

Апстракт: У раду је представљен стваралачки ангажман Стоје Кашиковић и Анушке Мицић, ауторки које су учествовале у обликовању авангардног дискурса и продукцији часописа *Босанска вила* и *Зенић*. Осветљавање њихових уредничких фигура предлажак је за дискутовање о важним методолошким питањима и хеуристичким оквирима који проистичу из интердисциплинарног укрштања студија авангарде и феминистичких студија: концепти недискурзивног и колаборативног ауторства, хронологија авангарде на овим просторима, суодноса политичког и уметничког ангажмана авангардистиња и авангардиста, те политике места авангардне праксе/авангардних студија. О суодносу политичког и уметничког ангажмана ће се дискутовати и на примеру Надежде Петровић и Исидоре Секулић, чији рад обједињује заједничка платформа у којој се укрштају феминистичке идеологеме и југонационализам револуционарне омладине.

Кључне речи: Стоја Кашиковић, Анушка Мицић, авангардни часописи, недискурзивно ауторство, женско ауторство

Недискурзивно ауторство авангарде

Интензивна изучавања српске књижевности и културе прве половине двадесетог века с феминистичких, односно позиција родних студија омогућила су иновативне продоре и у историографисање авангарде. Истраживања овог тока воде ка проширивању предметног поља и усложњавању методолошких перспектива и у гине критичким и у студијама авангарде. Такође, укрштање авангардних и феминистичких студија у значајној мери легитимисало је нове истраживачке парадигме јер се ова истраживања не задржавају на укључивању ауторки у постојеће поетичке обрасце, периодизацијске схеме, те категоријалне оквире већ ка стварању нових интерпретативних и књижевноисториографских модела. Ти модели заснивају се на теоријским перспективама које проблематизују маскулинистички концепт авангарде, омогућавајући да се осветле различите праксе женског ауторства, и на темељним архивским истраживањима. Резултати ових потоњих, *шеренских* истраживања у суштини представљају реактуелизацију изворних авангардних тенденција јер тек историзовање авангардних феномена води превазилажењу сазнајних образаца и наратива наметнутих доцнијом

књижевном историографијом. Архивска истраживања, дакле, потврђују релевантност феминистичких теоријских интервенција у официјалне наративе о авангарди.

Научно-истраживачка потреба за преиспитивањем актуелних методолошких принципа формулисана је и у оквиру авангардних студија. Иако је ова потреба формулисана из другачијег угла, она се сустиче с гинокритичким напорима да се наративи о авангарди учине интегративнијим. Бојан Јовић је изразио сумњу да се на основу постојеће истраживачке методологије може доћи до слике адекватног предметног поља авангарде будући да су у питању механицистички приступи, који се исцрпљују у инвентарисању поступака и покрета, а пренебрегавају суштинске одлике саме авангарде. Јер, најпре, не показује се у довољној мери сложеност односа унутар авангарди нити динамика између појединачних аутора/покрета (Јовић 2013: 191). Такође, Јовић примећује да се персонална сарадња на различитим пројектима (часописи, позориште, филм), која „представља највиши степен авангардне активности и одражава њену вишедимензионалну природу“, у потпуности одиграва изван наведених формалних оквира (Исто). Реалије попут књижевног уметничког покрета не треба да буду занемарене, пише аутор, „али се при томе морају успостављати и везе које нису видљиве из уобичајеног – чини се у доброј мери, механицистичког – приступа феномену“ (Исто: 192). Стога се Јовићу наметнула метафора *мреже* која је „више од сликовног еквивалента потенцијалног виђења појаве“, она је суштинско обележје (европске) авангарде.

Позиција и учешће жена у авангардној мрежи српске/југословенске културе у досадашњим истраживањима реконструисани су на основу њихових ауторских прилога објављених у часописима или засебним публикацијама. Међутим, изван текстуалног/штампаног корпуса остају видови учешћа који бивају непрепознати услед ауторског приступа проучавању авангарде. Дати приступ, наиме потискује другачије видове сарадње који се одвијају мимо простора ауторизованог текста. Ти видови сарадње остају непрепознати и не бивају адекватно обрађени због механицистичког приступа авангарди као уметничком феномену, односно због механицистичког приступа самој грађи, текстовима. У позадини потписаног, ауторизованог текста налази се динамична и хетерогена мрежа креативних релација уплетених у производњу текста. Ова сфера текстуалне производње још увек је снажно структурирана родном идеологијом, бивајући обележена с два хеуристичка конструкта, *аушор* и *муза*, којима се различити делатни сараднички односи потискују, пасивизују и, у коначници, чине невидљим.

