сме да исказује љубав према мужу нити он према њој, као што јој се ускраћује свака лепа реч.²³⁰ У трудноћи је не штеде од

²²⁸ „Мајке рађају синове и опасују слогом и родољубљем већ из малих ногу, да касније као момчад гину ако треба за отаџбину своју“ (2/1933: 2).

²²⁹ Предавање интегрално објављено у *Аграрној мисли*. В. и Милисав Мијушковић, „Сељанкин дан“, *Жена данас* (27/1940: 5–6).

²³⁰ У *Сељанци* је траг ових обичаја присутан тек понегде у подтексту. У причи „Сад му кућа пева“, у сцени у којој снаја за ручком дивно служи госте јелима која је сама спремила, па свекар и свекрва

редовних послова.²³¹ Порађа се често на њиви или у штали, у нехигијенским условима, прекидајући пупчаник српом или прстима. Поред кућних послова, сељанка равноправно ради и на њиви. Са њиве долази раније како би спремила ручак. У време када се мушкарци одмарају од пољских радова, жена брине о деци, храни стоку, меси хлеб, бави се ручним радом. У сваком случају, она никад не сме да седи. Неретко, сељанка добија батине не знајући ни зашто их је добила.

Портрети жена у *Сељанци* обликују, пре свега, лик жене/сељанке као лик пожртвоване мајке, која своју децу васпитава и подиже како би се очувала традиција, учврстила нација и одбранила држава. Сељанка је затим и вредна домаћица на којој стоји кућа. Функција ових портрета је да учврсте традиционалну и идеализовану слику жене. Портрети у другим женским часописима имали су, највећим делом, сасвим другу функцију: да критикујући затечено стање пројектују идентитет нове жене, еманциповане и образоване, која добија заслужено место у друштву. Проблематизовали су положај жене на селу, постављали питање о проституцији, критиковали немогућност напредовања жене у служби. Промовисали су уметнице и спортисткиње, жене које би прве освајале одређену професију или активност у јавном животу, као и славне жене из прошлости. Ипак, и они су често славили жртву положену у темеље нације и отаџбине.

Портрети жена не могу се у потпуности разумети без сагледавања читаве жанровске структуре листа, и значења која они посредују, пре свега зато што сви присутни жанрови учествују у обликовању пожељног женског идентитета, али и зато што многи од њих такође у сопственој структурној основи имају портрет женског лика.

Поучне приче су жанровска ознака којом се могу обухватити све приче објављене у листу *Сељанка*. У ширем смислу, у поучне приче спадале би и прештампаване приповетке Јанка Веселиновића и С. Сремца, будући да оне у контексту рецепције са другим текстовима у *Сељанци* попримају готово

осећају понос, приповедач каже: „Мирјана [свекрва] од радости само што не засузи, а Станојло [свекар] *не могаде отрпети*, него снају пред свима, *па и пред Милованом* [муж], похвали.“ (12/1935: 6, курзив С. Б.)

²³¹ Маша Живановић у *Жени данас* напомиње да „сељанка у доба своје најраније младости, у доба великих пољопривредних радова (а они трају осам месеци годишње [...]) није поштеђена од посла ни за време менструације, ни трудноће, ни дојења. Једва стигну три до четири дана поштеде за порођај. И за време најтежег сеоског посла оне држе дојенче у својој непосредној близини и прекидају копање, орање, вршење и товарење само кад дете треба да надоје или превеју“ (24/1939: 18).

искључиву функцију поуке и егземплума. У ужем смислу, у поучне приче спадају оригинални прилози сарадника листа који се и пишу искључиво ради просвећивања, давања поуке и исправљања лоших навика. У тој групи прича, на страницама *Сељанке* се развила читава једна „аматерска књижевност“ у овом жанру. Карактеристична је појава да поучну причу једним делом стварају здравствене институције: приче потписују лекари, хигијенски и здравствени заводи, као и домови здравља.

Др Лаза Марковић, редовни сарадник листа, написао је највећи број оваквих прича.²³² Чак су и чланци чији наслов говори да је реч о лекарским извештајима и описима, попут „Срдобоља (гризлица, дизентерија)“ (8/1934: 2–4), често компоновани и исприповедани као приповетка. Одлика ових прича је наивност, небрига за законитости књижевног израза, неуверљивост и једнодимензионалност психолошке и сижејне мотивације. Њихова кључна функција је преношење (просветитељске) поруке, упозорење и непосредно упутство,²³³ па уверљивост мотивације приповедања логично не игра важну улогу. Тако у причи „Јадно дете“, др Лаза Марковић после медицинског описа неправилног неговања деце, уводи „исповест“ самог детета, при чему се дете сећа и онога што је било првог дана његовог рођења. Ипак, и овакве приче уздижу се понекад, у целини или деловима, од тривијалног жанра до уметничке књижевности (в. касније о причи „Пијанчева жена“ истог аутора).

У исти жанр могу се сврстати и прерађене басне (нпр. „Цврчак и мрави“, 5/1933: 11) и савремена народна прича.²³⁴

²³² Дом народног здравља у Новом Саду дао је и један дијалог, „Мати и смрт“ (4/1934: 9–11), дакле драмски покушај, у истој функцији здравствене поуке.

²³³ Анонимна прича „Симине шибљике“ (излази у наставцима 1934), која заправо има врло лепо развијен сиже и чита се са изузетном пажњом, најпре отворено наводи читаоца на идеју о узгајању малина, а затим га директно упућује на то како и где се до засада долази, и како се о њима брине.

²³⁴ Пример за овај „жанр“ је приповетка „Што год можеш урадити данас, не остављај за сутра“. Она говори сељаку који одлази код адвоката пошто је чуо да се тамо може купити памет. Адвокат му је за један динар написао нешто на листићу хартије, коју ће отворити кад настане проблем. Када су се исте вечери деца и жена препирала око тога да ли ће одмах да унесу овејано жито у кућу, или да га оставе на гувну, јунак приче дао је сину који је ишао у школу да прочита цедуљу. На њој је писало: „Цветко Дрекаловић, што год може урадити данас нека не оставља за сутра!“ Унели су жито, и ту ноћ пала је велика киша (8/1934: 9).

На овом месту посебно треба скренути пажњу на оне „аматерске“ приче које се огољено баве конструкцијом родних идентитета. Прича „Шта вреди човек у кући, а шта жена“ П. Аршинова (6/1933: 10–12) репрезентативна је у том смислу. Поред карактеристичне идеолошке матрице прича је репрезентативна и зато што се на њеном примеру изражено види најчешћа унутрашња жанровска структура поучне приче у *Селјанци*: чине је егземплум/и (овде три портрета „нечуварних“, непожељних удавача) и дословно пренете или прерађене народне пословице. У овој причи лајт-мотив је пословица „Што дикла навикла, то невеста не одвече.“ Она се понавља после сваког од примера: једна девојка имала је лепо лице, друга је све давала на моду, а трећа је имала велики мираз. Све три су мајке навикле да не раде, да чувају лепоту, да има ко да ради уместо њих, а све су много трошиле на „крпице“, па се по удаји разочаравају и оне и мужевљева породица.

Прича јасно дели и дефинише родне улоге у патријархату, и то пре свега њихове одговорности. Сва одговорност за очување патријархалног поретка (преко очувања куће, породице, народа) сваљена је на жену. Мушкарац је унапред искључен као могући фактор нарушавања поретка, а жена унапред оптужена за „пороке“ којима је склона. Ове су „истине“ изнете кроз навођење пословица: „Шта жена може кецељом разнети, човек не може товаром нанети“, или: „Жена држи три рогља од куће, а муж само један. Зато кад жена није радна и чуварна, оде куће. Отуд се каже да кућа не стоји на земљи, него на жени. Радом својим не сачува човек кућу од пропасти. Као што продерану врећу не можеш напунити, тако ни нечуварној жени не можеш нанети“ (6/1933: 11). „И тако срећа и будућност народа нашега не лежи у рукама мушког света, него у рукама женског“ (Исто: 12).²³⁵ Прича јасно издваја вредности рада, реда и штедње, као вредности које воде народном напретку. Проблем је у томе што их она фаворизује искључиво као женску обавезу.

²³⁵ Поређења ради, у *Југословенској жени* присутне су изреке овога типа: „Само онај љуби који љубљеној жени помаже да се уздигне до независности.“ Н. Ј. Чернишевски, какве налазимо у рубрици Изреке о жени.

У *Сељанци* је, међутим, било и неколико прича које су вредности третирали „универзално“, а удају женског детета посматрале нешто ближе углу саме девојке, тачније углу из кога се мисли на њену будућу срећу.²³⁶

У оквиру конструкције тј. репродукције идентитета жене у листу *Сељанка* посебно место заузима пожељан образац девојке за удају. Он се провлачи кроз велики број поучних прича, приповедака, бројних чланака са практичним саветима и писама уреднице својим штићеницама. Као што је напред, поводом идентитета сељанке-мајке, за ликове ћерки речено да су већином грђени по моделу опозиције доброг (вредне, послушне, штедљиве) или лошег васпитања (помодарке, расипне, лење), управо исто вреди и за лик/образац девојке за удају. Улога ћерке у сеоској патријархалној култури сведена је на њену припрему за удају, па се тако у причама које том моделу повлађују ликови ћерки и удавача у потпуности подударују. Посебно је критиковано помодарство, које је везивано за кћери из богатијих сеоских кућа („Мајчина помодарка“ / М. М. Д. учитељ, 2 и 3/1934), а пре свега важило као стереотип девојке из града.²³⁷

Сви ови текстови, између осталог, опомињу сељанку да не треба куповати одећу, већ носити оно што сама изатка, сашије и исплете. Носити народну ношњу, а не „швапске крпетине“, био је императиван захтев читатељкама. У једној приповеци, отац који бира за сина супругу посебно се заинтересовао за девојку када је видео да у тој кући сви носе оно што су жене саме изаткале и сашиле: „Било је још нешто чему се чудио Станојло: ни на Јагоди, ни на Милени, ни на икоме од деце, није видео ничега куповнога, сем мараме, коју је Јагода на конђи носила. Све је друго била женска рукотворина“ („Сад му кућа пева“, Ж. Дачић, 11/1935: 6).

²³⁶ Непотписана прича „Зашто газда-Марко не да кћери у Радића кућу“ вреднује ред исто колико истиче бригу о женском детету. Радићи су богата и угледна породица. Газда-Марко уговори веридбу своје кћери за њиховог сина, али пошто види кућу и имање, иако је све велико и богато, предомисли се, зато што у домаћинству нема реда: „Нити им је огњиште добро, нити је у кући честита стола и столице. Кућа је, додуше, велика али је запуштена: ћерамида им је на крову поразбијана, стаклета у прозорима су полупана, зидови су запрљани и незакречени, на докату је ограда испроваљивана. Степенице су трошне и разваљене. [...] Одмах уз млеку им је свињац, а бунар им је уза шталу...“ (8/1934: 12).

²³⁷ Није редак случај да се у писмима читатељки нађу изјаве попут следеће: „Драга гце: ако вам је мило чути, ја сам се верила сад скоро за једног занатлију у Струмици. Он није хтео да узме помодну варошанку, већ узима мене сељанку“ (5/1934: 15).

Уредница није насумице изабрала ни песму „Ратар“ Ђуре Јакшића, која се у потпуности уклапа у критику помодарства код младих девојака. Ратар из Баната жели да ожени сина само девојком из Баната, и то сељанком: „Нећу Влајне, ни Немице, / Нећу помодарке, / Помодарке нису никад / За вредне ратаре. // Промеркаћу, запросићу, / Младу, виту, танку, – / Та у целом белом свету / Најлепшу сељанку.“

Проза која се прештампава у *Сељанци* отвара и питање колико је рецепција књижевног текста условљена (класним и родним) идентитетом читаоца, односно, колико су значења текста „универзална“, а самим тим и да ли постоји универзална вредност књижевног дела. Ово питање наговештава приповетка „Чаршија у паланци“ Стевана Сремца (11/1934: 6–11), која говори о томе како се трговчићи у градовима („ћифтице по паланкама“) забављају варајући сељаке који послом дођу у град. У овом листу приповетка се чита из другачије перспективе него што би се читала у неком књижевном часопису или посебној збирци. Док би у „канонизованом“ случају у фокусу читаоца биле шале градских момака, па тако и оцена да је приповетка идилична слика живота наше паланке, редовном читаоцу *Сељанке* пажњу одвлаче реакције сељака. Читалац се саживљава са њиховом позицијом и размишља о предлогу уреднице листа да се у Београду подигне Сељанкин дом, како се сељанка у посети овом граду не би губила и спавала по сумњивим собама. Исто тако, питање је како су читатељке Веселиновићевих приповедака примале оне делове у којима се читава подређеност жене у патријархалној култури. Питање је и како су читатељке 30-их година реципирале „Прву бразду“ (6,7/1934) Милована Глишића, у листу грешком приписану Јанку Веселиновићу.²³⁸ Иако говори о неком другом рату, после кога је село опустело, а многа сељанка морала да се прихвати мушких пољских послова, ова приповетка прецизно описује ситуацију сељанке у време излажења листа. Оно што је у „канонским“ читањима ове Глишићеве приповетке доминирало било је истицање идеализације Миониног лика, и идеализације патријархалне породице. Данашњу феминистичку анализу али и потенцијално нехотично феминистичко читање од

²³⁸ Занимљиво је да ову грешку није приметио нико од сарадника и читалаца, с обзиром на то да се она јавља у два узастопна броја *Сељанке*. Ова *омашка*, међутим, можда нешто открива: Јанко Веселиновић је доживљаван као писац блискији концепту *Сељанке*, јер је његово приказивање села у односу на Глишићево мање критичко, идеалистичкије, а приповедање му је језичко-стилски једноставније.

стране тадашње сељанке у овом случају могло би да интересује оно што је прећутно присутно, што се за тадашњу читалачку публику, као и за писца, подразумевало, а што се открива у детаљима. Тако, у једном моменту развоја сижеа, упркос тешкој ситуацији, мајка Миона, којој је преко потребна помоћ у кући и на њиви, решава да упише своју децу у школу: најпре Огњена, а затим и Сенадина. Терку Душанку, која је по старости између двојице синова, у тим „сценама“ и не помиње, нити је уписује у школу. Када се говори о школовању деце, подразумева се да се мисли само на мушку децу. Тај обичај се од времена писања и првог објављивања приповетке до њеног прештампавања у *Сељанци* тек незнатно променио. По извештајима даринке Лацковић и писмима читатељки, види се да многи родитељи своју женску децу нису пуштали ни на домаћички курс од 8 месеци. Исто се тако види, да многе читатељке осећају отпор према оваквим обичајима и навикама или га чак и отворено исказују.

Иако не можемо са сигурношћу знати колико су ова „феминистичка“ и „сељачка“ читања канонских дела српске књижевности била присутна у тадашњој рецепцији сељанке, укупан контекст даје за право да се бар постави питање о њиховој могућности.

Народна поезија заузимала је повлашћено место у *Сељанци*. Сваки број отворан је лирском песмом, односно делом лирске или епске песме, која је за тему најчешће имала најчесталију тему листа – девојачку удају; затим је најприсутнија била тема љубави између момка и девојке, а онда и друге карактеристичне теме (вредноћа, штедљивост, слога, девојачка домишљатост). Уводна лирска песма готово у свим случајевима била је у функцији одређене поуке. Илустративне би у том смислу могле бити две песме. У песми „Девојка избира момка“ (2/1934: 1–2), мајка удаје кћи и тражи јој правога младожењу, који је у песми социјално и професионално одређен: козар, овчар, кројач, трговац. Девојка им свима налази ману тј. неизвесности њихових занимања, и одлучује се за ратара: „Хоћу, мајко, за ратара, / Добро ће ми бити. / У ратара црне руке, / А б’јела погача.“ Ова се песма семантички, идеолошки и интертекстуално савршено надопуњује са напред помињаном Јакшићевом песмом „Ратар“. Читана уз „Подсетник о женидби и удадби“ који се јавља у истом броју, а коме ће доле бити речи, ова лирска поезија бива присвојена *поучним жанром*, дакле једним новим жанром који се

конституише у контексту просветитељског дискурса *Сељанке*. Овај жанр дефинисан је својом друштвеном и часописном функцијом, док у погледу форме текста, и његовог жанра у ужем смислу, нема ограничења за сврставање одређеног текста у почни жанр. Исти процес присвајања примећује се и на примеру лирске песме „Ластавица и кукавица“ (8/1934: 1). Песма која говори о завађеним јетрвама у контексту *Сељанке* претвара се у егземплум, пример како не треба.

Поезија, тј. ауторска уметничка поезија присутна је у листу *Сељанка* са неколико песама Бранка Радићевића, две песме Ђуре Јакшића и по једном Јована Грчића Миленка („Мајкина душица“, у стилу „на народну“²³⁹) и Јована Јовановића Змаја. Змајев „Несретник“ (7/1933: 4–5), поред раније наведене функционализације Јакшићеве песме „Ратар“, такође у контексту часописа исцрпљује свој смисао у поуци и чита се искључиво као негативан пример (алкохоличара).

Као и у случају прозе, *Сељанка* не објављује нове оригиналне текстове професионалних писаца. На овом месту вреди подсетити да је, на пример, Јелена Билбија управо у време излажења *Сељанке* штампала *Приче о селу и граду* (1934), које припадају актуелном покрету социјалне литаратуре. Обележене су снажним саосећањем са свим пониженим и увређеним и, посебно, аутентичним познавањем живота села Далматинске загоре и Босне. Прича из те збирке, „Дезинфекција“, савршено се уклапа у здравствено-просветитељску политику *Сељанке*, и по тематици, детаљима и наслову подсећа на поучне приче др Лазе Марковића, премда их по естетској вредности далеко надилази. У приповеци „Сељанка“ такође се може препознати тон етнографског записа карактеристичан и за приче листа *Сељанка*.²⁴⁰ Због тога остаје отворено питање зашто Лацковићева није успоставила сарадњу са оваквим ауторкама или ауторима, односно зашто нема сарадње са неким од живих писаца. *Сељанка* је, поред тога, објављивала искључиво мушке ауторе у време када у Краљевини Југославији цвета женска књижевност. У то исто време *Женски покрет* објављује оригиналну прозу и

²³⁹ „Чобаница и вила“ Јована Сундешаћа, у стилу народне лирске песме, остала је ближе народној него што се приближила ауторској поезији.

²⁴⁰ „У нашој соби није баш било лаких случајева. Све најтежи, тј. те жене су слали на лечење тек онда, кад баш више ништа нису могле радити. Сељанке поготову“ (Билбија 43).

поезију жена, касније и *Жена данас*, како домаћих тако и страних ауторки, док у *Недељним илустрацијама* у наставцима излазе романи Мир-Јам. Хоризонт очекивања сељанке подразумевао је, чини се, схватање да је књижевност, као део јавне сфере деловања, првенствено мушки посао. Индикативно је да је *Сељанка* штампала радове романтичара, и то оних везаних за Фрушку гору (Радичевић, Грчић), а да се није сетила и фрушкогорске романтичарке Милице Стојадиновић – Српкиње.²⁴¹ Када је у питању књижевност, *Сељанка* очигледно није могла бити гласило које мења читалачки укус или проширује рецепцијске способности својих претплатница. Реалистичка приповетка и романтичарска и усмена поезија отуда су логичан избор у време када је авангарда 20-их година 20. века већ дала своја врхунска дела.

Пословице и императивне по(р)уке су жанрови који на најочљивији начин просветитељски дискурс (*Сељанке*) дефинишу као дискурс обраћања. За *Сељанку* су карактеристични редовни блокови у којима су измешане пословице и директне, императивне практичне поуке. На тај начин је (данашњем) читаоцу/истраживачу омогућено да сагледа „просветитељско“ и социјално порекло многих пословица: формални универзализам пословице често је само маска за партикуларистичке налоге и захтеве. Неке пословице носиле су у себи и прогресивне идеје. Тако пословица „Боља је сложна инокоштина, него несложна задруга“ (8/1934: 9), која очигледно представља одговор на актуелни друштвени трансформацијски процес, исказује револуционарнији став од уредничког, који остаје на *a priori* позитивном вредновању институције породичне задруге.

За лист *Сељанка* карактеристично је инкорпорирање народних пословица у друге жанрове: поучне приче, савете, извештаје, писма, портрете. Пословице су због тога најфреквентији жанр овога часописа. Оне се обично употребљавају у свом изворном значењу, али се исто тако и преозначавају у складу са смислом текста/жанра у који су укључене. Тако се у тексту Државног хигијенског завода из Новог Сада, „Подсетник о женидби и удадби“, каже:

²⁴¹ Колегиница С. Пековић скренула је пажњу и на то да је њена поезија могла бити пресентиментална за овај лист.

„Момци се жене а девојке се удају зато, да са својим брачним другом заједно живе, заједно се хране, набављају све кућевне потребе и да кућу теку. Али уз то се момци жене а девојке удају и зато, да децу рађају и на пут их изведу [...]. Добро вели наш народ: није благо ни сребро ни злато, већ је благо што је срцу драго. А срцу је драго оно што је једно, здраво, бистро, добре душе и поштено“ (2/1934: 3–4).

Стих из народне баладе који се употребљавао и као пословица, и односио на вредност љубави, преозначен је у складу са потребама села, са нужношћу побољшања квалитета живота, и акције коју су спроводиле здравствене институције: смањивање смртности деце, болести на селу и сл.

У *Селјанци* се нису могле наћи оне изреке о родним односима које су најзаступљеније биле управо на селу (као што се види из Исићевог истраживања), али их зато износе феминистички часописи. У блоку Наше народне изреке неповољне по жену, у *Југословенској жени*, може се читати следеће: Ко жену не бије, он човјек није; Жену и коња удри ако желиш да су ти покорни; Удри жену и змију по глави; За дјецу је прут, а за жену тојага (29/1933: 3). За лист *Селјанка* карактеристична је стратегија прећуткивања, што је потпуно у складу са културним моделом коме је лист веран – патријархатом. Ова појава важна је и за разумевање женских портрета који се јављају како у *Селјанци*, тако и уопште у женској штампи. Смисао женског портрета је управо у нарушавању патријархалног поретка и његовом демаскирању. Зато у *Селјанци* нису били могући „прави“ женски портрети. Они носе исте наслове као и портрети у другим женским часописима, говоре о истим темама, али саопштавају другачију истину.

Један од савета који се понавља у свакој прилици, на једном месту исказан је императивом: „Не слушај врачаре, циганке или бајалице, јер су то варалице које ће ти измамити паре, а ништа ти помоћи не могу“ (2/1933: 8). Приповетка Јанка Веселиновића, „Баба Стамена“ (1/1935: 4–6 и 2/1935: 4–7), у контексту *Селјанке* чита се као илустрација ове поруке. У завршници приповетке Веселиновић даје реч и самој врачари, па се институција бајања демистификује и расветљава изнутра. Наиме, у причи је реч о жени која бајањем „лечи“ људе и тако прехрањује своју породицу, пошто је рано остала удовица. Пошто су јој и деца поумирала, она

остаје са једним сином, и сада прехрањује и његову породицу. Када јој се унук буде разболео, син, који је очекивао да ће му баба бајати, доживљава увреду када она каже да се позове лекар. У ретроспективној причи откриће се како је прво Стаменино бајање случајно „успело“, а коначна истина коју Стамена саопштава звучи и као директна порука читатељкама *Сељанке*: „Али Машану нисам бајала, што је био врло болан, па му је требало што пре помоћи, а моје бајање не помаже.[...] Ја ти, сине, не знам ништа у болести. Ту могу помоћи само бог и доктор, који је нарочито учио, како се болни лече“ (1/1935: 5).

С друге стране, у контексту кумулације женских портрета, приповетка с чита и као још један портрет жене: сељанке која у тешким условима сеоског живота и упркос невероватним животним недаћама, успева да опстане и сачува, макар и делом, своју породицу.

11. 2. Читалачка публика

Упркос својој специјализованости за проблеме са којима се суочава сељанка, лист, поред рубрике посвећене писанима читатељки, готово никако није давао глас самим сељанкама како би говориле у сопствено име. Насупрот томе, часопис *Жена данас* био је, поред осталог, конципиран управо као место са кога ће се чути глас/ови самих жена из народа, виђених као представнице различитих југословенских покрајина/области. Када се у броју посвећеном женама из Босне и Херцеговине у Речи редакције цитирају делови из њихових текстова, упадљиво је да под женом представнице ове области сматрају пре свега сељанку (*Жена данас*, 24/1939: 3). То се чини с разлогом јер је у питању најбројнија категорија жена, али је зато у контексту целокупне женске штампе, а и самог листа *Сељанка*, тим видљивије да баш та категорија у јавном дискурсу, односно култури најмање долази до сопственог гласа и до самоартикулације.

Посебна тема био би покушај да се одреди реалан утицај листа *Сељанка* на публику којој је био намењен. Када је у питању женска штампа, упрошћено би се могло казати да је утицај часописа био пропорционалан конзервативизму уређивачке концепције.

„*Домаћица* је, на пример, био утицајан, и могло би се рећи, моћан часопис који је вршио јак уплив на јавно мњење. По својој концепцији, био је просветитељски конвенционалан, традиционално ослоњен на проверене женске вредности које су пре свега истицале као позитивне особине женску част, приврженост породици, љубав према национу“ (Пековић 2010: 242).

Насупрот *Домаћици*, наглашени феминизам *Женског покрета*, и елитизам у интелектуалном смислу, онемогућио је његову ширу рецепцију и шири утицај. Како прецизније примећује Мирослава Малешевић, *Женски покрет*

„никада није остварио значајнији тираж, нити је постао средство масовне комуникације међу женама. Од сталног контакта са феминистичким гласилом чланице радничког покрета одбијали су класнопартијски разлози, а оне друге, већином необразоване и непросвећене, оптерећене тешким условима преживљавања, тешко да је могла да привуче идеја о укључивању у организовану борбу за женска права, као ни врло озбиљан садржај листа који је надилазио ниво њиховога знања, схватања и потреба. За знатан број припадница виших друштвених слојева, с друге стране, захтеви феминистичког покрета тешко су се уклапали у ‘култ женствености’ који су оне неговале, да би га прихватиле без ограничења“ (Малешевић 2007: 17).

За ове последње постојала је зато „златна средина“ коју су чинили ревијални часописи блаже феминистичке оријентације.

На основу повратних реакција које затичемо у рубрици *Наша писма* јасно је да лист *Сељанка* ефикасно врши своју мисију: бројне читатељке послушно спроводе у дело савете овог листа, тј. Даринке Лацковићеве којој се у писмима обраћају. Нису ретка писма у којима се помиње да се *Сељанка* чита наглас, у кругу породице. Очигледно је да је просветитељски дискурс *Сељанке* деловао скоро у свакој кући у којој је она читана. Међутим, преовлађујућа неписменост сељанки онемогућавала је да тих кућа буде толико да се о утицају *Сељанке* говори на исти начин као о утицају *Домаћице* или *Жене и света*. Упркос „добрим“ предусловима, који се огледају у конзервативности листа, утицај *Сељанке* није био масован, али је био снажан.

У рубрици *Наша писма огољена* је „интерперсонална“ функција текста. Изградња и обликовање друштвеног идентитета није у часопису оваквог типа видљива само у рубрици који тај процес огољава, него и у другим текстовима. Отворен просветитељски дискурс часописа, због његовог програма народног просвећивања, чини га подесним за илустровање оних друштвених процеса који су присутни и у свим другим часописима/текстовима/дискурсима, али се тамо морају ишчитавати у имплицитним значењима текстова. Као што се из свих претходних примера види, часопис је мењао идентитет „сељанке“ у погледу хигијенских и животних навика, и у погледу животног стила. Промена се, дакле, првенствено односила на социјални па и културни аспект идентитета. Међутим, лист није мењао и родни идентитет сељанке, који се заснива на родним односима као друштвеним односима моћи. Да је таква мисија била највероватније и немогућа, види се по третману одређених тема у поређењу са другом женском штампом. Постоји, наиме, неколико тема о којима се у *Сељанки* не говори, а које су присутне у свим женским часописима овога доба, па и у конзервативној *Домаћици*. У *Сељанки* се се ни речју не помиње борба за женско право гласа²⁴², нити се извештава о раду феминистичких покрета и друштава у земљи или иностранству. Ако су ове теме биле основа уређивачке политике *Женског покрета*, важна али не толико пресудна тема *Жене и света*, и споредан мотив који се „провуче“ у белешкама *Домаћице*,²⁴³ оне су биле потпуни табу у *Сељанци*.

Најдрастичнији пример табуизације у *Сељанци* био је, међутим третман насиља. Насиље је празно место и прећутана прича у просветитељском дискурсу листа и о њему се уопште не говори експлицитно, у уредничким и нефикционалним чланцима.²⁴⁴ Посебан проблем је чињеница да се насиље не

²⁴² Што нимало не чуди с обзиром на ставове сељака о томе праву: „– Нека само моја жена проба да гласа, ја ћу је одмах заклати...“ (Исић 2007: 212)

²⁴³ У разговору о овој теми, С. Пековић скренула нам је пажњу на чињеницу да помени о феминизму у Белешкама *Домаћице* не говоре у прилог о њеном већем еманципаторском потенцијалу у односу на *Сељанку*, већ само о томе да се *Домаћица* обраћа другој публици, која је била обавештенија, па јој нису ускраћиване ни такве информације. Али, осим саме информације на маргиналној позицији часописа, сав његов остали садржај био је супротан сваком феминистичком схватању.

²⁴⁴ Насиље над женама било је у то време редовна појава у селима у Србији. Иако су тадашње анкете показивале да је од једног до другог светског рата полако јачао отпор сељанки према патријархалној хијерархији, и увећавала се њена у улога у одлучивању у домаћинству, сама навика пребијања жене није битно умањена. У чак 50% села, и уочи Другог светског рата, муж жену туче ‘доста често’, а у 35% села ‘врло често’. (Исић 2007: 213) Насиље је често испољавано „у

проблематизује у моментима који то захтевају. Чланак уреднице о успешном спровођењу хигијенских мера научених у домаћичкој школи, „Пљунуо деда у пљуваоницу“, извештава о томе како деда сваки пут удари своју унуку када га ова опомене да треба да пљује у пљуваоницу, а не по поду куће. „Е па ја сваког дана га лепо молим, иако ме је шамарао...“, рекла је ученица Даринки. Догађај се приповеда анегдотски, да би на крају послужио као пример наравоученију. Пошто је деда једног јутра коначно попустио, уредница из тога изводи поуку: „И сама [ученица] је увидела, да само са великим стрпљењем може се доћи до лепог успеха, а тако исто и са лепим начином“ (3/1934: 11). Прикривена, имплицитна дискурзивна пракса унутар ове поруке односно текста јесте нормализација насиља заснованог на родној и старосној хијерархији.

Тема насиља, која садржи његову експлицитну осуду, може се наћи једино у (поучним) причама. Најизраженија је у приповеци „Пијанчева жена“ др Лазе Марковића (7, 8/1933: 2–4, 5–7), писаној у форми исповести жене која је убила мужа после година понижења. Прича говори о несрећном животу са човеком који је одан свим могућим пороцима: он је алкохолочар, коцкар и женскареш који у потпуности запоставља сопствену породицу. Жена која из поноса одбија понуду мајке да се врати кући, у тренутку највећег понижења, свесно, убија свога мужа. На крају приче она одлази да децу остави својим родитељима, а сама да се преда суду. Занимљиво је да аутор не прави наглашено поучну и морализаторску причу какве су биле све приче овога типа у часопису. Он изоставља и само наравоученије. Уместо њега, коначну реч има јунакиња која је и сама починила насиље: „... а ја идем пред земаљски суд да ми суди и да паднем ничице пред свог *благог* Творца, који најбоље зна какве сам огромне и страшне муке и патње поднела у овој проклетој кући, у овом земаљском паклу“ (8/1933: 7, курзив С. Б.). Занимљиво је како епитетом *благог* аутор приче даје сигнал читаоцу да је почињено убиство нешто што се морално може оправдати, али у разјашњењу приче не иде даље од тога. Просветитељски дискурс се у овом ретком случају повукао пред сугестивношћу „женске“ исповести, трагизмом приказане судбине и сликом

присуству ‘публике’: пред комшијама, децом и родитељима. (Исто 214) Насиље је, дакле, било у склопу „перформативности рода“, део друштвеног идентитета, а не појава која се јавља у личним односима између мужа и жене. У сваком случају, оно је јавна ствар, и утолико више упада у очи то што се у *Сељанци* о њему ћути.

насиља. То је уједно најуспелија Марковићева прича у *Сељанци*, која у завршници достиже софокловску драму сукоба друштвених и божијих закона. Ипак, и она садржи јасну поуку да је јунакиња, послушавши своје родитеље и раније напустивши мужа, могла да избегне трагичан расплет за себе и своју децу.

Сељанка је први и једини лист који се у Краљевини Југославији, односно у Србији обраћао непосредно жени са села. У времену продора еманципаторских дискурса и јачања феминизма остао је ван токова који су захватили сву женску штампу, па и ону конзервативну, попут *Домаћице*, у којој се бар извештава о раду феминистичких удружења. Иако посредно везан за Женски покрет, који организује рад Домаћичке школе Краљевог фонда из кога се „регрутују“ читатељке *Сељанке*, лист не помиње феминизам или женска права ни у најспореднијим текстовима. Очигледно је да ниво знања и просвећености сељанке, као и патријархални миље у ком је живела, нису допуштали било шта друго осим основног просветитељског дискурса. Најзаступљенији су зато просветитељски жанрови (поучне приче, пословице, императивни савети, савети, упутства), и жанрови употребљени у сврху просвећивања (реалистичка приповетка, романтичарска песма, народна лирска поезија, женски портрети, извештаји у функцији егземплума). Просветитељски дискурс *Сељанке* учествовао је у промени одређених аспеката идентитета сељанке (побољшање начина живота, мењање устаљених навика), али не и родног аспекта тога идентитета (родних улога и родне хијерархије).

12. Женски портрети и књижевност о новој жени

12. 1. Жанр и рецепција

Нов поглед на женски портрет у српској / југословенској периодици 20-их и 30-их година 20. века отвара и нов поглед на књижевност коју су у том времену писале жене, посебно на оне књижевне текстове чија је композиција заснована на портрету женског лика. У периоду после Првог светског рата у српској односно југословенској књижевности појавио се низ дела савремених књижевница која су компонована као портрети главне јунакиње или више јунакиња. Важно је, уз то, напоменути да се *нова жена* као лик јавља и у делима мушких аутора, тако да се и она условно укључују у писање или прозу о новој жени. Такви су романи *Страст* Давида С. Пијадеа (1921) и *Теразије* Бошка Токина (1932), при чему треба истаћи да су у последњем развијене чак три варијанте овог лика.

У теорији књижевности термин портрет користи се управо да би се додатно жанровски класификовала дела која су грађена по томе принципу, па се „у уметничкој прози појам *портрет* везује за дела која прате развој једног лика, дакле, издвајају, уоквирују један средишњи лик који се током приповедања мења, преображава. Најчешће је у питању млада особа која се налази на животној прекретници [...]“ (Дојчиновић 2006: 111). У таквим случајевима портрет је заправо образовни роман (*Bildungsroman*) или, у специфичнијој варијанти, роман о уметнику (*Künstlerroman*). У феминистичкој теорији уведен је и термин *женски образовни роман* (в. Širković 2011), у који је сврстан управо роман – портрет – претеча српске феминистичке контрајавности: *Девојачки роман* Драге Гавриловић (Милинковић 2013).

Нису ретки ни случајеви у којима се приказује лик у зрелом добу, а његово портретисање „постаје ретроспектива, мапирање прошлости, покушаји да се сагледа низ преображаја кроз које је портретисани лик прошао“ (Дојчиновић 2006: 111). У историјској перспективи посматрано, „већ у ренесансној драми, а нарочито у књижевности романтизма и модерног времена, све чешће налазимо портрет снажно индивидуализованог јунака, често представљеног с великом психолошком, друштвеном и моралном рељефношћу“ (Koljević 625), а с обзиром на учесталост

жанрова с којима се „укршта“, „портрет је често композициона основа романа или романтичне поеме (Гетеови *Јади младога Вертера*, Џојсов *Портрет уметника*, Бајронов *Чајлд Харолд*), а и приповетка и есеј понекад постају пре свега портретирање одређених ликова (Б. Станковић, *Моји знанци*, М. Ристић, *Три мртва песника*)“ (Исто).

У делима српских ауторки „поступак портретисања“ коришћен је како у прози тако и у поезији, и колико у роману толико и у приповеци. Карактеристично је да дата дела најчешће и у своме наслову садрже имена главних јунакиња односно професионално, социјално, класно или неко друго одређење лика: *Дана Рачић*, *Кајин пут*, *Девојка за све*, „Жена“, „Уседелица“, „Девојка – мати“, „Прељубница“, „Блудница“, „Госпођица Георгина“, „Мала служавка Марија“, „Сан Марије из Магдале“, „Девојка“, „Ана“, „Распуштенице“, „Уседелица“ (још једна, у другом жанру и од друге ауторке), „Сестра Грација“, „Удовице“, „Госпођа са два лица“, „Ханумица“, „Прича о мојој мајци“, „Сељанка“, *Плава госпођа*, *Вера Новакова*, *Претеча* итд.²⁴⁵ Претечом, пак, ових дела и наслова могао би се сматрати роман *Нове* (1912) Јелене Ј. Димитријевић.

Поред тога што постоји јасна формална жанровска веза између периодичког и књижевног портрета, уочава се и узајамна условљеност медијске и књижевне идеологеме односно лика нове жене (или бар његових „умеренијих“ варијанти: модерне жене, „прелазног типа“). На то је поводом једног романа, *Теразија* Бошка Токина, већ указала Светлана Слапшак нагласивши да је у лику Зоре овај аутор „створио прву *медијску* жену српске књижевности“ (Слапшак 1988: XII, курзив С. Б.). То је јунакиња која се „без кајања игра својим ‘секс-апелом’, која следи и претиче моду, и у томе је смислу обавезна да прати литературу (филмске и модне журнале) и културу (филмове)“ (Исто). Миланка Тодић је истом у лику препознала слику имплицитне читатељке београдског илустрованог модног (али и феминистичког) магазина *Жена и свет* (1925–1941).

²⁴⁵ Из ове анализе свесно је изостављен опус Мир-Јам, тј. Милице Јаковљевић, који се, истина, укључује у дела која расправљају о новој жени, и чија је висока читаност била ван сваке конкуренције. Због своје обимности, али и контрадикторности у третману женске еманципације, међутим, овај опус захтева посебно истраживање. Када је реч о приступу из перспективе студија периодике, који се овде примењује, његово проучавање захтевало би детаљну анализу часописа *Недељне илустрације*, у којима неки од романа Мир-Јам излазе у наставцима, као и неке друге периодике, што такође изискује писање нове студије.

Средишњи еманципаторски конструкт женског покрета и писања у датом времену, *нова жена*, представља зато културну и друштвену идеологему у односу на коју је потребно извршити семантичку анализу наведених дела. У овом поглављу покушаћемо да назначенимо оквирни корпус, смерове и основна питања такве анализе, која уствари отвара ново истраживачко поље.

Лин Пикет је у генолошко теоријско поље увела жанр *писања о новој жени* односно *књижевности о новој жени* како би именовала и обухватила књижевна дела која су 1) писале жене 2) о еманципованим женама као теми и, најчешће, 3) за жене као читалачку публику (Puket 1992: 5). Дефиниција појаве коју је Лин Пикет уочила у британској прози последње две деценије 19. века у великој мери одговара феномену *књижевности о новој жени* у српској књижевности двадесетих и тридесетих година 20. века. Односно, основни елементи те дефиниције, може се претпоставити, важе и за писање о новој жени у већини европских књижевности истог периода.

Обликовање новог периодичког жанра, женског портрета, проузроковано је, као што је објашњено, борбом за женска права и слободе у тренутку посебног интензивирања те борбе, односно условљено текућом јавном расправом о томе да ли жене треба буду равноправне са мушкарцима, и какав, уопште, треба да буде њихов положај у друштву. Поменути романи, приповетке и песме различитих ауторки настајали су, делимично или примарно, и као одговор на ову јавну дебату. У њима су читатељке и читаоци проналазили слике младих, запослених и самосталних девојака и жена, оних које се саме издржавају од свога рада²⁴⁶, девојака које у интимне односе ступају пре брака, оних које се саме боре за женско право гласа, затим слике тајних ванбрачних веза и брачних неверстава, дилеме о абортусу, слике жена које одбијају или одлажу брак, али и слике оних које не уживају никаква права и слободе (служавке, сељанке), већ само понижење и друштвену екскомуникацију („ванбрачне“ мајке, прељубнице, разведене жене).

²⁴⁶ Распон њихових занимања је широк: док се јунакиње Милке Жицине прехрањују суровим послом служавке, у причама Фриде Филиповић се јави понека бар-дама и трафиканткиња али и учитељица, дотле се у причама Надежде Тутуновић јављају „freelancer јунакиње“ које се издржавају превођењем. У роману *Изгубљени дневник*, Зора Димитријевић дала је својој главној јунакињи, у једном делу романа, и улогу власнице и уреднице женског часописа: „Пре неколико месеца отворила сам школу за домаћице, где се уче младе и сиромашне девојке без родитеља. Имамо и свој часопис, који ми доноси врло незнатан приход“ (Димитријевић 1924: 30).

Нека од ових дела кроз бројне дијалоге приказују и расправе међу ликовима о питањима женске еманципације.

Најадекватнији приступ проучавању и тумачењу датих књижевних дела јесте – гинокритички. Пре свега, у контексту публицистичких женских портрета она пружају материјал за истраживање из перспективе категорије рода као скупа „друштвених, психичких и културних услова у којима су жене стварале и који су утицали на њихову књижевност“ (Дојчиновић 1993: 53). Затим, ови књижевни текстови представљају прворазредну грађу за откривање карактеристичних тема, мотива и ликова женске књижевности ове епохе и (додатно) реконструисање женске традиције. Ништа мање, они покрећу и у самој гинокритици дуго запостављено питање вредновања (Исто 153). У овом случају проблему вредновања нећемо приступити само из перспективе естетске вредности датих дела, већ и из перспективе њихове *рецепције* у феминистичкој контрајавности у тренутку појављивања тј. њихове историјске улоге.