Међутим, да бисмо различите форме учешћа и креативних доприноса жена интегрисали у наративе о авангарди важно је реактуелизовати још један изворно авангардни феномен – колаборативно

ауторство, а нарочито један његов аспект – недискурзивно ауторство. Фокус на производњу текста његовим ишчитавањем искључиво из перспективе индивидуалног аутора и његове ауторизације онемогућава нас да превазиђемо доминантан наратив о ауторској аутономности који је и сама авангарда, бар у свом иницијалном наступу, проблематизовала. Издавачки и извођачки подухвати авангарде (часописи, књиге, перформанси, балови, филмови) ослањали су се на креативна заједништва. Фигура индивидуалног аутора и аутономног текста ограничавају нашу перцепцију уређивања и продукције авангарде. Потребно је стога да пажњу усмеримо и ван текстуалног корпуса и осветлимо „невидљиве“, колаборативне актере будући да је недискурзивно ауторство подједнако конститутивно у авангардној производњи схваћеној као колективни чин.

У контексту авангардне часописне сцене недискурзивно ауторство је важна сфера деловања појединих жена. У овом раду ћу оцртати трајекторије деловања две ауторке повезане с уређивањем и продукцијом часописа *Босанска вила* и *Зенић*. Ангажман Стоје Кашиковић (1865– после 1927) и Анушке Мицић (1901–1961) данас је на самим ободима научно-истраживачког интересовања. Међутим, осветљавање њиховог ангажмана и интервенција омогућава да се свестраније и аргументованије предоче поједини механизми колаборативног ауторства у контексту српске/југословенске авангарде. Такође, осветљавање уредничких фигура Стоје Кашиковић и Анушке Мицић омогућава да се дискутује и о другим важним методолошким питањима, односно концептуалним оквирима кроз призму женских стваралачких фигура и културе, попут хронологије авангарде на овим просторима, суодноса политичког и уметничког ангажмана или политике места авангардне праксе/авангардних студија.

Линије умрежавања у авангардној *Босанској вили*

У алманаху *Српкиња* (1913, Сарајево), који је уредила група српских интелектуалки како би се афирмисала и легитимисала постигнућа жена, те показала њихова саобразност с дискурсом националне културе, рад жена је сврстан у неколико секција међу којима је и секција *Уреднице*. У оквиру ове секције представљене су биографије и рад Милице Томић, Зорке Лазић, Зорке Ховоркове и Стоје Кашиковић. Реч је о новонасталој женској улози која се чланцима у *Српкињи* настоји професионализовати и учинити друштвено релевантном. Чланци који представљају уреднички рад важан су извор за разумевање уредничког профила жена у епохи која је претходила Првом светском рату, предочавајући опсег и могућности деловања жена у овој сфери.¹

1 У досадашњим истраживањима монографски је обрађен уреднички рад Милице Томић (в. Коларић 2018).

Уредничку позицију жена условљавале су законске регулативе, социјалне везе и традиција женске сфере деловања. Жене учествују у раду часописа који су излазили на територији Аустроугарске монархије, чија је законска регулатива омогућавала женама да буду на уредничкој позицији. Часописи су били „партнерски посао“ (жене су замењивале и наслеђивале своје супруге или радиле заједно с њима) или су били орган деловања феминистичке јавности у којој су жене почетком двадесетог века понајпре освајале нове културне улоге и позиције. Поред низа препрека с којима су се суочавале уреднице почетком двадесетог века у српској култури (неповерење у њихове способности, непоштовање њихових професионалних компетенција), секција *Уреднице* упућује и на низ нових вештина којима су оне овладале и области рада у којима су се успешно огледале (финансијски сектор, организационе вештине, друштвени и политички активизам итд.), прекорачујући ригидно родно уоквиривање женског деловања, баш као и саме уреднице *Срикиње*. Фигура уреднице се стога може посматрати као изузетно важна еманципаторска фигура првих деценија двадесетог века у српској култури.

Портрет Стоје Кашиковић у *Срикињи* дискурзивно је формиран с циљем да се представи рад конкретне жене, али и да се покаже да се женини искораци у јавну сферу или сферу рада не косе с њеним успешним деловањем унутар породичних улога и њихове динамике:

Уз уредника Николу Кашиковића („Босанска вила“, Сарајево), ради као верна љуба и сарадница већ од постанка тог листа и госпођа Стоја. Од када су јој деца одрасла а муж побољева, говорило се, да је готово сав посао око листа на њезиној бризи, ма да је увек било добрих пријатеља, који су јој у том раду искрено помагали. Госпођа Стоја је Босанка, – ученица из завода познате српске добротворке *Mis Irbu*, где је и учитељску школу свршила. Одликована је од црногорског краља орденом, а поштована од својих познатих као добра домаћица, мајка и пријатељица. Увек је ведра и весела, што јасно показује, да душевни рад жену не озловољује и не умара, као што може да умори беспослица. Жене које ништа не раде увек су „слабе“, „изнемогле“. „Слога у раду!“ реч је гђе Стоје (Бернаджиковска 1913: 38).

Биографски подаци изложени у њеном портрету до 1913. године могу се употпунити неколицином података важним и за њен уреднички ангажман.² Стоја (рођ. Здјеларевић) Кашиковић је припадала малој групи образованих босанскохерцеговачких жена тог времена, завршивши Завод госпођице Ирби (1879–1886). Исте године кад је завршила школовање удала се за Николу Кашиковића. Брачни пар Кашиковић је имао четворо деце, ћерку Танкосаву и синове Предрага, Рељу и Сретена. За време мужевљеве болести, 1891. године, Стоја Кашиковић је преузела уређивање *Босанске виле*, премештајући ре-

² Подаци су преузети из биографског чланка Јелице Здеро (Zdero 2005).

дакцију из просторија Српске елементарне школе у њихов породични дом. Можемо претпоставити да се на овај потез одлучила како би лакше ускладила бројне породичне и пословне обавезе. Међутим, потписани уредник у том периоду био је Стево Калуђерчић. Након мужевљевог опоравка, она је и даље активно учествовала у раду часописа. Приликом обележавања двадесетпетогодишњице часописа Стоју и Николу Кашиковић одликовала је Влада Краљевине Србије орденом за велик допринос српској култури.³

Интимнији портрет Стоје Кашиковић, упућујући на материјалне прилике и услове њеног рада, забележила је Јелица Беловић Бернаджиковска у (необјављеним) мемоарима. Приватност коју Беловић Бернаджиковска осветљава у неколико коментара упућује и на тактизирање приликом обликовања чланка у *Сркињи* чија је она такође ауторка:

Исто тако упознала сам се са Стојом Кашиковићком, која је заправо уредница „Бос. виле“, јер јој је муж прелијен. [...] Једноћ, кад сам дошла к њој, затекла сам је у кухињи, око ње писма и новине, а она је главом лежала на столу и дријемла, у ½ 4 по подне. На то је дошла и Морачина [Митра Морачина, учитељица и преводитељка с енглеског у *Босанској вили* – прим. Ж.С.] и онда смо чаврљале о књижевним приликама „Виле“ и ту сам опет видјела, како Стоја тривијализује свој књижевнички посао и мјери га само по оном новцу, који за „Вилу“ добивају. Сама мало чита, мало пише [...] Она је примитивна већ старија (45 година) женица, која још радо шета, (Ако нико „Вила“ лети по корзу – ругају се Сарајлије) по „корзу“ и по граду и живахно говори, али „бел есприт“ није. (Belović-Bernadzkovska: 383).