Питање је, међутим, и како су књижевни текстови о новој жени читани међу својом укупном публиком. Колико су читаоци у рецепцији датих књижевних дела успостављали однос симпатије према еманципованим јунакињама? Колико је било оних код којих је појава таквог лика наилазила на неодобравање? С обзиром на вишеслојност књижевног текста и чињеницу да се појединачне рецепције могу потпуно разликовати, јасно је да је било читалаца који су могли занемаривати еманципаторска значења и феминистичке поруке дела, усредсређујући се на његове друге аспекте (на пример, занимљивост заплета или љубавну причу). Један део критичара и читалаца читао је ова књижевна дела превасходно као психолошке романе, социјалну литературу или религиозну лирику (у случају песама Јеле Спиридоновић-Савић). Оваква читања била су могућа захваљујући самом начину изградње дела, на шта су Сандра Гилберт (Sandra M. Gilbert) и Сузан Губар (Susan Gubar) указале поводом „палимпсестичних текстова“ британских списатељица с краја 18. и почетка 19. века, а „чија површина скрива или затамњује дубље, мање приступачне (и мање социјално прихватљиве) нивое значења“ (према Дојчиновић 1993: 73).

Поред тога, наша је теза да се у рецепцији датих дела могао одиграти сличан процес као и у случају „читатељке која пружа отпор“ (*the resisting reader*),

али са супротним предзнаком. Наиме, као што је у феминистичкој теорији дефинисано, „читатељка која пружа отпор“ аутоматском прихватању канонских, мушких текстова чита их као феминисткиња која одбија „задата“ значења женских улога (в. Feterli 2002). Претпоставка је да је део читалаца пружао отпор усвајању феминистичких значења текстова о новој жени. С друге стране, женска периодика која се у међуратном периоду развила омогућила је да то не буду и једини критички читалачки гласови у јавном простору.

Изузев дела Милице Јанковић, Јеле Спиридоновић-Савић и Милке Жицине, реч је већином о делима занемареним у академским проучавањима.²⁴⁷ Ако је српску књижевност о новој жени из заборавља или макар домена проучавања забавне и/ли тривијалне литературе могуће „рехабилитовати“ и проучавањем њене рецепције, за почетак је нужно разумети важност теме нове жене за оновремене читаоце. Управо то је поводом романа *Хелена Вилфијер* Вики Баум учинила Линда Кинг (Linda King) у студији о немачком међуратном роману (King 1985: 376).²⁴⁸ Као и роман *Хелена Вилфијер*, и друга књижевна дела о новој жени представљају онај тип књижевности, коме и не одговара сваки, посебно не „универзалистички“ приступ који игнорише важан аспект књижевног дела: чињеницу да оно представља „сложен процес комуникације“ (King 1985: 377). Дела српских ауторки о новој жени пружала су (потенцијаним) читаоцима одговоре на питања и дилеме која су их тренутно запоседала. Нека од њих су и свесно писана за популарне едиције као дела у којима ће сваки читалац моћи да пронађе понешто за себе: лако читљиво и забавно штиво, причу о савременом београдском животу,

²⁴⁷ Књижевна дела о којима је реч, као и њихове ауторке, помињу се већином једино у књизи Станка Кораћ *Српски роман између два рата 1918–1941* (1982). Будући да се Кораћ бави (п)описом романа, одређене ауторке и њихова прозна дела (приповетке) су, логично, изостављена. Симптоматично је, међутим, да се романима списатељица често посвећује мањи простор него романима писаца, као и то да су често ниско вреднована. С друге стране, сама чињеница да им је пажња посвећена и да су (макар и површно) прочитани заслужује признање овом аутору за допринос видљивости женске књижевности, као што истиче и С. Слапшак. Кораћева заслуга изгледа тим већа у односу на чињеницу да у *Историји српске књижевности* Јован Деретић није ни именом споменуо већину тих али и других прозних ауторки (Љубица Сп. Радоичић, Надежда Тутуновић, Марица Вујковић, Драга П. Јовановић, Фрида Филиповић, Јелена Билбија итд.).

²⁴⁸ Како накнадно не само теорија рецепције, већ пре свега феминистичка критика, може у потпуности да рехабилитује заборављено дело о новој жени, показује пример поновног објављивања романа *Једно дописивање* Јулке Хлапец-Ђорђевић (2004) са предговором Светлане Слапшак.

причу о еманциповној јунакињи или све то заједно.²⁴⁹ Први роман Вики Баум, на пример, (*Eingang zur Bühne*, 1920), који је излазио у наставцима у часопису *Vossische Zeitung*, а затим као књига у јефтиној едицији „Ullsteinbücher“, унапред је био осмишљен да обезбеди „за сваког по нешто“ (King 1985: 377), као и то да свако може да га приушти.

Имајући за циљ непосреднију комуникацију са својим читатељкама и читаоцима многе од ових ауторки су свесно писале лежерним стилем, који је некад значио језичко-граматичку небрижљивост (нпр. Тутуновић, Вујковић), а некад тенденцију ка новинарском стилу (нпр. Жицина, Билбија), прецизније ка фелтону или репортажи. Сматрамо да се управо у жанровској и стилској хибридизацији књижевности и новинарства налази и један од разлога за вредносну рехабилитацију дела о којима говоримо. С једне стране, приближавање и укрштање ова два функционална стила, и њихових жанрова, била је снажна тенденција читаве европске међуратне књижевности.²⁵⁰ С друге стране, то је била једна од првих уочених карактеристика у писању Вики Баум. Ема Волф је у приказу романа *Хелена Вилфијер*, одмах по његовом објављивању, приметила да ауторка само користи уметничку, књижевну и нешто затворенију форму романа, али да је оно што она читаоцу представља заправо репортажа, пре свега због непосредности и блискости животном искуству. Критичарка управо у томе види „драж ове књиге“ која није просечна новинарска репортажа, већ једно више, „супериорно новинарство“ (King 1985: 382).

Ови описи и дефиниције новог стила у потпуности одговарају стилу Бошка Токина у роману *Теразије*. „Језик *Теразија* је језик новинарске репортаже“, приметила је С. Слапшак, „површног описа, тривијализованог језика, понављања израза у моди, но истовремено подвргнут правилима одржавања напетости читаочеве пажње“ (Слапшак 1988: XIII). Она јасно истиче да је:

²⁴⁹ Велики број ових дела српских ауторки излази у едицијама чији наслови упућују на популарност или савременост штива: „Наша књига“ издавача Геце Кона и „Савременик“ Српске књижевне задруге.

²⁵⁰ Линда Кинг запажа да су током двадесетих годна 20. века пољуљане жанровске границе између књижевности и новинарства, а типичан пример налази у делу Егона Ервина Киша *Der Rasende Reporter* (1924) (King 1985: 392). У српској књижевности у то време сличан процес се одвија у путописним репортажама Растка Петровића и Милоша Црњанског, а интересовање српских књижевника за новинарство својеврсни врхунац достиже у нацрту докторске тезе Марка Ристића – о метафизици новинских вести (Ristić 1985).

„стилизиација Бошка Токина слаба и да је његов језик пун грешака типичних за брзо, репортерско писање: то се посебно види у лексичком избору и многобројним понављањима истих, неадекватних лексичких решења. Опсесивност репортерског писања, односно снажна потреба за задржавањем једносмерног (несумњиво манипулаторског) комуницирања са читаоцем доводи до различитих облика понављања – врло слично онима у епској поезији. Мнемотехнички циљ је јасан у оба случаја, али у случају новинског, што ће рећи медијског обрасца света, тај циљ се оставрује бржим и природно, агресивнијим средствима“ (Исто).

Међутим, све то није слабост овога романа, јер он „није случајна, још мање непромишљена репортажа“ (Исто XVII).

Неки од елемената оваквог стила могу се препознати у роману – портрету Милке Жицине *Девојка за све* (1940), који представља наставак романа *Кајин пут* (1934). Заједно са романом Милице Јанковић *Мутна и крвава* (1932), он се издваја као роман у коме је први пут до свог књижевног гласа дошла *служавка*. Односно, где се, на посредан начин, преко критике обесправљених слојева жена, такође ради на изградњи нове жене.

Роман *Девојка за све* нашао је одмах по објављивању разумевање за своје уметничке слабости, бар код левичарски оријентисане критике, а у фокусу вредновања била је управо чињеница да је тај роман први пут учинио читаву групацију жена заиста видљивом.²⁵¹ Велибор Глигорић у свом приказу истиче да се упркос стилским недостацима тј.

„мимо ових примедба роман [се] чита с великим интересом и са узбуђеношћу према историји живота Каје иза кога драматично пулсира живот свих оних жена из њене професије, сличних њој, које доживљавају и мрачнију и још суровију судбину у стварности. Имамо први пут писца који куражно и са уметничком снагом износи њихов осећајни, унутрашњи живот, у нашој књижевности непознат. Имамо у писцу храбру

²⁵¹ И *Кајин пут* је подједнако наилазио на прихватање због квалитета као што су искреност и непосредност приказивања, при чему се не улази у стилску и формалну анализу. У непотписаном приказу романа у *Женском покрету* кратко се истиче да је „роман писан искрено, типови су рељефно снимљени, стварност села оштро засечена; реалност свом тежином живота оставља неизгладив утисак. Дело г-ђе Жицине је успело“ (12/1934: 134).

личност која с много љубави и другарства извучи из стидног положаја служавку, коју је друштво бацило у блато, показујући све оно што њену згажену личност раздире, а што је до сада лежало у пуном непознавању и занемаривању“ (*Жена данас*, 26/1940: 22).

Иако је роман писан у трећем лицу, у форми свезнајућег приповедача, управо та приповедачка инстанца у последњим реченицама изводи једну врсту игре са читаоцима којом им накнадно сугерише да је оно што су прочитали заправо била *исповест*. „У мислима, она се осврну на прошле дане: за њом се испружила трака свих дана, кухиња, госпођа, улицице на пијаци, очаја, борбе, утучених мргодних жена слеђених лица, задебљалих прстију, суморних, вређаних... Виде себе како се пробија кроз ту сивину. И осети жељу да све те слике повеже, наниже у речи, да некоме блиском дуго прича, прича о слушкињи...“ (Жицина 1940: 401–402). Међутим, и без овог нараторског заокрета и загонетке, читаоци и читатељке могли су лако да препознају „инсајдерско“ порекло ове приповести. Тим пре ако су осим *Кајиног пута* претходно читали рои ман који је до свога појављивања био једини који је посебну пажњу посветио ликовима слушкиња. У роману *Мутна и крвава* Милице Јанковић, наиме, слика живота служавки и увид у њихов унутрашњи и унутарњи свет дати су из перспективе господарице и госпође, због чега су у великој мери приказани као негативни. Како је исправно приметилa Јована Реба, „Милка Жицина је заправо сублимирала сопствено брутално животно искуство, па се роман [*Девојка за све*] може читати и као артикулација унутрашњих светова служавки из романа *Мутна и крвава*“ (Реба 2012: 312).

Речју, многи од романа који су мање или више директно улазили у круг књижевности о новој жени били су у свом времену позитивно вредновани захваљујући детабуизирању одређених тема, откривању запостављених женских искустава као и захваљујући непосредности језичког и уметничког израза којим се то чинило.

Један од њих, за који, макар у досадашњем истраживању, није пронађено никакво сведочанство о рецепцији, издваја се по романескној структури која пресликава саму структуру феминистичке контрајавности. Роман Марице Вујковић *Вера Новакова* (1934) објављен је у едицији „Наша књига“ издавачког

предузећа Геце Кона. Њен уредник, Живко Милићевић, осмислио ју је као библиотеку популарне прозне књижевности. „Наша књига није намењена малом и зачараном кругу од стотину читалаца“, истиче се на рекламним странама књига ове едиције, „но најширим редовима читалачке публике и зато у њој излазе само ствари које су писане јасно, лако и занимљиво.“²⁵² Роман *Вера Новакова* појавио се на самом почетку ове едиције, као њена друга књига, и доследно је остварио уредничке захтеве за јасношћу, „лакоћом“ и занимљивошћу. Уколико се претпостави да је читаност овог романа висока,²⁵³ може се рећи да је он спадао у оне женске портрете који су за женску еманципацију чинили много више него новинарски женски портрети у појединачним феминистичким гласилима, окренутим сваки одређеном и ограниченом делу женске публике.

Роман *Вера Новакова* за средишњу тему има управо женску еманципацију и то у односу на питање брака. То је женски образовни роман или „девојачки роман“ који описује живот главне јунакиње од њеног стасавања за удају до саме удаје (која се у овом случају не догоди). Као и први српски роман у овоме жанру, *Девојачки роман* Драге Гавриловић, *Вера Новакова* је истовремено и расправа о институцији брака. Ако је крајем 18. века, у време конституисања модерног доба у Европи, расправа вођена око питања да ли брак треба да буде склапан као црквени или грађански (у помињаном Целнеровом чланку о грађанском браку), а крајем 19. века, у чему учествује и *Девојачки роман*, око питања брака „из рачуна“ и брака из љубави, у трећој деценији 20. века (и у српској / југословенској јавности) расправа почиње да се води поводом питања да ли је брак (за жену) уопште обавезан.

То питање поставља и овај роман остављајући читатељку намерно без одговора, тј. у самој упитаности. Јунакиња која од почетка романа упорно и једино жели да се уда, и „сваки њен корак, свака њена мисао и покрет био је руковођен овом једином жељом“ (Вујковић 1934: 170), пошто је прошла низ разочарења и понижења са низом мушких ликова за које би поверовала да су „онај прави“, остављена је на последњим страницама романа пред читаоцем са питањем „удати се за Марина поред све његове чудне нарави и још чуднијих назора, и упркос свему што је о њему сазнала, или не?“ Јунакиња је „увиђала како она никад досад

²⁵² Са непагиниране последње стране књиге.

²⁵³ „Наша књига’ је најјевтинија књига.“

није била ближа, а у исти мах, и стварно, никад даља од брака, једине своје жеље, једине мисли, једине воље, јединог свог дотадашњег животног смисла“ (Исто).

Еманципаторска тенденција романа потпуно је упадљива јер ауторка готово као по ставкама, у издвојеним епизодама романа, разматра актуелне (табу) теме женске еманципације: отпор туторству родитеља, слободна љубав („Слободна љубав“), абортус („Због чега они раскидају“), ванбрачно дете („Пред браком), љубав са ожењеним мушкарцем („Директор Стојковић“).

О проблему друштвене табуизације и женског писања говорила је Вирџинија Вулф управо тих година у предавању „Професије за жене“ (1931), касније преточеном у есеј. Она је веровала да је искуство судара списатељске маште са табуима „много распрострањеније међу писцима-женама него међу мушкарцима“. Замишљајући списатељку као младу девојку, Вирџинија Вулф је детаљно и сликовито описала рад маште и пера овакве списатељке који се уз тресак и експлозију заустављају када она почне да мисли на „нешто о телу и страстима, а било би врло непристојно да жена о томе говори. Људи ће, шапутао јој је разум, бити згранути“ (Vulf 2009: 136–137).²⁵⁴ Ауторке српских међуратних прозних текстова о новој жени, као што ће се видети и оних у исповедним жанровима, сасвим сигурно су се и даље „устрочавале због крајње конвенционалности супротног пола“ (Исто), али су се устрочавале далеко мање од својих претходница и захваљујући томе детабуизирале низ тема. Често су, као што је учинила Марица Вујковић, остајале само на спољашњим описима датих ситуација, не улазећи детаљније у унутарњи доживљај јунакиње.

Вера Новакова је највероватније први роман у српској књижевности који тематизује абортус. У овом забавном роману то се чини у свега пар пасуса, без патетике и драматике, описујући јунакињу која жели дете и брак, а њен љубавник, узгред фармацеут, одбија да сноси икакву одговорност:

„Вера је оборила главу и ћутала. Била је поражена. Оно вече није није више скоро ни речи проговорила. Слушала је као у сну Војиново тумачење како ће употребљавати лек који јој је он дао, [...]. Лек је заиста учинио своје и Вера се за који дан потпуно опоравила.

²⁵⁴ Есеј „Професије за жене“, у једином преводу на српски, стоји као последње поглавље књиге / издања *Сопствена соба* (2009), при чему ничим није обележено да се ради о посебном тексту.

Али се од тога дана нешто увукло међу њих, чему ни сами нису знали дати имена“ (Вујковић 1934: 137).

Вера Новакова роман је који, такође, вероватно први у српској књижевности тематизује не само табуисану него и широј јавности мање познату праксу хируршког враћања невиности. Нашавши се у вези са мушкарцем с којим је пришла најближе браку, Марином Белиновићем, јунакиња се суочава са чињеницом да он очекује од ње да буде „чиста као девица Марија“ (Исто 154). „Одлучила је да затражи помоћ једног лекара. Ако он жели да буде преварен, добро, она ће га преварити!“ (Исто 157). Овај мотив у роману уклопљен је у ширу тему лицемерја патријархалног морала. Јунакиња се најпре мири са таквим моралом, констатујући само да „мушкарци другим очима просуђују женско поштење када је у питању њихова вереница, жена или сестра, а другим када се ради о туђим женама које желе да освоје“ (Исто). Међутим, када се пред њом буде нашла једна удата жена из Мариновог завичаја, са дететом које је добила из тајне везе са Марином, јунакиња више неће моћи да рационализује такву ситуацију и наћи ће се у описаном стању слуђености.

Женска књижевна сцена тога времена изнедрила је и роман који се од свих наведених дела издваја по стилским, уметничким квалитетима, али и по томе што је идеологема нове жене у њему на први поглед невидљива, смештена у имплицитна значења романа. Љубица Сп. Радоичић, која је већ са шеснаест година написала успео роман, *Крв се буди* (1932), запажен у књижевној критици *Женског покрета*²⁵⁵, објавила је 1938. године у угледној едицији Савременик Српске књижевне задруге, такође као врло млада књижевница, роман *Дана Рачић*. Чувајући одлике стила и поетике првог дела, ауторка у свом другом роману реалистички оцртава сложену слику једне породичне историје, једног

²⁵⁵ Приказ романа написала је Дора Пилковић, у броју 7/8, 1932, стр. 117–118. Занимљиво је да је Дора Пилковић у опису овога раног дела изузетно младе ауторке практично дала одређење које ће у феминистичку критику као теоријски освешћен термин ући педесет година касније. Критичарка је роман Радоичићеве на изврстан начин уврстила у жанр „романа о буђењу“ који ће Сузан Росовски дефинисати 1979. године (в. Rosowski 1979): „Сентиментална љубав између Наде Петровић и Рејмонда де Балмоара дата је на шеснаестогодишњи начин, мило и неисказано чедно. Сам Рејмон де Балмоар – по наслову рекло би се да је он главно лице романа, међутим то би се много пре могло рећи за Наду Петровић: цела књига је уствари историја њеног *буђења у живот*“ (*Женски покрет*, 7, 8/1932: 117–118, курзив С. Б.). Иако роман *Крв се буди* заправо не одговара жанру који дефинише Росовска, нужно је истаћи истоветан избор речи у одређењу романа који описују сазревање јунакиње.

микрлокалитета (приморско место Лок надомак Дубровника) и породичних, пријатељских / љубавних и класних односа у њему, али и слику Новог света, Америке. У тој разуђеној и богатој романескној слици средишње место заузима портрет насловне јунакиње, Дане Рачић, чији се живот у сижеу романа прати од њеног девојаштва до необичне удаје после које убрзо остаје удовица и самохрана „мајка“ супругове кћери из првог брака. *Дана Рачић* не спада у прозу која је, писана на граници између књижевног и журналистичког стила, експлицитно и програмски сликала ликове нових жена. Исто тако, идеолегема нове жене није „сконцентрисана“ у лику главне јунакиње, већ су њени аспекти „размештени“ кроз више женских ликова у роману. Због свог издвојеног и граничног статуса у склопу књижевности о новој жени, као и због недостатка докумената о рецепцији у време свог појављивања, овај ће роман (на садашњем нивоу истраживања) бити само поменут као део датог корпуса.

12. 2. Епистоларни и дневнички романи: обликовање нове субјективности

Жанр фикције или књижевности о новој жени представља шири појам у односу књижевни женски портрет, чији су примери напред набројани. Постоји такође и низ романа српских ауторки који се својим одређеним аспектима, или у целини, укључују у прозу о новој жени, а нису (само или првенствено) женски портрети. *Изгубљени дневник* (1924) Зоре Димитријевић, у мањој мери, и *Једно дописивање* Јулке Хлапец-Ђорђевић (1932) два су могућа примера таквог жанровског сврставања.

У роману *Једно дописивање*, тој оригиналној обнови љубавног епистоларног романа (Slapšak 2004), Јулка Хлапец-Ђорђевић је изградила најрадикалнији а истовремено најдоследнији лик нове жене у међуратној српској прози. С. Слапшак сматра га романом који је писан као програмски текст о женској (пре)моћи (Slapšak 2004: 169). *Изгубљени дневник* садржи тек по нешто од програмских феминистичких интенција, али обрађује кључну тему везану за лик нове жене – брак, односно као и *Једно дописивање* – тему љубави и тајних

ванбрачних односа. У распону могућности изградње лика нове жене које даје А. Колонтај, *Једно дописивање* донело је у лику Марије Прохаскове његов „чисти“ вид, док лик Јелене из *Изгубљеног дневника* спада у „прелазни тип.“ Штавише, оригиналност и изнијансираност у сликању осећања и ставова главне јунакиње у *Једном дописивању*, проширује могућности сликања нове жене које је изнела А. Колонтај: оне се, поред осталог, огледају у јунакињином односу према старењу. С. Слапшак скренула је пажњу на новину и важност овог аспекта у феминистичком активизму датог времена. Јулка Хлапец-Ђорђевић, наиме, проблематизује „временско ограничавање женске сексуалности“, приказујући нову жену која у касним четрдесетим годинама доживљава љубав са много млађим мушкарцем, притом у епистоларној исповести „тврдећи да никада неће престати да се заљубљује“ (Slapšak 2004: 163).

Ова два романа, као и неки претходно наведени, указују на то да се писање о новој жени у српској књижевности од самих својих почетака значајно преклапа са (квази)интимистичким и исповедним жанровима: епистоларним романом и романом – дневником. Ова два жанра се чак по мишљењу Кете Хамбургер свде на једно.²⁵⁶ Уколико њено одређење и не прихватимо као општеважеће, оно је важно управо за ове домаће романи у којима се често у преписку укључе и делови дневника, а у дневнички запис – делови преписке.

Дневнички романи *Пре среће* (1918) Милице Јанковић и *Соња* (1920) Милана М. Николића, затим епистоларни романи *Страст* (1921) Давида Пијадеа, *Изгубљени дневник* (1924) Зоре Димитријевић, *Плава госпођа* Милице Јанковић

²⁵⁶ „При томе полазимо од посебног облика романа у првом лицу, од романа у писмима, на којем можемо најјасније посматрати процес који се овдје одвија. Он представља онај облик романа у првом лицу који најмање личи на епску форму. А ми под тим аспектима можемо и роман-дневник уврстити у овај облик који се управо формално једва разликује од романа у писмима. У бити романа у писмима и романа-дневника лежи да се у њима описује ограничен дио вањске и унутрашње стварности, тако да за њега једва постоји искушење којем подлијеже континуирано опширна приповијетка у првом лицу, искушење за прекорачењем границе у фикционално-епско, коју је поставио облик исказа. Писмо се осврће на недавно прошло вријеме, на ограничен дио свијета и догађања, а репродукција, нпр. дијалога који су вођени ‘јуче’ или ‘недавно’, не прелази могућност овог исказа стварности. Нека буде овдје упозорено на то – као на нарочито јасно изражену црту романа у писмима или у виду дневника – да претерит романа у првом лицу није епски претерит, већ прави, егзистенцијални, граматички претерит који наводи ма колико фингирано мјесто писца у времену“ (Hamburger 1976: 301). На то, управо поводом неких од романа који су и овде у фокусу, у новије време подсећа Јелена Панић-Мараш у својој студији *Град и страст: натуралистички елементи у српском модернистичком роману* (уп. Панић-Мараш 2009: 98).

(1924), *Претеча* (1929) Љубице Попадић и *Једно дописивање* (1932) Јулке Хлапец-Ђорђевић, без обзира на веома различит степен еманципованости приказаних јунакиња, чине довољан број дела који сведочи о својеврсној каузалности између форме / жанра и теме рода, на коју је указала Магдалена Кох. Уколико се томе дода чињеница да је претеча романа о новој жени у српској књижевности, *Девојачки роман* Драге Гавриловић, такође делимично епистоларни роман, ова се теза додатно потврђује.

Оно што ове романе, као и романе женске портрете у ужем смислу, повезује са *Девојачким романом*, то је чињеница да се они укључују у већ постојећу јавну расправу о новој жени и њеној еманципацији. Штавише, као и *Девојачки роман*, они ту јавну расправу тематизују и сликају у самом роману. Додатна подударност је у томе што је тема тих расправа пре свега питање брака и односа љубави и брака. У својим дневничким записима, Марија из *Изгубљеног дневника*, на пример, препричава читаве дебате које се у њеној породици и ширем окружењу воде о браку. Заплет романа, о коме се у случају ове врсте (исповедног) романа може говорити само условно, започиње сећањем јунакиње на прву просидбу, а развија се преношењем расправа између оца и мајке да ли ће се њихова ћерка удати по родитељској или по својој слободној вољи (Димитријевић 1924: 12), односно сликањем расправа између Марије и њених другарица о браку:

„Реци ми само, да ли је брак оно, о чему смо некада заједнички идеалисале и мислиле? Наравно, као и све девојке нашега васпитања и појмова о животу, шта смо очекивале – а шта смо у најбољем случају могле добити? Замишљале смо да је живот песма и наше шетње по месечини, да је брак исто што и љубав – и каква наивост! Шта смо добиле? Добиле смо у део да трпимо поред себе једно туђе и непознато биће, да сносимо његове прохтеве и вољу као закон; дужне смо да трпимо његове грубости и миловања, која су нам уништила сваки сан о љубави; постале смо мање више потчињене, дочекала нас је трудноћа и несаница“ (Димитријевић 1924: 24).

Читав роман проткан је оваквим расправама, слично као и *Девојачки роман*, али битна разлика између овог деветнаестовековног романа и романа у исповедним формама у 20. веку лежи у степену разоткривања интимности. Исповедна, дневничка или епистоларна, форма служила је међуратним ауторкама

да што отвореније прикажу женску интиму. Тако је сваки од поменутих романа откривао и неки од аспекта ове интимае, посебно оне који су до тада били друштвено табуизирани.

Изгубљени дневник приказао је тако мисли и осећања жене која годинама живи у тајној вези са ожењеним мушкарцем. *Једно дописивање* Јулке Хлапец-Ђорђевић донело је, поред раније поменутих детабуизација, и приказ беспштедног преиспитивања љубави и брака које главна јунакиња спроводи над собом и вољеним мушкарцем, а које се може назвати „интелектуалном тортуром“ (Slapšak 2004: 169).

Два романа Милице Јанковић у исповедноме жанру такође се укључују у описани процес. Од јунакиње дневничког романа *Пре среће* (1918), која има храбрости да одбије прве брачне понуде, али која на крају „срећу“ ипак налази у браку, до друге романескне јунакиње исте ауторке, Зоре из делимично епистоларног романа *Плава госпођа* (1924), која свесно почини брачно неверство, српска женска књижевност је, метафорично речено, за кратко време и у оквиру једног опуса прешла дуг пут женске еманципације. „Девојачки роман“ јунакиње из романа *Пре среће* класична је прича која обухвата период од сазревања девојке до њене удаје, дакле женски образовни роман, док Зорин „роман“ почиње тек после њене удаје, пошто је јунакиња провела значајно време у браку. Заљубивши се на летовању, које проводи на мору без супруга, у младог сликара са којим остварује интимну везу, јунакиња по повратку кући доживљава емотивни слом, али не због осећаја кривице према мужу, већ због чињенице да је љубавник оставља. Иако Милица Јанковић није програмски стварала лик нове жене, сама чињеница да роман на такав начин говори о осећањима удате жене чинила га је у то време делом феминистичког дискурса. У сваком случају, нова жена је, а то потврђују и други романи посвећени овом лику, одређена оним што се догађа „после среће“, односно хронотопом *колебљивог* брачног статуса.

Прворазредно сведочанство о томе како је идеологема нове жене из романа Милице Јанковић, односно из књижевне расправе, директно ушла у политичку расправу феминистичке контрајавности налази се у часопису *Жена и свет*. Непосредно по објављивању романа *Плава госпођа* редовна сарадница магазина, *Никоleta*, објавила је чланак „Две Милице: која је боља“ у нередовној рубрици

Разговор о нашим књигама. Реч је о расправи о збирци песама Милице Костић и роману Милице Јанковић која се води у форми замишљеног разговора између двеју женских генерација. Разговор се одвија „у салону“ где „мала Цаца се вртела за клавиром и жустро свирала ‘шлагер’ мис Аризоне...“

Представница старије генерације износи сећање поводом прве књиге Милице Јанковић, збирке прича *Исповести*. Тада је она имала позитиван став о новој жени у односу на своју мајку, тј. у односу на став претходне генерације жена. „Сећам се скандала“, говори имагинарна гђа Љубица, пензионисана наставница женске гимназије, „кад се Милица Јанковић први пут појавила, тамо негде око анексије, са својим топлим ‘Исповестима’ и на јуриш освојила читаоце. Скерлић је хвалио, а моја мама говорила да је главна прича у исповестима неморална. Шта се кога тиче ако нека девојка води љубав са ожењеним човеком. О томе, као бајаги, не сме писати млада наставница Више Девојачке Школе“ (*Жена и свет*, 1/1925: 9). (Узгред, овај сегмент расправе сведочи о томе да је стрепња имагинарне списатељице из поменутог есеја Вирџиније Вулф била оправдана.) Међутим, за ову представницу садашње старије генерације, најновији стихови Милице Костић („проститутке, сестре моје“), ипак су нешто неприхватљиво. Зато, она покреће разговор о роману који је управо изашао: „Јесте ли читале ‘Плаву Госпођу’ од Милице Јанковић? Изашла је у последњем колу Српске Књижевне Задруге, пре неки дан. Роман“ (Исто).

Ова тема уводи у расправу представнице најмлађе женске генерације, које су у схватању слободне љубави отишле корак даље од својих мајки. „Мала Цаца“ немилосрдна је према новој жени која није у стању да буде доследна у својој слободи:

„Чудна ми чуда, ‘Плава Госпођа’. Лепа као богиња, интелигентна јунакиња романа, заљубила се на мору у брата своје младе пријатељице, која јој је дошла с њим у походе, па кад је сезона прошла и он дунуо у Париз, она се због тога морског флирта разболела. Сажалио се и критичар реакционарног ‘Књижевног Гласника’“ (Исто).

Једна старија госпођа такође коментарише роман, који, по њој, износи причу свима познату из живота. Тако нешто догађа се у сваком браку који се

заснива на поштовању, па још са старијим мушкарцем, а не склапа се из љубави; само што јунакиња није имала децу помоћу које би пребродила кризу заљубљивања. Млада госпођица Цаца на све то одговара да би на месту плаве госпође девојке њене генерације, „отрљале онај руж, по коме је малао онај паметни сликар и потражиле новог типа“ (Исто). У последњој реченици имплицирана је идеологема нове жене додатно радикализована у односу на њене варијанте у укупној српској феминистичкој контрајавности. Она је, међутим, била најближа концепту Александре Колонтај по коме нова жена уме да савлада осећања када је то потребно.

Необичну појаву на сцени женског писања овог периода представља кратки роман *Претеча: писма једне паланчанке* из 1929. године, који је под псеудонимом Вук Орловић објавила Љубица С. Попадић.²⁵⁷ У приказу романа у *Женском покрету* анонимна ауторка чланка тврди да је писац романа „несумњиво жена“ и оцењује да је његова главна јунакиња „претеча напредних жена, претеча феминизма“ (*Женски покрет*, 13–16/1929: 6).²⁵⁸ У овој оцени налази се један од одговора на питање о рецепцији женских романа – портрета у времену њиховог објављивања. Роман *Претеча* може се по многим основама сврстати у еманципаторски роман портрет. Писала га је жена, узимајући еманциповану јунакињу за главни лик. Роман главну јунакињу додатно истиче самим насловом, а њена писма упућена мушкарцу у кога је заљубљена (датирана између 1906. и 1908. године) чине главни и средишњи слој романа. Писма које је изабраник слао приређивач рукописа, уједно наратор романа у првом лицу, не објављује. Тако се интересовању читалаца нуди само глас женске стране у овој сентименталној преписци. Писма су уоквирена Предговором и Епилогом приређивача рукописа, којима се ствара илузија документарности. Томе доприносе и фусноте којима се „наратор“ служи, као и касније јунакиња у својим писмима.

Јунакиња на неколико места у роману експлицира своју еманципованост, између осталог ставом да „пре ћу понети назив уседелице (који већ лебди око мог

²⁵⁷ Познато је да је под истим псеудонимом ауторка објавила и приповетку „Ђаво дође по своје“, у часопису *Живот и рад* (в. разрешење псеудонима у стручном часопису *Библиотекар*, 3–4/1952: 134).

²⁵⁸ У приказу се најављује да ће се овом књигом детаљније бавити у наредним бројевима *Женског покрета*, али се због празнине у фондовима Народне библиотеке Србије и Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“, које не садрже преостале бројеве часописа за 1929. годину, не може утврдити да ли је о књизи писано и, ако јесте, шта је писано.

имена) него изабрати себи друга по рецепту тих ‘доброжелателних’ старалаца“ (Орловић 1929: 83). Тиме се укључује у традицију еманципованих јунакиња у српској прози, а непосредно надовезује на прву такву јунакињу, Даринку из *Девојачког романа* Драге Гавриловић, чији је „животни“ *credo* био да ће „радије умрети но дати пољубац без љубави“. С друге стране, други читаоци и читатељке романа могли су уживати првенствено у причи о животу паланке, интроспекцији јунакиње, њеним интелектуалистичким опсервацијама, читати роман о усамљености изузетног појединца у скучености паланке (јер на томе сама јунакиња у својим писмима најчешће инсистира) и тумачити отпоре јунакиње средини као отпоре „паланци“ а не патријархату; самим тим, не запажајући ни феминистичку ангажованост романа. Мушким псеудонимом ауторка романа очигледно је желела да избегне, макар првобитну, упадљивост његових феминистичких значења и призове ширу читалачку публику. Ипак, таква значења представљају једно од важних токова приче/исповести у роману. Својеврсни „заплет“ и динамизација романа и почиње у трећем писму јунакиње (има их 32), у којем се описује једна веридба у паланци и „напад“ који та паланка, кроз лик господина Т., изврши на јунакињу и њену сестру, сликарку:

„Како је он као стари пријатељ наше куће, више пута мислио да нас (мене и сестру) ‘у интересу нашег добра’ опомене за времена, јер ми јако грешимо што живимо неким ‘изузетним животом’. Како се ми нимало не старамо да своје понашање удесимо према околини; да се нашим младићима нимало не допадају ‘сувише паметне жене’, да би нам он, на месту наших родитеља, забранио читање књига, јер је то убитачно за дух младих девојака које треба да се васпитавају за домаћице и мајке – и све тако до закључка: да је таквим девојкама тешко удати се; он би се први устручавао јер налази да жена мора бити нешто ниже од човека итд.“ (Орловић 1929: 16–17).

Живот јунакиње приказан је кроз условљеност патријархалним нормама, као што су многи њени ставови у писмима заправо реакција на конзервативност или лицемерје тих истих норми. Међутим, истицање јунакињине образованости и склоности социјалистичким идејама указује да назив „претеча“ у наслову романа треба схватити шире. Јунакиња је представљена као авангарда свих напредних идеја које ће широко захватити српске интелектуалце управо у време када је роман

писан. Реч претеча појављује се у роману само једном, у једном од писама јунакиње: „Већ и оно где говорите о нама као *претечама* које је бујица идеја исувише напред избацила, док још није захватила успаване и кратковиде духове – већ и то, велим, учинило ми се претерано“ (Орловић 1929: 20).

Треба подсетити да се исто напоредно истицање управо ових напредних идеја, феминистичких и социјалистичких/комунистичких, јавља и у *Девојачком роману* Драге Гавриловић, с тим што се главна јунакиња Даринка у потпуности идентификује само са феминизмом.

Оно што је, међутим, такође значајно приметити код набројаних међуратних епистоларних и дневничких љубавних романа, то је занимљива појава у „поетици завршетка“ романа: аутори / ауторке у већини случајева на крају „жртвују“ главну јунакињу (Соња, Јелена и „претеча“ неизговореног имена умиру после тешке болести; тачније, Јеленина смрт се само претпоставља јер је дневник изгубила на путу ка месту лечења, али у тренутку напретка болести), док Јулка Хлапец-Ђорђевић „жртвује“ главног јунака, др Отона Крепана. Завршетак *Једног дописивања* у функцији је поменуте феминистичке поруке романа о женској премоћи (главни јунак, слаб да издржи неизвесност због наглог застоја у преписци са вољеном женом, који ће бити оправдан болешћу њене деце, најављује у свом последњем писму да ће извршити самоубиство, а главна јунакиња у писму писаном истог дана потврђује свој долазак на заказани састанак у Бечу), док завршеци претходних романа „слабе“ њихов феминистички потенцијал. Смрти главних односно насловних јунакиња као да су мотивисане „чињеницом“ да ће њихова интима у потпуности бити изнета на видело. Сва три романа писана су, наиме, техником „пронађеног рукописа“: главни јунак, Милан Ђорђевић у *Соњи* предаје свој дневник пријатељу, „приређивачици“ Јелениног дневника тај је дневник донео пријатељ нашавши га изгубљеног у возу негде у Средњој Европи, а „приређивач“ из *Претече* случајно у послератном метежу проналази рукопис насловљен са „Писма једне паланчанке“. Аутори као да су, стварајући на тај начин илузију аутентичности и документарности, из пристојности „убили“ своје јунакиње пре него што су објавили њихову интиму. У односу на динамику интимног разоткривања и (само)жртвовања ликова у ова три романа, по наративним поступцима блиска *Једном дописивању*, додатно се потврђује теза да

је *Једно дописивање* „јединствени пример феминистичког *empowerment*-а“ (Slapšak 2004: 169), посебно у свом временском контексту.

У контексту описане поетике завршетка романа о новој жени, нужно је размотрити и завршетак Токиновог романа *Теразије*. За овај роман, чија је главна тема али и јунак сам град, „нови Београд“, нова жена је само једна од манифестација тог новог, урбаног, вестернизованог, европеизираниог и американизованог, а истовремено хаотичног балканског (Бео)града, односно један од елемента Токиновог (пост)авангардног програма о новом типу човека (спорт, ослобођена сексуалност, расност, несталност и парадоксалност), овог пута израженог кроз роман. Међу неколико еманципованих јунакиња, које се у различитој мери уклапају у идеологему нове жене (Олга, Оливера, Зора), лик Зоре је онај који највише одговара тој идеологеми. Иако је, као остале јунакиње, кокетна, аморална и окренута луксузу, она је, у односу на њих, највишег образовања и најпрефињенијег укуса, са најизраженијом толеранцијом за идентитетске разлике и једина којој се догоди искрена љубав. Управо ту и једино ту јунакињу на завршетку свог романа Токин „убија“, бирајући самоубиство за решење њеног силаска са романескне сцене. Ово решење С. Слапшак назива, у оквирима романа, „најизразитијим примером освете над ‘новом женом’“ (Слапшак 1988: X):

„[...] њену ослобођеност кресе интелигенција и осећајност, али прва самостална Српкиња мора да изврши самоубиство кад напуни тридесет и девет година, јер не може да допусти помисао на старост. По свему судећи судбина се сурово поиграла са њом: она ће остарити, а њен љубавник неће. Једна француска теоретичарка каже да је лепо убијати девојке у тексту.²⁵⁹ Нешто од те сласти изгледа да је доживео и Токин, стављајући Зорино самоубиство у изразито тривијалан контекст [...] ово малициозно и ничим допустиво убиство јунакиње Токин је снабдео извесним бројем ироничких и парадоксалних путоказа: недовољно, међутим, да причу извади из тривијалног клишеа грешнице која треба да испашта“ (Исто).

Токин се, управо кроз Зорин лик, само једном сценом романа, донекле искупио за интерполацију конзервативних клишеа у лик нове жене:

²⁵⁹ Упућује се на Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, 12.

„то је сцена у којој Зора помаже, са искреном радошћу, свом уврнутом хомосексуалном рођаку да постане савршени травестит. Нова жена, која свој идентитет не доживљава као нешто стално, помаже промени идентитета која, за себе, руши утврђени свет – не грађанских правила, већ сексуалних улога. Тиме Зора напада много чвршћи и по њу опаснији систем правила која нам намеће култура и изјашњава се радикално за *друго*“ (Исто XII).

Његово романескно решење, заједно са (завршним) решењима романа *Соња*, *Претеча*, *Изгубљени дневник* и *Једно дописивање*, али и *Плава госпођа*, покреће раније поменуто питање мушке „природе“ књижевности и појаве читатељке која јој „пружа отпор“. Односно, баца нову светлост и на „женска“ и феминистичка, условно речено рана гинокритичка, читања *женске* књижевности током међуратног периода. Џудит Фетерли (Judith Fetterley) је у студији „О политичкој природи књижевности“ идеју о читатељки која пружа отпор развила указујући на чињеницу да у репрезентативним делима америчке књижевности аутори често посежу за убиством јунакиње као средством сижејног разрешења. Тако је „у Мајлеровом (Norman Mailer) роману *Амерички сан* (*An American Dream*), фантазија о елиминисању свих проблема кроз ритуал приношења жртве такође мушка: жртвено јагње је жена или супруга док муж или мушкарац, прочишћен, преживљава“ (Feterli 2002: 44). Писци не морају, заправо, да прибегну овом најрадикалнијем решењу, али је жени по правилу додељена улога жртве. „У таквим књижевним делима читатељка је придодати учесник у догађају из кога је експлицитно искључена; од ње се тражи да се идентификује са сопством које се дефинише насупрот њој; од ње се, дакле, захтева да се идентификује противно себи“ (Исто).

У складу са тим, могло би се рећи да су и ауторке наведених романа на првом месту биле читатељке које су или несвесно усвајале значења канонских мушких текстова па их делимично репродуковале и у сопственој прози, или пак припадале читатељкама које пружају отпор таквим значењима па то такође преносиле у своју прозу (што се без резерве може тврдити само за Јулку Хлапец-Ђорђевић). Овај се ланац даље наставља са читатељкама дате женске прозе. Оне

такође могу да се несвесно²⁶⁰ идентификују противно себи или да, као што показује и пример феминистичког читања *Плаве госпође у Жени и свету*, пруже отпор таквој идентификацији. Посматрано и даље, у рецепцији дела која већ јесу израз отпора, какво је *Једно дописивање*, читатељке су могле да се поистовете са улогама које одговарају њиховом доживљају „сопства“, али и да их, упркос томе, у једном регресивном процесу, одбију.