Запис Јелице Беловић Бернаджиковске може се читати из неколико перспектива: Стоја Кашиковић је водила редакцију *Босанске виле* и била одговорна за административно-финансијске послове; издавање часописа био је извор породичних финансија и она је њиме управљала, преоптерећена пословним и породичним задацима; у питању је неконвенционална појава у сарајевском изразито патријархалном друштву тог времена – жена која је, упркос бројним

3 Оно што ће биографију Стоје Кашиковић, односно њен живот обележити након 1913. године, јесте суђење за велеиздају. Приликом претреса куће Милорада Павловића Крпе у Београду 1914. запленио је око 10.000 рукописа скривених у подруму. Том приликом је откривен и део шифроване преписке српских агената из Босне и Херцеговине, међу којима су били и извештаји Стоје Кашиковић које је годинама слала из Сарајева. Према оптужници, Стоја Кашиковић је слала у Београд дописнице на име Михаила Живковића (с напоменом „за Мила“). Садржина текста није била интересантна, али су кратке обавештајне информације биле исписане испод поштанске марке. Стоју Кашиковић је заједно са супругом и сином аустроугарска влада оптужила за велеиздају, те је била осуђена на смрт. Интервенцијом Црвеног крста и шпанског краља Алфонса ослобођена је. Након рата се повукла из јавности, и зна се једино да је 1927. године почела да прима мужевљево пензију. Подаци о обавештајном раду Стоје Кашиковић су изложени у четвртој епизоди серијала *Тајне службе Србије* (сценарио генерал Светко Ковач) који је 2020. године емитован на РТС-у.

обавезама и дужностима и потпуној подређености породици и позицији супруге и мајке унутар ње, успевала да чита и ради. Запис Јелице Беловић Бернаджиковски такође сугерише да је „Вилин“ рад остао невидљив јер Стојино име није поседовало симболички капитал попут имена њеног супруга, али упућује и на чињеницу да су жене унутар друштвено омеђеног простора свог деловања ипак развијале праксе чији су се учинци одражавали и на јавну сферу.⁴ Тако је кухиња Стоје Кашиковић била не само редакција *Босанске виле* већ и место сусрета и разговора, место окупљања сарајевске женске интелектуалне заједнице. Стоја Кашиковић је и била активна на женској сцени, као чланица сарајевске подружнице Добротворне за друге Српкиња.⁵

Стоја Кашиковић била је једна од кључних фигура продукције *Босанске виле*, а њени биографски подаци сугеришу да је можемо посматрати као фигуру преклапања различитих активистичких линија у часопису, управо оних које ће *Босанску вилу* у периоду од 1908. до 1914. учинити авангардним форумом. Недискурзивно ауторство Стоје Кашиковић, односно њен легални и илегални друштвено-политички ангажман и његове реперкусије у обликовању часописа, представља важан фактор *умрежавања* авангардних снага уочи Првог светског рата – револуционарно-омладинских и феминистичких – с којима је уредница била у активном контакту и на заједничким задацима.

Босанска вила била је отворена за сараднице и, мимо женских часописа те епохе, попут београдске *Домаћице* и новосадских *Женски свет* и *Жена*, ауторке су најинтензивније објављивале у овом часопису, налазећи се на различитим ауторским позицијама: објављују поезију, прозу, есејистику и критику, преводе за часопис и сакупљају фолклорну грађу. Такође, њихово стваралаштво се критички прати у часопису. У авангардном периоду *Босанске виле*, у часопису сарађују: Исидора Секулић, Јелена Димитријевић, Надежда Петровић, Јелица Беловић Бернаджиковска, Ружа Винавер, Митра Морачина, Адела Милчиновић, Зденка Марковић, Јелена

4 О изазовима с којима су се суочавале босанскохерцеговачке жене почетком двадесетог века приликом ступања на јавну сцену писала је Сарита Вујковић: „Чињеница је да су активности жена биле дубоко условљене друштвеним стањима која су одређивали искључиво мушкарци. Уочљиво је неразумијевање код појединих личних и јавних интересовања жена, првенствено у избору њихових занимања јер је бити жена у то вријеме само по себи представљало занимање. Међутим, и поред тога, жене су енормним напором и свестраним активностима успјеле да нађу мјеста у појединим часописима, културно-умјетничким друштвима и образовном систему, а према томе и да се изборе за какве-такве позиције у јавном животу.“ (Вујковић 2009: 160).