12. 3. „Читава галерија жена“: нова градска жена, нова хришћанка и нова сељанка

Приче са насловима који подсећају на новинарске женске портрете, али и на наслове песама Јеле Спиридоновић-Савић („Распуштенице“, „Уседелица“, „Сестра Грација“, „Удовице“, „Госпођа са два лица“, „Перла“), нашле су се обједињене у књизи *Приче о жени* из 1937. године.²⁶¹ Ту су сакупљене кратке приче које је Фрида Филипковић током неколико година објављивала у фељтону дневног листа *Политика*.

Како примећује анонимна књижевна критичарка у часопису *Жена данас*, „у свакој причи покушала је Фрида Филипковић да да нови тип жене. Деветнаест прича – читава галерија жена“ (9/1938: 19). Синтагмом „читава галерија жена“, односно *галерија ликова нове жене*, могло би се описати укупно искуство читања књижевности о новој жени, али и њен сегмент који ће овде бити анализиран, а који такође указује на широк распон реализације датог књижевног лика. Поред кратких прича Фриде Филипковић, у фокусу су песме Јеле Спиридоновић-Савић и проза о сељанки Милке Жицине и Драге С. Јанковић.

Критичарка *Жене данас* која признаје да Фрида Филипковић несумњиво има приповедачког талента и да „њено причање тече лако и занимљиво, њен стил је

²⁶⁰ Цудит Фетерли сматра да је „утицај наше књижевности недоступан свести читатељки, и самим тим неопипљив“ (Feterli 2002: 43).

²⁶¹ Милица Мићић-Димовска објавила је као своју прву књигу 1972. године збирку прича под истим називом *Приче о жени*.

гибак и прилично зрео“ (Исто), није задовољна ангажованошћу и тоном којим се говори о савременој жени. Иако су приповетке Фриде Филиповић не само феминистички, него и социјално ангажоване, то није довољно за критичарку која књижевност посматра са позиција социјалистичког реализма. Требало је, по њој, „да писац приђе решавању својих тема путем здравог и крепког животног реализма“, а не да стоји пред њима „са неком чудном, болесном скепсом и меланхолијом“ или да „запада у отужну, јефтину сентименталност“ (Исто). Критичарка *Жене данас* незадовољна је била не само тоном, него и „распоном“ ликова савремене жене који је ауторка у својој књизи дала и није признавала ову књигу као дело које сведочи о савременој жени. Оваква критика можда је ову драгоцену књигу извукла из руку многих потенцијалних читатељки. Уколико се претпостави да су приче које је чине имале добру рецепцију још код читалаца *Политике*, оне у том виду појављивања сигурно нису могле слати подједнако јаку и јасну феминистичку поруку као кад су се појавиле обједињене формом књиге и њеног наслова.

Реч је о причама које, што и сама критичарка истиче, представљају читаву галерију ликова нове жене, и чија је вредност управо у нерелевантовању (очигледног) друштвеног ангажмана на стил приповедања. Њихова је вредност и у сложеној психолошко-социјалној мотивацији ликова и ситуација. Иако је књига изашла у помињаној едицији *Наша књига*, и није претендовала на то да пружи више од забаве, она, иако „лака“ за читање, далеко превазилази роман *Вера Новакова* па и приповетке Надежде Тутуновић. За ову студију, међутим, више је од интереса начин на који су се у датим приповеткама активирали различити аспекти идеологеме нове жене.

Они су код Фриде Филиповић пре свега везани за приказивање нових жена у градској средини. Што је за српску књижевност о новој жени ретко, у приповеци „Конфети“ до израза су дошле и спољашње одлике овог lika: „бар-дама“ Лејла, представница слободног занимања, црвене је косе, упадљиво нашминкана, обавијена атмосфером ноћног бара коју обликују слаба светлост, „валови дуванског дима“ и „заглушно трештање цаза“ (Филиповић 1937: 13). Ту, где су се „грађанке са бурмом на прсту смејале [су се] гласније и играле са разузданијим покретима, него бар-даме“, под циничним примедбама једног проседог господина,

почиње трансформација лажне Лејле у обичну Јелену која се сећа детињства и плаче над својом судбином. Поента приче Фриде Филиповић увек превазилази оквир теме нове жене, па тако и овде остварује ширу слику људске промашености (у чему је критичарка *Жене данас* видела недостатак будући да Фрида Филиповић није пришла „решавању својих тема путем здравог и крепког животног реализма“).

У причи „Распуштенице“ тема нове жене је експлицитније остварена, а ауторка је убедљиво изградила јунакиње које би Александра Колонтај сврстала у „прелазни тип“. Старија распуштеница саветује у тој причи другу, новопечену:

„Видите, ја сам старија од вас и већ шест година разведена. Мужа нисам волела, био је непоштен човек... Када сам тешком муком добила развод брака, дахнула сам душом и била срећна, као робијаш пуштен на слободу. Али, ето, временом сам увидела да сам у слободу понела ропски жиг, срамотни жиг... Не осећате ли и ви тако? Зар нисте приметили да смо ми, распуштенице, једно засебно племе жена, обележене прошлошћу, издвојене у очима људи... Мушкарци нас сматрају неком прелазном врстом између поштених и јавних жена. Ми смо за њих слободна дивљач коју свако сме да лови како зна и уме... Нико вас не пита, зашто сте се развели, да ли својом или мужевљевом кривицом... Мој муж је фалсификовао на меницама мој потпис, али данас он слободно живи, а ја – ја носим печат срамоте, ја сам жена коју је муж одбацио, жена која није имала довољно врлина да се одржи у славној и многопоштованој установи брака“ (Филиповић 1937: 88).

После свега, новопечена распуштеница Наталија, јунакиња приче, пише писмо помирења бившем мужу, спремна да заборави непажњу, неверу и насиље.

Посебно су занимљиве слике промењених родних односа моћи у приповеткама „Љубав-мржња“, „Завет ђаволу“ и „Госпођа са два лица“. Без обзира на то што су јунакиње овде делимично или сасвим негативни ликови, а можда и управо због тога, слика њихове премоћи над мушким ликовима има јак еманципаторски ефекат.

Прича „Љубав-мржња“ приказује младу наставницу која се нашла сама на одмору у планини, и ту ступила у еротску везу са младим инжењером коме је знала само име и занимање. После двадесет дана уживања у љубави, Ђорђе окрива

Гордани да има супругу са којом се разводи и да има сина, слабуњаво дете кога мајка није хтела ни да доји. На питање да ли би том детету била мајка и њему супруга, Гордана одговара једним наглим „Нећу!“. Уместо љубави у тренутку се између двоје људи појавила мржња, поента је преокрета приповетке, а поента теме женске премоћи, која је другачије постављена него у роману *Једно дописивање*, налази се у Горданином унутрашњем монологу: „Чему цела та његова исповест? Зашто је преда мном раскрвавио све те своје ране? ... Лепи, снажни, млади мужјак који је само мени припадао – изобличио се одједном у бедног, малог човека, у несрећног оца, у купљеног мужа који се немоћно копрца у мрежи прљавих породичних интрига“ (Исто 65).

У приповеци „Завет ђаволу“ такође се одиграва трансформација мушког лика из моћног и самоувереног мушкарца у слабог и згаженог мужа. У исказивање идеје женске премоћи ауторка је овога пута посегла за карикатуром моћне јунакиње, тј. стереотипом „зле жене“ као агенсом замене позиција моћи у брачним улогама. На почетку приповетке пред читаоце је стављен самозадовољни муж, коме је припала „лепушкаста, млада жена“ и који, као и сваки мушкарац, „сам себи изгледа прилично важан, а дати своје име које је самостално и с поносом носио тридесет година, име које је неприкосновено добро, као што је, рецимо, његов нос, – дати то име једној жени, коју тек упола познаје, то готово сваки осећа као великодушну и неоцењиву жртву“ (Исто 67). Међутим, одмах на почетку заједничког живота, супруга Данка показује да није скромна и послушна каквом се представљала, већ – хировита, захтевна, лења, себична па чак и припроста и глупа. Пред таквим карактером, којег не спутавају више никакви патријархални обзири, мушки јунак, доктор Недић, потпуно је беспомоћан. Заправо, ова „зла жена“ преокренула је патријархалне конвенције грађанског брака у своју корист: „Пошто је по мишљењу целог света ‘направила добру партију’, осећала се као војсковођа који је вештом стратегијом извршио сјајан подвиг и који треба сада да се одмара на ловорима славе“ (Исто 69). Приповетка се завршава сликом задовољне жене која, изборивши за себе све угодности живота супруге лекара и интелектуалца, мирно спава, док њен муж лежи покрај ње са несаницом, свесно пристајући на живот без среће и љубави.

„Госпођа са два лица“ из истоимене приповетке није зла, нити је њен муж слаб и немоћан, али је идеја о коренито промењеним родним односима моћи у највишим друштвеним круговима престонице у суштини иста. Чак и супружнички пар носи иста имена као у претходној приповеци, Данка и Недић. Реч је о лепој и кокетној јунакињи која засеђује београдско монденско друштво како својом појавом тако и образовањем и истанчаним уметничким укусом. Ова јунакиња између „модерне“ и „нове жене“, као преликана из магазина *Жена и свет*, приказана је са обавезном цигаретом. Занесен сваким детаљем њеног изгледа и говора, гост у кући Недића искрено је Данкином мужу описао како је он, а заправо сви други виде:

„А видите, ваша жена је идеална. Она није сува и непривлачна као интелектуалка, а није ни блесава и брљива, као неке наше монденке и тако зване лафице... Ваша жена је лепа и модерна, савремена, с њом можете са поносом да се покажете свуда, на улици, у друштву... Она је, као што се каже, репрезентативна... Али, с друге стране, молим вас, ви са вашом женом можете да разговарате као са човеком, о свему: о уметности, политици, душевним проблемима... Ето, зар није, ономад, у Аутоклубу запањила друштво својом примедбом о фашизму?“ (Исто 151–152).

Први обрт у приповеци догађа се када муж задивљеном госту открије наличје сјаја своје жене: она лепоту купује скупим козметичким третманима и услугама модискиња и кројачица, а знања купи успут, из „забавних магазина“ и туђих разговора. У кући, када су супружници сами, Данка је „нервозна, пакосна, цандрљива“. Сам супруг признаје да би волео „неку стварнију, интимнију, личнију – макар и скромнију срећу“. Други обрт и поента приповетке садржана је у мужевљевом одговору на питање госта зашто се од такве жене не разведе: он, наине, такву своју жену – воли.

Вредност међуратног приповедног опуса Фриде Филиповић огледа се у чињеници да је у једном аспекту проширила тематски опсег књижевности о новој жени. Ако је, наине, у својим приповеткама дала читаву галерију ликова овога типа, она је у оквиру њих увела и лик „новог мушкарца“, донекле сродан лику који се већ појавио у роману *Једно дописивање* Јулке Хлапец-Ђорђевић.

Ако је у контексту укупног феминистичког ангажмана Јулке Хлапец-Ђорђевић, феминистичко преобликовање љубавног епистоларног романа било очекивано, хибридизација хришћанске религиозности и феминизма у тадашњој књижевности била је неочекивана појава. До ње је дошло средином двадесетих година 20. века у поезији Јеле Спиридоновић-Савић, до тада познате по збирци песама *Са уских стаза* (1919) и поеми *Пергаменти* (1923).²⁶² У збирци песама *Вечите чежње* из 1926. године она исписује и два циклуса песама који се заснивају на портретисању женских типова: једно је Календар уседелице, а друго Трагедија жене. Песникиња је у њима обрадила актуелне теме тадашње феминистичке контрајавности: ванбрачно мајчинство, брачно неверство, положај проститутке и, у вези са сваким од њих, двострукост патријархалног морала односно феминистички захтев за истим моралом за мушкарца и жену. *Вечите чежње* објављене су за време песникињиног боравка у Трсту, где јој је морала бити доступна не само југословенска (женска) штампа, него и европска. Добро познавање датих тема могло је чак и да искључује читање феминистичких и женских гласила, јер се дата расправа водила и ван њих.

Циклус Трагедија жене садржи песме „Жена“, „Уседелица“, „Девојка – мати“, „Прељубница“, „Блудница“, „Жена човеку“. Оно што је за ову тему значајно јесте то да поред специфичних обележја саме поетике ове песникиње и њеног погледа на свет, ове песме садрже и једну од основних карактеристика периодичког женског портрета: на фону норми патријархалног друштва и културе, и предрасуда, оцртана је и судбина одређене „врсте“ жене. Религиозност и хришћанска етика Јеле Спиридоновић-Савић није у овим песмама нашла сагласност са патријархалним моралом. Напротив, он је у неколико песама представљен као лажан. Тамо где у друштвеном окружењу наилазе на осуду због које осећају срамоту и стид, у свету хришћанских вредности лирске јунакиње наилазе на разумевање, праштање, љубав и спас.

У песми „Девојка – мати“ Јела Спиридоновић-Савић дала је свој одговор на актуелно питање ванбрачног мајчинства. Глас је дат девојци која је неудата родила дете. Она се обраћа богу:

²⁶² Занимљиво је да је и ова песничка књига писана као „пронађени рукопис“, у овом случају Светог Саве, који је „нашао и превео брат у Христу Стратоник“, како стоји у поднаслову.

„О Господе,
У срамоти и болу постах мати...
Па не само младост своју
живот,
све бих хтела дати,
да се скине тешки срам...“

Ова почетна скрушеност и покајнички став девојке преокрећу се, међутим, у бунтовничко питање тј. закључак:

„Дакле, то је
само Жена
скрнављена,
када ствара,
када воли – ?“

У самом том питању налази се одговор који је, и пре него што јој одговори бог, девојка већ дала сама себи: да њена трудноћа није грех и срамота, него израз стваралачке моћи и љубави. Поред тога, њен одговор садржи и феминистичку свест о родној дискриминацији, јер она јасно поручује да је само жена „скрнављена“ у таквој ситуацији, не и мушкарац. Исправност критичког резонавања ове религиозне девојке песникиња је потврдила самим божанским ауторитетом. Поента песме је у речима Исуса Христа који се јавља несрећној девојци:

„Оне жене,
Што немају деце своје,
Нека плачу!

А ти иди твојим путем.
Љубав нек те
срећи води.

Спасиоц сам душа ваших

А Девојка
Мене роди“

(Спиридонових-Савић 1926: 69–70).

У песми „Прељубница“ песникиња / лирски субјект не указује на срећно разрешење као у претходној песми, али зато сама Прељубница ипак не осећа да је потпуно напуштена од друштва и наду види, поново, у самоме Богу:

„Мужа сам имала.
Али сам другог заволела,
и бићу му детету Мајка.
Једноме не могу;
други ме неће.
Свугде је ноћ и тама.

Ја идем тамо... тамо...
ал нисам сама...“
(Исто 72)

У песми „Блудница“ Јела Спиридонових-Савић поново кроз вредности хришћанства и потврду највишег ауторитета на уметнички начин рехабилитује жене које су на крајњој друштвеној маргини, проститутке. Дијалог се и овога пута успоставља између „грешне“ жене и самога бога, а обезвређеност жене превреднује у складу са законима новог морала:

„На мени је тешко
поквареност тела лежала,
од Светла сам бежала,
и најзад, ето дознала
да Љубав до данас нисам познала.

[...]

Глас:

Несрећна жено,
око тебе су сви људи грешни,

сви твоја браћа,
а кад неко тражи с таквим жаром,
душу своју,
Она се њему љубавна враћа.
По страдању твоме,
мучењу твога непокоја,
видиш, теби се давно вратила
душа твоја...“

Песнички циклуси о којима је било речи припадају оном простору у коме се границе између политичке и књижевне јавности не могу прецизно поставити. Али, уколико такве границе зарад методолошке јасноће ипак поставимо, тачно се може пратити како једна иста расправа, из текста у текст, прелази из једне форме (или жанра) у другу и из једне јавности у другу. *Жена и свет*, издваја читаву велику страницу приказу збирке,²⁶³ а његова ауторка највише пажње посвећује управо циклусу Трагедија жене, наводећи обилато стихове управо из оних песама које смо овде издвојили као блиске журналистичком женском портрету. „Трагедија жене нарочито занима нашу песникињу“, као и, очигледно, саму критичарку збирке, „и она има пламени крик истине за уседелицу, и утешну мисао за девојку-матер, и опросно извињење за прељубницу и ганутљиву сузу за блудницу“ (*Жена и свет*, 12/1926: 11). За *Николету* је од важности то што Јела Спиридоновић-Савић „пружа доказа да жена није само један леп предмет којим се надахњује, него да и она уме да пређе у напад и да сама надахњује“ (Исто), чиме се писање и деловање песникиње јасно смешта у дискурзивну сферу женског самодефинисања. Завршне речи приказа носе и исто тако јасно упозорење које имплицира да је збирка итекако у вези са политичком борбом за женска права: „И да размисле о величини женине мисије у свету, они који су помрачени умом или окорели духом“ (Исто).

Јела Спиридоновић-Савић је и у збирци приповедака *Приповетке* (1939) била склона конципирању приповедака портрета, и чак четири од пет прича компоноване су по том принципу. Поред једног мушког лика у основи,

²⁶³ Чланак под називом „Г-ђа Јела Спиридоновић-Савић: за величину душе и очишћење грехова“ (12/1926: 11) у рубрици Кад жене пишу.

„Хармоникаш“, три приче су сижејно развијени портрети женских ликова: „Госпођица Георгина“, „Мала служавка Марија“ и „Сан Марије из Магдале.“

У међуратном периоду појавило се и неколико дела која изграђују варијанту лика нове жене као, условно речено, *нове сељанке*.

Дужа приповетка *Деца* (1928), на око 60 страница, Драге С. Јанковић, представља једно од ретких књижевних дела у којима је прича исприповедана из перспективе сељанке. Приповетка је компонована као прича у причи. Оквирна прича писана је у првом лицу, а нараторка је образована жена из грађанског слоја која се затекла у болници заједно са главном јунакињом, сељанком која је нараторка средишње приче. Захваљујући односу поверења и присности који се успостави између јунакиња, сељанка Миља, осећајући да умире, исповеда „госпи“ своју велику тајну, а тиме и читав свој живот. Миљина тајна је у основи заплета приче, а основа тајне је у лицемерју патријархата: у овом случају у чињеници да се жена сматрала првим кривцем уколико брак не уроди потомством и да је зато по правилу била протеривана из куће тј. породичне задруге и враћана родитељима. Пошто ни после дужег времена у браку Миља и њен супруг Паја нису имали деце, он јој запрети да ће је отерати, а његови родитељи почну да се хладно односе према њој. У страху од срамоте и после много опирања, Миља је посегнула за средством на које ју је упутила стрина: изабрала је момка који јој се свиђао и тајно се састајала са њим док није затруднела. Тај момак је комшија Родан који је пристао на услове које му је Миља јасно изложила и који је „заслужан“ што је у Миљином браку рођено петоро деце.

Прича је исприповедана реалистички, успешно стилизованим говором сељанке и нијансираним разликовањем говора ликова (у честим дијалозима), такође са успелом психолошком и сижејном мотивацијом, живописним детаљима и чврстом композицијом. Друштвено-историјски фон живота у српском селу на почетку 20. века и током Првог светског рата мотивацијски је такође одлично повезан са интимном исповешћу сељанке. Квалитети овог дела нису остали непримећени у време када је објављено: прича је награђена на конкурс Уметничког одељења Министарства просвете 1927. године.

Вишеслојност овог књижевног дела, као и већине претходно описаних, подразумева његов потенцијал за различита читања, па тако и она која искључују

свест о (имплицитним) феминистичким значењима дела. За читатељке феминистичке периодике тога времена, односно за саме феминисткиње, та значења су сасвим сигурно била видљивија ако не и примарна. У ограниченим могућностима еманципације жене на селу и у оквиру условно узетог појма еманципације, поступци сељанке Миље чине ову јунакињу еманципованом сељанком. Уместо прихватања потпуно пасивног положаја јунакиња активно преузима иницијатву и контролу над својим животом. Та „контрола“ могућа је, међутим, како сугерише приповетка, само у оквирима задатог патријархалног лицемерја. Јунакиња је изабрала да ризикује свој углед, али са изгледима да оствари и срећу, уместо да је одмах отерају „часно и поштено“.²⁶⁴ Ауторка приповетке приказала је овај избор као храбар потез, а однос између Миље и момка Родана као дубоку љубав која се развила током времена. Приповетка се завршава смрћу главне јунакиње, али та смрт није приказана као казна за грех за који иначе јунакиња саму себе оптужује. Родивши пето дете, Миља је непосредно после порођаја устала из кревета да отера рој пчела испред куће и притом пала са мердевина. Оставши непокретна и доспевши у болницу она непрестано брине за децу, не спава и не једе, и полако копни. Смрт сељанке Миље приказана је донекле као последица несрећног случаја. Међутим, за читатељке бројних портрета сељанки у феминистичкој штампи, који критикују норму по којој је срамота да жена после порођаја лежи, односно за све оне које су тај обичај познавале из праксе, мотивација овог несрећног „случаја“ била је сложенија. У репортажи „Живот босанске сељанке“, у оквиру рубрике Са нашег села, у *Жени данас* је забележен прецизан опис норме о понашању породиље:

„Породиља други дан после порога мора сама да опере своје прљаво рубље. Полумртве, бескрвне жене извлаче се из постеље, одлазе на поток који је често пута подалеко од куће, и док им кроз утробу завијају болови, морају да перу своје прљаво рубље. Многа је платила главом. Али ред ствари мора да буде поштован“ (*Жена данас* 11, 12/1938: 20).

²⁶⁴ На стринин савет да изабере тајног љубавника, мајка Миљи саветује: „Нека те и отерају часно и поштено, а не да село с тобом уста испира“ (Јанковић 1928: 13).

Та норма недопуњена је општијом нормом: „У нас је срамота да породиља лежи“ (Исто). Јунакиња приче устаје из кревета и чини за своје стање превелики напор иако јој је син пренео да ће комшиница отерати пчеле чим заврши започети посао, тј. стави хлеб у пећ. Уметничка вредност приповетке „Деца“ лежи управо у сложеној и вишезначној мотивацији, не само овог поступка, већ на нивоу целине дела. То не умањује него, напротив, чини убедљивијим и феминистички слој његових значења. Дату сложеност уочила је и ауторка приказа приповетке у *Женском покрету*: „И сама исповест је испрекидана опширношћу причања о другим стварима. Управо то одступање од главног предмета даје живљу и вернију слику и јунакиње, и свега око ње“ (*Женски покрет*, 5/1928: 2). Ауторка приказа пре свега наглашава да је књига „верна слика живота и мишљења нашег сељака“ (Исто), па тек у том оквиру истиче драму жене. Она примећује да је претња „снаји“ да ће је отерати ако не роди децу „болно место не само у животу наше сељанке, али нарочито ту, где се често одигравају драме које би испуниле и роман и трагедију“ (Исто). У оквиру амбивалентности значења која почињу од самог наслова, јер „деца су само повод овој приповеци, као што су и узрок душевној патњи главне јунакиње“ (Исто), може се тврдити да је приповетка реалистичка слика сеоског живота подједнако колико је и (ауто)портрет (нове) сељанке.

Роман *Кајин пут* (1934) Милке Жицине уредници Нолита схватили су на првом месту као роман о сељанки, што доказују и задње корице издања на којима се рекламирају дела из едиције Роман о селу и сељаку. Ентузијастичан позив на читање једног од тих романа, романа *Виринеја* Лидије Сејфулине, уз наговештај срећне судбине његове јунакиње („На размеђу између две епохе, између старог друштва које се руши и новог које се тек назире, диже се крепки, свежи лик сељанке Виринеје. Царско друштво је од ње направило скитницу и блудницу. На раскрсници светова она постаје слободна жена и истрајан борац раме уз раме са мушкарцем који је воли и поштује“) не одговара тешком путу и трагичном завршетку Виринејиног живота, без обзира на упадљиву унутарње-психолошку еманципованост ове сељанке. У погледу могућности еманципације сељанки, одговор Милке Жицине још је песимистичнији.

Уредник Павле Бихали у Предговору *Кајиног пута* квалитете романа види управо у суровој реалистичности, односно у раскиду са традицијом

романтизованог приказивања села: „Нема ту шаблонског описивања сочног зеленила које оживљава пејзаж, ни мириса земље црнице или кравље балеге, који засићује ваздух. Љуске кромпира и сплачина испуњавају својим смрадом природу у којој писци исувише често опевају само златно класје, цветне брежуљке и плодну земљу богату крухом“ (Жицина 1934: 9).

Жицина, међутим, овим романом не даје само реалистичку слику села, већ врло прецизно, и то на самом почетку романа, критички слика непроменљивост родних улога на селу, сагледавајући порекло тог „друштвеног уписа“ у учењу по родитељском моделу. У првој сцена романа Жицина је приказала сестру и брата, тј. Кају и њеног млађег брата, како се играју мужа и жене:

„– Чекај... ово је наша кућа, ти си муж, ја кувам ручак.

Опружила се потрбушке, промолила главу из бурета, наслонила се на скрштене руке као да гледа кроз прозор. Испред њених очију, преко олињалог комадића ледине пред буретом, пролазили су људи, тежаци са косама на рамену, и жене са срповима. Разговарала је с њима: „Јесте ли поранили?“ и климала главом са озбиљном љубазношћу упослене домаћице. „Ето, мало,... доста посла... прање, кување“... Испред њеног „прозора“ тандркала су кола [...].

– И ти си надничар, идеш на посао... а ја морам испећи проју и све спремити... Тамо у трави код плота рују наше свиње. И за њих морам брати траву и кувати... А ти сад иди, и дођи на вечеру!

Дечак зађе за буре, нерасположен: њему се игра није свидела. [...]

Дечак стаде пред буре, чешући се по буту.

– Ево ме... досо сам.

Каја испусти блато које је месила клечећи и погледа дечака разочарано.

– Не ваља! Не ваља! То није тако! Какав си ти човек? Ти мораш доћи пијан, басрљати, и псовати... бога, сунце... па одмах навалити да ме бијеш... А после ћемо заједно спавати...“ (Жицина 1934: 12).

Жицина је одмах потом описала и модел који је произвео овакву игру односно увежбавање родних друштвених улога. Каја, наиме, редовно, на мајчину молбу иде у кафану да извуче одатле пијаног оца. Мајка се за то време склања код „стрине“, у суседство, јер ће је муж у супротном тући кад се врати кући. Каја процењује када отац више „није љут“, и када могу да позову мајку назад (Исто 15–27). Ова „представа“ се кроз одрастање девојчице стално понавља.

Жицина такође прецизно бира да истакне родно зановано насиље, а не поделу послова или неки други моменат, као главни елемент у изградњи родних идентитета и улога на селу. *Жена данас*, чија је Жицина била редовна сарадница, у портрету „Жена у Македонији“, репортажи коју су направиле „гимназискиње из Македоније“ исто је тако прецизно дала објашњење феномена нормализације ове врсте насиља: „Није редак случај да муж бије жену. А то и жене гледају као нешто сасвим природно: ‘Не го личи на мушко ако не вика и ако не тепа.’“ Као и девојчица Каја на почетку романа *Кајин пут*, тако и интервјуисане Македонке унапред прихватају задати образац у коме оне играју улогу жртве. На крају романа Каја, која је у међувремену постала сеоска слушкиња, заједно са својим другом, дечаком слугом, бежи из села и одлази у потрагу за бољим животом, такође у улози служавке. Град се јунакињи чини као место мање дискриминације, чак и у старој професионалној улози. Њена одлука да побегне, постепено мотивисана кроз роман, тј. активно преузимање контроле над сопственим животом, чини је књижевном представницом новог типа – нове сељанке.

Као што је показано, образац прихватања улоге жртве, посредован је кроз већину чланака листа *Сељанка*, јединог периодика који се у Краљевини СХС / Југославији директно обраћао женама са села. Романи попут *Кајиног пута*, из раније објашњених разлога, нису могли наћи место у таквом листу, као што је критичка слика патријархата готово у потпуности (ауто)цензурисана на његовим страницама. Ова чињеница још једном указује на то да се укупна књижевност о новој жени, без обзира на то што је подразумевала разноврсност и раслојеност имплицитних читатељки (грађанки, радница, сељанки), заправо обраћала уском кругу феминисткиња. Тачније, упућује на претпоставку да су само такве читатељке могле да усвоје укупан опсег значења датих дела, а на првом месту његов најиновативнији слој – феминистички.

Указујући у овом поглављу на узајамни утицај између журналистичких женских портрета и књижевних портрета, односно између идеологеме нова жена у феминистичкој контрајавности и одговарајућег књижевног лика у српској књижевности – уједно смо назначили и ново истраживачко поље. Потпунији резултати у том смеру добиће се не само детаљнијом анализом и даљом контекстуализацијом поменутих књижевних дела, већ и пажљивим ишчитавањем додатног корпуса књижевности о новој жени. Тај додатни корпус представљају како одређене засебне књиге српских и југословенских аутора и ауторки, тако и бројни, углавном прозни текстови српских ауторки који су објављивани у највећој мери у часописима *Мисао*, *Живот и рад* и *Жена и свет*.

13. Закључак

Рачунајући од времена Француске револуције и пионирских покушаја Олимп де Гуж и Мери Вулстонкрафт, Први светски рат представљао је најважнију прекретницу у схватању женских права у европским друштвима. Нагли улазак великог броја жена у привредни живот земаља у рату показао је у кратком периоду да су жене у свему способне подједнако као и мушкарци, што је, независно од рата, учинила и комунистичка револуција у Совјетском Савезу. То је драстично променило схватања, али и аргументацију, о женској инфериорности, као и о подељености привате и јавне сфере и одговарајућим родним улогама. Линија прогресивних промена у озакоњењу женских права и промена у родним односима као друштвеним односима моћи уопште током 20-их и 30-их година 20. века била је, истина, прекидана и нарушавана, али су многа од тадашњих постигнућа постала трајне цивилизацијске тековине.

Ове промене, као и формирање нове, велике државе – Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца / Југославије (1918–1941), омогућили су нагли и упадљив продор жена у јавни живот и у оквирима тих граница. У тим условима формирана је и *феминистичка контрајавност*, чији су основни инструменти били часописи и листови који су уређивале саме жене. Док су до 1914. године на српском језику доминирали часописи намењени женама које су уређивали мушкарци, уз изузетке на подручју Аустроугарске монархије какви су били часопис *Жена* (уреднице Милице Томић, Нови Сад, 1911–1914; 1918–1921) и алманах *Српкиња* (који су уредиле „српске књижевнице“, Ириг – Сарајево, 1913), од почетка 20-их година појављују се гласила којима су жене и власнице и уреднице и главне сараднице. У таквим околностима развио се и раширио *жанр женског портрета*. Овај карактеристични жанр женске периодике 20-их и 30-их година 20. века подразумевао је писање жена о одабраним женама и женским идентитетима са циљем женске еманципације. Одређење *српска* периодика у наслову рада (*Жанр женског портрета у српској периодичи 20-их и 30-их година 20. века*) служи пре свега ограничавању истраживачког корпуса. Већина обрађених периодика је југословенског карактера и опредељења, али би синтагма *југословенска периодика*

захтевала проширење корпуса проучаваних текстова у мери која би га чинила непрегледним и ишла на штету њиховог пажљивог читања. Национално ограђивање имало је, међутим, и једну предност: оно је омогућило да се са већом прецизношћу утврди линија развоја феминистичке контрајавности.

У том смислу, српска феминистичка контрајавност имала је своју претечу али и зачетак у *Девојачком роману* Драге Гавриловић, који је као периодички жанр, роман у наставцима, објављиван 1889. године у новосадском часопису *Јавор*, док историја женских портрета започиње портретима који чине већину садржаја алманаха *Српкиња*. Једном врстом њихове предисторије могу се сматрати и женски портрети објављивани у *Женском свету* (1886–1914) уредника Аркадија Варађанина, поменутом *Јавору* (1874–1893) и другим српским часописима у Аустроугарској монархији. Тек по оснивању Краљевине, средиште борбе за женска права помера се ка Београду у ком се покрећу феминистички часописи и листови *Женски покрет* (1920–1938), *Једнакост* (1920), *Југословенска жена* (1931–1934) и *Жена данас* (1936–1940) и феминистички оријентисани илустровани магацини *Жена и свет* (1925–1941) и *Женски свет* (1930–1934). Ова гласила постају главни оквир и повлашћени простор новог самодефинишућег и самоафирмишућег жанра. Женски портрети, међутим, добијају значајно место и у *феминистичким часописима* као што су загребачка *Нова Европа* (1920–1930) и београдски *Мисао* (1919–1937) и *Живот и рад* (1928–1941).

Женски портрет и друштвеноисторијски и политички контекст који га је условио – феминистичка контрајавност, захтевају додатно терминолошко-појмовно и теоријско образложење.

Именовање и одређење „новог“ жанра своју подлогу налази у три повезана а ипак различита истраживачка и теоријска поља: 1) у проучавању *женских жанрова* у популарној култури и масовним медијима, 2) у различитим теоретизацијама везе између категорија *рода* и *жанра* у књижевности и у 3) *гинокритичким* проучавањима. Увелико развијена теоријска свест о диференцираности женских жанрова међу производима популарне културе (какви су филмска мелодрама, телевизијска сапунска опера, љубавни романи и илустровани женски магацини), затим исто тако развијена свест о условљености књижевних жанрова било родним идентитетом аутора било темом рода, као и

развијеност гинокритичких приступа који су и емпиријски показали да услови у којима жене стварају одређују и специфичне књижевне теме, мотиве, жанрове и традиције – пружили су адекватан теоријски оквир да се у конкретном историјском контексту мноштво сродних периодичких текстова сагледа као посебан жанр и да се тај жанр именује женским портретом. С обзиром на битну разлику у функцији овога жанра у односу на женске жанрове, али у складу са синтагмом коју је употребила њихова теоретичарка Анет Кун, као и у дослуху са неким гинокритичким одређењима, женски портрет је најадекватније сврстати у *гиноцентричне жанрове*.

Жанр женског портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века подразумева следећа дистинктивна обележја публицистичких текстова: чињеницу да су настали у контексту женског ауторства и/ли борбе за женска права; да представљају мање или више развијену слику „жене“ (конкретне жене, женског типа, жена као друштвене групе, одређеног митског или књижевног лика); да садрже еманципаторску тенденцију и експлицитан или имплицитан феминистички приступ у представљању одабраног „лика“; да успостављају одређени семантички однос са актуелном идеологемом *нове жене* уколико је већ и непосредно не промовишу; да приказују положај жене или жена на фону патријархалних друштвених норми исписујући карактеристични *наратив* о еманципованој или дискриминисаној жени, макар и у најрудиментарнијем виду (наратив који би се описно најкраће могао назвати „пут са препрекама ка самоостварењу јунакиње“); да бележећи ове наративе и бирајући „јунакиње“, било из из прошлости или из савремености, свесно или несвесно учествују у раду на *женској историји*. Због свега набројаног, женски портрет има уже значење од онога што би укључивао портрет жене у укупној периодичкој штампи. Уколико поседује наведене контекстуалне, функционалне, значењске и садржинске елементе, формални вид текста није од важности за његово сврставање у жанр женског портрета: женски портрет може бити писан у облику вести, белешке, некролога, фељтона, полемике, кратке биографије, есеја, студије, па чак и приче или песме. У том смислу, *женски* портрет има битно другачије значење од *портрета* жене.

Нови јавни простор који су жене освојиле у датом историјском контексту, уочен кроз емпиријска истраживања периодичке и друге грађе, дефинисан је као

феминистичка контрајавност на основу актуелних феминистичких интерпретација концепта грађанске (либералне) јавности у теорији Јиргена Хабермаса. Хабермасова је теза да је либерална грађанска јавност настала у 18. веку (Енглеска, Француска и Немачка) као критичка сфера – простор за јавну расправу о стварима од јавног интереса, заменивши до тада доминантну (феудалну) репрезентативну јавност. Оваква јавност заузела је простор између друштва и државе делујући у корист друштва. Прецизније је дефинисана као „сфера приватних људи који окупљени чине публику“ и којима је потребна „јавност регулисана прописима власти и од почетка усмерена против саме власти да би са овом пречистили рачуне о општим правилима општења и принципијелно приватизованој али јавно релевантној сфери робног промета и друштвеног рада. Медијум овог политичког обрачуна је специфичан и историјски без преседана: јавно резоновање“ (Habermas 1969: 38). Изворна функција грађанске јавности била је, дакле, критичка, а уз то ништа мање и еманципаторска. На основу идеја Теодора Адорна и Макса Хоркхајмера, Хабермас је поставио и тезу о декаденцији критичке јавности која је условљена омасовљењем медијске публике и појавом културне индустрије, што је процес започет већ средином 19. века.

Поједине теоретичарке кориговале су Хабермасову тезу о успону и декаденцији монолитне грађанске јавности увођењем идеје о појави феминистичке јавности (*feminist public sphere*) као нове критичке јавности која је почела да се развија управо средином 19. века (DiCenzo, Maria, Lucy Delap & Leila Ryan 2010). С друге стране, Ненси Фрејзер је развила идеју о субалтерним „контрапубликама“ које су одувек постојале као опозиција хегмоној јавности. Једна од њих је и феминистичка „контрапублика“ (*feminist counterpublic*) (Fraser 1989). Усклађујући ове концепте са ситуацијом у српској / југословенској (женској) периодичкој штампи и прилагођавајући дате термине српском језику, дефинисали смо појам феминистичке контрајавности. То је издвојени дискурзивни јавни простор у оквиру којег се 20-их и 30-их година 20. века води расправа о измењеним родним односима моћи, али тако да жене у сопствено име дефинишу своје интересе, потребе и нове идентитете У том простору и оквиру те расправе генеришу се и женски портрети.

Феминистичка контрајавност такође није монолитна категорија. Њоме су заправо на нов начин дефинисани и обједињени различити феминистички покрети који су у то време деловали (радикални грађански, умерени грађански и пролетерски), па тако и њихова гласила, сада виђена као институције јавности. У основи ових покрета, мање или више организованих, налазиле су се одговарајуће феминистичке идеологије. Те су идеологије, свакако, одређивале уређивачку политику сваког периодика па тако и садржај, значење и функцију женских портрета. Уз то, дати феминистички дискурси женских периодика и портрета успостављали су различите односе са другим доминантним идеологијама односно дискурсима међуратног раздобља, као што су (интегрално) југословенство, комунизам, фашизам, антифашизам, модернизација, урбанизација, еманципација, пацифизам и тако даље. Било да су ови дискурзивни дијалози значили хибридизацију различитих дискурса или пружање отпора неким од њих, у целини посматрано производили су изузетну разноликост женских идентитета.

Пажљиво читање текстова женских портрета и њиховог часописног контекста помоћу теоријског апарата критичке анализе дискурса (*critical discourse analysis*), пре свега кроз рашчлањивање њихових имплицитних и експлицитних значења, показало је да су се еманципаторски дискурси у овом периоду још увек тешко ослобађали свих традиционалистичких, конзервативних и дискриминаторских стереотипа. То је на плану целовитих периодика производило било тактичка одступања од основних идеолошких премиса (*Женски покрет*), било нехотични паралелизам супротстављених принципа (*Југословенска жена*), било програмску амбивалентност (*Жена и свет*, *Женски свет*) или, у нешто специфичнијем случају, подређеност женске еманципације другом и „важнијем“ еманципаторском дискурсу (*Једнакост*, *Жена данас*). На плану значења појединачних текстова и на језичком плану, дата ситуација производила је логичку контрадикторност, аутоубверзивност дискурса и, опет, амбиваленцију. Конкретније, идеал еманциповане жене није било могуће усагласити са патријархалним идеалима пожртвоване мајке, чуварке дома и нације, али га је исто тако понекад било тешко ускладити и са идеалом пожртвоване револуционарке. Ипак, иако су у еманципаторским дискурсима присутни трагови ове дискурзивне „борбе“, у њима доминирају нове феминистичке вредности. Зато се може

закључити да су у конкретном друштвеноисторијском процесу женске еманципације поменути женски портрети и гласила одиграли радикално модернизаторску улогу.

Њима се прикључује деловање феминофилних гласила, које показује да бинарна опозиција *модернизацијско* : *конзервативно* у књижевној политици часописа може да подразумева обрнут однос у случају третмана женске еманципације. Поредићи феминофилне часописе *Мусао* и *Нова Европа*, од којих се први сматра књижевно и политички конзервативним а други либералним, уочено је да се промена родних односа као друштвених односа моћи одиграла се на страницама *Мисли* далеко изразитије и доследније него на страницама *Нове Европе*. У дискурзивном простору *Мисли* ауторке говоре сопственим гласом, па је у њему уочљив спој нове женске субјективности и самопредстављања, док се у *Новој Европи* чешће говори у име женских интереса и права. Поред тога, и сам тај говор у име женских права често је контрадикторан или двосмислен. Тек када се у обзир узме присуство дискриминаторних дискурса у односу на права и положај жене и родне односе у то време, *Нова Европа* се може сматрати представником феминофилне политике, док је *Мусао* Симе Пандуровића и Велимира Живојиновића недвосмислено феминофилна и еманципаторска. Још је занимљивија динамика модернизаторског и конзервативног унутар саме *Мисли*. Пошто није могао да негира постојање и значај нових авангардних струјања на савременој књижевној сцени а сам им је негирао сваку вредност, Сима Пандуровић је на две године уређивање часописа препустио Ранку Младеновићу, који ће *Мусао* (1922–1923) учинити једном од најплоднијих сцена српске (књижевне) авангарде. Вративши се на место уредника, Пандуровић ће се са још већом полемичком жестином обрушити на превратничку књижевност. Међутим, са аспекта феминофилне политике часописа то ће значити повратак сарадницама и феминистичким темама које су за време Младеновића биле запостављене. У двогодишњем авангардном Младеновићевом периоду упадљиво је редуковано објављивање књижевних прилога ауторки, престало је интересовање за женско право гласа, а није објављен ниједан од женских портрета којима је Пандуровић обележио и почетак и крај уређивања *Мисли*. Овај податак покреће општије питање о *нефеминофилности* и антифеминизму авангарде односно модернизма,

тим више што се подудара са већ постојећим закључцима о „мужевној“ природи авангарде и модернизма, попут оних до којих је дошла Кетрин Малин проучавајући како авангардне манифесте и модернистичке програме тако и конкретне уредничке политике одговарајућих гласила.