5 Године 1912. у Сарајеву је покренут часопис *Српска жена*, „орган Савеза добротворних задруга Српкиња за Босну и Херцеговину“. У првом броју се објављује извештај о формирању Савеза и одлукама које су донете на конститутивној скупштини, одржаној 10. септембра 1912. године. У надзорни одбор Савеза изабрани су „сестра Стоја Кашиковић и брат Васиљ Грђић из Сарајева“ (*Српска жена*, 1/1912: 28).

Ђоровић итд. Поједине од њих, попут Исидоре Секулић, Надежде Петровић и Зденке Марјановић, уводе и обликују авангардни дискурс у часопис (и српску/јужнословенску културу).⁶

Линије повезивања сарадница *Босанске виле* осветљавају друштвену мрежу унутар које су се ауторке кретале, као и кохезивне факторе њиховог деловања. Поједине линије ће поетички фундирати и обликовати њихове авангардне поетике. Надежда Петровић и Исидора Секулић су ауторке које су репрезентативне (женске) фигуре авангардног дискурса *Босанске виле*. Уједињујући у свом стваралачком ангажману политички активизам и експерименталне уметничке поступке, Петровић и Секулић су и репрезентативне фигуре и прве јужнословенске авангарде, чији је носилац, како је то формулисала Биљана Андоновска, била револуционарна омладина и њен примат етичко-конструктивног, с полазиштем интегралног културног преображаја (Андоновска 2021). Међутим, Петровић и Секулић уједно фигурирају и као модел авангардне уметнице с обзиром на то да су у свом стваралаштву иступале и са женске сазнајне и искуствене позиције, транспонујући феминистичке идеје унутар сопствених поетика. Стога нам стваралаштво ове две ауторке омогућава да аргументујемо у прилог тези да је феминизам био стваралачка платформа авангардних ауторки⁷ и да је у питању интегрални део југословенске „аутохтоне авангардне културе, књижевно-политичке авангарде“ (Исто).

Спој и суштинска веза између политичког дискурса и феминистичког активизма у стваралаштву Надежде Петровић и Исидоре Секулић није адресиран у пуном културолошком потенцијалу и поетичким импликацијама. Новија истраживања скренула су пажњу на чињеницу да су „политички ангажман и уметничка иновативност Надежде Петровић били део исте модерне визије света који треба мењати“ (Мереник 2006: 44). Лидија Мереник је сликаркин уметнички пројекат означила као синтезу „модерних убеђења и сликарских експеримената, политичких ставова и патриотског

6 О преводилачко-есејистичком раду Зденке Марјановић у авангардном контексту в. текст Биљане Андоновске у оквиру овог темата. Текстове Надежде Петровић објављене у *Босанској вили* у програмском кључу читала је Весна Матовић, као „ране веснике авангарде“ (Матовић 1996).

7 Ову тезу сам образлагала у студијама посвећеним авангардним списатељицама обједињеним у књизи *Авангардистицине* (Свирчев 2018). Међутим, у тим студијама нисам преиспитивала постојећи књижевноисториографски наратив о *йочецима* српске/југословенске авангарде, те сам у својим истраживањима пошла од устаљеног граничника, краја Првог светског рата. Дакле, пратила сам феминистички дискурс авангардних ауторки двадесетих година, пренебрегавајући период пре Првог светског рата. Биљана Андоновска је убељиво реактуелизовала наратив о култури и књижевности револуционарне омладине као прве јужнословенске авангарде (Андоновска 2021). Стваралаштво Надежде Петровић и Исидоре Секулић такође подупиरे ову тезу, а показује и да је феминизам иманентан женском авангардном стваралаштву, као и да је он једна од копчи између ауторки предратног и поратног доба.