Тамо где су доследно очуване патријархалне вредности, женски периодици и портрети остајали су потпуно ускраћени за потенцијалну еманципаторску функцију обликујући у замену за њу рудиментарни просветитељски дискурс. Такав је случај са листом *Сељанка* (1933–1935) који се непосредно обраћао женама са села. Просветитељски дискурс *Сељанке* учествовао је у промени одређених аспеката идентитета сељанке (побољшање начина живота, мењање устаљених навика), али не и родног аспекта тога идентитета (родних улога и родне хијерархије). Као гласило већинске женске популације, како у Србији тако и целој Краљевини, овај лист указује на то да стабилизовање феминистичке литерарно-политичке контрајавности не значи и укидање традиционалне структуре грађанске јавности. У оквиру хегемоне грађанске јавности већина жена је и даље била потпуно искључена из било каквог активног учешћа у њој, а заправо је то била и из саме феминистичке контрајавности. Будући већински неписмене, према Хабермасовом тумачењу, ове житељке руралних области и нису могле да образују никакву јавност, али су зато оцртавале ону „кулису“ која је управо зато што је искључена из власти и јавности – за њу конститутивна. Таква пасивна публика је, дакле, она *нема маса* пред којом се изводи патријархално „перформансирање рода“, али, исто тако, и феминистичка борба за промену родних односа и ново самодетерминације родних идентитета. Зато су сељанке један од најчешћих предмета портретисања у феминистичким гласилима. Чак и када сељанке као публика, тј. онај њен део који уме да чита и коме може да се чита, добију специјализовано гласило, то није институција сопствене јавности, већ приручник за минимални програм народног просвећивања. Опис листа *Сељанка*, са акцентом на женским *антипортретима*, у овој студији има функцију да илуструјући доминантно стање укаже на то како се критичка јавност или контрајавност увек формира у мањинским групама, односно како модернизацијски процеси споро продиру у већинске слојеве друштва.

Уколико би се тражила јединствена идеологема која је, макар за методолошке потребе истраживања, заједнички именитељ датих портрета и идентитета, била би то идеологема *нове жене*. Као најрадикалнија феминистичка конструкција овог периода, идеологема *нове жене* може се сматрати најудаљенијим али и највишим идеалом женске еманципације, па је отуда погодна као теоријско полазиште у сагледавању, класификовању и (културолошкој, идеолошкој, језичкој) анализи конкретних текстова жанра женског портрета. Поред тога, ова је идеологема једина прецизно теоријски елаборирана у своме времену, како у европском контексту (Александра Колонтај) тако и у контексту женске периодике која је предмет овог истраживања (*Женски покрет*).

Са тог полазишта гледано, женски портрети часописа *Женски покрет* обликовали су, посматрани у целини, најдоследнији идеал *нове жене*. Пре него што је у *Женском покрету* манифестно објављено „рођење Нове Жене код нас“ на подлози текста и теорије Александре Колонтај, часопис је, стицајем конкретних догађаја, формулисао начело „једнаког сексуалног морала“ које би требало да вреди за савремену жену. На тај начин практично је започео дискурзивно обликовање *нове жене* од најновије и најрадикалније карактеристике те идеологеме. Непосредно по објављеном манифесту, такође стицајем околности, *Женски покрет* је добио прилику да у лику конкретне жене прикаже дати идеал: то је био лик независне, младе научнице и ангазоване интелектуалке – филозофкиње Ксеније Атанасијевић, прве жене која је добила звање професора Београдског универзитета. Поред тога, идеологема *нове жене* рефлектовала се у портретима *Женског покрета* доминантно у складу са профилем његове читалачке публике: кроз конкретне или апстраховане ликове образованих, запослених и независних жена.

Унеколико другачије речено, унутар *Женског покрета* могу се издвојити карактеристичне тенденције честог портретисања висококвалификованих жена, писања женских портрета кроз призму правних норми, увођење „портрета – научних студија“, затим јасан отклон од мултимедијалне форме као израз интелектуалног елитизма и упадљива фреквентност портрета у часописном жанру односно рубрици бележака. Више него било који други женски периодик датог периода, *Женски покрет* показивао је колико је потенцијално велика моћ

маргиналних периодичких записа: писани на рубном простору часописа, обично умањеном величином слова, ови „маргинализовани“ портрети конкретних жена у форми бележака управо су својом краткоћом и бројношћу снажно сугерисали читатељкама да се нове жене појављују свуда око њих, у различитим друштвима и на свим континентима. Када се свему томе дода наглашено теоријски дискурс портрета и чланака као и сам континуитет часописа, основано се може тврдити да је *Женски покрет* представљао средишњу институцију феминистичке контрајавности.

У портретима левичарски оријентисаних периодика идеологема нове жене такође је чувала свој радикални вид. Напокон, она и јесте из интернационалне пролетерске јавности укључена у српску тј. југословенску феминистичку контрајавност. Ипак, нова жена била је за ову групу периодика средство а не циљ сам по себи. Због тога, посебно у гласилима Комунистичке партије као што су *Једнакост* и *Жена данас* (чија се веза са Партијом није смела видети јер је ова била у илегалу), ликови нових жена бивају обележени или преозначени антифашистичким, пацифистичким и револуционарним дискурсом. Женски портрети у *Једнакости* двоструко се односе и према самој гиноцентричности жанра. Избором да се првенствено пише о женама, и да о њима пишу жене, дати текстови испуњавају неке од услова да се сврстају у групу гиноцентричних жанрова и жанр женског портрета. С друге стране, њихова функција није феминистичка критика патријархата већ социјалистичка (комунистичка) борба против капитализма и класног друштва. Представљање женских дела и судбина у овом листу не гради зато потпуну слику нове жене. Оно се ограничава на портретисање раднице, револуционарке или синдикалне активисткиње што, у целини гледано, не умањује радикализам али редукује опсег основне феминистичке идеологеме. Лист *Једнакост* као институција јавности представља стога хибрид пролетерске и феминистичке контрајавности, у коме пролетерска ипак претеже.

Часопис *Жена данас* открива сложени однос који се у једном историјском тренутку успоставио између грађанске јавности, с једне стране, и феминистичке и пролетерске контрајавности, с друге стране. Он показује како је политика женског самопредстављања била условљена тим сложеним околностима. Прикривајући

због цензуре своје комунистичко опредељење, *Жена данас* доносила је у великом броју феминистичке портрете какви би се могли наћи и у часописима радикалног и умереног грађанског феминизма и тако произвела богату галерију портрета „великих жена“: научница, књижевница и уметница. Из истог надигравања са цензуром произишла је стратегија употребе слике у циљу надопуњавања, мењања или појачавања значења исказаног текстом. То је условило развој сложених мултимедијалних женских портрета, који су рачунали на активнију позицију читатељке више него мултимедијални портрети у било којој другој женској периодици. Ако је своје антиимперијалистичко опредељење часопис морао да износи изразито обазриво, то је нешто мање био случај са антиратним и антифашистичким опредељењем јер се оно поклапало са пацифизмом у „легалном“ грађанском феминистичком крилу. Управо су женски портрети из домена пацифистичког и антифашистичког дискурса додатно радикализовали идеологему нове жене у *Жени данас* – приказујући је и као ратницу. У исто време, они су пацифистички и феминистички дискурс часописа чинили амбивалентним јер је борба за мир подразумевала рат, а учешће жена у њему представљено као саможртвовање. Са заоштравањем међународних односа и избијањем предвиђаног тоталног рата *Жена данас* интензивирала је објављивање портрета различитих револуционарки, од учесница Француске револуције до Розе Луксембург, као и портрета совјетских радница. Овај излазак иза маске феминизма, не само у текстовима женских портрета, полако је али сигурно претварао часопис у приручник за револуцију и коначно је довео до његове званичне забране.

Југословенска жена, лист умеренијег левичарског феминистичког крила, настао и као реакција на тактизирање *Женског покрета* у периоду после Шестојануарске диктатуре, обновио је помало утишану феминистичку контрајавност. Женским портретима *Југословенска жена* доследно је реализовала на почетку прокламовано начело свеобухватности и равноправности читалачке публике и предмета разматрања: од сељанки до уметница и интелектуалки. Изразитом учесталашћу женских портрета на страницама листа уреднице су појачале видљивост (идеологеме) нове жене на јавној сцени, али су управо због принципа његове свеобухватности умањиле изоштреност дате слике. Оне су, уз то,

пропустиле да примете да се конзервативни дискурс, против кога су се удружиле, провлачио и кроз текстове њихових сопствених сарадница.

Као левичарски и пацифистички лист *Југословенска жена* имала је поводом доласка фашизма на власт у Немачкој, на нивоу женских портрета, нешто блажу и неутралнију реакцију од *Женског покрета* иако би се на основу начелних концепција периодика очекивало супротно. У тој се чињеници огледа сложени однос који је владао између два супротстављена гласила унутар феминистичке контрајавности: *Југословенска жена* у једном је тренутку преузела улогу радикалног борца за женско право гласа и личне слободе жена коју је до тада играо *Женски покрет*, док је *Женски покрет* у кључном тренутку убедљивије одиграо антифашистичку улогу која се очекивала од социјалистичке *Југословенске жене*. Овај случај на феминистичкој јавној сцени указује на то да полемички па и „непријатељски“ односи међу гласилима и дискурсима могу у исто време да представљају и однос корисног кориговања и надопуњавања тј. комплементарности.

Женски портрети илустрованих женских модних магазина доминантно су промовисали умеренију и компромисну варијанту идеологеме нове жене: *модерну жену*. Она је подразумевала жену еманциповану у погледу образовања, јавног деловања и политичких и личних права и слобода, али уз очување култа женствености и мајчинства. Овакво профилисање савремене жене происходило је не само из идеолошке оријентације уредница у смеру умереног грађанског феминизма, већ и из концептуалне амбиваленције овог типа периодике, која подразумева истовремену оданост женским интересима исто колико и капиталистичкој конзументистичкој логици. Оно је опет било у складу са вредностима (пројектоване) читалачке публике коју су чиниле жене из имућнијег грађанског слоја тадашњег југословенског друштва. Тип илустрованог периодика, намењен масовној потрошњи, условио је и појаву повлашћених женских портрета чију су улогу играле насловне стране часописа.

Новија истраживања идеологеме нове жене и књижевности која је приказује, попут оних Лин Пикет, омогућавају, коначно, да се жанр женског портрета на теоријски и књижевноисторијски утемељен начин повеже са женском књижевношћу истог периода. Још прецизније, на тој основи могуће је дефинисати

појам и корпус *књижевности о новој жени* у оквиру српске / југословенске књижевности међуратног раздобља. Њега већински чине дела која су писале жене о еманципованим женама као главним јунакињама и, у великој мери, имајући на уму жене као читалачку публику. Тај корпус обухвата широки жанровски опсег од романа који су и насловом откривали карактер женског портрета (*Плава госпођа* Милице Јанковић, *Претеча* Љубице С. Попадић, *Вера Новакова* Марице Вујковић, *Дана Рачић* Љубице П. Радоичић, *Девојка за све* Милке Жицине) преко приповетки истог типа („Сестра Грација“, „Удовице“, „Госпођа са два лица“, „Ханумица“, „Сељанка“) па све до лирских песма („Жена“, „Уседелица“, „Девојка – мати“, „Прељубница“, „Блудница“). Односно, књижевност о новој жени коју је Лин Пикет сагледала као посебан жанр доводи се у везу са овде дефинисаним периодичким жанром женског портрета и традиционалним књижевним жанровима, чиме се назначују и нове могућности генолошких проучавања.

Књижевност о новој жени постављена је како у оквир савремене феминистичке теорије тако и у оквир оновременог феминистичког активизма. Рецепција коју је та књижевност имала у обрађеној (женској) периодици и јасне семантичке и идеолошке везе које су уочене између публицистичких и књижевних женских портрета показују да су и дата књижевна дела била укључена у расправу о свим актуелним питањима идентитета нове жене и тако представљала важан део феминистичке контрајавности.

Вишеструка контекстуализација женских портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века укључује ову студију у токове различитих академских дисциплина као што су друштвена историја, историја жена, студије културе, студије медија и релативно младе студије периодике (*periodical studies*), а по исходишту таквог приступа у проучавању запостављене женске књижевности и у гинокритичка проучавања.

Свака од поменутих дисциплина постављена је у оквир феминистичке теорије или бар феминистичког приступа, па би се ова студија најкраће могла окарактерисати као феминистичко интердисциплинарно истраживање међуратног периода. На потребу управо оваквих истраживања дате епохе указала је Јелена Петровић напомињући да „доступна архивска грађа с великим бројем необрађених примера и мноштво објављених женских књига из међуратног периода, може бити

прави подстрек (у оквиру родног интердисциплинарног истраживања заборављених наратива) за депатријархализацију данашњег друштва и културе, бар у оној мери у којој су то успеле врло ангажоване представнице овог периода“ (Petrović 2008: 80). Свест о неминовности друштвене ангажованости оваквих истраживања интегрални је део теоријске свести и претходно набројаних дисциплина. Она је уједно друго лице спознаје, формулисане не само у хуманистици, да знање и наука нису вредносно неутрални.

14. Селективна библиографија женских портрета (1920–1941)*

Женски покрет

1920.

1. „Први женски Министар“ /Белешке и новости/ (2/1920: 2). [Белешка о г-ђи Халиди Седиб, министарки Просвете у „оцепљеној националистичкој влади“ Ангоре, која је показала „да ће жене са својом природом унети пацифизам у политичку борбу“.]
2. „Општински избори и наше жене“ / Милева Петровић (2/1920: 9–10). [Опис храброг држања и виспреног јавног деловања српских жена током Првог светског рата. Оштар полемички одговор на уредбу српског Парламента и Владе, којом се не дозвољава право гласа женама на општинским изборима.]
3. „Српска жена пред законом“ / Лепосава Максимовић-Петковићка (2/1920: 12–14). [Сликовит опис жене у односу на одредбе српског наследног и кривичног права.]
4. „О Црногоркама“ / Христина Ћуковић (4, 5/1920: 20–22).
5. „Наше жене у својој друштвеној улози“ / Делфа Ив. Иванића (4, 5/1920: 22–23). [Портрет српских жена и, посебно, удовица, које су кроз векове ропства у Отоманској империји одржале српски народ код кога „готово свако социјално дело има увек, више или мање, карактер националног“.]
6. „Појава муслиманке међу сестрама Југословенкама“ / Хасан М. Ребац (4, 5/1920: 25–27).
7. „Ружица Стојановић (1891–1920)“ / Паулина Лебл-Албала (7/1920: 3–5).
8. „Ружица Стојановић као наставница“ / Надежда Петровић (7/1920: 5–7).
9. „Женски покрет и смрт Руже Стојановић“ / Зорка Каснар (7/1920: 7–9).
10. „Ружа Стојановић као члан Трезвености и Друштва за Заштиту Деце“ / др Милан Поповић (9).

11. „Морал о коме се говори и морал по коме се живи“ / Катарина Богдановић (7/1920: 10–14).
12. „Одломак из једнога јавног предавања“ / Исидора Секулић-Стремница (7/1920: 14–15).
13. „Поводом Смрти Руже Стојановић“ / Delfa Ив. Иванића (8/1920: 4–10).
14. „Криза љубави. Поводом смрти Р. Стојановићеве“ / Др Сима Марковић (10–11).
15. „Наша муслиманка“ / Хасан М. Ребац (8/1920: 13–16).
16. „Жене у Индији“ / Белешке и новости// превела с француског Евгенија Пекрис (9/1920: 3).
17. „Жена у Конституанти“ / Белешке и новости// Зора Станојевић (9/1920: 3).

1921.

18. „Жене државни чиновници“ / Милева Петровић (1/1921: 16–19).
[Полемички одговор на отпуштање свих дактилографкиња запослених у Уставотворној скупштини.]
19. „Жене адвокати у Белгији“ / Николај Д. Пахоруков (1/1921: 16–19).
20. „Наше ученице – Одломак из студије ‘Наш женски подмладак’ –“ / Паулина Лебл-Албала (1/1921: 26–29). [Портрет три женска типа из виших разреда средњих школа: „ученица“, „дама“ и „критичара“, у њиховом предратном и послератном значењу.]
21. „Жена и друштво“ / Др М. Т. Селесковић (3/1921: 65–72).
22. „Жена као социјални радник“ / Др Стака Бокоњић (3/1921: 72–86).
Прештампано из *Народног јединства*.
23. „Жена у талијанском праву“ / Николај. Д. Пахоруков (3/1921: 88–89).
24. „Наше жене и политичке странке“ / Зора Станојевић (3/1921: 88–89).
[Одговор на „анкету о томе, да ли је боље да жене имају своју странку или да приђу партијама које већ постоје.“]
25. „Из живота руских жена“ / Др Радован Казимировић (3/1921: 91–93).
[„Неколико речи о женском образовању у Русији. Средње и више женско образовање. Реч две о чувеном петроградском медицинеком институту.“]

26. „Жена пред законом“ / Др Богдан Видовић (4/1921: 102–107; 5/1921: 138–144). [„Предавање држано у сарајевском Социјалном Течају за жене.“]
27. „Жене у банци“ /Белешке/(4/1921: 102–107).
28. „Жена у Чехо-Словачкој Републици“ / Бисенија Р. Драгојловићева (5/1921: 144–148).
29. „Наше жене и политичке странке“ / Нада Ђ. (5/1921: 156).
30. „Женски покрет у Бањалуци“ /Белешке/ (5/1921: 156–158).
31. „Нора – Ибсен“ /Књижевни преглед/ Нада Јовановић (7, 8/1921: 263–266).
[Феминистичка анализа лика Норе из истоимене Ибзенове драме кроз дијалог/контрастирање са канонским тумачењима. „Зашто су нам до данас тумачили друкчије Нору, но што је она доиста? Зашто нам никада нису подвукли оне њене особине које Ибсен толико истиче? ... Већера феминисте нису имале жене у мушкарцу од Ибсена.“]
32. „Жене као судије и адвокати“ / Зорка В. Јанковић (9, 10/1921: 305–308).
33. „Vorba Amerikanki za politička prava“ /Белешке/ Dr Jelka Perić (9, 10/1921: 319–321).
34. „Право жена у Данској“ /Белешке/ П. Божовић (9, 10/1921: 322).
35. „Политички успеси жена“ / Зорка Станојевић (9, 10/1921: 322–323). [Вести о заузимању посланичких, судијских и других функција од стране жена у Енглеској, источној Аустралији, Шведској и САД.]
36. „Жена пред Грађанским Законом у Србији“ / Лепосава Максимовић Петковићка (11, 12/1921: 337–344). [Реферат читан на пленарној седници Женског Савеза у Сплиту 22. октобра ове године.]
37. „Žena pred Građanskim Zakonom u Hrvatskoj i Slavoniji“ / Mira Kočonda-Vodvarka (11, 12/1921: 344–351). [Referat čitan na plenarnoj sednici Ženskog saveza u Splitu 22. okt ove godine.]
38. „Жена пред Грађанским Законом у Словеначкој“ / Алојзија Штеби (11, 12/1921: 351–362). [Реферат читан словеначки на седници Женског Савеза у Сплиту 22. октобра 1921. год.]

1922.

39. „Stališče žene v Rusiji“ / Белешке / (3, 4/1922: 121–122). [Извод из чланка у *L' Europe Nouvelle* који приказује положај жене у Русији заснован на интервјуу са Александром Колонтај.]
40. „Жена у немачком парламенту“ / Белешке / Анђелија Бунушевац, студ. права (3, 4/1922: 123–124).
41. „О жени муслиманки“ / Хасан М. Ребац (5, 6/1922: 156–163; 7, 8/1922: 210–217).
42. „Жена према уметности и индустрији“ / Ш. Лало (превела Стана Тасића) (5, 6/1922: 167–169). [Расправа.]
43. „Доситеј и Његош о женама“ / Паулина Лебл-Албала (5, 6/1922: 179–192).
44. „Госпођа Жил Сигфрид“ / Белешке/ Ангелина Р. Ј. Одавића (7, 8/1922: 239). [Некролог.]
45. „Госпођа Аври де Сент Кроа“ /Белешке/ Ангелина Р. Ј. Одавића (7, 8/1922: 239–240).
46. „Надежда Ј. Томић“ /Белешке/ Милица Костић (9, 10/1922: 290). [Лирски некролог.]
47. „Надежда Ј. Томић“ /Белешке/ Ангелина Р. Ј. Одавића (9, 10/1922: 290–291). [Некролог талентованој српској студенткињи која је на одмору у Швајцарској изгубила живот покушавајући да спасе дете које се давило у језеру.]
48. „Жена у данашњој Немачкој“ / Вера Јовановић (11, 12/1922: 309–316).
49. „Соња Коваљевска. У прилог биографији Соње Коваљевске“ / Ана Шарлота Лефлер (превела Десанка Цветковић) (11, 12/1922: 335–344). [„Девојачки снови. Привидан брак“.]
50. „*Нова жена* од Александре Колонтај“ / Књижевни преглед / Десанка Цветковић (11, 12/1922: 309–316). [Приказ књиге који садржи два портрета: кратак портрет ауторке Александре Колонтај и саме Нове жене пренет и кроз цитате из књиге.]

1923.

51. „Проститутка“ / Љубица Живковић (1/1923: 23–32).
52. „Александра Колонтај: *Нова жена*. Љубав и нови морал“ / Књижевни преглед / Десанка Цветковић (1/1923: 33–35).
53. „*Za novom ženom*“ / Olga Stranska Absolonova (Sa češkog A. Dostal). (2/1923: 63–64).
54. „Соња Коваљевска“ / Ана Шарлота Лефлер (превела Десанка Цветковић) (2/1923: 65–70). [„Године студија код Вајерштраса. Одлазак у Париз за време комуне.“]
55. „Александра Колонтај: *Нова жена*. Полни односи и класна борба“ / Књижевни преглед / Десанка Цветковић (2/1923: 71–73).
56. „Марсел Тинер: *Бунтовница*“ / Књижевни преглед / Милица Костић. (2/1923: 71–73). [Приказ романа.]
57. „Француска жена 18. века“ / Богдан Поповић (3/1923: 97–116). [Предавање држано на матинеу Кола Сестара.]
58. „Спремање жене за домаћицу у вароши и у селу“ / Христина Шампири (с француског Вера Јовановић) (3/1923: 116–121).
59. „Г-ђа Кири члан Академије медицине“ / Антон Бехлер (с француског Вера Петровић) (3/1923: 121–129).
60. „Роза Луксембург: „Писма из тамнице““ / Књижевни преглед / Десанка Цветковић (3/1923: 130–133). [Приказ књиге и портрет Розе Луксембург.]
61. „Проститутка“ / Милица Костић (3/1923: 140). [Песма.]
62. „Гђа Кири...“ (3/1923: 164–170).
63. „*Socijalni i prosvetni rad naše žene*“ / Adela Milčinović (3/1923: 170–172).
64. „Жена судац“ / К. Крха (3/1923: 175–178).
65. „Соња Коваљевска. Из руског живота“ / Ана Шарлота Лефлер (превела Десанка Цветковић) (4/1923: 178–180).
66. „Америчке студенткиње“ / Белешке / 3. Ст. (4/1923: 191).
67. „Улога мајке у сексуалном васпитању деце“ / Јелица Ђ. Јевђенијевић (5/1923: 193–202)

68. „Даринка Петровић“ / Љубица Ристић, Милица Костић, Даница Михаловић, Катарина Костић (5/1923: 202–209). [Четири некролога.]
69. „Сара Бернар“ / Иванка Павловић (5/1923: 209–211).
70. „Селма Лагерлеф. Прва жена одликована Нобеловом наградом“ / с француског Ангелина Р. Ј. Одавића (5/1923: 211–213).
71. „Соња Ковалевска“ / Ана Шарлота Лефлер (превела Десанка Цветковић) (5/1923: 213–216).
72. „Даница Христић као сарадник дечје заштите“ / Др М. Ђ. Поповић (7/1923: 289–291)
73. Ксенија Атанасијевић. Фотографија са аутографом, непагинирана страна иза насловне. (8/1923). [Прва фотографија тј. први визуелни материјал објављен у *Женском покрету*.]
74. „Прво уступање наше универзитетске катедре жени“ / М. В. (8/1923: 337–338)
75. „Жене – адвокати“ М. В. / (8/1923: 338–340)
76. „О еманципацији жена код Платона“ / Др Ксенија Атанасијевић (8/1923: 340–360).
77. „Неколико речи о муслиманки“ / Радунка Анђелковић (8/1923: 354–360).
78. „Госпођа Кири“ / Др Бранислав Петронијевић (9, 10/1923: 385–387).

1924.

79. „Жене у Еурипидовим трагедијама“ / Др Ксенија Атанасијевић (1, 2/ 1924: 1–12). [Студија.]
80. „Жена у трговини“ / Бранислав. Б. Тодоровић (1, 2/ 1924: 18–28). [„Предавање директора г. Бран. Б. Тодоровића приликом прославе десетогодишњице рада Трговачке Школе“.]
81. „Хелене Ланге и Немачко удружење наставница“ / Љубица С. Јанковић (1, 2/ 1924: 29–45). [„Предавање одржано на Скупштини удружења Наставница Средњих и Стручних Школа, 17. фебруара 1924.“]
82. „Dužnosti bez prava“ / Lucija Persoli-Miškulić (1, 2/ 1924: 45–48). [Полемички изоштрена слика положаја жене у југословенском друштву, односно

контраста између начина како су у песмама опеване мајке, ћерке, сестре и супруге и реалности у којој носе само дужности а не уживају никаква права.]

83. „Жене и избори у Енглеској“ / М. Шипшанкс (с енглеског Вера Петровић) (1, 2/ 1924: 51–53). [Са посебним портретима три нове чланице енглеског парламента: Маргарет Бонфилд, Сузан Лоренс и Дороти Џусн.]
84. „Госпођа де Стал“ / Палина Лебл-Албала (3/1924: 81–94). „Конференција држана на Универзитету, 1. фебруара 1924, у корист Удружења студенткиња“.
85. „Наша жена у Енглеској“ /Белешке/ В. М. (3/1924: 117–118).
86. „Др Јозефина Бакер“ /Белешке / В. М. (3/1924: 119–120).
87. „Божана Њемцова“ /Белешке / Ангелина Р. Ј. Одавић (4/1924: 176)
88. „Француске жене и јаван живот“ /Белешке / Ангелина Р. Ј. Одавић (4/1924: 177–178)
89. „Žena“ / Karla Dajčova (5, 6/1924: 218–227)
90. „Žena“ / Karla Dajčova (7/1924: 288–291).
91. „Жене почасни доктори“ /Белешке/ (7/1924: 301).
92. „Жене у Рајхстагу“ /Белешке/ (7/1924: 301).
93. „Прва жена адвокат у Немачкој“ /Белешке/ (7/1924: 301).
94. „Dr Nada Slavikova“ (8/1924: 301). [Са фотографијом, непагинирана страна иза насловне. Некролог заслужној лекарки и социјалној радници у Трсту.]
95. „Прва жена професор у Србији“ / Вера Јовановић (8/1924: 307–309). [Поводом пензионисања г-ђе Круне Аћимовић, прве Српкиње која је положила професорски испит (1894), а која је била и прва редовна студенткиња на Великој школи.]
96. „Žena“ / Klara Dajčova (8/1924: 319–325). [У ранијим текстовима потписана као Карла.]
97. „Феминисткиње за време последње изборне борбе у Француској“ / Милена Атанацковић (8/1924: 325–326).
98. „О словеначкој и српској жени“ / Делфа Ив. Иванић (10/1924: 410–427).

1925.

99. „Žena“ / Klara Dajčova (1/1925: 14–22).
100. „О правном положају жене из 1852. год.“ / Соња Фетерова-Ћук (1/1925: 14–22).
101. „Борба румунских жена“ / Елен Одобеско (2/1925: 61–62).
102. „Žena“ / Klara Dajčova (2/1925: 62–72).
103. „75 Letnica Ellen Key-eve“ / Белешке/ А. [lojzija] Š.[tebi] (2/1925: 76–77).
104. „Жена – професор анатомије“ / Белешке/ (2/1925: 77).
105. „Љубица Луковић“ / Перса Продановић (3/1925: 89–91). [Говор поводом десетогодишњице смрти бивше председнице Кола српских сестара.]
106. „Жена као истраживач“ / Катарина Јовичић (3/1925: 91–93). [О француској научници Александри Давид Нел и њеним истраживачким путовањима по Азији.]
107. „Žena“ / Klara Dajčova (3/1925: 99–102).
108. „Зашто ми се Енглескиња допада“ / Мери Пикфорд (с енглеског превела Даница С. Јанковић) (3/1925: 103–105).
109. „Положај жене“ / К. В. Саватијевић (3/1925: 106–114).
110. „Жене у Енглеској“ / Белешке/ (3/1925: 122).
111. „Законски и економски положај удатих жена у разним земљама“ / Белешке/ (3/1925: 122–123).
112. „О нашој жени“ / Радунка Анђелковић-Чубриловић (4/1925: 139–149). [Проширена верзија предавања одржаног на Народном универзитету у Сарајеву 28. децембра 1924. год.]
113. „Žena“ / Klara Dajčova (4/1925: 149–151).
114. „Поздравни говор г-ђе Лепосаве Петковић, председнице Женског покрета“ (поводом прославе седамдесетогодишњице Драге Љочић) / (Л. П.) (4/1925: 155–158). [Портрет – биографија Драге Љочић.]

115. „Поздравни говор“ (поводом прославе четрдесетогодишег просветног рада г-ђице Станке Глишић) / Лепосава Петковић (5/1925: 171–172). [Портрет Станке Глишић.]
116. „Наше најстарије културне раднице“ / Љубица С. Јовановић (5/1925: 172–179). [Портрет-биографија Станке Глишић.]
117. „Књижевни рад г-ђице Станке Глишић“ / Даринка Стојановић (5/1925: 180–184).
118. „Говор председ. Удружења наставница средњих и стручних школа, професора Катарине Јовичић“ (5/1925: 184–185). [Портрет Станке Глишић.]
119. „Један догађај“ / Милева Милојевић, председница Женског покрета (5/1925: 186–188). Портрет-сећање на Станку Глишић као наставницу српског језика.
120. „О нашој жени“ / Радунка Анђелковић-Чубриловић (5/1925: 188–204). [Проширена верзија предавања одржаног на Народном универзитету у Сарајеву 28. децембра 1924. год.]
121. „Прва жена скулптор код нас“ /Белешке/ (5/1925: 204). [Извод из чланка о Вуки Велимировић у „једном феминистичком листу у Паризу“.]
122. „О хрватској жени“ / Мира Коџонда (6/1925: 213–220). [„Predavanje održano u Beogradu u Kolu srpskih sestara prilikom dolaska predstavnika Male ženske antante“.]
123. „Смрт једне велике феминсткиње“ / А. Леко Аџемовић (7/1925: 252–253). [Некролог – портрет америчке феминсткиње Хелен Гарденер (псеудоним под којим је једино била позната Алис Деј).]

1926.

124. „Улога Жене и Женских друштава у социалном и културном препорођају нашег народа“ / Катарина Јовичић (1, 2/ 1926: 12–19). [„Предавање одржано на скупштини Народног Женског Савеза октобра 1925. године, у Скопљу.“]

125. „Права жена у савременом друштву“ / Б. Ганжен (превела Братислава Николић) (1, 2/ 1926: 31–36).
126. „Права жена у савременом друштву“ / Б. Ганжен (превела Братислава Николић) (3/ 1926: 77–81).
127. „Жена владарка“/Анђа Н. Христић (3/ 1926: 84–85). [Препричан чланак Mabel Spicer Gill из *New York Times Magazine*-а, о Бегум, султанији муслиманске државе Бопал у Индији.]
128. „Анђелија Л. Лазаревић“/ О. (3/ 1926: 97–99). [Некролог.]
129. „Улога наше жене и друштву и држави“ / Мила Симић (4/ 1926: 115–123). [„Предавање којим је гђа Мила Симић, потпредседница Нар. Женског Савеза, на позив Сплошног Жен. Друштва, у Љубљани отворила циклус предавања о жени“.]
130. „Ellen Key (1849–1926)“ / Alojzija Štebi (5/ 1926: 147–151). [Некролог.]
131. „Положај жене у Чехословачкој републици“ / Ф. Ф. Пламинкова (7/ 1926: 219–221).
132. „Жана Шовен“ / Милан. Ф. Бартош (7/ 1926: 244–245). [Некролог поводом смрти „првог женског адвоката Париског Колегијума“ и „одлучног борца за права француских жена у адвокатски ред“.]
133. „Lady Aberdeen“ / Анђа Н. Христић (8/ 1926: 347–351). [Портрет-биографија поводом присуствовања Лејди Абердин, председнице Међународног женског савеза, конгресу југословенског Народног женског савеза на Бледу октобра 1926. године.]
134. „Др Драга Љочић“ / Др Ј. Нешковић-Вучетић (9, 10/ 1926: 442–444). [Некролог.]
135. „Zofka Kveder (1878–1926)“ / Dr. Zdenka Marković (9, 10/ 1926: 444–448). [Некролог.]
136. „Жена канцелар Универзитета“ (9, 10/ 1926: 452). [Вест о томе да жена председава једним универзитетским саветом у Индији.]
137. „Жене у Индији“ (9, 10/ 1926: 452). [Вест о предлогу закона Махатме Гандија по коме девојка не сме да се уда пре четрнаесте године, а удовица сме да се уда поново.]

138. „Жене новинари“ (9, 10/ 1926: 453). [Белешка о порасту броја новинарки у чикашкој „Трибуни“.]
139. „Жене правници“ (9, 10/ 1926: 453). [Белешка о стању у Холандији.]

1927.

140. „Жене у парламенту. Говор г-ђе Пламинкове, сенатора у Чешкој“ / М. А. (2/1927: 4). [Критика положаја жене у грађанском закону, тј. у Породичном праву Чешке.]
141. „Жена правник“ / М. М. В. (3/1927: 2)
142. „Жене у Данској“ / В. Ј. (3/1927: 2). [Извод из разговора са Олгом Егерс.]
143. „Милена Мразовић“ (3/1927: 4). [Некролог.]
144. „Жене као диригенти“ (4/1927: 4). [Пренети делови чланака из америчког листа *The Woman Citizen* о Маргарети Десоф и из бечког *Arbeiter Zeitung*-а о Гертруди Хрдлицкој.]
145. „Архитекта Ела Бригс“ (4/1927: 4). [Вест о отварању зграде у Бечу за коју „није дао нацрт уметник, већ уметница. Архитекта Ела Бригс је овом грађевином доказала, да је жена способна да ствара на пољу грађевинске уметности...“]
146. „Тридесетогодишњица одличне загребачке глумице Миле Димитријевић“ / М. В. К. (4/1927: 4). [Вест о припреми прославе у част глумице која се истакла „приказујући нарочито типове сељанки“.]
147. „Женски народни посланици у Пољској“ (7/1927: 3).
148. „Интернационална изложба Пресса у Келну. *Жена и штампа*“ (7/1927: 3–4). [„У мају текуће године отвориће се у Келну интернационална изложба новина, на којој ће бити и нарочито одељење за женске новине. У организацији тога одељења учествује комисија за штампу Интернационалног женског савеза. Првобитно је приређивачки одбор изложбе метнуо женске листове међу омладинске, недељне и – шаљиве! Наравно да је то изазвало отпор

- жена и оне су се побринуле да добију достојно место на изложби. Тако се основало одељење Жена и штампа, које ће бити веома лепо организовано и имаће интернационалан карактер.“]
149. „Смрт госпође Ане В. Wicksell“ (7/1927: 4). [Вест-некролог.]
150. „Индијске жене као журналисте“ (7/1927: 4). [Вест о две индијске интелектуалке, Тари Тилак и Анандрар, које су покренуле лист *Griha Lixni* (Домаћица).]
151. „Прва жена професор Университета“ (7/1927: 4). [Вест о избору др Ксеније Атанасијевић у звање ванредног професора Филозофског факултета у Београду.]
152. „Жене у Шпанији“ (7/1927: 4). [Вест о укуључењу 13 жена у шпанску народну скупштину која броји 400 посланика.]
153. „Жене делагати код Друштва народа“ (7/1927: 4).
154. „Сељанка и радница“ / Др Драгољуб Јовановић (8/1927: 2). [Портети мајке-раднице и мајке-сељанке. Читав број је посвећен „мајци“ поводом Материнског дана 15. маја.]
155. „Удата жена у јавном звању“ / Др Божана Дежелић (8/1927: 2).
156. „Мајка као васпитач“ / Вера Јовановић (8/1927: 2–3).
157. „Незаконита мати“ / Алојзија Штеби (8/1927: 3).
158. „Мајка у нашим народним песмама“ / Јаша М. Продановић (8/1927: 3–4).
159. „Ката Гатин-Дујшин“ / Зорка Ђунио (11/1927: 3). [Професионални портрет младе хрватске сликарке.]
160. „Немица вођа преговора за састав владе“ /Белешке/ (11/1927: 4).
161. „Први женски инжињер у Италији“ /Белешке/ (11/1927: 4).
162. „Две заслужне просветне раднице г-ђица Катица Павловић и г-ђица Олга Гавриловић / Даринка Стојановић (12/1927: 2–3).
163. „Жена и деца у Совјетској Русији“ / Јулка Хлапец-Ђорђевић (12/1927: 4). [Пренето предавање Лидије Сејфулине у Прагу, које је ауторка слушала и са којим делимично полемише.]
164. „Жена у социјално-хигијенском позиву“ / Ц. Ш. П. (13, 14/1927: 3).
165. „Вука Велимировић – вајар“ / Даринка Стојановић (13, 14/1927: 3–4).

166. „Парискиња“ / М. М. (13, 14/1927: 5–6).
167. „Жена као посланик“ / Ј. Познанова (13, 14/1927: 6).
168. „Жена на Оксфордском Универзитету“ /Белешке/ (13, 14/1927: 6).
[Вест о доношењу статута по којем жене могу бити професори на овом универзитету, али уз процентуално ограничење на $\frac{1}{4}$.]
169. „Жене у Ирској“ /Белешке/ (13, 14/1927: 6).
170. „Матилда Серао“ / Д.[аринка] Ст.[ојановић] (15/1927: 2–3).
[Некролог.]
171. „Црногорка“ / П. Б. (15/1927: 3).
172. „Руске жене“ / К. Б.-Брешковска (16/1927: 2–4).
173. „Јапанкиње које се не смеју удавати“ (16/1927: 4).
174. „Јавне раденице“ / Ј. Познанова (16/1927: 4).
175. „Седамдесетогодишњица Аните Аудспург“ (18/1927: 4).
176. „Прва Енглескиња као полицијски лекар“ (18/1927: 4).
177. „Америчке жене у дипломатској служби“ (18/1927: 4).
178. „Индијска жена“ (18/1927: 4). [Портрет Индијанки из јужноамеричког племена Бакарири.]
179. „Жене полицијски чиновници у Немачкој“ (18/1927: 4).
180. „Исидора Дункан“ / Вука де ла Мартиниер-Велимировић (19/1927: 2). [Некролог.]
181. „Правни положај жене“ / Др Иван Булић (21/1927: 2–3).
182. „Једна мајка“ (21/1927: 2–3).
183. „Жене председнице општина“ (21/1927: 4).
184. „Жене у Финландији“ / Ј. Познанова (21/1927: 4).
185. „Милица Јанковић, српска савремена списатељка“ / Умберто Урбанац-Урбани [превод с италијанског] (22/1927: 2–3).
186. „Холандске жене у консуларној служби“ (22/1927: 3).
187. „Жене пилоти“ (22/1927: 3).
188. „Грација Деледа“ (22/1927: 4). [Вест да је италијанска књижевница добила Нобелову награду за књижевност.]

1928.

189. „Смрт Хелене Јанине-Пајздерске“ (3/1928: 4). [Некролог пољској књижевници.]
190. „Грација Деледа – Laureat Нобелове награде за књижевност“ (3/1928: 4).
191. „О шездесетогодишњици Фрање Тавчарјеве“ / Делфа Ив. Иванића (4/1928: 1–2).
192. „Учитељица и изборно право“ / Над. Д. Цанић (4/1928: 4). [Расправа.]
193. „Жене судије у Шведској“ (4/1928: 4). [Вест о именовању адвокаткиње Frönen Margnerite Traugott у судију.]
194. „Жене професори университета у Немачкој“ (4/1928: 4). [Белешка о броју од 44 жене професора универзитета у Немачкој.]
195. „Успех жена на Копенхашком универзитету“ (4/1928: 4). [Вест о томе да је први пут на овом универзитету „златну медаљу за најбољу јуристичку тезу добила једна жена – адвокат Fröken Karen Johusen.“]
196. „Положај жене у најважнијим законима Новрешке“ (5/1928: 3).
197. „Лорд-мер Маргарита Бивен“ (5/1928: 3–4). [Портрет британске хуманитарне и феминистичке активисткиње, председнице општине града Ливерпула.]
198. „Жене у дипломатској служби“ /Белешке/ (5/1928: 4).
199. „Жена бактериолог“ /Белешке/ (5/1928: 4).
200. „Велики успех жене-архитекта“ /Белешке/ (5/1928: 4). [Вест о победи Елизабет Скот на архитектонском конкурс за зграду Шекспировог позоришта у његовом родном месту.]
201. „Први шеф станице-жена у Енглеској“ /Белешке/ (5/1928: 4).
202. „Жена авиатичарски шампион у Јужној Африци“ /Белешке/ (5/1928: 4).
203. „Жене судије“ / Милица М. Влајић (11/1928: 1–2).
204. „Жене изасланици на матури“ (11/1928: 3).
205. „Жозефина Батлер“ (11/1928: 3–4). [Сећање на енглеску активисткињу за женска права.]
206. „Жене у полицијској служби“ /Белешке/ (11/1928: 4).

207. „Прва жена-адвокат у Турској“ /Белешке/ (11/1928: 4).
208. „Емелине Панкхерст – умрла“ /Белешке/ (13/1928: 4). [Некролог.]

1929.

209. „Јелена Димитријевић“ / Даринка Стојановић (1, 2/1929: 2–3). [Из предавања одржаног на прослави 35-годишњице књижевног рада Јелене Димитријевић.]
210. „Жена школски надзорник – гђа др. Љубица Јовичић“ (1, 2/1929: 2).
211. „Деведесетогодишњица Маријане Хајниш“ (6/1929: 1).
212. „Пољске жене у парламенту“ (7, 8/1929: 5). [„Из ревије *La femme polonaise*“.]
213. „Аделхајд Поп“ /Белешке/ (9/1929: 4). [Вест о прослави шездесетогодишњице шефице жена социјалиста у Аустрији.]
214. „Жене лекари у Аустрији“ /Белешке/ (9/1929: 4).
215. „Северин“ (11, 12/1929: 3). [Некролог француској новинарки и феминисткињи Pierrefonds Séverine.]
216. „Лепосава Перовић“ (11, 12/1929: 6). [Некролог хуманитарној радници.]
217. „Жене у последњим изборима за Енглески парламент“ /Белешке/ (13–16/1929: 6).
218. „Жена доцент бактериологије на Универзитету у Варшави“ /Белешке/ (13–16/1929: 6).

1930.

219. „Ирина Миловановић“ (1, 2/1930: 2–3). [Некролог хуманитарној радници.]
„80-годишњица прве жене-правника у Берлину“ /Белешке/ (3, 4/1930: 6).
220. „Жене председници општина у Енглеској“ /Белешке/ (3, 4/1930: 6).
221. „Жене у дипломатској служби“ /Белешке/ (3, 4/1930: 6).
222. „Милка Погачић“ (5, 6/1930: 3). Професионални портрет поводом седамдесетог рођендана загребачке књижевнице и просветне и социјалне раднице.
223. „О лекаркама“ /Белешке/ (5, 6/1930: 4).
224. „Прва жена у Југославији – члан школског одбора“ /Белешке/ (5, 6/1930: 4).
225. „Жена лекар на веома одговорном месту“ /Белешке/ (5, 6/1930: 4).

226. „Постаћу вођа женског покрета...“ / Алојзија Штеби (7, 8/1930: 1). Портрет савремених Јапанки.
227. „Прве жене помоћни референти у Министарству Просвете“ / Белешке/ (9, 10/1930: 4).
228. „Хелен Ланге (1848–1830)“ / Алојзија Штеби (11, 12/1930: 1). Некролог посвећен „духовном вођи немачког женског покрета“, учитељици, феминисткињи, научници и оснивачици часописа *Die Frau*.
229. „Две римске царице и император Домицијан“ / Зорица Симић (11, 12/1930: 2–3). Фељтон.
230. „Из живота једне феминистичке пионирке“ / Elizabeta Sears (11, 12/1930: 3–4). [Портрет Американке Ане Н. Шоу, прве жене са завршеним медицинским и теолошким факултетом у САД, која је 1885. напустила свештеничку дужност и место пароха и постала феминисткиња, „агитатор за женско право гласа“. Чланак пренет из последњег броја *Гласника Интернационалног женског савеза* који је донео „више животописа истакнутих жена разних народа“.]
231. „М. С. Српкиња и Драга Дејановић о женама“ / Фељтон// Радмила С. Петровић (13–16, 1930: 4–6). [Преузето из *Гласника Историјског друштва у Новом Саду*. Двоструко двоструки портрети: портрети двеју ауторки као феминисткиња и портрети жена њиховог времена које свака од ауторки исписује кроз своје дело.]
232. „Дана Миленковић“ / Управа Женског покрета у Београду (17, 18/1930: 1). [Некролог.]
233. „Марија Монтесори“ (17, 18/1930: 3).
234. „Прва жена дипломата у Француској“ / Белешке/ (17, 18/1930: 3).
235. „Прва жена примариј болнице у Југославији“ / Белешке/ (19, 20/1930: 4).
236. „Elizabeta Altman-Gottheimer“ / Белешке/ (21, 22/1930: 4). Вест о смрти.
237. „Госпођа Kollontay“ / Белешке/ (21, 22/1930: 4). [Вест о постављењу Александре Колонтај за совјетског посланика у Штокхолму.]
238. „Жене у шпанској полицији“ / Белешке/ (21, 22/1930: 4).
239. „Dr. Käthe Schirmacher“ / Белешке/ (22–24/1930: 4). [Вест о смрти.]
240. „Јела Спиридоновић Савић“ / Умберто Урбанац Урбани (1, 2/1931: 2–3). [Портрет из ауторове књиге *Scrittori jugoslavi*.]

241. „Модерно доба – модерна домаћица – модерна помоћница“ / А. Ш. (1, 2/1931: 4).
242. „Kraljice lepote“ / М. V. К. (3, 4/1931). Критика избора за мис.
243. „Драги сарадници“ / Алијанса Женских покрета, Југословенски женски савез (9, 10/1931: 1). [Поздравна реч на отварању конференције Интернационалне алијансе за женско право гласа, обликована као троструки портрет: прве председнице Алијансе Чепман Кет (Chapmann-Catt), актуелне председнице Корбет Ешби (Corbett-Ashby) и председнице Комисије за мир и Друштво народа, Рут Морган (Ruth Morgan), са фотографијама сваке од њих.]
244. „Teški gubici“ (21, 22/1931: 1). [Портрети-некролози три истакнуте чланице Женског покрета, Катарине Огњановић, Јеле Ивановић и Луције Персоли. Са фотографијом Луције Персоли.]
245. „Финска жена у јавном животу“ (23, 23/1931: 4).

1932.

246. „Жене и разоружање“ / Марија Верон (С француског П. Продановић) (1/1932: 12). [Чланак поводом избора прве жене, Mary E. Wooley, за члана америчке делегације на Конференцији за разоружање. Пренет из француског листа *L'Oeuvre*.]
247. „Женски делегати на Конференцији за разоружање“ /Белешке/ (1/1932: 16). [Вест о избору М. Corbett Ashby за делегата у енглеској делегацији за Конференцију за разоружање и Marie Elizabeth Lüders за немачког делегата.]
248. „Прва жена професор у Вишој педагошкој школи“ /Белешке/ (1/1932: 16). [Вест о постављењу др Милице Богдановић за професора на катедри за историју. У једном од наредних бројева часописа сама М. Богдановић објавила је исправку да није постављена на место професора, већ да је само „додељена“ тој школи.]
249. „Жена – нов члан Главног просветног савета“ /Белешке/ (1/1932: 16). [Вест о јединој жени, г-ђи Даринки Јаношевић, у овом просветном телу, у чијем је претходном саставу била такође само једна жена – Исидора Секулић.]
249. „Прва жена доктор права на Београдском универзитету“ /Белешке/ (2/1932: 32). [Кратак извештај о одбрани докторске тезе Анке Гођевац, чиме је „стекла

право на промоцију за прву жену доктора права – а другу уопште жену доктора – на Београдском универзитету.“]

250. „Akademsko izobražene žene na Čehoslovaškem“ / P. H. (3/1932: 41–42).

251. „Dr. Ševala Zildžić-Iblizović“ (3/1932: 44). [Са фотографијом. Чланак о првој Муслиманки која је промовисана за доктора медицине на загребачком Медицинском факултету.]

252. „Женска омладина у Финској“ (3/1932: 46–47).

253. „Dr. Alice Salomon“ / Alojzija Štebi (4/1932: 50). [Професионални портрет активисткиње на образовању жена за социјални рад, оснивачице Немачке академије за социјални и педагошки рад жене и Интернационалног комитета социјалних школа.]

254. „Марсел Капи. Пионир пацифизма“ /Фелтон// Claude Pierry (Са француског превела П. П.) (4/1932: 60–61).

255. „Milica Bogdanović“ / Ljubimka Draškić (5/1932: 66–68).

256. „Život i rad indijske žene“ / S. R. (5/1932: 74–75). [Препричано предавање које је Mrs. Hilda Wood, представница женских савеза у Индији, на позив Женског покрета одржала у Загребу.]

257. „Današnja ženska omladina“ / Ivana Car, VII razred I ženske gimnazije u Zagrebu (5/1932: 75–77).

258. „Iz avtobiografije Aleksandre Kollontay“ / Priredila M. B. (5/1932: 77–79).

259. Vida Jeraj /Beleške/ (5/1932: 79). [Vest o smrti slovenačke pesnikinje koja je Prešernova potomkinja.]

260. „U Ministarstvu pravde.“ /Beleške/ (5/1932: 79). [Vest o postavljeњу Миље Крикнер за судског инспектора што је „najveći položaj, koji je dostigla jedna žena u našoj sudskoj struci“.]

261. Adela Schreiber Krieger /Beleške/ (5/1932: 80). [Професионална биографија немачке феминистичке активисткиње, политичарке и књижевнице поводом њеног 60-ог рођендана.]

262. Louise Dumont /Beleške/ (5/1932: 80). [Vest o smrti уметнице која је „stvaralac jednog od najboljih pozorišta, to je ‘Schauspielhaus’ u Düsseldorfu.“]

263. Dr. Alice Salomonova /Beleške/ (5/1932: 80). [Социјална активисткиња о којој је писано у претходном броју добила је „počasni doktorat medicinskog fakulteta

Berlinskog univerziteta“, „srebrnu medalju Pruske države“, a једна социјална школа је понела њено име.]

264. Sigrid Undset /Beleške/ (5/1932: 80). [Вест да је „једна између најбољих женских књижевница и носилац Nobelove nagrade за литературу“ прославила 50. рођендан.]

265. „Pretsednica Austriskog narodnog ženskog saveza, Hertha von Sprung“ /Beleške/ (5/1932: 80). [Белешка о професионалним успесима активисткиње поводом њеног 70-ог рођендана.]

266. „Udruženje žena inženjera“ /Beleške/ (5/1932: 80).

267. „Današnja ženska omladina“ / Ivana Car (6/1932: 91–94).

268. „Prva ruska lekarka umrla“ /Beleške/ (6/1932: 96). [Вест о смрти А. Н. Шабанове, револуционарке и лекарке.]

269. „Udate učiteljice u Irskoj“ /Beleške/ (6/1932: 96). [Вест о неправди нанетој удатим учитељицама, које више не примају у државне школе.]

270. „Даница Марковић“ / Ксенија Атанасијевић (7, 8/1932: 114). [Некролог.]

271. „Госпођа Жак-Трев“ / Вука Велимировић (7, 8/1932: 114–115). [Фелтон посвећен француској књижевници.]

272. „Žene u Indiji“ /Beleške/ (7, 8/1932: 120). [Вест о избору две жене у општински одбор Бомбајског дисктрикта.]

273. „Aktivnost španskih žena“ /Beleške/ (7, 8/1932: 120).

274. „Holandske feminiskinje“ /Beleške/ (7, 8/1932: 120).

275. „Žene u Rusiji“ /Beleške/ (7, 8/1932: 120).

276. „Žene sudije“ /Beleške/ (7, 8/1932: 120).

277. „Радмила Петровић-Радочић“ / Д. [Стојановић]. (9/1932: 132–134). [Некролог – професионална биографија рано преминуле феминсткиње и историчарке права, која је до своје 24. године објавила 55 радова. Ова ауторка добила је своје место међу портретима претходница у *ПроФемини* 1995. Портрет из *Женског покрета* није цитиран у уводном тексту С. Томин.]

278. „Нови директор Прве женске гимназије и нова управитељица Грађанске школе“ /Белешке/ (9/1932: 132–134). [Вест о постављењима Даринке Јаношевић и Јованке Чубриловић.]

279. „Жена-председник парламента“ /Белешке/ (9/1932: 136). [Први пут „ председавала на седници новоизабраног парламента – Рајхстага – жена, Клара Цеткин, комунисткиња.“]
280. „Г-ђа Анђа Христић“ (10/1932: 151).
281. „Ženski delegati na skupštini Društva naroda“ /Beleške/ (10/1932: 152).
282. „Aktivnost švedskih žena“ /Beleške/ (10/1932: 152).
283. „Dr. Anita Augspurg“ /Beleške/ (10/1932: 152). [Белешка поводом прославе 75. рођендана радикалне феминисткиње, оснивачице немачког женског политичког месечника *Die Frau im Staat*.]
284. „Čehoslovačke žene“ /Beleške/ (10/1932: 152).
285. „Nova predsednica Internacionalnog udruženja univerzitetski obrazovanih žena“ /Beleške/ (10/1932: 152).
286. „Udate žene sa pozivom“ /Beleške/ (10/1932: 151).
287. „U Siriji“ (10/1932: 152). [Вест о промоцији прве жене за доктора медицине у Бејруту, и о првој жени апотекарки.]
288. „Zlata Kovačević-Lopašić“ / „Ženski pokret“ (11/1932: 154). [Рођенданска честитка.]
289. „Аница Савић Ребац. *Прва жена доктор класичне филологије на Београдскоме универзитету*“ / Д. С. (11/1932: 165). [Кратка интелектуална биографија са посебним освртом на одбрањену докторску дисертацију којом је Аница Савић Ребац „показала један нов успех наше савремене жене.“]
290. „Dr. Alma Sodnik, privatni docent Ljubljanskog universiteta“ (12/1932: 178). [Извештај о наименовању словеначке филозофинје у универзитетско звање.]
291. „Marija Ružička-Strozzi“ /Feljton// -ić (12/1932: 178–179).
292. „Svekrva“ /Feljton// S. Z. (1/1933: 30–31).
293. „Još jedna žena direktor ženske gimnazije“ (1/1933: 32).
294. „Žene u Belgijskom parlamentu“ (1/1933: 32).
295. „Савез немачких женских друштава“ (5/1933: 64). [Вест о распуштању савеза који је основан још 1894. „услед нових политичких прилика у Немачкој“.]
296. „Жртве новог режима у Немачкој“ (5/1933: 64). [Две жене: владина саветница Gertrud Bäumer и професорка психологије на универзитету у Јени Matilda Vaerting.]

297. „Немачка секција Интернационалне лиге жена за мир и слободу“ (5/1933: 64). [Забрањена је „под новим режимом“ као и њен лист *Die Frau im Staat*.]
298. „Žena i država“ / Helena Granitsch (6/1933: 82–83). [Портрет жена у (фашистичкој) држави.]
299. „Klara Cetkin“ /Beleške/ (6/1933: 83). [Некролог. „Klara Cetkinova je bila pored Roze Luxemburgove najmarkantnija ličnost među ženama socijalistkinjama.“]
300. „Žena u sadašnjoj Nemačkoj“ /Beleške/ (6/1933: 83–84). [Опис положаја жена под националсоцијалистичким режимом, са непроблематизованим ставовима госпође Гебелс на почетку, али ироничним критичким тоном на крају чланка.]
301. „Samoubistvo žene-poslanika“ /Beleške/ (6/1933: 84). [Вест о самоубиству посланице социјалдемократске партије, Toni Pfuf.]
302. „Francuskinje u borbi za pravo glasa“ /Beleške/ (6/1933: 84).
303. „G-đa Frances Perkins iz Bostona“ /Beleške/ (6/1933: 84).
304. „Žena punomoćni poslanik“ /Beleške/ (6/1933: 84).
305. „Žene u komunalnoj politici Belgije“ /Beleške/ (6/1933: 84).
306. „Žene u parlamentu Holandije“ (6/1933: 84).
307. „Žene pisci udžbenika“ (7, 8/1933: 94). [Попис уџбеника и њихових ауторки у Југославији.]
308. „Рад жена новинара у Пољској“ (7, 8/1933: 98–99).
309. „Dr. Gertrud Bäumer“ (7, 8/1933: 100).
310. „Odbrana teze“ (9, 10/1933: 116). [Даница Пинтеровић одбранила је на докторску тезу „Теодора, византијска царица“, и „од особитог интереса за наш феминизам јесте што је госпођа прва жена која је на београдском универзитету бранила своју тезу из историје и то византологије узимајући као тему свога рада жену.“]
311. „Žene – pisci udžbenika“ (9, 10/1933: 116). [Допуна списка из претходног броја.]

1934.

312. „Žena – državni službenik“ / Prof. Olga Osterman (1, 2/1934: 7–8).
313. „Žene – građanke drugog reda“ (1, 2/1934: 14–15).

314. „Жене у дипломацији“ /Белешке/ (1, 2/1934: 16).
315. „Žene u Americi“ /Feljton// Dr. Angelina Mojić-Ivanović (3/1934: 31–32).
316. „Ruth Morgan“ (4/1934: 46).
317. „Žene u Americi“ /Feljton// Dr. Angelina Mojić-Ivanović (4/1934: 46–47).
318. „G-đa Clara Campoamor“ /Beleške/ (4/1934: 48).
319. „Dvije francuske feministkinje u Zagrebu“ /Feljton/ (5 , 6/1934: 62–63). [Фелџтон посвећен животу и раду феминисткиња, мајке и ћерке, Фани Гондон и Арије Ли, писан поводом смрти мајке.]
320. „За редовног професора...“ / (4/1934: 48). Вест о избору етнографкиње Цезарине Еренкројц на Универзитету у Варшави.
321. „Prva žena sudija apelacijskog suda“ (5 , 6/1934: 64). Вест о постављењу Florence E. Alley у САД.
322. „Dr Marie Curie-Sklodovska“ / Helene Marhoulova (S francuskog prevela D. Zamboni) (7, 8/1934: 66–67).
323. „Češki književnik Karel Čapek o g-đi Curie“ (7, 8/1934: 68).
324. „У спомен стогодишњице рођења Аделине П. Ирби“ / Д-р Маша Живановић (7, 8/1934: 68–70).
325. „Bugarske književnice“ / Paula Nočevar (7, 8/1934: 76–80). Са посебним портретима Елене Мутеве, Маре Бјелчеве, Евгеније Марсове, Бљенике, Магде Петканове, Доре Габе, Калине-Малине, Санде Јовчеве и Јелисавете Багрјане.
326. „Bolgarska žena v poklicu in v strokovnih organizacijah“ Paula Nočevar (7, 8/1934: 80).
327. „Žene i duhovna stvaralačka snaga“ / Else Hueck – Dehio (Iz *Die Frau*, februar 1934. Slobodno prevela Slava Rastovčan) (7, 8/1934: 80–83).
328. „Госпођа Мадлен де Ламартик“ / Вука Велимировић (7, 8/1934: 84–85). Фелџтон.
329. „Ženi književnici se podiže spomenik“ /Beleške/ (7, 8/1934: 85). Белешка о немачко-словеначкој књижевници, Ani Wambrechtsamer.
330. „Gospođa Marija Omelčenkova“ /Beleške/ (7, 8/1934: 86). О уредници часописа *La Femme Slaves*, Украјинки емигриралој у Праг, која „спрема велико дело о словенским женама“.

331. „Žena – član odbora stručnjaka za pripremu plebiscita u Sarskoj oblasti“ (7, 8/1934: 86).
332. „Zanimljivosti iz Kine“ (7, 8/1934: 86). Белешка о успешној власници банке у Шангају, Nyien Sok Wo.
333. „Minka Govékar. Povodom njene 60 godišnjice“ / Štebi Alojzija (9, 10/1934: 98–99).
334. „Најновији чешки женски роман“ / Марија Омељченкова (9, 10/1934: 98–99). Фелтон (предавање одржано 15. септембра 1934. у просторијама Женског клуба у Београду). Посебни портрети Божене Бенешове, Ане Марије Тилшове, Ружене Јесенске, Хелене Малирове и Марије Мајерове.
335. „Marija Melehetova“ /Beleške/ (9, 10/1934: 98–99). Некролог словеначкој учитељици.
336. „Katarina Breškovskaja“ /Beleške/ (9, 10/1934: 98–99). Белешка поводом смрти „Бабушке руске револуције“.
337. „Najstarija akademičarka u Evropi“ /Beleške/ (9, 10/1934: 98–99). [Белешка поводом 96. рођендана dr Matilda-e Theyssen, прве жене-лекара у Европи.]
338. „Најновији чешки женски роман“ Марија Омељченкова (11/1934: 118–120). [Фелтон. Посебни портрети Марије Пујманове, Хелене Дворжакове, Олге Шеинпфугове и Милене Новакове.]
339. „Жене чланови комисије за професорске испите“ /Белешке/ (11/1934: 120).
340. „Унапређење“ /Белешке/ (11/1934: 120). Вест о унапређењу Руже Јаковљвић за инспектора у Министарству саобраћаја.
341. „Ženska policija u Parizu“ /Белешке/ (11/1934: 120).
342. „Ben Lindsey o ženi“ / Ben Lindsey (Iz knjige *Revolucija moderne mladine*. Prevela Štebi Alojzija) (12/1934: 130–131).
343. „Studije o ženama. (*Gertrud Bäumer: Studien über Frauen*). Héloise“ (12/1934: 131–134).
344. „Еманципација турских жена“ /Белешке/ (12/1934: 136).
345. „Наследница г-ђе Кири“ /Белешке/ (12/1934: 136). О Ирени Кири-Жолиот, ћерки славне научнице, која наставља мајчина истраживања.

1935.

346. „Františka Plaminkova“ / Alijansa Ženskih pokreta (1, 2/1935: 2). [Портрет чешке феминистичке, социјалне и нациоаналне активисткиње, политичарке и чланице парламента, поводом њеног шездесетог рођендана.]
347. „Правни положај жене у нацрту новог Грађанског закона за Краљевину Југославију“ / Милица Влајић (1, 2/1935: 2–9).
348. „Naš položaj“ / Angela Vodé (1, 2/1935: 10–13). [На словеначком.]
349. „Патње жена – слика из Јужне Србије – “ / Нада Катанић (1, 2/1935: 13–14). [Чланак прештампан из скопског листа *Вардар* од 7. 08. 1934, где је објављен под насловом „Под каквим се приликама порађа јужносрбијанска сељанка“.]
350. „Жена у нашем кривичном праву“ / Анђелија Милићевић (1, 2/1935: 14–18).
351. „Politički i ekonomski položaj žena Bliskog istoka“ / Lujza K. Fast. Sa francuskog prevela Ljubimka Draškić (1, 2/1935: 19–20).
352. „Украјинска жена у прошлости и садашњости“ / Marija Omeljčenko (1, 2/1935: 22–27).
353. „Engleske žene u borbi za pravo glasa“ (1, 2/1935: 28). [Чланак прузет из загребачких *Новости*, извештај са предавања Анђе Христић одржаног у Женском покрету у Загребу.]
354. „Studije o ženama. II Caroline von Humboldt“ / Dr. Slava Rastovčan. (1, 2/1935: 28–30). [Фелџтон.]
355. „Studije o ženama. III Luise von François“ (1, 2/1935: 31). / Dr. Slava Rastovčan. Feljton.
356. „Ранија претседница Швајцарског женског савеза“ /Белешке/(1, 2/1935: 32). Вест о смрти гђе Charonière-Chaix.
357. „Frida S. Robbius“ /Белешке/(1, 2/1935: 32).
358. „Правни положај жене у нацрту новог Грађанског закона за Краљевину Југославију“ / Милица М. Влајић (3, 4/1935: 34–39).
359. „Мајка“ / Анђелија Милићевић (3, 4/1935: 43–44).
360. „Jane Adams“ / Štebi Alojzija (3, 4/1935: 46). [Чланак поводом смрти социјалне и феминистичке активисткиње, добитнице Нобелове награде за мир 1931, оснивачице и председнице Лиге жена за мир и слободу.]

361. „Studije o ženama. IV Između dviju kultura. Portrait kontese Marie“ (3, 4/1935: 51–54). / Dr. Slava Rastovčan. Feljton.
362. „Angelina Hesse“ / Dr. S. A. M. (3, 4/1935: 54–55).
363. „Elly Ney. Utisci sa njenog koncerta“ (3, 4/1935: 55–56).
364. „Ženska omladina i ženski pokret“ / Daor Ana (3, 4/1935: 58–59).
365. „Ženska omladina i moral“ / Vjera Andrejević (3, 4/1935: 60–61).
366. „Fašizam i žene“ / Milica Lendić (3, 4/1935: 62).
367. „Елена Мароти-Солтесова“ /Белешке/ (3, 4/1935: 63). [Поводом 80-ог рођендана словачке књижевнице.]
368. „Studije o ženama. V Ika Freudenberg“ / Dr. Slava Rastovčan. (5, 6/1935: 75–77). [Фелџтон.]
369. „Poročene žene in poklicno delo“ / N. N. (10/1935: 121–123).
370. „Жене у нашим библиотекама“ / Љубица Марковић (10/1935: 123–124).
371. „Julka Patriarhova“ /Beleške/ (10/1935: 132). [Поводом смрти загребачке феминистичке активисткиње.]

1936.

372. „Položaj žene u muslimanskom društvu“ /Ahmed Ljubunčić (1, 2, 3/1936: 8–21).
373. „Прва жена претседник банке у Југославији“ /Белешке/ (1, 2, 3/1936: 32). [О избору Зоре Ђорђевић.]

1937.

374. „Položaj žene u porodici i javnom životu“ / T. G. Masarik (3, 4/1937: 28–31).
375. „Прва жена у Југославији – члан Југословенске академије знаности и умјетности у Загребу“ (3, 4/1937: 31–32). [Честитка-писмо београдског Женског покрета Ивани Брлић-Мажуранић.]
376. „Прва жена – начелник у Државној административној служби“ / Алојзија Штеби (3, 4/1937: 32).
378. „Пепељуге од заната“ (3, 4/1937: 44). [О уређењу радног односа домаће (женске) послуге.]

379. „Žene u Nemačkoj“ /Beleške/ (3, 4/1937: 47–48).

380. „Prva žena-ministar u Indiji“ /Beleške/ (3, 4/1937: 48).

1938.

381. In memogram Vери Кићевац-Петровић / (децембар 1938). [Говори Милене Ј. Атанацковић, Štebi Alojzije, Dr. Mire Vodvaška Kočonda, Паулине Албала, Омладинки, Анђелије Милићевић, М. Corbett-Ashby, Живадина М. Стевановића, Др. Симе Илића, Зорке Карацић-Каснар, Татјане Киркове, Душана Ж. Јанковића, Јулије Бошковић, Вере Гуцуња, са фотографијама Вере Кићевац („Вера Кићевац 1938“ „Вера Кићевац са својим првим дететом“), кратком биографијом, списком стручних радова и подацима о тек основаном Фонду Вере Кићевац-Петровић. Часописни број – портрет]

1920.

1. „Жанка Леви“ (1/1920: 4). [Портрет трагично страдале кројачке раднице, социјалдемократске активисткиње.]
2. „Роза Луксембург“ / Милица Ђурић-Топаловић (1/1920: 4–5, 2/1920: 4–6, 3/1920: 4). [Предавање.]
3. „Љубица Ђуковић“ (1/1920: 5–6). [Некоролог поводом смрти комунистичке активисткиње.]
4. „Положај шивачких радница у Београду. Синдикални преглед.“ (1/1920: 7–8).
5. „Положај монополских радница у Београду. Синдикални преглед.“ (1/1920: 8).
6. „Наше радничке школе и положај учитељица у њима“ (2/1920: 4).
7. „Пиротске ћилимарке“ /Синдикални преглед/ (2/1920: 6).
8. „Услови рада и наднице монополских радница у Београду“ /Синдикални преглед/ (2/1920: 7). [Лично сведочанство о положају 35 радница, већином удовица са малом децом, које раде у мрачним „гробницама“ за мале наднице.]
9. „Положај слагачица“ /Синдикални преглед/ (2/1920: 7). [Групни портрет свесних радница које су синдикалном борбом успеле да издејствују изједначеност свог положаја са мушким колегама истог занимања.]
10. „Жене у Париској комуни (18. марта 1871)“ (3/1920: 2).
11. „Совјетска Русија и жена“ (3/1920: 3). [Слика новог положаја жене и нових друштвених и државних институција.]
12. „Ратним удовицама“ (4/1920: 7–8). [Портрет градских и сеоских ратних удовица са позивом на борбу против буржоазије.]
13. „Женски покрет у Бугарској“ /Интернационални преглед/ (6/1920: 5). [Женски покрет у Бугарској представљен је као део пролетерског покрета и Комунистичке партије Бугарске, а његове представнице као храбре жене које су излазиле на улицу увек кад су угрожена пролетерска права: у време избора, на великом штрајку железничара и митингу против скупоће и руских

контрареволуционара. „Увек при манифестацијама жене су у првим борбеним редовима“, и по цену сопственог живота.]

14. „Положај жена радница у Совјетској Русији“ /Интернационални преглед (9/1920: 5–7; 10/1920: 6).
15. „Августа Азен“ (10/1920: 8). [Некролог поводом погибије норвешке комунисткиње несрећним случајем.]
16. „Социјалисткиње у Италији“ /Интернационални преглед/ (11/1920: 6).

Жена и свет

1925.

1. „Жене, чувајмо народну ношњу! Три наше лепе ношње: Грађанска ношња српске жене – Гђа Перса Павловић, омиљена уметница, у либадету; Хрватска народна ношња из Славоније – Гђа Берта Хајнцл, супруга градског начелника у Загребу; - Словеначка народна ношња – Гђа Бизјак, супруга начелника у Рогашкој Слатини“ (1/1925). Насловна страна.
2. „Хрватске сестре“ / А. М. (1/1925: 6–7).
3. „Месалина“ / Н. Вулић (1/1925: 11–12). [„Једно предавање нашег омиљеног конферансјеа“.]
4. „Нина Вавра“ /Позориште/ (1/1925: 12–13). [Портрет „највеће наше трагеткиње“ поводом 25 година њенога рада.]
5. „Девојка из Босне“ / (2/1925). [Насловна страна. Снимак г. Јосипа Кунавера.]
6. „Злата Ковачевић-Лопашевић. Једна племенита сестра из Хрватске“ / Душан Шијачки (2/1925: 7).
7. „Ивана Брлић-Мажуранић“ (2/1925: 9). [Са фотографијом.]
8. „Ема Дестинова. Наша славна гошћа“ (2/1925: 10). [Са фотографијом.]
9. „Њ. В. Краљица Марија. Најновији снимак“ (3/1925). [Насловна страна.]
10. „Млада девојка у позоришту“ /Из *Lectures pour Tous*/ (3/1925: 5) [Портрет типова младих јунакиња у савременим позоришним комадима.]

11. „Љубица Луковић“ (3/1925: 6–7).
12. „Др Драга Љочић. Први женски лекар у Србији“ (3/1925: 7). [Са преузетим делом чланка Зоре Прице из алманаха *Српкиња*. Уз напомену уредништва: „Српкиња је једна одлична едиција наших књижевница (издала 1913 Задруга Српкиња у Ириргу). У овој лепој и обимној књизи описан је живот и рад српске жене, и књижевнице почев од Милице Стојадиновић – Српкиње“.]
13. „Др Марија Зиболд. Још једна педесетогодишњица“ / Д. Шијачки (3/1925: 7).
14. „Наталија Мунк рођ. Тајтац“ (3/1925: 7). [„Сетимо се наше благородне сестре Мојсијеве вере, која се одужила српскоме народу као ретко која наша жена.“]
15. „Ружа Винавер“ (3/1925: 14). [„Она је сву своју просвећену делатност једне европски културне и дубоко идеалне жене посветила добру нашег народа.“]
16. „Елен Кеј. Једна велика реформаторка нашег доба“ / А.[лександра] Ј.[овановић] (3/1925: 15).
17. „Младе жене из Кучевишта, Скопска Црна Гора. Слике из Етнографског музеја у Београду“ (3/1925: 64). [Задња корица. Фотографија.]
18. „Прва српска краљица после Косова – Краљица Наталија у својим младим данима, у народној ношњи коју је суревњиво чувала и волела“ (4/1925). [Насловна страна. Фотографија.]
19. „Модерна жена“ / Ј.[елена] З.[рнић] (4/1925: 5). [„Леди Астор је велики политичар, али и жена велике и богате душе.“]
20. „Надежда Петровић“ / Душан Шијачки (4/1925: 6). [Са фотографијама.]
21. „Краљица Наталија – највећа добротворка Српског Народа“ / Душан Шијачки (4/1925: 7).
22. „Јелица Беловић-Беранциковска“ / Ј. Зрнић (4/1925: 9).
23. „Марија Николајевна Германова, чланица Московског Художественог театра, уметница светскога гласа, указала је част београђанима да међу њима прослави двадесетпетогодишњицу свога уметничког рада. М. Н. Германова у улози Грушењке у комаду ‘Браћа Карамазови’“ (5/1925). [Насловна страна. Фотографија.]
24. „Касија Милетић“ (5/1925: 6). [Са фотографијом. „Пре десет година, очи Ђурђев-дана, и ова племенита Српкиња даје свој живот за слободу отаџбине.“]

25. „Мила гошћа са Севера: Марија Николајевна Германова“ /Позориште и жене/
/Николета (5/1925: 9).
26. „Како се ради за свој народ“ / Ј.[елена] Зрнић (5/1925: 12). [„О животу и делању заслужне Госпође, плодне списатељке, велике уметнице и етнографа у правом смислу речи, Јелице Беловић-Беранциковске.“]
27. „Шеснаестогодишња Полексија, кћи слављеног песника Дубровчанина Матије Бана, пред веридбу са својим недавно преминулим супругом, српским сликаром Стевом Тодоровићем. Снимак је из 1863 год., првог српског фотографског аматера највишег реда, Анастаса Јовановића, званог ‘двороуправитељ’“. (6/1925). [Насловна страна.]
28. „Г-ђа Полексија Стеве Тодоровића, рођена Бан“ / Николета (6/1925: 9). [Са фотографијом.]
29. „Уседелица“ / Иг. (6/1925: 14). [Одбрана „уседелица“.]
30. „Олга Крњић-Пелеш“ /Уз наше портрете (на 2. страни)/ (6/1925: 57)
31. „Биса Николићка“ /Уз наше портрете (на 2. страни)/ / К. М. О. (6/1925: 57)
32. „Клотилда Цветишић-Кренајс“ / А. М. /Уз наше портрете (на 2. страни)/ (6/1925: 57)
33. „Милица У. Симић“ /Уз наше портрете (на 2. страни)/ (6/1925: 57)
34. „Управа Кола Српских сестара у Београду, под којом је саграђен дом К. С. С. 1923., са својим најистакнутијим чланицама, одличним београдским дамама и неуморним радницама на националном пољу“ (6/1925: 62). [Групна фотографија преко целе стране, као на насловници.]
35. „Соколице на видовданском слету у Београду 1925. год.“ (7/1925). [Насловна страна.]
36. „Зорка Ховоркова“ (7/1925: 6). [„У Прагу је свечано прослављена шездесетогодишњица једне одличне Српкиње.“ Прештампан портрет Ховоркове из *Српкиње*.]
37. „Стари портрети“ (7/1925: 6). [Ленка Симић и Даница Христић.]
38. „Госпођа Савка Суботићка“ / Владислав Други (7/1925: 9).
39. „Жена, позоришни редитељ“ / Н-ета (7/1925: 12). [„Зора Вуксан-Барловић, члан Народног Казалишта у Осиеку и први женски редатељ у нас, с дивном мушком енергијом талијанских и руских позоришних дива.“ Са фотографијама.]

40. „Г-ђа Милка Кочић“ /Описи наших слика/ (7/1925: 55). [Портрет који се надовезује на фотографије са 2. стране броја.]
41. „Darinka Lederova“ / /Описи наших слика/ А. М. (7/1925: 55). [Портрет који се надовезује на фотографије са 2. стране броја.]
42. „Маса Н. Рџа“ /Описи наших слика/ Zlatka-Junačko Maltarić (7/1925: 55). [Портрет који се надовезује на фотографије са 2. стране броја.]
43. „Љубица Урошевић“ Описи наших слика/ М. Радоичић (7/1925: 55). [Портрет који се надовезује на фотографије са 2. стране броја.]
44. „Маја де Печић-Строци, једна велика хрватска уметница, знаменита оперска певачица, која је са својим супругом Белом Печићем са концертног подиума пробудила и створила модерни музички живот у Загребу“ (7/1925: 61). [Фотографија.]
45. „Њ. Кр. Височанство Књегиња Јелена, удова вел. Кнеза Јована Констатиновића и јединица кћи Краља Петра Великог Ослободиоца, која је још као девојка, у родитељском дому, на београдском двору, давала узор скромности, пожртвовања и велике активности на пољу женске хумане делатности“ (8/1925). [Насловна страна. Фотографија.]
46. „Једна српска аристократкиња прве половине прошлога века“ / Владислав Други (8/1925: 6–7). [„Осамдесетих година [19. века] салон г-ђе Цукићке био је један од првих у престоници. Сваке недеље њен салон био је препун дипломата и политичара. Њен салон уједно означава и почетак журова у нашем престоничком животу.“ Са фотографијом.]
47. „Катарина Миловуковица. Она је створила нову српску жену“ / Владислав Други (8/1925: 9). [Са фотографијом.]
48. „Јапанска жена. Некад и сад“ / Zlatka Junačko-Maltarić (8/1925: 15). [„Најбољи носиоц разјашњења непредне идеје бијаху женске новине, којих имаде већ сва сила и које се великим маром читају. Најпопуларнија издаватељица и најзнаменитија покретачица женског покрета у Јапану је г-ђа Хани, која се не задовољава да само теоретски у својем листу жене поучи, већ се она и практично брине за развој њихов.“ Са фотографијом.]
49. „Г-ђа Деса Дугалић, чланица београдског Народног позоришта, једна од првакиња Дrame“ (8/1925: 61). [Фотографија.]

50. „Делфа Ив. Иванића, велика и неуморна радница на задобијању женских права, оснивачица и 1. потпредседница Кола Српских Сестара, председница Народног Женског Савеза, добровољна болничарка, која прва у нашој земљи има највеће одликовање међународног Црвеног крста, јак радник на племенском зближавању, залаже се за сваку акцију где наша жена има да донесе свој глас“ (9/1925). [Насловна страна. Фотографија. Анфас са попрсјем, у шеширу и крзненој крагни.]
51. „Делфа Ив. Иванића“ /Уз нашу слику на 1. страни/ / Н. Ј. (9/1925: 6).
52. „Госпођа Мабел Грујић. Једна странкиња по рођењу, која је умела да постане најрођеније од најрођенијега“ / Владислав Други (9/1925: 8–9). [Са фотографијама.]
53. „Француске жене“ (9/1925: 11). [„Женски покрет ухватио је корена у највишем француском друштву.“]
54. „Одлична млада загребачка уметница, слатка Зденка Зика, мелодраматски сопран Загребачке Опере“ (9/1925: 61). [Фотографија преко целе стране, као на насловници.]
55. „Њ. В. Краљица Марија приликом последње посете на Цетињу у црногорском народном оделу“ (10/1925). [Насловна страна. Фотографија.]
56. „Рад Младеновачке Женске Подружнице“ /Уз наше слике// Милентија Ђ. Мирић (10/1925: 6).
57. „Г-ђа Даринка М. Илић“ / Уз наше слике// С. Димитријевић (10/1925: 6).
58. „Две заслужне родољупке“ / Уз наше слике// О. К. П. (10/1925: 6). [Софија Фетер Ђукова и Милица Ђук.]
59. „Мати Краља Милана“ / Уз наше слике// Вл. Други (10/1925: 6).
60. „Ратни Болнички Ветеран“ / Владислав Други (10/1925: 7). [„Анка Ђуровић је Српкиња чије име цео наш народ треба да носи у свом срцу.“]
61. „Мати Краља Милана Обреновића, чувена румунска лепотица Марија Катарци“ (10/1925: 61). [Фотографија преко целе стране.]
62. „Мирка Грујићева, председница Кола Српских Сестара, прва почасна дама Њ. В. Краљице Марије, а једна од најблагороднијих кћери српског народа“ (11/1925). [Насловна страна. Фотографија.]
63. „Мирка Грујићева“ (11/1925: 6–7).
64. „Љубица Кнежевић“ / Ј. Де-М. (11/1925: 8).

65. „Краљица Мод“ (11/1925: 8). [Кратки портрет норвешке краљице, „вештакиње у мачевању и – романописца.“]
66. „Лепосава Петковић – Максимовић. Професор Друге Женске Гимназије у Београду, Председница Подмлатка Црвеног Крста, Председница Народног Женског Савеза и Председница Мале Женске Антанте, итд., итд., представља нас, ових дана, на атинском конгресу Женске Мале Антанте“ (12/1925). [Насловна страна. Фотографија.]
67. „Анка Хозман“ / Дубровчанин (12/1925: 20).
68. „Ове године и у области спорта влада велика фантазија. Костими су често необични, али пуни стила и љупкости. Ова сасвим модерна спортска тоалета је од јако црвене боје комбиноване са црном, али је практична од главе до пете“ (12/1925: 64). [Модна фотографија.]

1926.

69. „Христос се роди и срећна вам Нова година, свима широм наше лепе Домовине! Овде вам се осмехује сиротињско дете, за које се друштво побринуло. За њега се стара једно престоничко обданиште. А колико их има за које се нико не стара? Ни родитељи, нити које добротворно друштво! Мислите на то!“ (1/1926). [Фотографија девојчице са лутком у наручју. Насловна страна.]
70. „Грешница – Јунакиња“ / Владислав Други (2/1926: 16 – 17). [Портрет Цаце Поповић, „Лесковачке Јудите“, која је за време Првог светског рата за спољни свет била блудница која „оргија“ са непријатељским бугарским официрима, док се није открио њен тајни „патриотски рад“ за домовину, окончан „мученичком“ смрћу.]
71. „Омиљена песникиња из половине прошлога века, која је личну срећу жртвовала за срећу и добро својих најближих и за славу народа који је нада све волела.“ (2/ 1926). [Насловна страна. Репродукција слике Милице Стојадиновић-Српкиње са легендом.]
72. „Из живота и рада Милице Стојадиновић-Српкиње“ / Славко Ст. Видаковић (2/ 1926: 6–8).

73. „Наше жене у Паризу“ / Монден (2/1926: 10). [Портрет-критика „балканских прециоза“ које у Паризу проводе време само по модним салонима уместо да ту науче како се стварају књижевни салони и „чајанке за учену дисертацију“.]
74. „Жена и уметност. Г-ђа Ива Деспић – дама вајар“ / *Милбра* (2/ 1926: 11).
75. „Један наш успех“ (2/ 1926: 12). [Портрет (са фотографијом) Лепосаве К. Христић, која је прва „наша Госпођа“ одликована Легијом части у Француској.]
76. „Мода у Русији“ (2/ 1926: 17) [Модни портрет руске жене – большевика.]
77. „Марица и Перка Живановић из села Кумодраже под Авалом, најстарије ткаље Пазара Београдског женског друштва, које су ткале најлепша платна и ћилимове, којима су украшене дворане Краљевског двора (3/1926). [Насловна страна. Фотографија.]
78. „Пок. Даница Христић, једна жена отмене и велике душе, којој наш народ, а нарочито његове кћери, дугују вечиту успомену и захвалност. – Она је била оснивачица и прва председница Народног женског савеза С.Х.С. а сотале њене титуле и заслуге спомињемо у последњем чланку у овоме броју“ (3/1926: 4). [Фотографија преко целе стране.]
79. „Даница Христић. У спомен једне велике хумане душе“ / Зорка Јанковић (3/1925: 6–7). [Са фотографијом. Са цитатима из текстова Исидоре Секулић и Ива Војновића о Даници Христић.]
80. „О ‘палима’“ / Зорка Јанковић (3/1925: 8–9). [„Г-ђа Зорка Јанковић, наша позната списатељица и јавна радница, која је била са Даницом Христић на истом послу заштите посрнулог женскиња, као оснивачица и секретар, почиње овим написом низ значајних саопштења из ове области људске беде, за читатељке *Жене и света*.“ Јанковићева напомиње да ће то „најбоље илустровати примери, које вадим из мог ‘албума’, на чијим је корицама написано ‘Моја деца’.“ Први напис доноси портрет *Две сестре* (рег. – жртва број 4. и бр. 8.)]
81. „Можда – средњи род“ / Монден (3/1926: 14). [Са цртежима. Портрет модерне жене која се, скраћујући косу, бавећи се спортом и возећи аутомобиле, преображава из жене у мушкарца, „боље рећи у нешто средње, у нов, средњи род.“]
82. „Жене гуслари“ / Николета (4/1926: 5).