ангажовања, изједначавање пројекта *Модерне* са пројектом националнодржавотворног остварења“ (Исто: 89). Идеолошке концепције Надежде Петровић усложила је Петрија Јовичић, интерпретирајући феминистичке идеологеме на њеним платнима *Жена са дејшејом*, *Портрети Косаре Цветиковић* и *Ксенија*, прецизније, „феминистички циљ *расиварања* патријархалне категорије 'жене' директним супротстављањем хијерархијској подели рода и разбијањем већ утемељеног јединства, које ће потпуно побити присутно схватање да је 'субјекат' искључиво мушко подручје“ (Јовичић 2014: 157). Јовичић је показала не само да је Петровић својим професионалним радом и јавним ангажманом уводила модел *нове жене* на српску културну сцену већ и да су њене слике важан феминистички наратив.⁸

У случају савремене рецепције стваралаштва Исидоре Секулић ситуација се одвија унеколико другачије. Новија истраживања, нарочито интересовање за ауторкине есејистичке и прозне „ране радове“, стављају фокус на феминистичке наративе и формална решења која су с њима у суодносу. Иако су *Сайуџници* препознати као књига која уводи нове поетичке линије у српску књижевност,⁹ ипак је евидентна тенденција њеног поетичког дислоцирања и контекстуалне неутрализације, а не њеног сагледавања унутар ширих друштвено-политичких координата у оквиру којих је Исидора Секулић деловала. Тај контекст друштвеног и политичког активизма кључан је за разумевање и смештање ауторке на *предрајну*, *младобосанску авангардну линију* с којом је делила револуционарни дискурс. Позиција Исидоре Секулић у *Босанској вили* и њена рецепција маркери су њене саобразности са по-етиком деловања истакнутој у књижевно-политичкој агенди омладинског револуционарног покрета. Међутим, текстови који је објавила у *Словенском јују* и *Пијемонџу* најпрецизније локализују њен политичко-идеолошки ангажман.

8 Маргинализација истраживања стваралаштва Надежде Петровић из феминистичких перспектива део је још увек виталних патријархалних механизма који ову уметницу производе у националну хериону, што је Лидија Мереник прецизно детектовала: „Чини се да авангардна уметничка иновативност, сама, није била довољна. Као да су одликовање пред смрт (које ју је изједначило са мушкарцима) и сама смрт неопходни градивни чинилац трагедије која је *i-ђици* Надежди Петровић, сликарки 'енергичног, мушког потеза', активисткињи, агитаторки, патриоткињи и болничарки, 'допустили' да постане мит описан у мушком роду: 'Србија није имала сликара који је са више полета, одушевљења и страсти лутао њеним пределом и сликао њен лик, а да је истовремено био просветитељ, видар националних рана и војник.'“ (Исто: 22). Исидора Секулић је још један еклатантан пример, назовимо то, маскулинизације ради канонизације.

9 То је констатовао још Тодор Манојловић у приказу *Сайуџника* 1913. године: „Како по идејама и целом ставу свог интелекта и темперамента, тако је Исидора Секулићева и по форми потпуно нова. Дала нам је нове садржаје у новом облику. Сумњам да је пре ње још једна српска душа познала и доживела све те емоције, сумње и кризе, да је уочила све те тајне и далеке лепоте свирепости, да се толико борила и мучила мислима и проблемима као она; – ако и јест, није их била у стању изразити.“ (Манојловић 1968: 188).

Тек интегралистичким приступом текстовима Исидоре Секулић може се реконструисати пуна мера њене саобразности с књижевно-политичком авангардом: Исидора Секулић у *Сайушницима* је ауторка револуционарног феминистичког дискурса, а у публицистичко-есејистичким текстовима ауторка је револуционарног политичког дискурса. Реч је о привидно раслојеним дискурсима, односно о јединственом пројекту обележеном „хомогеним телом етике, уметности и одговорности“, како је то Мереник констатовала поводом ангажмана Надежде Петровић, о визији света у којој ће се еманциповати и субјекатске позиције заузети различите маргинализоване категорије, у националном и родном смислу. Међутим, као што су у *Сайушницима* присутни *йайриотски* садржаји, тако се и у појединим публицистичким текстовима прелива ауторкин експресионистички дискурс. Осврћући се на текстове Исидоре Секулић објављене у *Словенском јују*, Иво Тартаља констатује да је „у тренуцима еуфорије, наставница у Шапцу била [...] од свију најборбенија“. Аутор ипак одлучује да пацификује њену публицистику, истакавши да се Секулић бавила „улогом националних менталитета у новим искушењима историје“ (Тартаља 1991: 239). Међутим, Тартаља није могао да се оглуши о ауторкин есеј *Шта ја видим* (1912) који „патосом својих слутњи, понесеним језиком катахреза и парадокса, чак речником својим, изразит је документ књижевног експресионизма“ (Исто). Ево и потврде тога, као и прожимања револуционарног политичког и уметничког дискурса (као фундамента прве јужнословенске авангарде):

Видим људе који ће раздувати лажно песништво кљакавих носталгија, отровати лажни морал и песимизам, запалити ритину грађанских врлина, и завршити и закликати једну велику, чисту моралну и вечиту песму, песму бића, младости, снаге, крви, обнове и ослобођења. Песму мржње и освете, шиктања крви и раскивања гвожђа, песму вихора и грома. [...]