83. „Верден–Сарајево“ / Јан. (4/1926: 9). [О Јелени Лазаревић која је добила одликовање француског града Вердена приликом отварања споменика Захвалности Француској у Сарајеву.]
84. „Леди Клер Стобарт. Један наш ратни друг из Енглеске“ / Р. (4/1926: 9). [Енглескиња која је са својом амбулантом прошла повлачење српске војске преко Албаније и написала књигу *Пламени мач у Србији*.]
85. „О ‘палима’ II“ / Зорка Јанковић [У разводу брака. Рег. – жртва бр. 27; Пијаница (Рег. жртве 32); Чедоморка (Рег. жртве 21)]
86. „Ishabel Aberdeen and Gemair. Леди Аберден, председница Међународног Женског Савеза, обрадоваће нас, скорих дана, својом посетом у Београду. Наше жене имаће прилику да поздраве једну од најкултурнијих и најхуманијих великих поборница за женска права“ (5/1926). [Насловна страна. Фотографија.]
87. „Наше жене у свету“ / Јелена Лазаревић (5/1926: 7–8).
88. „Елен Кеј. Смрт једне велике жене“. (5/1926: 9). [Некролог.]
89. „О ‘палима’“ / Зорка Јанковић (5/ 1926: 14–?). [Наша прва радост. (Рег. жртва бр. 1; Пијаница. Недостаје крај чланка)]
90. „Госпођа Маја“ / Милица Јанковић (5/1926: 20–21). [Са фотографијом.]
91. „Блаженопочивша мати Њ. В. Краља Александра, супруга краља Петра Великог Ослободиоца и кћи краља Николе црногорског, кнегиња зорка, која је пре неки дан откривен споменик у Београду“ (6/1926). [Насловна страна. Репродукција сликарског портрета.]
92. „Наша жена у 19. веку“ / Јелена Лазаревић (6/1926: 5–7).
93. „Заслужне жене Б. Ж. Д“ / Зорка Јанковић (6/1926: 8–9). [Портрети Катарине Миловук, Катарине Холецове, Јелене Марковић и лепосаве Бибе са фотографијама.]
94. „Паулина Матијевић“ / З. Ј. (6/1926: 10–11). [Некролог.]
95. „О палима“ / Зорка Јанковић (6/1926: 16 –?). [Осуђеница (Рег. жртве бр. 11). Недостаје крај чланка.]
96. „Њ. К. В. Кнегиња Олга у народној ношњи“ (7/1926). [Насловна страна. Фотографија.]
97. „О палима“ / Зорка Јанковић (7/1926: 7–8). [*Три сестре*.]

98. „Две велике жене. Жилијет Адам и Војвоткиња од Изеса“ / Јелена Лазаревић (7/1926: 9–10). [Са фотографијама.]
99. „Сабор у селу Булаћанима код Скопља. Жене без перја а удаваче и девојке са перјем на глави“ (8/1926). [Насловна страна. Фотографија са легендом.]
100. „Неудате мајке“ (8/1926: 13–14) / Зорка Јанковић. [„Из списка ‘О палима’“; анализе четири случаја.]
101. „Француска је свечано прославила тристогодишњицу рођења Маркизе од Севињеа, једне од најотменијих жена седамнаестог века, која је написала можда најдуховитија и најлепша писма у светској књижевности. Писала их је махом својој кћери, грофици од Грињана“ (9/1926). [Насловна страна. Репродукција сликарског портрета.]
102. „Нале из Шумадије“ Јелена Зрнић [читатељка часописа, не уредница] (9/1926: 5–6).
103. „Жене пред порталом општине“ / З. [орка] Јан. [ковић] (9/1926: 6).
104. „Ове модерне“ / В. Л. Цоц „популарни енглески приповедач“ (9/1926: 11–13). [Са цртежима.]
105. „Дивна је жена била М-me de Sévigné, прослављени писац најлепших писама. Наличје једне велике монденке“ / Николета (9/1926: 13–14). [Са репродукцијом слике њене кћери.]
106. „Последњи интернационални тенис-турнир у Београду. Један леп моменат у игри: г-ђица Сојка Танасковић одбија лопту“ (10/1926). [Насловна страна. Ретуширана фотографија.]
107. „Жена и општина“ / Др К. Јовановић (10/1926: 5).
108. „Мис Труди Едерле“ (10/1926: 11). [Са фотографијама. „Америка дочекује своју нову знаменитост, младу девојку која је недавно препливала Ламанш брже но сви досадашњи.“]
109. „Њ. В. Краљица Марија – Успели снимак дворског фотографа Роњај – Панчево“ (11/1926). [Насловна страна.]
110. „О Бечликама, о бечкој моди, и о нама“ / Ал. Јовановић (11/1926: 6–7).
111. „‘Вереница опасности’“ / По франц. М. –Иг. (11/1926: 14–15). [Са фотографијама. „Францускиња, г-ђица Марвент, жена која се бави науком, задивила је цео свет својим неустрашивим подвизима. Она је најбоља

спортисткиња, она је жена изванредне воље и ретке енергије. Читајте – и видећете да жена може и више од човека.“]

112. „Латинке из Призрена’, рад наше познате уметнице г-ђе Бете Вукановић (12/1926). [Насловна страна.]

113. „Драга Љочић-Милошевић“ / З. (12/1926: 9). [Некролог.]

114. „Умрла је Зофка Кведер-Деметровић“ / З. (12/1926: 9). [Некролог.]

115. „Наша нова муслиманка“ / Хамза Хумо (12/1926: 12–13). [Са фотографијама.]

116. „Францускиња – али не она са филма –“ / Брандим (12/1926: 14–15).

117. „Жена у Русији. Причање једног путника“ / Ж. Ф. Луи Мерле (Прев с франц. М). (12/1926: 16).

1927.

118. „За један бољи живот. Првакиња загребачке драме г-ђа Вика Подгорска у улози Свете Јованке, у истоименом комаду великог енглеског драматичара Бернарда Шоа. Кратко време после писма које је добила од самог Шоа, г-ђа Подгорска је у овој својој креацији гостовала у београдском Народном Позоришту“ (1/1927). [Насловна страна. Фотографија у костиму Јованке Орлеанке.]

119. „Живе луткице: бата и сеја у словачкој народној ношњи из Баната“ (2/1927). [Насловна страна. Фотографија.]

120. „Зофка Кведер-Деметровић“ / Минка Говекар (2/1927: 7 – 8). [Са фотографијом.]

121. „Она отвара очи“ / Прев. М. (2/1927: 9–10). [Са фотографијама. „Неслућени утицај међународних филмова на јапанску жену.“ Портрет нове јапанске жене која се формира преузимајући моделе претежно из америчких филмова.]

122. „Лужичке Српкиње, у лужичкој народној ношњи, биле су миле гошће београдског Певачког друштва и престонице“ (2/1927: 64). [Фотографија.]

123. „Жанка Стокић као Живана у ‘Ђиду’. Прослављена уметница београдског Народног Позоришта слави 7. О. М. 25-годишњцу“ (3/1927). [Фотографија. Насловна страна.]

124. „Јубилеј Жанке Стокић“ / Николета (3/1927: 8).

125. „Г-ђа Нинка Перића, Министра Спољних Послова“ / С. (3/1927: 11).
126. „Сусрет са контесом од Ноаја. О једној великој песникињи, о једној знаменитој жени данашњих дана“ / Прев. с немачког М. (3/1927: 14–15).
127. „Принцезе удаваче!“ (3/1927: 16–18).
128. „Енглески ‘герлови’“ / Прев. с немачког М. (3/1927: 19).
129. „Госпођа Мица Д-р Драг. Протића, гувернера Народне Банке, на костимираној забави Кола Српских Сестара, у венчаној хаљини њене пок. старемајке Јелене Јеврема Грујића од пре седамдесет година. То је српско варошко одело из онога доба, са бајадером, тепелуком и либадетом. Хаљина је од тешке сребрне тканине“ (4/1927). Насловна страна. Фотографија.
130. „Наша нова жена. Један мој леп сусрет“ / Селена Дукић (4/1927: 10–11). [Портрет-репортажа.]
131. „Гостовање Ане Павлове“ /Балет// Николета (4/1927: 14–15). [Са фотографијама.]
132. „Кинескиња“ (4/1927: 18–19). [Са фотографијама. Портрет послереволюционарне, ослобођене Кинескиње.]
133. „Поборнице слоге и јединства, госпође из Кола Српских Сестара радо су се сликале за Жену и свет у нашим националним костимима. Г-ђица Мирка Ј. Грујићева, почасна дама Краљице Марије, председница Кола Српских Сестара, у костиму Српкиње – стара струмничка ношња, г-ђа Љубица генерала Пешића у ношњи Словенке и г-ђа Добросава Ђукнић, благајник К.С.С. у Београду као Хрватица у костиму из Мославине“ (5/1927). [Насловна страна.]
134. „Г-ђа Јелена Марковић“ (5/1927: 6). [Са фотографијама. Портрет ангажоване чланице бројних женских друштава поводом 45 година рада.]
135. „Хрватски костим из околине Петриње. Г-ђица Хилда Ђуришић из Тузле“ (6/1927). [Насловна страна.]
136. „Матере“ / М. (6/1927: 18–19). [Са фотографијама.]
137. „Од ње се хоће да буде љупка и да буде лепа, а она то и јесте – наша званично најлепша Југословенка. Не питајте је ли лепша љубичица од Ђурђевка, а ружа од обоје. Бог их је све створио да чарају око и облагороде наш укус. Зато се и нама свиђа на овој слици мала Штефица Видачић и ми је радо гледамо овако голишаву

- у оквиру свежег ваздуха и воде и сунца. Можда и ви тако мислите!“ (7/1927).
[Насловна страна.]
138. „Највеће тровачице човечанства. Од древних римских времена до данас“ (7/1927: 16–19). [Са фотографским репродукцијама слика.]
139. „Кнегиња Зорка Петра Карађорђевића, мати Њ. В. Краља Александра, на једном непознатом снимку из деведесетих година двадесетог века“ (8/1927).
[Насловна страна.]
140. „Ђорђе Крстић: Гружанка“ (9/1927). [Насловна страна. Фотографска репродукција слике.]
141. „Радови Милене Павловић“ (9/1927: 4). [Пано од четири сликарска портрета жена.]
142. „Једна мала уметница“ (9/1927: 7). [Са фотографијом. „Г-ца Милене Павловић, једна од најталентованијих ученица чувеног професора Книра у Минхену, у пролазу кроз Београд посетила је нашу редакцију...“]
143. „Живот модерне самосталне жене: филмски стар, Норма Ширер, у своме стану у Холивуду, за доручком“ (9/1927: 64). [Фотографија.]
144. „Жена и ауто: модерна дама воли ауто. Пошто је у борби за независан положај навикла да се излаже опасности, она не жели да други вози њен ауто – кад га већ има. Леп ауто и лепа жена у лепој тоалети – то је сасвим савремена и лепа слика“ (9/1927: 64). [Фотографија.]
145. „Најмлађи и најстарији морнар Краљевске морнарица: Њ. В. Престолонаследник Петар и адмирал Прица“ (10/1927). [Насловна страна. Снимак С. Афанасјева, Цриквеница. Први пут на насловној страни *Жене и света* није објављена слике жене/жена. Од тада се уобичајио поступак насловног представљања младих принчева уместо краљице.]
146. „Велика српска добротворка“ (10/1927: 7). [Некролог Данице Мајор-Марковић.]
147. „Јелена Лазаревић“ (10/1927: 7). [Некролог чланице Друштва Кнегиње Љубице, Кола Српских Сестара, управне чланице Женског Друштва и Ђачке Трпезе Женског Друштва.]
148. „Ленка В. Гавриловић“ (10/1927: 7). [Некролог.]

149. „Спорт! Спорт! [...] и женска љупкост. Прво је циу-цицу на плажи, друго је бокс песницама“ (10/1927: 63). [Фотографије.]
150. „Клер Бау, љубимица омладине целог света, млада холивудска звезда, послала је ову своју успелу фотографију за ‘Жену и свет’ са поздравом нашим читаоцима. Ова тоалета је атлетски ‘сјут’ – костим у коме она изводи своје телесне вежбе. Он је од церсеја. Пармаунтов стар има дивну косу која је чини још љупкијом и млађом – премда је сасвим млада. Њен костим служи јој у исто време за тенис, голф, итд.“ (10/1927: 64).
151. „Хрватска народна ношња (Снимак из Карловца – послала за ‘Жену и свет’ г-ђа Јуначко-Малтанић“ (11/1927). [Насловна страна.]
152. „Ива Деспић, *Сироче*, скулптура“ (12/1927). [Насловна страна. Фотографска репродукција скулптуре која приказује главу и тужно лице девојчице.]
153. „Изложба Иве Деспић“ / Добрила Главикић Кнез-Милојковић (12/1927: 12).
154. „Јубилеј г-ђе Зоре Ђурић“ / М. (12/1927: 12). [Са фотографијом. Портрет првакиње драме сарајевског Народног позоришта.]
155. „Како се жене бране“ (12/1927). [Фотографија девојке у трикоу са боксерским рукавицама на стопалима. Задња корица.]

1928.

156. „Зимске радости. Једна млада Београђанка, гђица Милеса г. Владе Марковића, ген. директора Извозне Банке, ужива у свечаној лепоти шуме под снегом.“ (1/1928). [Насловна страна. Фотографија са легендом.]
157. „Некад и сад“ (1/1928: 12). [Портрет др Марије Зиболд дат кроз њена сећања у редакцијском разговору.]
158. „Жене у ратној служби у бољшевичкој Русији: црвене амазонке чувају тамнице у које кинески најамници доводе нове политичке затворенике. Слика је направљена у Лењинграду [...] жена официр је у униформи коју су бољшевици претворили у тамницу. [...]“ (1/1927). [Задња корица. Фотографска репродукција слике.]
159. „Њ. В. Краљица Марија мати је још једноме сину. Срећно Јој било!“ (2/1928). [Насловна страна. Фотографија.]

160. „Наша сељанка“ / Н[икола]. Зега (1/1928: 13). [Са фотографијом.]
161. „Наш ратни друг: Ана Дикинсон – ‘Дикица’“ / Талица (1/1928: 14). [Са фотографијама Дикинсонове и Талице.]
162. „Странкиње у Паризу“ (1/1928: 15). [Са цртежима.]
163. „Њ. В. Краљица Марија мати је још једноме сину. Нек Јој је са срећом!“ (2/1928). [Насловна страна. Фотографија са легендом.]
164. „Шесетогодишњица рођења Фрање Тавчарева“ / Мила Др. Симића (2/1928: 5). [Са фотографијом.]
165. „Соња Станисављевић“ / Б. (2/1928: 9). [Портрет са елементима интервјуа са балерином. Са фотографијом.]
166. „’Вертерова Лота’. Зашто је велики немачки песник Гете волео једну жену“ / М. (2/1928: 16).
167. „На балу: контеса Ожеговић“ (3/1928). [Насловна страна. Фотографија.]
168. „Нови успеси наших жена – Одликовање г-це Фаније Димитријевић –“ (3/1928: 6). [Портрет жене проглашене студенткињом генерације на Скопском универзитету, „победа једне девојке над њеним колегама“.]
169. „Г-ђа Мара Таборска прославља 25 година уметничког рада“ (3/1928). [Задња корица. Фотографија.]
170. „Соња Станисављевић, наша млада уметница, која је, после великих успеха на страни, већ првим својим концертном задивила и нашу престоничку публику.“ (4/1928). [Насловна страна. Фотографија са легендом.]
171. „Балет“ (4/1928: 4). [Сет од шест фотографија Соње Станисављевић у покрету, са легендом.]
172. „Госпођа Мабел Грујић“ / Талица (4/1928: 5–6).
173. „Жена у Индији“ / Талица (4/1928: 6). [Са предавања Шораи Сингеа.]
174. „Студенткиња“ (4/1928: 13). [Превод чланка „једне Францускиње“.]
175. „Краљица Сурија: први портрети лепе афганистанске краљице“ (4/1928: 61). [Сет фотографија са легендом. „Она је... једина жена овога Краља који, преко обичаја своје земље, одржава једноженство. ... Краљицу силно занима свака појава живота у Европи, а особито положај жена.“]
176. „Авиатика“ (5/1928: 61). [Четири фотографије „јунакиња ваздуха“: Рут Елдери и Елиот Лин, са легендама.]

177. „Мис Викинг...“ (5/1928). [Фотографија младе Американке на коњу, „Плаве јахачице“, која се опкларила да ће за сто дана дојати из Њујорка до Калифорније. Задње корице.]
178. „Г-ђа Даница Томић, супруга нашег јунака авијатичара, мајора г. Миодрага Томића, није из позе загрлила елису авиона. Г-ђа Томић је једна срчана млада дама која не зна за страх, као ни њен храбри муж, јер је она прва жена у Југославији која се пела на висину од 2500 хиљаде метара и уживала у вратоломијама неустрашивог капетана г. Рупчића, али не као посматрач са земље, већ на његовом чувеном Девоатину, као један одушевљен сапутник“ (6/1928). [Насловна страна.]
179. „Енглези о српској жени“ / Талица (6/1928: 7–8).
180. „Г-ђица Рада Радовановић из Крагујевца доказује да је права Шумадинка, да има око соколово и срце јуначко: она је најбољи женски стрелац Југославије...“ (6/1928). [Фотографија. Задња корица.]
181. „Славонка у лепој народној ношљи Хрватској“ (7/1928). [Насловна страна. Фотографија.]
182. „Госпођа Ана Радић“ / Јелена Зрнић (7/1928: 5). [Портрет супруге хрватског народног посланика, Павла Радића убијеног у Народној скупштини у Београду. „Нека Павлова глава буде последња жртва за измирење Срба и Хрвата“, речи су Ане Радић, којима почиње текст портрета.]
183. „Не треба заборавити. У спомен благопокојне Јелене Самарције рођене Пелеш“ / Родољупка (7/1928: 6–7). [Са фотографијом.]
184. „Силвија Панхерст“ (7/1928: 6–7). [Са фотографијом из затвора. Поводом смрти енглеске сифражеткиње.]
185. „Оне пецају...“ (8/1928). [Насловна страна. „Снимак ‘Жене и света’ на земунској плажи ‘Лидо’.“]
187. „Старе девојке“ / Хорес Вакед (превод са енглеског г-ђа Маг.) (8/1928: 22–23). [Са цртежима. Портрет савремених „уседелица“ у Енглеској писан у одбрану од стереотипних схватања.]
188. „Прва жена која је прелетела Атлантски Океан. Мис Емилиа Ирхарт из Бостона у Сједињеним државама. Мис Ирхарт код своје куће; мис Ирхарт у костиму авијатичарке“ (8/1928). [Задња корица.]

189. „Добривоје и Зорица. Први ‘певачи’ у *Материнском удружењу*“ (9/1928). [Насловна страна. Фотографија расплакано деце.]
190. „Једна млада девојка која је већ чувена у свету: Јени Југо, млад Уфин стар, сања о чарима сунчаног југа, под једном палмом у филмској колонији у Берлину. Веома је љупка и мила ова популарна немачка уметница“ (9/1928). [Задња корица.]
191. „Олимпијада Пупин“ / Николета (10/1928: 5–6).
192. „Елен Тери“ (10/1828). [Задња корица. Фотографија преминуле енглеске глумице. Текст легенде се не види због лоше штампе, што је напоменуто у наредном броју часописа. Дати наслов је слободна интервенција С. Б.]
193. „Марија Николајевна Кузњецова, једна ретка гошћа Београдске Опере. Велика уметница је првакиња Опера Комик у Паризу и бечке Опере, а долази нам у улогама Травиате, Манон, Тоске, Кармен. Гостовање М. Н. Кузњецове, кћери чувеног сликара, сматра се у престоници као догађај“ (11/1928). Насловна страна.
194. „Елен Тери је била идеал милиона жена целог једног народа: живела је и умрла као велика уметница и дама“ (11/1928: 7–8).
195. „Сан или јава? Као једна љупка принцеза из бајке застала је лепотица у сред шуме и сањари. То је плава филмска звезда, Естер Ралстон, која је слала своје поздраве и читаоцима овог часописа преко Параманта у Холивуду...“ (11/1928). [Задња корица.]
196. „Њ. В. Краљица Марија као милосрдна сестра – један од најлепших нових снимака наше Краљице, иако је костим врло скроман“ (12/1928). Насловна страна.
197. „Г-ђица Даница Маслаћ из Котора“ (12/1928: 8). Са фотографијом.
198. „Роксолана. Рускиња, жена најславнијег турског цара Сулејмана Величанственога“ / Д-р Владимир Розов (12/1928: 13–16). Са цртежом.
199. „Г-ђа Милошевић у улози несрећне и добре пасторке Виде, у драми В. Масуке- Живојиновића...“ (12/1928). Задња корица.

1929.

200. „Њ. В. Кнежевић Александар Карађорђевић, првенац Њ. В. Кнеза Павла и Кнегиње Олге – на првом снегу у Кошутњаку“ (1/1929). [Насловна страна.]

201. „Г-ђа Бета Вукановић, професор Уметничке школе, у своме атељеу, у Крунској ул.“ (1/1929: 2). [Пано сачињен од фотографије сликарке и четири фотографске репродукције њених слика, са легендама, од којих је једна карикатура „Дама – уредник. Свакако најмодернији представник интелектуалке“.]
202. „Госпођа Бета Вукановић“ / О. К. П. (1/1929: 8).
203. „Свекрва и ташта 1929“ / Марсела Тинер (1/1929: 20).
204. „Златокоси ‘друг свију на свету’ – како у Енглеској зову унуку краља Ђорђа, принцезу Јелисавету од Јорка. [...]“ (1/1929: 61). [Фотографија са легендом.]
205. „Анита Пеџ, млада звезда Метро-Голдвин-Мајера...“ (1/1929). [Фотографија. Задња корица.]
206. „Две лутке. На дечијем балу Материнског Удружења, мала Нада Гановић“ (2/1929). [Насловна страна. Фотографија.]
207. „Линка Крсмановић“ (2/1929: 7). Некролог.
208. „’Темпераментна жена’“ / Мег (2/1929: 13). [Критички портрет „данашње жене“.]
209. „На дворском балу. Г-ђица Душанка Луковић у тоалети од ружичастог тила и чипке“ (2/1929). [Задња корица. Фотографија.]
210. „Да ли смо дуго тражили мис Југославију?“ (3/1929). [Насловна страна. Фотографија г-ђице Матијевић.]
211. „Босиљка Ст. Павловић“ / Пожаревљанка (3/1929: 5). [Поводом прославе 25 година рада и 80 година живота председнице Кола српских сестара у Пожаревцу.]
212. „Наша студенткиња“ / Оливера Добросављевић (3/1929: 11–12).
213. „Енглеске студенткиње“ (3/1929: 15). [Са цртежом.]
214. „Српкиња на турском двору. Султанија Мара, кћи деспота Ђурђа Бранковића, жена султана Мурата II“ / Д-р Владимир Розов (3/1929: 17–19).
215. „Ђура Јакшић: Жена са дететом“ (4/1929). [Насловна страна. Фотографска репродукција слике.]
216. „Она није капитулирала“ / Прев с енглеског [Препричани чланак Френка Хајмена] (4/1929: 4–5). [Портрет Емелин Панкхрст, најпознатије британске сифражеткиње, овде погрешно именоване ћеркиним именом – Силвија. Са фотографијом.]
217. „Сигрид Ундсет“ /Књижевност/ (4/1929: 8).

218. „Успех Данице Марковић“ (4/1929: 8). [Вест о првој жени коју је наградила Српска Краљевска Академија наука (за најбоље дело из лепе књижевности 1928).]
219. „Мати и син, обоје модерни: Стар Парамунта Чарлс Буди Роцерс са својом мајком у швајцарским брдима“ (4/1929). [Задња корица. Фотографија.]
220. „Ношња из Камника, у Словеначкој: Teta in starejšina“ (5/1929). [Насловна страна. Фотографија.]
221. „Модерни радници“ (5/1929). [Задња корица. Фотографија са легендом. „Истина је темељ филма. Зато Парамунт шаље целу војску цртача и цртачица, који имају задаћу, да праве што верније слике великог града Њу-Јорка.“]
222. „Џијета Зузорић: Марко Мурат“ (6/1929). [Насловна страна. Фотографска репродукција Муратове слике.]
223. „Модерне краљице“ (6/1929: 1–4). [Портрет-интервју са актуелном белгијском краљицом Елизабетом, „Јелисаветом“. Са фотографском репродукцијом слике краљичиног портрета, рад Паје Јовановића.]
224. „Милка Св. Вуловићка“ / Дарија (6/1929: 5).
225. „Енглескиње у Парламенту“ (6/1929: 6–7). [Са фотографијама. „Оне које се надају да ће ући у енглески парламент, као кандидати Радничке странке.“]
226. „Жене у Пролетњем салону“ (6/1929: 8). [Портрети југословенских сликарки са фотографским репродукцијама њихових сликарских портрета жена. Милица Чађевић: Девојчица; Соња Тајчевић-Ковачић: Парижанка; Јелисавета Петровић: девојка са књигом; Милена Павловић-Барили: Портрет г-ђице М. М., из Пожаревца.]
227. „Скопљанке“ (6/1929: 12). [Са фотографијама. „Са првог домаћичког курса у Скопљу.“]
228. „Џозефина Бекер као символ поколења“ / Љубомир Маринковић – Дионизијев (6/1929: 18–19).
229. „Материнство“ / Ристо Стијовић (6/1929). Последња страна. Фотографија скулптуре.
230. „Савремена жена“ / Х. Г. Велс (превела Иванка Ивановић) (7/1929: 1–6). [Са фотографијама.]

231. „Северин“ (7/1929: 8). [Некролог француској новинарки, Каролин Реми, која је писала под псеудонимом Северин. Чланак пренет из часописа *Фемина*. Са фотографијом.]
232. „Студенткиње у Америци“ / Рене Жарден (7/1929: 8).
233. „Наследнице Цозефине Бекер“ / Марина Божић-Спаићева (7/1932: 16).
234. „Снаше“ / Јосо Бужан (7/1929). [Последња страна. Фотографска репродукција слике.]
235. „Мими, ћерчица д-ра Коњевића, најмлађа солисткиња Балетске Школе г-ђе Пољакове“ (8/1929). [Насловна страна. Фотографија.]
236. „Шампионке за лупање јаја“ / Прев. Мег. (8/1929: 10). [Са фотографијама. Успешност жена на специфичном радном месту у чикашкој радионици за производњу мајонеза. Међу свима се издвојила Лина Ром која може да разбије 10.000 јаја дневно.]
237. „Краљица Марго“ / Зоја проф. Вл. Розова (8/1929: 12–13). [Чланак заснован на научном „истинитом портреу“ краљице који је у раду „Двор краљице Марго“ дала Симона Рател.]
238. „Наша уметница у Америци“ (8/1929: 13). [Портрет-извештај о концертној певачици Мили Милорадовић. Са фотографијом.]
239. „Мала Гордана, кћи г-ђе Даре и г. Благоја Марковића, трг. из Ниша на дечијем костим балу“ (8/1929). [Последња страна.]
240. „Бели Кринови, филмска звезда Рут Тајлор“ (9/1929). [Насловна страна.]
241. „Наше жене на југу. Пододбор учитељица и забавиља у Прилепу“ (9/1929: 3). [Са фотографијом.]
242. „Руска жена. Утисци грофа Етјена од Бомона (писано у ‘Фемини’)“ (9/1929: 6–7).
243. „‘Hortensia dégénerée’, од Лиси Делари Мардри. Један приказ књиге и саме значајне књижевнице“ / Мег. (9/1929: 8). [Са фотографском репродукцијом сликарског аутопортрета Л. Делари Мардри.]
244. „Жена министар“ (9/1929: 9). [Портрет нове министарке рада у Енглеској, мис Маргарет Грес Бондфилд. Са фотографијом.]
245. „Јадне краљице“ / Бланша Фогт (прев. с француског Мара) (9/1929: 12). [Критички портрет учесница избора за „мис“. Са фотографијама.]

246. „Мариза Бастие не познаје страх“ / Жан де Ласкумет, и Мег. (9/1929: 17–18). [Портрет француске авијатичарке. Са фотографијом.]
247. „Мале Црногорке из подгоричке гимназије у једној живој слици, као маркизице“ (9/1929). [Последња страна. Фотографија.]
248. „Јелена Ј. Атанацковић“ (12/1929: 4). [Некролог. Са фотографијом.]
249. „Славуј из Мачве“ (12/1929: 63). [Позив за помоћ учитељици изузетног певачког талента. Са фотографијом.]
250. „Зима 1930. Мода у новој сезони за скијачице“ (12/1929). [Задња корица. Фотографија.]

1930.

251. „Лепосава Христић“ / Зора Присекер-Станојевић (1/1930: 8). [Са фотографијама. Некролог.]
252. „Наше властелинке из средњег века“ (1/1930: 10–11). [Са репродукцијом слике Констанце Морозини.]
253. „Јапанске глумице“ (1/1930: 14). [Историјат присуства/одсуства и положаја глумица у јапанском позоришту.]
254. „Модерна старамајка“ / Др Коста Јовановић (2/1930: 5).
255. „Госпођа Кири“ / Велике жене/ (2/1930: 7). [Са фотографијом.]
256. „Један редак јубилеј“ (2/1930: 7). [Са фотографијом. Портрет Зорке Д. Влајић, председнице Материнског удружења, писан поводом њене прославе десетогодишњег рада у удружењу.]
257. „Прослава двадесетпетогодишњице глумачког рада г-ђе Теодоре М. Арсеновић“ (2/1930: 7).
258. „У спомен пок. Лепосаве Христић“ (2/1930: 9).
259. „Жена на далеком северу“ (2/1930: 10–11).
260. „Једна лепа жена са севера. Парамантова звезда Мери Бриан у једној укусној хаљини“ (2/1930: 11). [Фотографија са легендом.]
261. „Даринка Николић, оснивач и творац Дома ученица“ / Јелена Лазаревић (3/1930: 2–4). [Са фотографијом.]

262. „Код госпође Мари Мар-Кестер“ /Кроз сликарска атељеа жена – уметница/ (3/1930: 4–5). [Са фотографијом и репродукцијама слика.]
263. „Наше уметнице. Тетка Перса“ (3/1930: 8–9). [Са фотографијом. Портрет глумице Персе Павловић.]
264. „Двадест пет година уметничког рада госпође Теодоре Арсеновић“ (3/1930: 11–12). [Са фотографијом.]
265. „Олимпијада Пупин“ /Мајке наших великих људи/ (3/1930: 15). [Са цртежом.]
266. „Лепосава Б. Раденковић“ (4/1930: 8). [Некролог активисткињи неколико женских удружења.]
267. „Царица Мара“ /Из наше историје/ / Заза (4/1930: 8).
268. „Госпођа Злата Ђунђенац-Гавела“ /Наше уметнице/ (4/1930: 10).
269. „Соња Ковалевска“ / Р. Леринц (4/1930: 12).
270. „Најстарија жива лекарка др Марија Сиболд“ (4/1930: 12–13). Са фотографијама.
271. „Прва балерина у Париској опери“ (4/1930: 16).
272. „Културни развитак жене у Црној Гори“ / Лазар Деља (5/1930: 3–4). [Са фотографијама.]
273. „Данска жена“ / Олга М. Стојановић рођена Саринг (5/1930: 6–7). [Са цртежом.]
274. „Деса Дугалић о почецима своје глуме“ (6/1930: 9–10). [Са фотографијом.]
275. „Улога гардероберке“ (6/1930: 22). [Са фотографијом госпође Милице Иличић, гардероберке Народног позоришта у Београду.]
276. „Једна робинја љубави: Мадлена Слад“ (6/1930: 26). [Потрет Британке, сараднице Махатме Гандија, познате као Мира Беј. Са фотографијом.]
277. „Две велике жене – Американке које за увек остају код нас“ (7/1930: 4–5). [Портрети Хелен Кинг и Виде М. Матхезон. Са фотографијом Виде Матхезон и фотографском репродукцијом сликарског портрета Хелен Кинг.]
278. „Наше мајке“ (7/1930: 5–6). [Са фотографијом Стане Поповић, мајке Војводе Вука и сликарском репродукцијом портрета Саре Живковић, мајке актуелног председника Владе.]
279. „У атељеу г-ђице Зоре Петровић“ /Кроз сликарска атељеа/ (7/1930: 8). Портрет-репортажа. Са фотографијом сликарке.

280. „Жене које пуше“ (7/1930: 16). [„Цигарета је данас постала потреба савремене жене исто тако као један део исхране или тоалете без које се не може [...]. Данашња модерна жена почиње много раније да пуши од мушкарца и у поређењу са њим, она је страснији пушач.“]
281. „Поланца Јуванова. Првакиња љубљанске драме“ / Р. Марковић (8/1930: 8). [Са фотографијом.]
282. „Дечији литерата г-ђа Дара Ћосић“ / Наши портрети/ (8/1930: 13). [Са фотографијом. Портрет учитељице у пензији, ауторке неколико драматизација и „књига из дечије књижевности међу које од после рата убрајамо као одличне“ књиге: *Пролеће*, *Косовка девојка*, *Другови* и *Нови дани*.]
283. „Жена – победница ваздуха“ (9/1930: 7). [Са фотографијом. Кратки опис успеха Енглескиње Мис Мери Џонсон која је сама прелетела релацију Енглеска – Аустралија.]
284. „Импесије о Грети Гарбо“ / Џон Џилберт, Виљард Мак (9/1930: 9–10). [Са фотографијом.]
285. „Народни лекар – жена“ / З. (9/1930: 22–23). [Са фотографијом Драгиње Галенић, самоуке лекарке из Вуковара.]
286. „Муслиманка оперска певачица“ (9/1930: 23–24). [Са фотографијом Бахрије Нури-Хаџић, примадоне државне опере у Берну.]
287. „Наста Ројц“ / Марија Илић Агапов (10/1930: 1–2). [Портрет познате сликарке, са елементима репортаже и интервјуа. Са репродукцијама сликарског портрета сељанке и аутопортрета.]
288. „Жене уметнице“ (10/1930: 5–6). Са фотографијом скулпторке Вуке Велимировић.
289. „Ропство модерне жене“ / У. С. (11/1930: 2). [Са фотографијом. „Жена као фабрички радник“]
290. „Јелица Беловић-Беранциковска“ / Миливоје М. Миленковић (11/1930: 2–3). [„Четрдесет година савесног и преданог, научног и књижевног рада једне велике а мало познате Југословенке.“]
291. „Стогодишњица Херијете Клизби“ (11/1930: 4). [Поводом прославе стогодишњице рођендана „најстарије интернационалне социјалне раднице“.]

292. „Женски покрет индискких жена и њен вођа Леди Дораб Тата“ (11/1930: 4–5).
[Са фотографијом.]
293. „Неколико славних француских глумица“ (11/1930: 5–6).
294. „Госпођа Биринг о нашој земљи и данским женама“ / 3. (12/1930: 1).
[„Разговор са госпођом Сигрид Биринг, супругом данског посланика на нашем двору.“ Са фотографијом.]
295. „Теозоф Ени Безант“ / Велике жене света// Јелисавета Вавра (12/1930: 2–3).
[Са фотографијом.]
296. „Мајке и жене славних људи“ / 3. (12/1930: 3–4).
297. „Краљица у старом Египту“ / Милена Д. Лапчевић (12/1930: 5–7).
298. „Наше прве студенткиње“ (12/1930: 11).

1931.

299. „Прва жена директор Више занатске школе и учитељског течаја у нашој држави“ / Полексија Т. Стошић (1/1931: 1–2). [Са фотографијом Јеле Н. Ђорђевић.]
300. „Жена на истоку ‘(Персијска писма Монтескјеа)’“ / С француског, Проф. Александар Милићевић (1/1931: 9). [Уводним пасусом-објашњењем преводилац је одломке из Монтескјеових писама жанровски реактивирао у актуелне женске портрете.]
301. „Неколико речи о социалном положају наше поратне жене“ / Полексија Т. Стошић (2/1931: 1–2).
302. „Посмртна изложба Марије Ненадић“ (2/1931: 6). [Некролог. Са фотографијом.]
303. „Каква треба да је идеална савремена девојка“ (2/1931: 6–7). Мица Јанк.
304. „Писма Франциски. *О идеалном типу младе девојке*“ / Марсел Прево (4/1931: 2–5). [С француског Полексија Т. Стошић.]
305. „Олга Керниц Пелеш“ (4/1931: 6). [Са фотографијом.]
306. „Леди Астор претендује на место претседника владе“ (4/1931: 6).
307. „Мадам ди Бари“ / Жене из историје/ (4/1931: 10).

308. „Смрт једне велике мајке“ (5/1931: 2). [Портрет-некролог. Смиља Танкосић, мајка хероја Воје Танкосића, приказана као „Југовића Мајка“.]
309. „Смрт председнице женског покрета у Крагујевцу“ (5/1931: 2). [Вест-некролог о смрти Катарине Огњановић.]
310. „Модерна жена“ / Р. Д. (5/1931: 3). [„Може жена да ради све послове, које ради и човек; може све да зна, као и он; може да буде на истом степену културе, као и сваки човек – али она не сме да заборави на своју женскост, ако хоће да буде срећна, макар и као модерна жена. Жена не сме да заборави на своју природну функцију, и треба у себи да споји данашњу еманципацију са праосећајима своје женскости.“]
311. „Жена од четрдесет година“ (6/1931: 16).
312. „Европске домаћице“ (6/1931: 47).
313. „Каролина Бонапарта“ /Жене из историје/ (6/1931: 52–53).
314. „Ретко признање великом и напорном раду једне скромне жене“ / Полексија Димитријевић-Стошић (7/1931: 1–2). [Са фотографијом. Портрет-биографија Босе Ранковић, хуманитарке и феминисткиње, „удове“ писца Светолика Ранковића, писан поводом додељивања највишег одликовања међународног Црвеног крста – *Флоренс Најтингел*.]
315. „Мама Грујић“ / З. (7/1931: 5). [Са фотографијом. Портрет хуманитарке која је збринула и на животни пут извела велики број ратне сирочади.]
316. „Одликоване госпође. Чланице управе дечијег обданишта број 3“ (8/1931: 4).
317. „Жене као пилоти“ (8/1931: 4–5). [Портрет-преглед од прве жене која је летела балоном, Францускиње госпође Бланшар, до савремених пилоткиња и власница авионских фабрика.]
318. „Једна ретко заслужна жена“ / Полексија Димитријевић-Стошић (9/1931: 1). [Портрет учитељице и хуманитарне раднице Пате Ристић-Марковић.]
319. „Живот жена у Индији“ (9/1931: 62–63).
320. „Девојка наших дана“ (9/1931: 63).
321. „Двадесетогодишњи музички јубилеј г-ђе Паулине Беговић“ (10/1931: 6).
322. „Поратна жена“ / М. (11/1931: 7–8).
323. „Жене у музици“ (11/1931: 30).

324. „Десетогодишњица рада у нашој средини Енглескиње г-ђе катлен Ситерс“ / З. (12/1931: 18).

325. „Пољска новинарка госпођа Халина Сјеницка“ / З. (12/1931: 18).

1932.

326. „Рођен-дан Њеног Величанства Краљице Марије“ / П. Д. С. (1/1932: 1–2). [Портрет Краљице, са фотографијом.]

327. „Модерна Кинескиња“ / (1/1932: 19).

328. „Гете и жене“ / Проф. Вера Јанковић-Панић (3/1932: 2–3). [Портрети Гетеових љубави и анализа ликова жена у његовим делима. Са репродукцијама слика.]

329. „Наша прва жена библиотекар“ / З. (3/1932: 12). [Портрет Људмиле Михајловић са фотографијом.]

330. „Мухамед и жене“ (3/1932: 53). [Кратки портрети 14 Мухамедових жена.]

331. „Жене уметнице. Г-ђа Бета Вукановић“ / З. (4/1932: 3). [Са репродукцијом слике „Материна маза“, која приказује мајку и ћерку.]

332. „Победа модерне жене“ / (4/1932: 6). [Низ чланака: вест о успеху холандске престолонаследнице Јулијане, која је постала доктор права; портрет финске министарке за социјалну политику, Мине Силанте; вест о оснивању првог музеја за жене у свету, у Лавову.]

333. „Француске младе девојке /Писмо из Париза“ / М. Д. (7/1932: 6).

334. „Улога народне учитељице у животу нашег народа“ / Полексија Д. Димитријевић-Стошић (8/1932: 1–2).

335. „Прве авијатичарке“ (8/1932: 56).

336. „Жена за воланом“ / З. (8/1932: 56). [Чланак кореспондира са насловном страном на којој је цртеж жене за воланом.]

337. „Савремена Францускиња у кући и друштву“ / Полексија Д. Димитријевић-Стошић (9/1932: 1–2).

338. „Жена као детектив“ / Маргарета Протерое (9/1932: 14).

339. „Наша муслиманка и њезин социјални положај“ / Хифзи Бјелевац (11/1932: 2–4). [Са фотографијама.]

1933.

340. „Рођен-дан Њ. В. Краљице Марије“ (1/1933: 1). [Са фотографијом.]
341. „Американска жена и њен напредак“ / Др Коста М. Јовановић (1/1933: 3–4).
342. „Марија Милутиновићка ‘Пунктаторка’“ /Из историје жена/ Б.[лагоје] Ж.[ивковић] (2/1933: 1–2).
343. „Једна данашња девојка...“ / Др Коста М. Јовановић (2/1933: 2–3).
344. „Жена је од увек владала светом преко човековог срца“ / Јел. Јов.-Вас. (3/1933: 1). [Портрет-пројекција „жене данашњице“ чија је најважнија улога – антиратни и пацифистички активизам.]
345. „Драга Дејановић – прва наша феминискиња“ /Из историје жена/ / Б.[лагоје] Ж.[ивковић] (3/1933: 3–4).
346. „Жена као императив свега великог и лепог“ / Заза (3/1933: 9–10).
347. „Слободна љубав модерне жене I“ / Полексија Д. Димитријевић-Стошић (4/1933: 1).
348. „Драгојла Јарневић“ /Из историје жене/ / Ж. (4/1933: 3–4).
349. „Мајка“ / Д. (5/1933: 1–2).
350. „Вука Велимировић. Велика југословенска скулпторка“ / С. (5/1933: 2–3). [Са фотографијом вајарке. „Сада, у Паризу ради један циклус великих и славних жена-владарки из наше прошлости, оних жена чијим се културним и уметничким радом развијала наша средњевековна уметност.“ Даље се у тексту наводе конкретне скулптуре деспотице Јерине, књегиње Милице, Јелене Анжујске, велике жупанке Ане, Симониде, Јефимије, Јелене Балшићке, Вукосаве и неисторијске личности Југовића мајке.]
351. „Слободна љубав модерне жене II“ / Полексија Д. Димитријевић-Стошић (4/1933: 3–4).
352. „Анка Обреновићева“ /Из историје жена/ / Б.[лагоје] Ж.[ивковић] (5/1933: 12–13).
353. „Слободна љубав модерне жене III“ / Полексија Д. Димитријевић-Стошић (6/1933: 1–2).
354. „Нова жена“ / За „Жену и Свет“ написао Франс Херцег (6/1933: 2).
355. „Разни типови жена“ / Др. С (6/1933: 2–3).

356. „Жена и њен реноме“ / Вера Павловић (6/1933: 4).
357. „Старе и нове“ / Полексија Д. Димитријевић-Стошић (8/1933: 2–3). [„Старе и нове представљају данас две супротне обале које не спаја никакав мост, нити икакво брвно.“]
358. „Улога жене у друштвеном животу“ / Вера Павловић (8/1933: 3).
359. „Рехабилитација таште“ / Р. П. (8/1933: 3–4). [Портрет модерне таште осликан на фону старих превазиђених односа између таште и зета.]
360. „Царица Теодора“ /Из историје жена/ / Заза (9/1933: 13–14).
361. „Браколомница“ / Алмира (10/1933: 2–3).
362. „Интелектуални развитак жена“ / Јованка Симић (10/1933: 4). [Слика доступности образовања женама, односно образованих жена у историјском распону од старог Египта до Француске револуције.]
363. „Мис Аделина Паул Ирби. *Једно дужно сећање*“ (11/1933: 2).
364. „Жена у борби за своју самосталност“ (11/1933: 3–4).
365. „Вероника Десенић“ /Из историје жена/. Б.[лагоје] Ж.[ивковић] (11/1933: 5).
366. „Европљанка у Индији“ / М. Л. (11/1933: 51–52).
367. „Женино бекство од свога пола“ / Заза (12/1933: 1–2). [Портрет савремене жене.]
368. „Жене као проналазачи“ / Др Коста М. Јовановић (12/1933: 2).
369. „Краљица Симонида“ /Из историје жена/ / Заза (12/1933: 4–5).

1934.

370. „Жена и љубав“ / М. (1/1934: 3–4).
371. „Царица Мара“ / Благоје Живковић (1/1934: 4–5).
372. „Жене у политици и дипломацији“ (1/1934: 5–6).
373. „Жена као сарадник свога мужа“ / С. (2/1934: 1–2).
374. „Рад домаћице и његова вредност“ (2/1934: 3–4).
375. „Модерне девојке и њихово опхођење са мушкарцима“ / В. Н. В. (2/1934: 14). [Портрет-савет модерним девојкама које поред (тајног) вереника имају и још једног (јавног) удварача.]
376. „Удео жене у изградњи наше националне културе“ / М-а. (3/1934: 1–2).

377. „Јефимија“ /Из историје жена/ / Проф. Б. Живковић (3/1934: 3).
378. „Физички развитак жене“ (3/1934: 5–6).
379. „Жена и државна служба“ / З. (4/1934: 1). [Полемички уводник уреднице, који се противи захтевима за отпуштање жена из државне службе и залаже за очување већ стечених права жена као и освајање нових.]
380. „Узвишена је дужност жене и мајке!“ / Јулка Махуља (4/1934: 2–3).
381. „Наше Европљанке пре 2000 година“ (4/1934: 45–47).
382. „Социјални положај наше жене у средњем веку“ /Из наше прошлости// Проф. Б. Живковић (5/1934: 3).
383. „Из уметничког света“ (5/1934: 11). [Вест о дебитовању оперске певачице Маше Перенчевић. Са фотографијом.]
384. „Најверније жене у историји“ (5/1934: 21). [Портрет Немица из града Вајбертроја.]
385. „Некадања и савремена Јапанкиња“ /О женама других народа// М. Л. (5/1934: 22– 24).
386. „Жена и њене тежње“ / Даринка Јанићијевић (6/1934: 1–2).
387. „Привлачност запослене жене“ / С. (6/1934: 15–16).
388. „Живот источњачких жена“ /О женама других народа// О. (6/1934: 22).
389. „Жене и наука“ / Др. Коста М. Јовановић (7/1934: 1).
390. „Савремена жена, њена етика и однос мушкарца према њој“ / А. Ћ. (7/1934: 1–2).
391. „Модерне Персијанке“ /О женама других народа// М. (7/1934: 9–10). [Портрет савремених Персијанки које су основале међународни женски пацифистички „бахански покрет“, усмерен против материјалистичке природе света.]
392. „Улога жене у бугарско-југословенском зближењу“ / Говор бугарске књижевнице Вере Плочева у слободном преводу М. Зелића, одржан на Коларчевом универзитету (8/1934: 1–2).
393. „Друштвени и политички положај модерне жене“ / Јел. Ст. (8/1934: 3).
394. „Жене у науци“ (9/1934: 5–6). Непотписан, донекле измењен текст др Косте Јовановића већ објављен у броју 7 за исту годину.
395. „Улога жене у Кини“ /О женама других народа// О. (9/1934: 6).
395. „Двоструки рад и живот жене“ / В. Д. (9/1934: 6–7).

396. „Жене се боре...“ (9/1934: 7–8).
397. „Госпођа де Стал“ /Из историје жена// Даринка Јанићијевић (9/1934: 9–10).
398. „Положај разведене жене“ / Милица Михајловић (9/1934: 12–13).
399. „Преудаја жена“ / П. М. (9/1934: 63–64).
400. „Спортискиња и радница“ / Пјер Гаро (10/1934: 2). [„Што се тиче мушкараца који се боре против ослобођења и равноправности жена они би код мене изазвали ову слику: средњевековни витез са сабљом у руци бесно јуриша на модерну локомотиву која јури брзином од 90 километара на сат. Он својом сабљом жели да заустави локомотиву, – али ова мирно продужује свој пут.“]
401. „Жена у новој Турској“ /О женама других народа// Ј. А. (10/1934: 54).
402. „Жена која живи за себе и жена која живи за друге“ / М. (10/1934: 60).
403. „Живот европских жена ван Европе“ / Ева Мак (10/1934: 62). [„У колонијама жена представља центар око кога се стварно цео живот окреће.“]
404. „Чучук-Стана“ /Из историје жена// Проф. Б. Ж. (11/1934: 2).
405. „Жена у прошлом веку“ (11/1934: 9–10).
406. „Музикалност жена“ (11/1934: 60).
407. „На обалама Пацифика“ (11/1934: 61–62). [Мозаички портрет малајских, полинезијских и маорских жена.]

1935.

408. „Цвијета Зузорић“ / Нестор (1/1935: 2–3).
409. „Спартанка и жена данашњице“ / Др С.[теван] М.[арковић] (2/1935: 8).
410. „Највећа Гетеова љубав“ (3/1935: 10–11)
411. „Старе и нове Ксантисе“ / С. (3/1935: 12).
412. „Данашња девојчица у перспективи будућности“ (4/ 1935: 1).
413. „Ана Стјуарт“ /Из историје жена/ (4/1935: 12–13).
414. „Американке и њихова слобода“ / Лисиена Гордон (5/1935: 15).
415. „Бетовенова љубав“ / М. (6/1935: 16).
416. „Жена кроз историју“ / Пјер Гаро (7/1935: 4–5).
417. „Разведена жена и њен положај“ / М. (7/1935: 40–41).

418. „Жена, мода и сексапил“ / Предавање чувеног енглеског познаваоца жена и женских питања, Адама Смита (8/1935: 1–2).
419. „Муслиманске жене Босанске Крајине“ / Јованка Милошевић (8/1935: 16). [Са фотографијама.]
420. „Жена и женскост“ / Лисиена Гордон (9/1935: 2–3).
421. „Американка и њена слобода“ / Роберт Рено (10/1934: 2–3).
422. „Царица Абисиније Етге Менан“ /Жене са истока/ (11/1935: 8). [Са фотографијом.]
433. „Осамдесетогодишњица живота и педесетогодишњица хуманог рада госпође Стане Николић“ /Наше знамените жене/ / В. Гр. (12/1935: 4). [Са фотографијом.]

1936.

434. „Рођен-дан Њ. В. Краљице-Мајке Марије“ (1/1936: 1–2). Са фотографијом.
435. „Жена и њен позив“ / Др Михајло Јовановић (3/1936: 8). Портрет се завршава једном од фреквентнијих реченица у овом магазину: „Јер жена мора остати жена“.
436. „Абисинке“ /О женама других народа/ / За Жену и Свет написала Алис Манчест (3/1936: 23).
437. „Штампа и жене“ (3/1936: 24).
438. „Љубав Марије Стјуарт“ /Из историје жена/ (3/1936: 53–54).
439. „Румунска новинарка госпођа А. Палеолог у Београду“ (4/1936: 4). [Портрет-интервју. Са фотографијом.]
440. „Вечита заручница: Јелисавета Енглеска“ /Из историје жена/ (4/1936: 11–13).
441. „Старе и нове генерације“ / За Жену и Свет написала Мери Северсон (4/1936: 13).
442. „И најстарија времена познавала су жену-чиновницу“ (5/1936: 59).
443. „Жена и дом“ / Вера Павловић (6/1936: 1).
444. „Жена као мајка“ / Вера Павловић (7/1936: 2).
445. „Жена и цигарета“ / Вера Павловић (8/1936: 1–2).
446. „Жена и њен одмор“ / Др Коста Михајловић (8/1936: 4–5).
447. „Независност жене и брак“ / Евгенија Абаковска (9/1936: 1–2).
448. „Жена за време болести“ / Милица Михајловић (10/ 1936: 2).

449. „Жена и спорт“ (10/1936: 11–12).
450. „Младе девојке у Јапану“ / (10/1936: 20–21).

1937.

451. „Светли и тужни дани“ / Пјер Гаро (1/1937: 3). Портети Леди Хамилтон, Краљице Наталије и Лоле Монтес.
452. „Наша краљица“ / Добрила Главинић Кнез-Милојковић (2/1937: 1–2). [Са фотографијом.]
453. „О југословенској жени“ / Мере Крејчик (4/1937: 6). [„Супруга нашег посланика у Штокхолму говори о својој земљи“.]
454. „Из живота Катарине де Медичи“ /Из живота жена// Томас Келдкот Роналдсон (5/1937: 23).
455. „Жена – друг свога мужа“ / Милица Михајловић (6/1937: 3).

1938.

456. „Шта карактерише данашњу средњошколску женску омладину“ / Дора Пилковић-Максимовић (1/1938: 1–2).
457. „Нови тип жене у Америци“ /Филм/ (1/1938: 13). [Са фотографијама.]
458. „Краљица Јелена – Једина Францускиња на српском престолу – “ / Нестор (2/1938: 1–2).
459. „Жена античког доба“ (2/ 1938: 18). [Кроз призму неговања и козметике.]
460. „Кнегиња Љубица“ / Нестор (3/1938: 1–2). [„Ове године се навршава 150 година од рођења велике Српкиње и енергичне жене.“]
461. „Ко је Кетрин Хепбарн“ (3/1938: 10).
462. „Масарик о жени“ (4/1938: 2).
463. „Госпођица Талфи, несрећна љубав Симе Милутиновића Сарајлије“ (5/1938: 6–7).
464. „Жена, творац културе и цивилизације“ / Проф. Благоје Живковић (7/1938: 2–3).

465. „Четири владарке Марије и њихова раскошна постеља“ / Џон Раквинг (9/1938: 12–13). [Са фотографијом постеле и репродукцијама слика владарки које су спавале у истој постели: Марија Медичи, Марија Терезија, Марија Антоанета и Марија Лујза.]
466. „Живот жена на јави“ (12/1938: 6–7).
467. „Грета Гарбо“ (12/1938: 16). [„Велика уметница, ‘божанство на платну’, загонетка је за цео свет.“ Са фотографијом.]

1939.

468. „Поводом рођендана Југословенске Краљице Марије“ / Полексија Стошић-Димитријевић (1/1939: 1–2). [Са фотографијом. Портрет честитка.]
469. „Шта турска жена дугује Ататурку“ / С. Ж. (1/1939: 2–3). [Преплетени портрети Кемала Ататурка и некадашње и савремене турске жене.]
470. „Моја свекрва? – Ја је обожавам...“ (1/1939: 10–11). [Портрет савремене еманциповане свекрве, „најбоље пријатељице“.]
471. „Жена у историји“ / Стојан Живадиновић (2/1939: 1–2)
472. „Леди Гламис“ /Из историје жена/ (2/1939: 2). [Са илустрацијама.]
473. „О женској осетљивости“ / Стојан Живадиновић (3/1939: 1). [Есенцијалистички портрет жена као биолошки осетљивијег пола.]
474. „Неплодност... трагедија многих жена“ / Вера Павловић (3/1939: 2). [Портрет нероткиње.]
475. „Грес Мур“ (3/1939: 8–9). [Портрет светске оперске звезде. Са фотографијама.]
476. „Вредност наше жене“ / Стојан Живадиновић (5/1939: 1). [Портрет савремених Југословенки.]
477. „Добитница Нобелове награде: Перл Бак, модерна је жена“ (5/1939: 3). [Са фотографијом.]
478. „Ширли Темпл је дете као и сва деца“ /Филм/ (5/1939: 8). [Портрет репортажа. Са фотографијом.]
479. „Положај жена у данашњој Италији“ /Из живота жена// Карин Михаелис (6/1939: 8).

480. „Марлена и – интервју“ //Из живота наших љубимаца/ К. П. С. (6/1939: 15). Са фотографијом. Портрет – репортажа о Марлен Дитрих.
481. „Сигфрид Гири – егзотична жена“ (7/1939: 11). [Са фотографијама. Портрет холивудске глумице, „земљакиње Грете Гарбо“.]
482. „Жена и спорт у античкој Грчкој“ (7/1939: 12–13). [Са цртежом.]
483. „Савремена жена“ /Да се разумемо// Евгенија Пауновић (9/1939: 2).
484. „Славне жене математичарке“ /У одбрану нас жена.../ (9/1939: 13)
485. „Наше старемајке – срећне жене“ /Из једног старог албума// Вера Павловић (11/1939: 4). Са фотографијом.
486. „Монголска жена“ /Из далеког света// Џон Раквинг (11/1939: 6). Са фотографијама монголске принцезе Палте.
487. „Седамнаест јој је година...“ /Филм/ (11/1939: 11). Са фотографијом. Портрет младе холивудске звезде Дине Дарбин.
488. „Жена и неговање укуса“ / М. В. (12/1939: 1–2).

1940.

489. „Оне су биле мудри државници и славне владарке“ (3/1940: 2–3). [Портрети владарки „под чијом владавином је њихова земља процветала“: Клеопатре, Изабеле католичке, Марије Терезије, краљице Викторије, Јелисавете од Енглеске и царице Катарине II. Са фотографским репродукцијама одговарајућих сликарских портрета.]
490. „Жена у браку“ (5/1940: 1–2).
491. „Достојанство жене“ / О. Т. (6/1940: 1).
492. „Како су жене некад путовале“ /Живот жена у прошлости/ (6/1940: 8).
493. „Жена сунце“ / О. Т. (7/1940: 1–2).
494. „Четворогодишња девојчица, проналазач“ (7/1940: 8).
495. „Жене код старих Трачана“ (8/1940: 13).
496. „Чудна каријера једне Американке“ / А. (8/1940: 13).
497. „Српкиња на турском престолу“ / Др Владимир Розов (10/1940: 1–4). Историјски портрет султаније Маре.
498. „Живот некадашње удаваче“ / Милица Михаиловић (10/1940: 7).

499. „Сара Бернар – несуђена калуђерица“ (10/1940: 11–12).
500. „Неимар жене“ / О. Т. (11/1940: 1–2).
501. „Проблем наше сељанке и његово решење“ / Вид. Б. Живковић (12/1940: 7).

1941.

502. „Женска омладина и научни рад“ (2/1941: 5–6).
503. „Жена и мода“ / Олга Аксентијевић (4/1941: 2–3).

Југословенска жена

1931.

1. „Наша прва жена лекар“ (1/1931: 2). [Опис животног и професионалног пута др Драге Љочић (са фотографијом).]
2. „Наша сељанка“ / Јелица Јевђенијевић (1/1931: 2–3; 2/1931: 2)
3. „Душица Н. Вучетић“ / Ј. (1/1931: 3). [Некролог са песмом ауторке и фотографијом.]
4. „Неколико ријечи о жени у музици“ / Маргита Марковић-Пливелић (1/1931: 4).
5. „О нашим студенткињама“ / Драгиња Попс-Драгићева (1/1931: 3–4). [Извештај о животу студенткиња на универзитетима у Краљевини Југославији.]
6. „Данашња жена“ / Нера Ђ. Прикелмајер, (2/1931: 2). [Слика савремене запослене и равноправне жене.]
7. „Смрт египатске феминисткиње“ (2/1931: 4). [Вест о смрти Амиле Ксанем Ефенди.]
8. „Хаџи Стака Скендерова“ / Рад. (3/1931: 2–3). [Фелтон.]

1932.

9. „Жена грађанка у Југославији“ / др Зденка Бабић-Кеслер (4/1932: 2).
10. „Христина Бошковић“ / Р. (5/1932: 2). [Кратак портрет српске феминисткиње документован њеним писмом-сећањем.]
11. „Нова домаћица“ / Љ. Сладојевић (5/1932: 3).
12. „Жена у Совјетској Русији“ / Хелен Гесе (6/1931: 2). [„Г-ђа Хелен Гесе, по своме повратку из Русије, објавила је ове податке о животу жена у Совјетској Русији у ‘La Française’.“]
13. „Кинеска авијатичарка“ (6/1931: 2). [Извештај о феминисткињи Ван Квеј Фен која се спрема за прву авијатичарку у Кини.]
14. „Прва жена-доктор права на Београдском универзитету“ / Ј., *Југословенска жена*, (7/1931: 2). [Вест о успеху Анке Гођевац.]
15. „Неколико речи о жени занатлији“ / Љ. Сладојевић (8/1931: 2).
16. „Савремена жена“ / Олга Керниц-Пелеш (10/1931: 1 и 11/1931: 1).
17. „Наша сељанка“ / Милан Ракочевећ (11/1932: 2 и 12/1932: 2).
18. „У спомен Зофке Кведерове“ / Љ. С. Ј. (12/1932: 1).
19. „Смрт наше велике добротворке“ (12/1932: 1). [Вест о смрти Леди Каудри уз подсећање на њена добротворства српском народу.]
20. „Жена први професор цртања у гиманзији“ (13/1932: 2). [Вест о успеху Радмиле Милојковић.]
21. „Хаџи Катарина Симић (Рођ. 1819 – 1883)“ / Рад. (14/1932: 2–3). [Фелџтон.]
22. „Жене директори у школама“ / Р. Анђелковић-Чубриловић (18/1932: 1). [Расправа.]
23. „Даница Марковић“ (18/1932: 3). [Некролог.]
24. „Улога жене у привреди“ / Јулка Јефтић (19/1932: 3).
25. „Клара Цеткин“ / Милица Ђурић-Топаловић (21/1932: 1).
26. „Две жене“ / В. Ч. (21/1932: 1). [Слика два типа жене: раднице и буржујске „лутке“.]
27. „Жене раднице и жене нераднице“ / А. Ракетић. (21/1932: 2). [Слика типова вредне жене и лење жене склоне луксузу.]
28. „О бугарским интелектуалкама“ / Зорка Карацић (23/1932: 1).

29. „Прва наша жена ветеринар“ (24/1932: 2). [Чланак о Јелки Бајкић-Макавејев и смањењу родне неравноправности у јавним професијама.]
30. „Прва наша жена члан Академије наука“ (24/1932: 3). [Портрет сликарке Катарине Ивановић поводом педесет година од њене смрти.]

1933.

31. „Положај жене код неких старих културних народа“ (26/1933: 2).
32. „Жена у привреди“ / Милица Ђурић-Топаловић (27/1933: 1 и 29/1933:1).
33. „Жена у правним обичајима Јужних Словена“ / Из Зборника В. Богишића, 1874 (27/1933: 2).
34. „Положај данашње жене“ / Јелисавета Јанићева (27/1933: 2).
35. „Прва србијанска књижевница – ‘Илиркиња из Србије’“ / Р. (29/1933: 2–3). [Књижевни и преводилачки портрет Анке Обреновић.]
36. „Улога жене у породици“ / Јелена Марић (30/1933: 2).
37. „Жена директор гимназије у Загребу“ (30: 1933: 2). [Вест о постављењу др Мире Кочонда-Водваршке.]
38. „Жена на новом положају“ (30/1933: 3). [Вест о постављењу Надежде Суворовске на место заповедника Ваздухопловне станице у Москви.]
39. „Српкиње у служби отаџбини и народу у ратовима 1912–1920. год.“ (30/1933: 3 и 31/1933: 3–4). [Запис са предавања Данице Агатоновић, председнице Женске секције Фидака.]
40. „Улога жене у породици. (Одговор на истоимени чланак Ј. Ж. – бр. 30)“ / др Јулка Хлапец-Ђорђевић (32/1933: 2–3).
41. „Жена у правним обичајима Јужних Словена“ / Из Зборника В. Богишића, 1874 (32/1933: 4).
42. „Брак и положај жене у старој српској држави“ / Миодраг Ал. Пурковић (33/1933: 2).
43. „Кнегиња Љубица Обреновић“ (33/1933: 2).
44. „In memoriam Milici Svetković“ / Нева Мурвар (33/1933: 2). [Фелџон-некролог.]

45. „Жена у правним обичајима Јужних Словена“ / Из Зборника В. Богишића, 1874 (33/1933: 3).
46. „Жена министар у Америци /Са свих страна/“ (33/1933: 4). [Вест о постављењу Мис Перкинс за министра рада.]
47. „Мати као васпитач“ / Анђелија Ч. Милић (35, 36/1933: 3–6). [Извод из предавања.]
48. „Мајка и позив“ / Маријана Жељезнова-Кокелъ (37/1933: 2). [Расправа поводом отпуштања са посла жена-мајки у Немачкој.]
49. „Жена у правним обичајима Јужних Словена“ / Из Зборника В. Богишића, 1874 (37/1933: 3).
50. „Странци о нашој жени /Са свих страна/“ (37/1933: 4). [Извод из текста „једног Немца“ о Црногорки.]
51. „Још једна жена дипломата /Са свих страна/“ (37/1933: 4). [Вест о томе да је председник Рузвелт на место „посланика“ САД у Данској поставио госпођу Рут Овен.]
52. „Муслиманска жена (Санџак)“ / Радмила Петрић (38/1933: 2–3). [Фелтон.]
53. „Улога жене и мајке у друштвеном животу“ / Дес. Гајић (38/1933: 3–4)
54. „Да ли су школоване жене и интелектуалке“ / Једна школована жена (38/1933: 1). [Полемика. Одговор на чланак В.Ч. -а (37/1933: 1).]
55. „Интелектуалке и школоване жене“ / Ружа Гајић (39/1933: 1). [Полемика. Одговор на чланак В.Ч. -а (37/1933: 1).]
56. „Жена књижевник“ / Марсел Прево (39/1933: 2–4). [Фелтон.]
57. „Жена са села /Познај самога себе/“ (43/1933: 3). [Запис разговора са самосвесном сељанком, Марицом Симоновић из Железника.]
58. „Бугарске књижевнице“ / Десанка Максимовић (47/1934: 2–4). [Фелтон.]

Жена данас

1936.

1. „Данашња муслиманка у Босни“ (1/1936: 8).
2. „Улога жене у музици“ / Стана Ђурић-Клајн (2/1936: 4).
3. „Девојка без мираза“ (2/1936: 7). [Портрет савремене девојке у паланци.]
4. „Жена кочијаш“ (2/1936: 11). [Фотографија.]
5. „Како живе жене на Пријатељским острвима“ (2/1936: 12–13). [Са фотографијама.]
6. „Шегрт“ / Милка Жицина (2/1936: 19–20). [Прича. Портрет раднице као шегрта.]

1937.

7. „Прича о једној Марији“ / А. Симић (3/1937: 18). [Прича.]
8. „Сеоска учитељица пише...“ (4/1937: 8). [(Ауто)портрет сеоске учитељице.]
9. „Ми живимо у Прилепу“ / Марија Јефтановић (4/1937: 9). [Портрет прилепских омладинки.]
10. „Једна од нас“ / Паулина Малушев (4/1937: 12). [Прича.]
11. „Жена у Пушкиновим делима“ / Клавдија Жухина (4/1937: 13–14).
12. „Жена у светлости биологије“ / Др Сениша Станковић (5, 6/1937: 4–5). [Научна расправа.]
13. „Жена – приватни чиновник“ / Драгица Поповић (5, 6/1937: 5–6).
14. „Наша сељачка жена“ / Никица Благојевић (5, 6/1937: 18). [Предавање.]
15. „Нервозна жена“ / Неуролог (5, 6/1937: 22). [„Научни“ портрет.]
16. „Чешке парламентарке“ (7/1937: 6–7).
17. „Жена у Црној Гори“ / М. Ћ. (7/1937: 8).
18. „Кина у одбрани независности и слободе“ / Агнес Смедлеј (8/1937: 12–14).
19. „О домаћицама...“ / Душанка Сретеновић (7/1937: 9–10).
20. „*Сељачка жена* – Фрања Вучиновић“ (7/1937: 17). [Приказ књиге.]
21. „Црмничка жена се буди“ / Јанко Ђоновић (8/1937: 3).

1938.

22. „Лик једне велике жене. Марија Кири“ / Даринка Стефановић (11,12/1938: 14–15). [Са фотографијама.]
23. „Живот босанске сељанке“ /Са нашег села/ (11,12/1938: 20).
24. „Жена у Македонији“ / Гимназискиње из Македоније (11,12/1938: 21).
25. „Једна велика сликарка: Кете Колвиц / О[лга]. Т[имотијевић]. (11,12/1938: 27). [Са репродукцијама цртежа, од којих је један аутопортрет.]
26. „Једна велика научница: Соња Ковалевска“ (13/1938: 4–6). [Са фотографијама.]
27. „Кажи ми, кажи како да те зовем, кажи ми какво име да ти дам...“ / Олга Тимотијевић (13/1938: 6). [Портрет „гламур-девојке“.]
28. „Једна француска сликарка: Сузан Валадон“ / Ф[ани]. П[олитео]. (14/1938: 21) [Са репродукцијом једног аутопортрета и цртежа.]
29. „Две жене наше прошлости: Драга Дејановић и Милица Стојадиновић“ / Марија Велимировић (15/1938: 4–5). [Са репродукцијом слике Милице Стојадиновић – Српкиње.]
30. „Марија Верон“ (15/ 1938: 8). [Некролог поводом смрти француске феминисткиње.]
31. „Жена у Америци. Према једном предавању публицисткиње Дороти Томпсон на америчком радиу“ / Превела Ина Ерлих Шварц (15/1938: 8–9).
32. „Катарина Ивановић, српска сликарка“ / Ерика Давичо (15/1938: 18). [Са репродукцијом слике.]
33. „Жорж Санд и њено доба“ / А. Л. (16/1938: 12–13). [Са репродукцијом сликарског портрета Ежена Делакроа.]
34. „Жене у Новом свету“ / Гертруд Диби (16/1938: 16–17). [Портрет Американки у форми дијалога-интервјуа са Дороти Томпсон. Са фотографијама госпође Рузвелт, и глумица Џоан Крафорд, Елинор Повел и Ане Меј-Вонг.]
35. „Берт Моризо“ / Фани Политео (16/1938: 22). [Портрет француске сликарке.]

36. „Жена војвођанског села поново носи одећу коју је сама изаткала и кува у земљаним лонцима“ / Марија Стрнац (16/ 1938: 27). [Са илустрацијом Пирошке Ронај – цртеж „Праља“.]
37. „Како жена на селу проводи лето“ / О. В. – учитељица (16/ 1938: 29).
38. „У сенци фереца“ / Даница Војводић (17/1938: 9–10). [Етнографски запис-портрет муслиманке у Санцаку.]
39. „Бирешкиња Борча“ / Софија Мијовић (18/1938: 5). [Прича, слика живота слушкиње код војвођанских газда на селу. Са илустрацијом-цртежом Пирошке Ронај.]

1939.

40. „Санџачка муслиманка“ / Тамил Сијарић (19/1939: 8). [Песма.]
41. „Селма Лагерлеф“ (19/1939: 10). [Белешка о животу и делу са одломцима из мемоара ауторке.]
42. „Светозар Марковић и сестре Нинковић“ / Вида Обрадовић (20/1939: 7–8).
43. „Улога жене у будућем рату“ / Др Лазар Генчић, санит. пуковник у пензији (21/1939: 3–4). [Преглед женских активности у претходном, и предвиђање улога жене у будућем светском рату.]
44. „Кинескиње у одбрани слободе“ (21/1939: 5).
45. „Прва жена капетан“ (21/1939: 6). [Портрет Ане Шчећињине, прве жене – бродског капетана у свету.]
46. „Žene u Francuskoј revoluciji“ / М. М. (21/1939: 11–12).
47. „Борите се до краја“ / Клаудија Жухина (22/1939: 3–4). [Портрет кинеских жена у рату, састављен од низа групних и индивидуалних портрета.]
48. „Софија Леви“ / Ела Алмули (22/1939: 8). [Прича.]
49. „Жена острвљанка“ / Једна учитељица (22/1939: 24). [Слика (живота) жене са далматинских острва.]
50. „Јунакиње у нашој народној поезији“ / Јаша М. Продановић (23/1939: 3–4).
51. „Прича о мени...“ / Катја Шпурова (23/1939: 5). [Прича у облику исповести служавке.]
52. „Положај жена у Бугарској“ / (превод са бугарског) (23/1939: 6–7).

53. „Муслиманка у браку“/ Смиљана Кршић (24/1939: 13).
54. „Сељанка као ученица“/ Вида Чубриловић-Копривица (24/1939: 19–20).
55. „Роз Лакомб. Једна заборављена жена – борац Француске револуције“ / Густо Јирку (25/1939: 9).
56. „Јапанске жене за време рата“ / „Orienta Kuriero“ Хонгконг, са есперанта превео Д. П. (25/1939: 13).

1940.

57. „О самоћи самосталне жене“/ Рубрика Саме о себи / (26/1940: 2). [Писмо читатељке и одговор редакције на њега.]
58. „Једна незаборавна жена“ / М. (27/1940: 15–16). [Портрет-биографија Розе Луксембург.]
59. „О кућним помоћницама“ (27/1940: 19).
60. „Јунакиње рада“/ Марија Велимировић (28/1940: 6–9). [О појави „новог типа“ жене, о совјетским „стахановкама“, рекордеркама у раду награђеним орденима.]
61. „Хетагуровке“ / Евгеније Петров (29/1940: 3–4). Фелтон. [О совјетским девојкама које су на позив Валентине Хетагурове масовно отишле у „далекоисточне“ совјетске области на рад.]

*Селективна библиографија женских портрета направљена је донекле по моделу пописивања библиографских јединица у *Летописима културног живота* који су рађени у оквиру истраживачког пројекта Историје српске књижевне периодике (који је смењивањем истраживачких циклуса мењао и своје називе) у Институту за књижевност и уметност. Поред назива часописа у ком је портрет објављен и који се истиче на почетку, као поднаслов у оквиру библиографије, јединица пописа доноси наслов часописног чланка – портрета, име рубрике (уколико је објављен у оквиру неке) између косих црта, име ауторке или аутора (када их чланак доноси), датирање часописног броја, године и странице на којима

је чланак штампан. Поред тога, у угластој загради налази се метаподатак о портрету уколико се сматра потребним. Он може да садржи уже жанровско одређење женског портрета, детаљније објашњење порекла текста, информацију везану за мултимедијалност портрета када је о таквом типу портрета реч, и слично. Ове информације у непосредној су вези са одређењем жанра женског портрета у студији, односно са њеном методолошком основом: уже жанровско одређење појединачних текстова ту је да би на великом обиму грађе потврдило изнету тезу о унутрашњој жанровској динамици проучаваног жанра, као што податак о одржаном предавању из кога је текст настао, и удружењу и јавном простору где је предавање одржано, служе да додатно илуструју тезу о месту овога жанра у феминистичкој контрајавности односно грађанској јавности.

Осим тога, метаподатку о појединачној јединици прикључен је понекад и цитат из датог текста, или кратка информација о његовом садржају. Тиме је, заправо, библиографија проширена у слику српског / југословенског и међународног женског активизма и ауторства.

Будући да су комбиновањем ћирилице и латинице многи од ових периодика изражавали своје југословенство, и да је то важна чињеница и за женске портрете, наслов чланка и име ауторке дати су у оригиналном писму.

Овакав начин израде библиографије није се руководио постојећим стандардима израде библиографија, већ је произишао из потреба која је наметнула сама грађа и начин њеног дефинисања и обраде у овој студији. Библиографија не претендује на целовитост и обухвата оне часописе и листове који су обрађивани у самој студији. Тачније, оне периодике у којима се женски портрети објављују редовно, систематски и програмски, односно где се препознаје строги контекст женског ауторства, а то су у овом случају *Женски покрет*, *Једнакост*, *Жена и свет*, *Југословенска жена* и *Жена данас*. Часописи и листови су изабрани и као представници различитих усмерења међуратног феминизма односно женских покрета. Тако у ову селективну библиографију није укључен часопис *Женски свет* зато што је далеко дуготрајнији часопис *Жена и свет* узет као довољан репрезент умереног грађанског феминизма.

Ова библиографија је селективна зато што није укључила све листове и часописе у којима се формирао женски портрет као жанр, али је као таква и

непотпуна зато што фондови библиотека (Народна библиотека Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“ и Библиотека Града Београда) не садрже целовите комплете обрађених периодика. Ипак, „изгубљених“ бројева има свега по неколико за сваки периодик (*Једнакост*, *Југословенска жена*, *Женски покрет*, *Жена и свет*), а *Жена данас* је чак комплетно сачувана (изузев последњег, заплењеног броја), тако да овај мали степен непотпуности библиографије не утиче на њену релевантност.

15. Литература

ИЗВОРИ

Периодика

Политика

Једнакост – Die Gleichheit – L' Egalité, орган жена социјалиста (комуниста) Југославије. Београд. 1920.

Женски покрет: орган друштва за просвећивање жене и заштиту њених права. Београд: Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права; (од 1924: *орган алијансе Женских покрета у Краљевини СХС*; од 1929: *орган алијансе Женских покрета у Краљевини Југославији*). 1920–1941.

Јавор: лист за забаву, поуку и књижевност. Уредник Илија Огњановић. Нови Сад. 1874–1893.

Југословенска жена. Београд. 1931–1934.

Жена данас, Бројеви 1/1936–33/1944. Фототипско издање. Београд: Конференција за друштвену активност жена Југославије, 1966.

Die Arbeiterin: Organ für die Interessen der werktätigen Frauen in Österreich / Kommunistische Partei Österreichs. Wien: Verl. für Arbeiter-Presse.

Сељанка, лист за просвећивање жене на селу. Уређује Даринка Лацковић. Београд. 1933–1935.

Мисао, књижевно-политички часопис (од 1922. до 1924. *књижевно-социјални часопис*). Београд. 1919–1937.

Нова Европа. Уредник Милан Ђурчин. Загреб. 1920–1941.

ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu. Glavna i odgovorna urednica Svetlana Slapšak. Beograd. 1994/1995 – .

Српкиња, њезин живот и рад, њезин културни развитак и њезина народна умјетност до данас. Добротворне задруге Српкиња у Иригу. Сарајево: Штампарија Пијуковић и друг, 1913.

Живот и рад: часопис за књижевност и друштвена питања. Београд. 1928–1941.

Женски свет: орган добротворних задруга Српкиња. Издаје и уређује Аркадије Варађанин. Нови Сад. 1886–1914.

Женски свет. Уредница Јелена И. Зрнић. Београд. 1930–1934.

Жена и свет. Уреднице Јелена Зрнић и Александра Јовановић. Београд: Издавачко предузеће „Илустрације“. 1925–1941.

Књижевна дела

Baum, Viki. *Helena Vilfijer.* Preveli Radoslava Jovanović i Đorđe Skerl. Cetinje: Narodna knjiga, 1958.

Билбија, Јелена. *Приче о селу и граду.* Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон, 1934.

Вујковић, Марица. *Вера Новакова.* Београд: Геца Кон, 1934.

Гавриловић, Драга. *Изабрана проза.* Избор и предговор Јасмина Ахметагић. Београд: Мултинационални фонд културе Конрас, Седма сила, 2007.

Димитријевић, Јелена Ј. *Нове.* Београд: Српска књижевна задруга, 1912.

Димитријевић, Зора. *Изгубљени дневник.* Београд: Штампарија „Мироточиви“, 1924.

Џисина, Milka. *Kajin put: roman.* Beograd: Nolit, 1934.

Жицина, Милка. *Девојка за све*. Београд: [без издавача]. [По С. Кораћу Издање ауторке, штампано децембра 1939. у штампарији Радојка С. Албулова], 1940.

Јанковић, Драга. *Деца*. Приповетка (Награђена на конкурс Уметничког одељења Министарства просвете). Београд: С. Б. Цвијановић, 1928.

Janković, Milica. *Pre sreće*. Zagreb: Izdanje „Književnog juga“, 1918.

Јанковић, Милица. *Плава госпођа*. 1924.

Јанковић, Милица. *Људи из скамије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1937.

Лазаревић, Анђелија Л. *Паланка у планини и Лутања*. Београд: Српска књижевна задруга, 1926.

Лазаревић, Анђелија Л. *Говор ствари: сабрани списи*. Приредила Зорица Хаџић. Београд: Службени гласник, 2011.

Максимовић, Десанка. *Људило срца*. Београд: Савременик Српске књижевне задруге, 1931.

Максимовић, Десанка. *Целокупна дела*. Критичко издање, пети том: Проза. Приредила Нада Мирков Богдановић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, Службени гласник, Завод за издавање уџбеника, 2012.

Орловић, Вук [псеудоним Љубице С. Попадић]. *Претеча: писма једне паланчанке*. Београд: Штампарија „Туцовић“, 1929.

Радоичић, Љубица П. *Крв се буди*. Београд, 1932.

Радоичић, Љубица П. *Дана Рачић*. Београд: Српска књижевна задруга, 1938.

Sejfulina, Lidija. *Virineja*. Prevela sa ruskog Mira Čehova. Beograd: Nolit, 1933.

Спиридонович–Савић, Јела. *Вечите чежње*. Београд: С. Б. Цвијановић (Штампарија „Единост“ у Трсту), 1926.

Спиридонович–Савић, Јела. *Приповетке*. Београд: Савременик Српске књижевне задруге, 1938.

Тутуновић, Надежда. *Кроз улице и душе*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон, 1938.

Филиповић, Фрида. *Приче о жени*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон, 1937.

Шкурла-Илијић, Верка. *Ко им суди?* Београд: Српска књижевна задруга, 1933.

ЛИТЕРАТУРА

Андоновска, Биљана. „Дијалектика јавности: просвећеност, надреализам и публикације.“ *Традиција просвећености и просвећивања у српској периодици*, зборник радова, уредила Татјана Јовићевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012. 211–236.

Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Prevod s originala, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić. Beograd: Dereta, 2002.

Atanasijević, Ksenija. *Etika feminizma*. Izbor, priređivanje i predgovor Ljiljana Vuletić. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2008.

Ballaster, Ros & Beetham, Margaret & Frazer, Elizabeth & Hebron, Sandra. *Women's Worlds: Ideology, Femininity and the Woman's Magazine*. London: Macmillan, 1991.

Бакић, Јово. *Идеологије југословенства између српског и хрватског национализма 1918–1941*. Зрењанин: ГНБ „Жарко Зрењанин“, 2004.

Bathia, Vijau K & Maurizio Gotti, eds. *Explorations in Specialized Genres*. Bern: Peter Lang, 2006.

Batler, Džudit. „Kontigentni temelji: feminizam i pitanje ‘postmodernizma’“. *Feministkinje teoretizuju političko*. Priredile Džudit Batler i Džoan Skot, sa engleskog prevela Adriana Zaharijević. Beograd: Centar za ženske studije i istraživanje roda, 2006. 19–37.

Batler, Džudit. *Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, prevela Adriana Zaharijević. Loznica: Karpos, 2010.

Biti, Vladimir *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.

Blagojević, Marina. "Women and War: The Paradox of Self/Sacrifice or The Anatomy of Passivity". *What Can We Do for Ourselves? / East European Feminist Conference, Belgrade June 1994*. Belgrade: Center for Women's Studies, Research and Communication, 1995. 32–42.

Blommaert, Jan & Chris Bulcaen. "Critical Discourse Analysis". *Annual Review of Anthropology*, Vol. 29 (2000): 447–446.

Богдановић, Мира. „Женско питање у часопису *Нова Европа* (1920–1941)“. *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века 2*, Положај жене као мерило модернизације. Београд: Институт за новију историју Србије, 1998. 385–393.

Božinović, Neda. *Žensko pitanje u Srbiji: u XIX I XX veku*. Beograd: „Devedesetčetvrta“; „Žene u crnom“, 1996.

Bok, Gizela. *Žena u istoriji Evrope: od srednjeg veka do danas*. Prevela s nemačkog Ljubinka Milenković. Beograd: Clio, 2005.

Brajović, Tihomir. „Malovaroška hronika kao paražanr srpske književnosti“. *Komparativni identiteti: srpska književnost između evropskog i južnoslovenskog konteksta*. Beograd: Službeni glasnik, 2012. 115–141.