Видим да иде смрт, величанствена смрт. Не смрт која носи грозницу и немоћ и дављење срца, не смрт која је костур у црноме плашту: него смрт која је здравље и охолост, свирка и застава, част и херојство. Иде смрт која је живот јер подмлађује, смрт која не боли јер убија прошлост, смрт после које век и дух народа изнова почиње, смрт која је песма и радост, јер се из жртве, крви и вриска диже вечита и права поезија. (Секулић 1985: 290–291).

Иако је овај текст био регистрован и прецизно поетички одређен, он, као ни други текстови Исидоре Секулић из тог периода (примера ради, „Песници који лажу“ објављен у *Босанској вили*), није био ситуиран ни у контекст авангардних манифестних објава, ни у контекст пуноправног авангардног текста. Другачије сагледавање стваралаштва Исидоре Секулић из тог периода, оно које је измешта с позиција пасивне жртве ауторитарног критичког дискурса,

омогућило би да се спорови уочи Првог светског рата осветле и из нових углова. У исто време кад је Станислав Винавер напао критичко-антологијски рад Богдана Поповића својим пародијама у *Шшам-и* и *Пијемонџу*, Исидора Секулић је *најала* критички дискурс Скерлића у *Босанској вили* текстом „Песници који лажу“.

Истраживање феминистичке платформе стваралаштва Надежде Петровић и Исидоре Секулић важно је не само због потврђивања синергије уметничког и политички-етичког (што укључује и феминистичке идеологеме) већ и због могућности реконструисања женске културне заједнице тог периода. Линије њиховог деловања разоткривају мрежу женске мобилизације и активистичких позиција, које су им омогућавале интервенције у јавну сферу, односно на културној и уметничкој сцени. Здружени биографски наративи ове две ауторке упућују не само на места која су им пружила формативна искуства већ и на места њиховог стваралачког сусрета, која завређују да буду разматрана из перспективе студија културе и да буду адекватно књижевноисторијски обрађена и представљена.

Надежда Петровић и Исидора Секулић биле су наставнице београдске Више женске школе, а Петровић једна од оснивача женског патриотског удружења Коло српских сестара. Премда су ове микроинституције женског изласка у јавну сферу суштински биле подређене патријархално пројектованим родним улогама, у њиховом раду су учествовале и ауторке које су биле поетички блиске модернистичким и авангардним тенденцијама у српској култури тог времена, артикулишући у свом стваралаштву кршење норми и прижељкујући искуство другачије од оног које им је омогућавало образовање у елитној образовно-васпитној установи или каритативни рад у женском удружењу. Ограничених социјалних ресурса, жене су формирале сопствене канале деловања и места сарадње и комуникације – образовне институције које су им доступне, патриотско удружење, кореспонденција или кухиња (редакција). Те просторе који су, дакле, остали ван радара „политике места“ авангардних студија, а важни су за разумевање женске стваралачке мреже и сарадње, можемо да осветлимо и у иновативном кључу.

Београдска Виша женска школа, у којој су Надежда Петровић и Исидора Секулић биле наставнице, представљала је место повезивања жена, како хоризонталног (колегинице), тако и вертикалног (наставнице-ученице). То повезивање је довело и до уметничких сарадњи, подршке и међусобне промоције. Тако је, на пример, Надежда Петровић своју ученицу Магу Магазиновић упознала с Мод Ален током њене посете Београду: „После другог концерта њене игре, Надежда је за њу приредила чај у свом атељеу, у Кнез Михаиловој улици, у пасажу, где је била и редакција Пијемонта“ (Магазиновић 2000: 216). Том приликом Мага Магазиновић је одиграла неколико кореографија које су се веома свиделе канадској плесачици, а тада