Brunsdon, Charlotte. "Pedagogije ženskog: feminističko podučavanje i ženski žanrovi". *Politika teorije*. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija, priredio Dean Duda. Zagreb: Disput, 2006.

Brilliant, Richard. "Portraiture". *The Encyclopedia Americana*, International edition, Volume 22. Danbury: Grolier Incorporated, 2003. 428–431.

Brinker-Gabler, Gisela et al. In: Drewitz, Ingeborg, ed., *The German Women's Movement: the Social Role of Women in the 19th Century and the Emancipation Movement in Germany*. Bonn: Hohwacht, 1983.

West, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Wheeler, Kenneth W. and Virginia Lee Lussier (eds.). *Women, the Arts, and the 1920s in Paris and New York*. New Brunswick (U.S.A.) / London (U.K.): Transaction Books, 1982.

Williams, Raymond. „Analiza kulture“ /Poglavlje iz knjige *The Long Revolution*, 1965/ (Preveo: Višeslav Kirinić). *Politika teorije*. Zbornik iz rasprava kulturalnih studija, priredio Dean Duda. Zagreb Disput, 2006. 35–59.

Julie Wheelwright, “Captain Flora Sandes: A Case Study in the Social Construction of Gender in a Serbian Context”. У: Allcock, John B.; Antonia Young *Black Lambs & Gery Falcons: Women Travellers in the Balkans*. Berghahn Books, 2000.

Wodak, Ruth & Christof Ludwig (ed.). *Challenges in a Changing World: Issues in Critical Discourse Analysis*. Vienna: Passagenverlag, 1999.

Wodak, Ruth. “What CDA is about – a summary of its history, important concepts and its developments”, in: Wodak, Ruth & Michael Meyer (ed.) *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage Publications, 2004. 1–13.

Вујновић, Станислава. „Даница Марковић и круг списатељица у часопису *Musaö*“, *Тренуци Данице Марковић*. Чачак, Београд: Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 2007. 179–192.

Вуковић, Ђорђеје. „За једну историју књижевне периодике“, *Књижевна историја*, бр. 62 (1983): 345–370.

Vulf, Virdžinija. *Sopstvena soba*. Prevela sa engleskog Jelena Marković. Beograd: Plavi jahač, 2009.

Вучетић Младеновић, Радина. *Европа на Калемегдану: „Цвијета Зузорић“ и културни живот Београда 1918–1941*. Београд: Институт за новију историју Србије, 2003.

Gordić-Petković, Vladislava. „Zavera nečitanja“. *ProFemina*, br. 29/30 (2002): 201–203.

Gros, Elizabet. *Promenljiva tela: Ka telesnom feminizmu*. Sa engleskog prevela Tatjana Popović. Београд: Centar za ženske studije i istraživanje roda, 2005.

Derida, Žak. *Za Moskvu u oba pravca*. Preveo sa francuskog Bojan Savić Ostojić [razgovor sa Žakom Deridom vodili Natalija Avtonomova, Valerij Podoroga, Mihail Riklin]. Loznica: Karpos, 2012.

Duff, David. „Introduction“. *Modern Genre Theory*. London: Longman, 2000. 1–24.

Dijk, Teun A. Van. “Critical Discourse Analysis”, In: D. Tannen, D. Schiffrin & H. Hamilton (Eds.), *Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell, 2001. 352–371.

Dijk, Teun A. Van. “Ideology and Discourse Analysis”, *Journal of Political Ideologies*, Vol. 11, No. 2. (June 2006): 115–140.

Dijk, Teun A. Van. “Critical Discourse Studies: Sociocognitive approach”, in: Ruth Wodak & Michael Meyer (Eds.), *Methods of critical discourse analysis*. London: Sage, 2009. 62–85.

Димић, Љубодраг. *Културна политика у Краљевини Југославији, 1918–1941*. Први део, Друштво и држава. Београд: Стубови културе, 1996.

DiCenzo, Maria. Lucy Delap and Leila Ryan. *Feminist Media History: Suffrage, Periodicals and the Public Sphere*. Palgrave Macmillan, 2010.

Dojčinović, Biljana. *Ginokritika: rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*. Београд: Književno društvo „Sveti Sava“, 1993.

Дојчиновић, Биљана. *Градови, собе, портрети: огледи*. Београд: Књижевно друштво „Свети Сава“, 2006.

Дојчиновић-Нешић, Биљана „Женско писмо, проблем рода и гинеокритика (I)“, *Теоријско-историјски преглед компаратистичке терминологије код Срба*, Огледна свеска бр. 1, Књижевно друштво „Свети Сава“, Београд, 2006. 149–165.

Dojčinović-Nešić, Biljana. „O ženama i književnosti na početku veka“, *elektronsko izdanje*:

http://www.zenskestudie.edu.yu/index.php?option=com_content&task=view&id=273&Itemid=41

Дојчиновић, Биљана. „’Живимо ли ми само у садашњости?’ О покушају стварања женске културне заједнице у раду Јелице Беловић Бернаджиковске“, *Књиженство*, бр. 1. 2011: <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=16>

Donovan, Josephine. “Toward a Women’s Poetics”. *Tulsa Studies in Women’s Literature*, Vol. 3, No. 1/2 (Spring/Autumn, 1984): 98–110.

Drescher, Barbara. „Die ‘Neue Frau’“, *Autorinnen der Weimarer Republik*, hrsg. Walter Fähnders & Helga Harrenbrock. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003. 162–213.

Duda, Dean. *Kulturalni studiji – ishodišta i problemi*, Zagreb: AGM, 2002.

Ђорговић, Марија, Ана Панић и Уна Поповић (2010). *Женска страна: Музеј 25. мај, Београд = Women's Corner: Museum 25th May, Belgrade: 15/ 05 – 1/ 08 / 2010*. Каталог изложбе.

Ђорђевић, Јелена. *Студије културе*, Зборник. Београд: Службени гласник, 2008.

Ђурић, Дубравка „Феминистички и женски часописи у постјугословенским културама“. *ProFemina*, leto-jesen 2011, 2. специјални број (2011): 263–276.

Đurić, Dušan. „Portret“, u: *Novinarska enciklopedija*. Beograd: Beogradsko mašinsko-grafičko preduzeće, 1997. 533–536.

Ђуровић, Смиљана. „Историја жена – општа методолошка разматрања са освртом на југословенски историјски простор у 20. веку“, *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века 2 (Положај жене као мерило модернизације)*. Београд: Институт за новију историју Србије, 2008. 534–550.

Emmert, Thomas A. “Ženski Pokret: The Feminist Movement in Serbia in 1920s”. *Gender Politics in the Western Balkans: Women, Society and Politics in Yugoslavia and Yugoslav Successor States*, Ramet, Sabrina P. (ed.). The Pennsylvania University Press: University Park, 1999. 33–49.

Attwood, Lynne. *Creating the New Soviet Woman: Women’s Magazines as Engineers of Female Identity, 1922–53*. Basingstoke: Macmillan Press, 1999.

Иванић, Душан. *Књижевна периодика српског реализма*. Београд; Нови Сад: Институт за књижевност и уметност; Матица српска, 2008.

Eagleton, Mary. “Genre and Gender”. *Modern Genre Theory*. Edited and introduced by David Duff. London: Longman, 2000. 250–261.

Isić, Momčilo. *Seljanka u Srbiji u prvoj polovini 20. veka*. Drugo izdanje. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2008.

Yellis, Keneth A. “Prosperity’s Child: Some Thoughts on the Flapper”, *American Quarterly*, No. 21 (1969): 44 – 64.

Карацић Стефановић, Вук. *О српској народној поезији*. Приредио Б. Маринковић. Београд, 1964.

Kant, Imanuel. „Šta je prosvećenost“. *Um i sloboda: spisi iz filozofije istorije, prava i države*. Izbor, redakcija prevoda i predgovor Danilo Basta. Beograd: Časopis Ideje, 1974). 43–48.

Carle, Emmanuelle. "Women, Anti-Fascism and Peace in Interwar France: Gabrielle Duchêne's Itinerary". *French History*, Volume 18 (Issue 3, 2004): 291–314.

Canning, Kathleen. *Gender history in practice: historical perspectives on bodies, class, and citizenship*. Ithaca & London: Cornell University Press, 2006.

Kecman, Jovanka. *Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama 1918–1941*. Beograd: Narodna knjiga, Institut za savremenu istoriju, 1978.

King, Linda J. „The Image of Fame: Vicki Baum in Weimar Germany”. *The German Quarterly*, Vol. 58, No. 3 (Summer 1985): 375–393.

Kinnebrock, Susanne. „'Gerechtigkeit erhöht ein Volk!?' Die erste deutsche Frauenbewegung, ihre Sprachrohre und die Stimmrechtsfrage“. *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, No. 1 (1999): 135–172.

Kitch, Carolyn L. *The Girl on the Magazine Cover: the Origins of visual Stereotypes in American Mass Media*. Chapel Hill&London: The University of North Carolina Press, 2001.

Колонтај, Александра. *Нова жена*, предео Михаило Тодоровић. Београд: Модерна штампарија Р. М. Веснића, (б. г.) [1922].

Koljević, Svetozar [S. K.]. „Portret“. *Rečnik književnih termina*, drugo, dopunjeno izdanje. Glavni i odgovorni urednik Dragiša Živković. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit, 1992. 624–625.

Condell, Diana & Jean Liddiard. *Working for Victory?: Images of Women in the First World War, 1914–18*, Routledge, 1987.

Кораћ, Станко. *Српски роман између два рата 1918–1941*. Београд: Нолит, 1982.

Кох, Магдалена. *...Када сазремо као култура...: стваралаштво српских списатељица на почетку XX века: (канон – жанр – род)*. Превела с пољског Јелена Јовић. Београд: Службени гласник, 2012.

Cremades, Pelegrí Sancho. “An Overview of the Critical Discourse Analysis Approach to Mass Communication”. *Critical Discourse Analysis of Media Texts*. València: Universitat de València, 2007. 17–38.

Kuhn, Annette. “Women’s Genres”. *Screen*, 25: 1 (1984): 18–29.

Lazar, Michelle M. “Politicizing Gender in Discourse: Feminist Critical Discourse Analysis as Political Perspective and Praxis”. *Feminist Critical Discourse Analysis: Gender, Power and Ideology in Discourse*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. 1–28.

Лазић, Радмила. „Профемина, десет година после. Мисија завршена, остаје креација“. *Данас*, субота–недеља, 22.–23. октобар 2005, према електронском издању: <http://www.danas.co.yu/20051022/knjiga2.html>

LaFollete, Marcel C. “Eyes on the stars: Images of Women Scientists in Popular Magazines”. *Science, Technology, & Human Values*, Vol. 13, No. 3–4 (Summer – Autumn 1988): 262–275.

Lešić, Zdenko. *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buybook, 2003.

Lee Downs, Laura. *Writing Gender History*. London: Hodder Arnold, 2004.

Мала енциклопедија Просвета, 2, општа енциклопедија, четврто издање (1986). Београд: Просвета. („Југославија –Савез комуниста Југославије“).

Mullin, Katherine. “Modernisms and Feminisms“. *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory* (Ellen Rooney, ed.). Cambridge UK: Cambridge University Press, 2006. 136–152.

Malešević, Miroslava. „*Ženski pokret – feminističko glasilo između dva svetska rata*“. *Žensko: etnografski aspekti društvenog položaja žene u Srbiji*. Beograd: Srpski genealoški centar, 2007. 9–39.

Макуљевић, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку: Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Marković, Predrag J. *Beograd i Evropa 1918–1941: evropski uticaji na proces modernizacije Beograda*. Beograd: Savremena administracija, 1992.

Матовић, Весна et al. *Pe/визија: часописи као агенси књижевности и културе*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012.

Hobsbaum, Erik. *Doba ekstrema: istorija Kratkog dvadesetog veka 1914–1991*. Preveo sa engleskog Predrag J. Marković. Beograd: Dereta, 2002.

Марковић, Предраг. „Место жене у јавном мњењу Београда 1918–1965“. *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века 2*, Положај жене као мерило модернизације. Београд: Институт за новију историју Србије, 1998. 373–384.

McCracken, Ellen. *Decoding Women's Magazines: From Mademoiselle to Ms.* Macmillan, 1993.

Miller, Peter John. "Eighteenth-Century Periodicals for Women". *History of Education Quarterly*, Vol. 11, No. 3. (Autumn, 1971): 279–286.

Милинковић, Јелена. „Девојачки роман као *Bildungsroman*“. *Књижевна историја*, год. XLV бр. 149 (2013): 75–94.

Милић, Анђелка. „Патријархални поредак, револуција и сазнање о положају жене“. *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века 2: Положај жене као*

мерило модернизације. Београд: Институт за новију историју Србије, 1998. 551–559.

Милошевић, Срђан. „’Ја теби певам, сељаче, и кличем’ – сарадници *Нове Европе* о селу и сељаштву у међуратној Југославији“. *Нова Европа 1920–1941*. Уредици: др Марко Недић и др Весна Матовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010, 171–207.

Митровић, Андреј. *Време нетрпељивих: политичка историја великих држава Европе 1919–1939*. Подгорица: ЦИД, 1998.

Modern Genre Theory. Edited and introduced by David Duff. London: Longman, 2000.

Negt, Oskar und Alexander Kluge. *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main, 1972.

Negt, Oskar & Alexander Kluge. Peter Labanyi (translator). "The Public Sphere and Experience": Selections. *October*, Vol. 46 [Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories, and an Interview] Autumn (1988): 60–82.

Nedić, Vladan. [V. N.] „Ženske narodne pesme“. *Rečnik književnih termina*, drugo, dopunjeno izdanje. Glavni i odgovorni urednik Dragiša Živković. Београд: Институт за књижевност и уметност, Nolit, 1992. 947–948.

Nolte, Ernst. *Fašizam u svojoj epohi*. Preveli Mirjana Popović i Zlatko Krasni. Београд: Prosveta, 1990.

Paniagua, José María Bernardo; García, Guillermo López; Cremades, Pelegrí Sancho; Alegre, Enric Serra (eds.). "New advances in Critical Discourse Analysis of media texts". *Critical Discourse Analysis of Media Texts*. València: Universitat de València, 2007.

Панић-Мараш, Јелена. *Град и страст: натуралистички елементи у српском модеранистичком роману*. Београд: Службени гласник, 2009.

Рековић, Слободанка. „Џенски часописи у Србији на почетку 20. века“. *Slavica Tergestina n. 11–12, Studia slavica III*, Università degli Studi di Trieste – Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, 2004. 123–137.

Пековић, Слободанка. *Исидорини ослонци*. Нови Сад: Академска књига, 2009.

Пековић, Слободанка. „Поетика комуникационог текста у часописима“. *Жанрови у српској периодици*. Ур. Весна Матовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. 219–244.

Petersen, Vibeke R. *Women and Modernity in Weimar German: Reality and Representation in Popular Fiction*. New York: Berghahn, 2001.

Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1978*. Београд: Nolit, 1980.

Петровић, Јелена. „Женско ауторство између два светска рата: прилог књижевној антропологији рода“. *Теорије и политике рода: родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе*. Ур. Татјана Росић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008. 67–82.

Rykett, Lyn. “Reading the Periodical Press: Text and Context“. *Victorian Periodicals Review*, Vol. 22, No. 3 (Fall, 1989): 100–108.

Rykett, Lyn. *The ‘Improper’ Feminine: The Women’s Sensation Novel and The New Woman Writing*. London: Routledge, 1992.

Rykett, Lyn. “Foreword“. *The New Woman in Fiction and Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*, eds. Richardson, Angélique and Chris Willis. Palgrave Macmillan, 2001. xi–xii.

Поповић, Бојана. *Мода у Београду 1918–1941*. Каталог изложбе. Београд: Музеј примењене уметности, 2000.

Puvi, Meri. „Pitanje abortusa i smrt čoveka“. *Feministkinje teoretizuju političko*. Uredile Džudit Butler i Džoan Skot. Sa engleskog prevela Adriana Zaharijević. Београд: Centar za ženske studije i istraživanje roda, 2006. 259–276.

Radway, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.

Richardson, Angelique and Willis, Chris. “Introduction“. *The New Woman in Fiction and Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*, ed. Richardson, Angelique and Willis, Chris. Palgrave Macmillan, 2001. 1–38.

Rosowski, Susan J. “The Novel of Awakening”, *Genre*, no. 12 (1979): 313–332.

Sadowski, Tanja. „Die nationalsozialistische Frauenideologie: Bild und Rolle der Frau in der NS-Frauenwarte vor 1939“. 161–182.

http://www.mainz1933-1945.de/fileadmin/Rheinessenportal/Teilnehmer/mainz1933-1945/Textbeitraege/Sadowski_Frauenideologie.pdf (Последњи приступ 13. 06. 2013)

Sirković, Nina. „Ženski glasovi u romanu: razvoj junakinje *Bildungsromana*“. *Књиженство* 1, I (2011), <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=12>

Слапшак, Светлана. „’Филм је био завршен’. Предлог за носталгично читање *Теразија* Бошка Токина“, поговор у: Токин, Бошко. *Теразије*. Приредила и поговор написала Светлана Слапшак. Београд: Народна библиотека Србије; Горњи Милановац : Дечје новине, 1988. I–XVII.

Slapšak, Svetlana. „Julka Hlapec-Đorđević, *Jedno dopisivanje*: odgovor posle sedamdeset godina“, pogovor u: Julka Hlapec-Đorđević, *Jedno dopisivanje, fragmenti romana*. Београд: Prosveta, 2004. 153–170.

Smit, Antoni D. *Nacionalni identitet*. Београд: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug, 2010.

Стефановић, Светлана. „Женска штампа: *Жена и свет* (1925–1941)“. *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века* 2, Положај жене као мерило модернизације. Београд: Институт за новију историју Србије, 1998. 408–419.

Стефановић, Светлана. *Женско питање у београдској штампи и периодици 1918–1941*. Магистарски рад доступан у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић“ у Београду под ознаком РМ 2588.

Стојановић, Дубравка. *Калдрма и асфалт: урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*. Београд: Удружење за друштвену историју, 2009.

Стојановић-Пантовић, Бојана. „Елегија и побуна у песништву Данице Марковић“. *Тренуци Данице Марковић*. Чачак, Београд: Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 2007. 159–166.

Stolić, Ana. „Od istorije žena do rodne istorije“. Pogovor u: Bok, Gizela. *Žena u istoriji Evrope: od srednjeg veka do danas*. Prevela s nemačkog Ljubinka Milenković. Beograd: Clio, 2005. 425–445.

Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, 4th edition. Athens: The University of Georgia Press, 2006.

Tinkler, Penny. *Constructing Girlhood: Popular Magazines for Girls Growing up in England, 1920–1950*. London: Taylor & Francis, 1995.

Tinjanov, Jurij. „O književnoj evoluciji“. *Poetika ruskog formalizma*. Preveo s ruskog Andrej Tarasjev. Izbor tekstova, predgovor i beleške Aleksandar Petrov. Beograd: Prosveta, 1970. 287–300.

Tusan, Elizabeth. “Inventing the New Woman: Print Culture and Identity Politics During the *Fin-de-siècle*”, *Victorian Periodicals review*, Number 31, (1998): 169–182.

Тодић, Миланка. „Нова жена или робиница луксуза: насловне стране женских часописа у Србији (1920–1940)“. *Зборник Музеја примењене уметности*, бр. 4/5 (2008/9): 145–163.

Todorović-Uzelac, Neda. *Ženska štampa i kultura ženstvenosti*. Beograd: Naučna knjiga, 1987.

Ćurčin, Ivo. “The Yugoslav *Nova Evropa* and Its British Model: A Case of Cross-Cultural Influence”. *The Slavonic and East European Review*, Volume 68, Number 3, (July 1990): 461–475.

Faerber-Husemann, Renate. “The Political Equality of Women in the Weimar Republic and Discrimination Against Them Under the Nazi Regime”. *The German Women’s Movement*. Bonn: Hohwacht, 1983. 85–94.

Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis: the Critical Study of Language*. London and New York: Longman, 1995.

Fairclough, N. L. and Wodak, R. “Critical discourse analysis”. In T. A. van Dijk (ed.), *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction, Vol. 2. Discourse as Social Interaction*. London: Sage, 1997. 258–284.

Fairclough, Norman. *Analysing Discourse: Textual analysis for social research*. London and New York: Routledge, 2003.

Feterli, Džudit. „O političkoj prirodi književnosti“ [prevela sa engleskog Dragana Starčević], *Genero*, br. 1 (2002): 43–53.

Fraser, Nancy. “Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”. *Social Text*, no. 25/26 (1990): 56–80.

Фуко, Мишел. *Археологија знања*. Превод са француског Младен Козомара. Београд: Плато; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

Habermas, Jürgen. *Javno mnenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*. Preveo Gligorije Ernjaković, predgovor Ljubomir Tadić. Beograd: Kultura, 1969.

Habermas, Jürgen. „The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964)“. *New German Critique*, No. 3 (Autumn, 1974): 49–55.

Habermas, Jürgen. „Vorwort zur Neuauflage 1990“. *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerliche Gesellschaft*. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1990. 11–50.

Halliday, Michael. *On Grammar: Volume 1. The Collected Works of M.A.K. Halliday*. London: Continuum, 2002.

Hamburger, Käte. *Logika književnosti*. Preveo i predgovor napisao dr Slobodan Grubačić. Beograd: Nolit, 1976.

Harrison, Simon. „Cultural boundaries“. *Antropology Today*, Vol. 15, No. 5, October (1999): 10–13.

Crnjanski, Miloš. „Posleratna književnost. Literarna sećanja“. *Izabrana dela*, knjiga dvanaesta. Eseji. Izabrao Jovan Hristić. Beograd: Nolit, 1983. 63–92.

Czarnecka, Mirosława. „Die Bilder der neuen Frau in der Moderne und den Modernisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts“. In: *Die Bilder der „neuen Frau“ in der Moderne und den Modernisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts*, Tagungsband, hg. von Krystyna Gabryjelska, Mirosława Czarnecka und Christa Ebert. Wrocław, 1998. 5–14.

Chitz, David. “‘Dance, Little Lady’: Poets, Flappers, and Gendering of Jazz“. In: *Modernism, Gender and Culture: A Cultural Studies Approach*, ed. Lisa Rado, 1997. 319–335.

Johnson, Richard. „Što su uopće kulturalni studiji?“ (Prevela: Andrea Modly), u: *Politika teorije*. Zbornik iz rasprava kulturalnih studija, priredio Dean Duda. Zagreb: Disput, 2006. 63–107.

Showalter, Elaine. „Feministička kritika u divljini“. *Poststrukturalistička čitanka*. Uredio Zdenko Lešić. Sarajevo: Buybook, 2003. 288–311.

Електронски извори:

http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/Berlinische_Monatsschrift/

<http://punch.photoshelter.com>

<http://dictionary.reference.com/browse/flapper>

<http://www.etymonline.com>

<http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary/flapper>

<http://www.oxfordreference.com/search?siteToSearch=aup&q=flapper&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>



Ксенија Атанасијевић.

Прилог 1. Фотографски портрет Ксеније Атанасијевић са аутографом. Непагинирана, издвојена страница после насловне стране. *Женски покрет*, 8/1923.



Вера Кишевац са својим првим дететом.

Прилог 2. Фотографија „Вера Кишевац са својим првим дететом“. Непагинирана страна. *Женски покрет*, децембар 1938. Једино и специјално издање часописа за ту годину, уједно његов последњи број насловљен *In memoriam Вери Кишевац-Петровић*.



Прилог 3. Насловна страна *Жене данас*, 7/1937.

Жена данас



Март-април 1938 • 11—12 • 4 динара

Прилог 4. Насловна страна *Жене данас*, 11, 12/1938.

ŽENE U FRANCUSKOJ REVOLUCIJI

Francuski istoričar Mišle nazvao je žene iz doba Velike francuske revolucije — »avangardom revolucije«. Razume se, to je preferano, ali su to imale žene skoro zaslužile svojim ogromnim učešćem u borbi naroda, kakvo istorija do tog doba uopšte ne poznaje. Revolucionarno građanstvo tražeći jednakost svih ljudi, ukidanje plemićkih privilegija i vlast onima koji poseduju industriju, obrađuju zemlju i bave se duhovnim radom, okupilo je pod svoje geslo »sloboda, bratstvo i jednakost« i radnike i seljake u zajedničku borbu protiv feudalizma. Žene trećeg staleža (gornja dva su bila plemstvo i sveštenstvo), — što znači žene građana, radnika i seljaka, — takođe je zahvatio revolucionarni val i one su i u najkrvavijim borbama bile pored svojih muževa.

Još u predrevolucionarnom vrenju izgledne seljanke u provinciji bile su te koje su raspirivale i podržavale pobune. 1788 godine, kada je buknuo ustanak u Bezansonu i počeo i da se gasi: »buntovno vrenje trajalo je još neko vreme, — kaže istoričar Krapotkin, — uglavnom podržavano od strane žena.« Nepopustljivim držanjem u pobunama doprinele su i one da se juna 1789 godine otvori skupština triju staleža, a u 140.000 peticija iz raznih parohija, u kojima su se postavljali zahtevi francuskog naroda, mnoge tužbe bile su od strane žena, koje su već tražile i svoja prava.

Mnogobrojne su junakinje revolucije, koje su svojom borbom i krvlju pomogle da borba naroda bude pobedonosna. Imena mnogih od njih ostala su nezapažena i nezapamćena, ali su neke, još pre revolucije, svojim pojedinačnim, na izgled sitnim ali hrabrim gestom, znale prve da pokrenu javnost. Jedna od tih žena je skromna figura male Parižanke g-đe Legro, vlasnice jednog malog dućana u predgrađu Sv. Antoanete. Jednog dana g-đa Legro našla je pred svojim dućanom svežanj papira koji je ispao iz džepa jednog tamničara iz Bastilje. Među papirima je bila i dirljiva i duga molba nekog Latid-a, koji je bio bačen u tamnicu pod optužbom da je uvredio gospodu Pompadur. Mala g-đa Legro bila je prva koja je, uzbudivši čitavo predgrađe Sv. Antoanete i izazvavši pro-

test građana iz predgrađa protiv nepravde učinjene prema Latid-u, zadala prvi odlučan udarac Bastilji.

Ali tek je učešće žena u masama u pohodu na Bastilju, 14 jula 1789 g., otkrilo sav revolucionarni zanos žena, koje su hrabro jurišale na taj simbol tiranije. Ako su, ipak, i pored ogromnog njihovog učešća u pohodu na Bastilju, kako kaže Mišle: »Muškarci bili heroji 14 jula, žene su heroji 5 oktobra. Muškarci su uzeli kraljevu Bastilju, žene kraljevsku vlast, predajući je u ruke Parizu, tj. revolucije.« Njihovo skoro presudno energično držanje u pohodu na Versaj, 5 oktobra, dalo je tom danu, opet malo preferano ime, »dan žena«.

Kroz opis istoričara Krapotkina to držanje je vidno podvučeno:

»... Zvukovi bubnja u koji je udarala jedna mlada devojka bili su za žene signal za okupljanje. Uskoro se obrazovala povorka žena, koje su krenule prema većnici, provalile vrata većnice tražeći hleba i oružja, a pošto se o tom govorilo već više dana, to je poklič: »U Versaj!« naskoro svuda odjekivao...«

»U prvom času kad su prispele u Versaj, one su bile slomljene od umora i gladi i bile su sasvim mokre od kiše — ograničile su se da traže

hleba. Kad su došle u Narodnu skupštinu, pale su od slabosti na klupe zastupnika, ali već samom svojom prisutnošću, postigle su ove žene prvu svoju pobedu. Skupština je iskoristila njihovu prisutnost da od kralja postigne sankciju Deklaracije prava čoveka i građanina...«

»... Ali između 5 i 6 sati ujutru našli su muškarci i žene iz naroda ... na jednom mestu otvorenu gardu kroz koju su mogli da uđu u palatu. Za nekoliko minuta otkrili su kraljičinu spavaonicu, a kraljica je imala samo toliko vremena da pobegne kralju, inače bi je ubili.«

Jedna od tih žena koje su predvodile žene u pohodu na Versaj bila je Roza Lakomb, druga istaknuta žena iz pohoda je Teruan de Merikur.

Geslo »sloboda, bratstvo i jednakost«, za koje su se kćeri Francuske tako hrabro borile sa svojim muževima, nužno je trebalo da se protegne i na njih. U skladu sa principom revolucije: ukidanje svih privilegija, žene su tražile pored ukidanja privilegija plemstva, da se ukinu i privilegije muškaraca i postavljale svoje specifične zahteve. Ideje francuskih prosvetitelja, naročito Ruso-a, o prirodnim pravima čoveka i jednakosti svih ljudi, prodrle su i u svest žena, a već razvijena industrija otvarala je svoja vrata i za njih, i pred njih se postavljalo pitanje samostalne zarade.



Kete Kolvic: Ustanak

Прилог 5. Фотографска репродукција цртежа „Устанак“ Кете Колвиц као илустрација портрета „Жене у француској револуцији“. *Жена данас*, 21/1939: 11–12.

ЖЕНА ДАНАС



Народни посланик Оваједа, Долорес Ибарури, позната под именом „Ла Пасионарија“ — која се пуне 3 недеље борила на фронту Гвадарама



Ичарнањо Боајола, секретар комитета, сада милиционарка

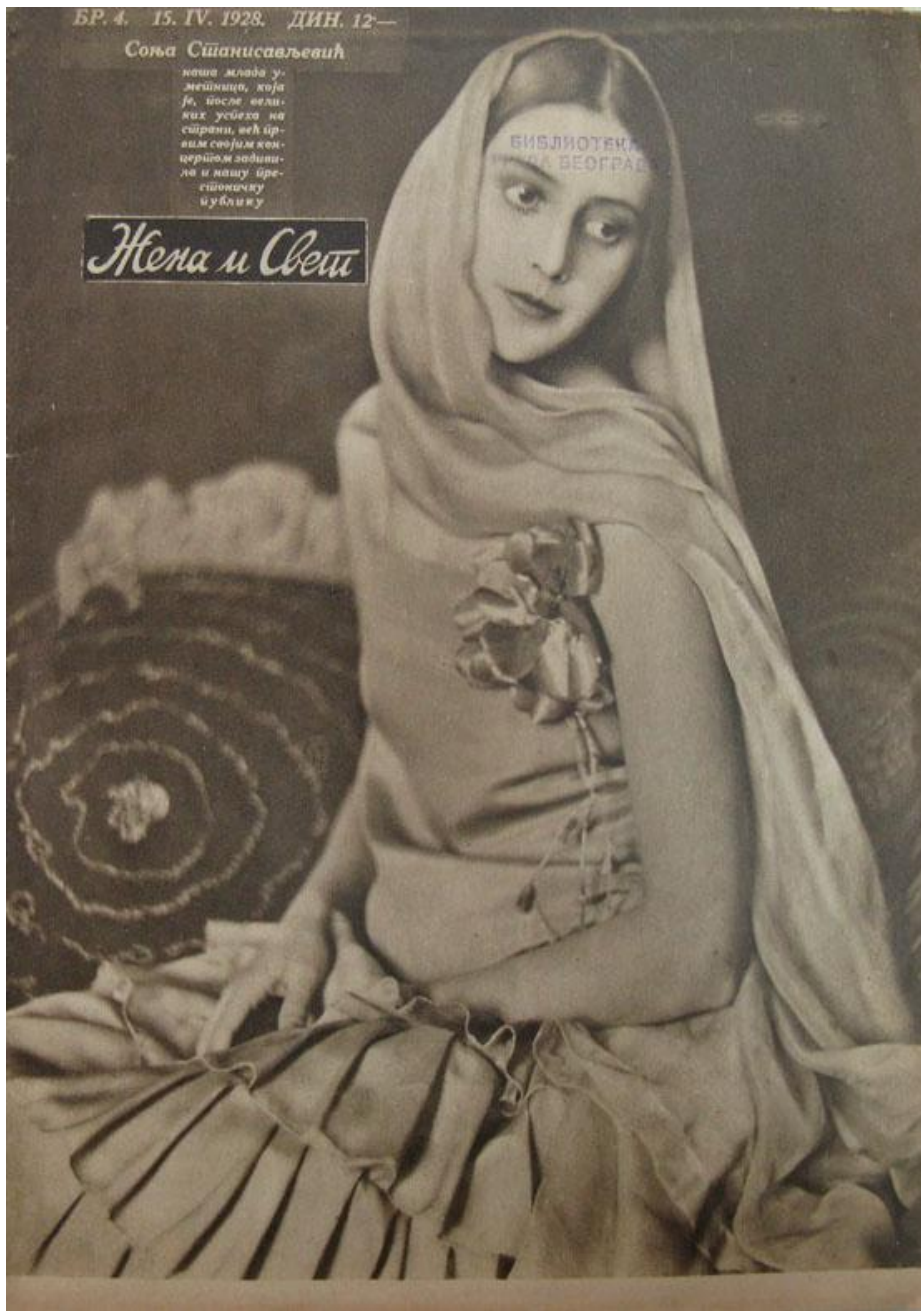


Једна војничка милиционарка



Милиционарке шаке на фронт

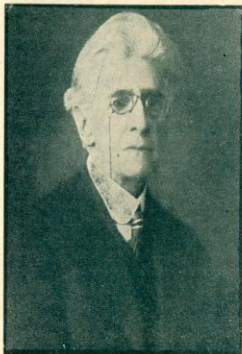
Власки и худени: Радмила Деметријевић, Жоржа Катжисла Ш. Штамарија Драг. Поповића, Луиз Бартуа бр. 3



Прилог 7. „Соња Станисављевић“. Насловна страна. *Жена и свет*, 4/1928.

Најстарија жива лекарка др. Марија Сиболд

Ко од нас не зна најстаријег женског лекара у Београду, г-ђицу др. Марију Сиболд? Она је не само врло популарна, већ и врло интересантна дама. Висока и отмена, сасвим седих власи, са цикером на очима јако је упадљива, и оно што је на њој најинтересантније, то је њен начин одећања, јер се г-ђица Марија Сиболд носи кроз цео свој живот више у мушком костиму но у женском; она једино не носи мушке панталоне, иначе, све остало: капут, преник и горњи капут прави се код мушког шнајдера, и потпуно је мушкога кроја. Шешир г-ђице Сиболд исто тако је мушки, а штап као допуна је у потпуном складу са целокупним изгледом ове озбиљне даме-лекара.



Госпођа Др Марија Сиболд

Г-ђица др. Марија Сиболд је први женски лекар у предратним границама Србије. Она је дошла у Београд 1876 године, за време рата са Турцима, и провела је са малим прекидом све време од тада у нашој земљи.

Како је др. Сиболд врло интересантна жена, обратили смо се њој и молили је да нам за наше читаоце каже нешто о својим утисцима које је имала када је дошла први пут у Београд. Г-ђица др. Сиболд се врло радо одазвала и рекла нам је отприлике ово:

„У мају 1876. положила сам државни испит на Медико-хируршкој војној академији у Петрограду, а тиме сам стекла право на лекарску праксу у Русији. Имала сам намеру да се месец дана одморим на селу од напора око припремања за испит, али, дошло је сасвим другачије. Читања сам случујно у новина-

ма „Новоје Време“ један апел, којим је г. Раша Милошевић молио за хитну помоћ у лекарима и милосрдним сестрама, јер је санитарски персонал у Србији тада потпуно недостајао а било је већ рањеника. Решила сам се одмах а такође и моја колегиња др. Светловска да се прикључимо једном санитарском возу који је образовао „Славенски комитет“ а који је наше услуге радо примио. Три дана након ове одлуке налазили смо се већ на путу за Београд.

13. јуна 1876. дошли смо у Београд, преко Базјаша а др. Јован Бурић, апотекар, који је баш завршио своје студије у Немачкој и који нам се придружио на томе путу ставио нам је том приликом већ у Бечу своје услуге на расположење па нас је он при доласку у Београд и отпратио у наш стан који се налазио у хотелу „Срдска Круна.“ Овај хотел учинио је на нас врло рђав утисак. Сувише папрено јело никако нам није пријало. Други дан по доласку примио нас је Митрополит Михајло коме смо имале предати једно препоручено писмо од стране Славенског Комитета. Митрополит Михајло примио нас је врло љубазно а ми смо биле врло срећне јер је он говорио руски и ми смо могле да му дамо одговор на сва његова питања, својим материним језиком. Митрополит Михајло упутио нас је на тадашњег министра војног генерала г. Тешу Николаића, који је са нама био врло кратак а пошто је прегледао наше докторске дипломе постављене смо одмах као војни лекари у чину капетана друге класе и добиле смо наређење да сместа набавимо војничку униформу и то једну војничку блузу, једну плаву шајкачу и официрски шинел. Тако униформисане наступиле смо на лекарску службу у болници коју је основало Женско Друштво, а која се налазила у улици Краљице Наталије. У овој болници обављале су све послове само чланице Женског друштва, а једино су гимназијалци и гимназисткиње обављали болничарску службу. Шеф-лекар те болнице био је др. Штајнер, асистент професора Билрота из Беча.

У тој болници радила сам неколико месеци као асистент, а кад се др. Штајнер морао вратити у Беч, преузела сам вођство целе болнице па сам тамо радила све до априла 1877. године.

Сећам се са задовољством свих оних љубавних госпођа које су у оно време биле у одбору Женског Друштва: претседнице пок. Катарине Миловук, Мице Динуловић, Христине Јовановић, Мице Витковић и



Госпођа Др. Сиболд у млађим годинама

секретарке Милке Котуроваћ, као и пок. Милеве Вуловаћ. Пок. Миловоковица била је једна од ретко енергичних и интелигентних жена. Некоје чланице овога одбора нису знале ни читати ни писати па ипак су својим здравим разумом, енергијом и осећајем дужности и љубављу помагале рад те установе.

Људи са којима сам долазила у додир пословно, били су у своме понашању праве аристократе, као на пр. породице Ђоке Симића, Лешијанина, Грујића, Чолак-Антића, Ненадовића, Милошевића и др. Опште-

ње виших чиновника са својим потчињеним било је центаменско.

Тадашњи Београд оставио је на мене утисак једног малог руског провинцијског града, а протезао се од Калимегдана до Славије и од Саве према Дорђолу. Оно неколико улица у вароши биле су доста чисто одржаване, али зато су Памлула и Дорђол били страшно прљави. Пошто је 1. априла 1877. затворена болница у којој сам радила, отпутовала сам у Румунију где сам присуствовала прелазу руске армије преко Дунава код Свиштова, а са том истом армијом прешла сам у Трново у Бугарску. Тамо сам радила све до месеца новембра када сам болесна од маларије добала отсуство те сам се понова вратила у Београд на опорављење. У јануару 1878. пошла сам поново за Букурешт, па сам тамо радила као лекар на једној лаји која је транспортвала рањене Русе из Бугарске, т. ј. од Видина у Галац и Браилу. Крајем октобра 1878. вратила сам се поново у Београд. Пошто је у Русији била забрањена лекарска пракса женама и ако су имале лекарску диплому, нисам хтела губити време и чекати да једнога дана и жене буду у томе позиву равноправне са човеком, остала сам у Србији јер сам заволела и Србију и Београд.

Књижевни конкурс „Жене и Света“

Уредништво „Жене и Света“ желећи са своје стране да помогне развитаку домаће књижевности и активност наших жена-књижевника, не само оних од имена, него и талената у развијању, расписује

Конкурс за најбољу женску приповетку

Нарочити жири ће приповетке прегледати и по реду пуштати у „Жену и Свет“.

Од тих оштампаних приповетка гласањем читаатељи (купонима) издвојиће се три најбоље приповетке, остале ће се хонорисати по тарифи „Жене и Света.“

Прва награда биће 1000 дин;
друге две по 500 дин.

Приповетке не смеју бити дуже од две стране нашег формата. Рукописе слати уредништву „Жене и Света“ са ознаком *за књижевни конкурс*.

Прилог 8. Фотографије Марије Сиболд као илустрације портрета „Најстарија жива лекарка др Марија Сиболд“. *Жена и свет*, 4/1930: 12–13.

Поштарина плаћена у готову.

Број 4.

Београд, 15. IV. 1925. Цена 12 динара.



Прва српска краљица после Косова – Краљица Наталија у својим младим данима, у народној ношњи коју је суревњиво чувала и волела.

Прилог 9. Фотографија „Прва српска краљица после Косова – Краљица Наталија у својим младим данима, у народној ношњи коју је суревњиво чувала и волела“. Насловна страна. *Жена и свет*, 4/1925.

Поштарина плаћена у тову.

Број 2.

Београд, 15. II. 1925.

Цена 12 динара.



Девојка из Босне. Снимак г. Јосифа Кунавера.

Прилог 10. Фотографија „Девојка из Босне“. Насловна страна. *Жена и свет*, 2/1925.



Прилог 11. „Балет“. Сет фотографија Соње Станисављевић у покрету, са легендом. *Жена и свет*, 4/1928: 4.

17. Биографија ауторке

Станислава Бараћ рођена је 1977. године у Зрењанину. Дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2003. године одбранивши рад под називом „О писцу и његовом делу у Андрићевим *Знаковима поред пута*“. На истом факултету је и магистрирала 2007. године са темом „Авангардне тенденције у часопису *Мисао* у време уређивања Ранка Младеновића 1922–1923“. Од 2004. године запослена је на истраживачком пројекту за проучавање периодике у Институту за књижевност и уметност у Београду. У оквиру овог пројекта ужи предмет њеног истраживања представљају авангардна и женска периодика у времену између два светска рата. Ауторкин рад одвија се претежно у оквирима историје књижевности и студија културе и рода, односно кроз интердисциплинарни приступ обрађиваним темама. Посебан сегмент ауторкиног научног рада чине поетичке и компаративне студије прозних дела Иве Андрића. Учествовала је на бројним домаћим, регионалним и међународним научним скуповима. Резултате својих истраживања објављивала је у домаћим и међународним научним часописима и зборницима радова. Објавила је монографију *Авангардна Мисао: авангардне тенденције у часопису Мисао у време уређивања Ранка Младеновића 1922–1923*.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписана Станислава Бараћ

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Жанр женског портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, март 2014. године

Станислава Бараћ

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Станислава Бараћ

Број уписа _____

Студијски програм Наука о књижевности

Наслов рада: Жанр женског портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века

Ментор: ванредни професор др Биљана Дојчиновић

Потписана Станислава Бараћ

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, март 2014. године

Станислава Бараћ

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Жанр женског портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, марта 2014. године

Светлана Тарачић