започиње и њено трајно одушевљење модерним плесом. Позитивни приказ наступа Мод Ален у београдској штампи написала је Косара Цветковић, Надеждина колегиница и пријатељица и наставница Маге Магазиновић. Надежда Петровић је насликала и портрете Косаре Цветковић и Мод Ален. Цветковић је критички пратила рад Маге Магазиновић, њене плесно-кореографске иновације до Првог светског рата, афирмишући је и подржавајући је. Иако је Виша женска школа била конзервативна институција, она је била и место повезивања прогресивних ауторки. Другим речима, револуционаран, модеран плес у извођачком и критичком смислу у Србији уводиле су и популаризовале наставнице и ученице Више женске школе у периоду 1907–1913, потпуно синхронизовано с европском авангардном плесном и критичко-теоријском сценом.

Активизам у оквиру Кола српских сестара, првог женског удружења с одликама политичке организације (Столић 2015: 153), омогућио је ауторкама политичке и журналистичке контакте. То се најбоље види у њиховом раду у листовима *Пијемонџи* и *Словенски јуџи*. *Пијемонџи* (1911–1915) је нарочито занимљив зато што упућује на различите линије пресецања важне за разумевање женског стваралаштва тог периода у авангардном контексту. У овом дневном листу сарађивале су сараднице и сарадници часописа *Босанска вила* (који је у листу и промовисан), попут Надежде Петровић, Исидоре Секулић, Руже Винавер, Аделе Милчиновић, Тина Ујевића и Димитрија Митриновића. Међутим, *Пијемонџи* је занимљив и из перспективе феминистичких студија зато што је у рубрици *Женски свети* промовисан сифражизам, нарочито активности британских сифражеткиња, као и рад београдске „женске сцене“, Више женске школе, Кола српских сестара и Женског савеза. У својим мемоарима Мага Магазиновић је истакла да јој је „улазница“ у *Пијемонџи*, „жигу југословенског покрета“, била Надежда Петровић, која је била „душа редакције“ (Магазиновић 2000: 188). Невидљиво присуство жена у редакцији *Пијемонџи* и *Босанске виле* неће пак бити ексклузивитет предратних часописа¹⁰. Међутим, оно је репрезентативно за часописе и листове у којима се у том периоду пресецају револуционарни политички и феминистички дискурс, као и наклоност ка авангардним поетикама.

Ангажман Стоје Кашиковић, учитељице и активисткиње одликоване за свој рад, неуморне раднице и саборкиње у часопису *Босанска вила*, у широј мрежи која укључује и недискурзивне аспекте ауторског рада добија свој пун значај као конститутивни елемент књижевно-политичке акције авангарде. Напослетку, иако она није ставила свој потпис на преводе, песме, критику или манифестне есеје у *Босанској вили*, јесте на обавештајне извештаје који су део исте

10 О Смиљи Ђаковић, власници и „добром духу“ редакције међуратног часописа *Мисао* в. Милинковић 2017.

политичко-идеолошке дискурзивне формације, односно политизације уметности/живота.¹¹ Имајући у виду и усмене и писане изворе о активностима Стоје Кашиковић, који их посредују и допуњавају, оцена о доприносу и значају уредничког рада Николе Кашиковића, те његових индивидуалних херојских савладавања бројних егзистенцијалних и материјалних недаћа, треба да буде коригована. Тако у оцену да је „драгоцен и значајни књижевни рад *Босанске виле* био [...], у великој мери, резултат личних напора Николе Кашиковића, чији је готово тридесетогодишњи уреднички рад био прави стваралачки подвиг, за историју књижевности далеко важнији и плодноснији од многих литерарних остварења и иницијатива оног времена“ (Палавестра 1994: 58) можемо укључити и личне напоре и стваралачки подвиг Стоје Кашиковић.

Зенитизам као колаборативни животно-уметнички пројекат

Позиција Стоје Кашиковић отвара значајна методолошка и концептуална питања, чије разматрање омогућава да се понуде нове истраживачке перспективе у домаћим авангардним студијама. Важност и конструктивност разматрања (авангардног) колектива/групе као полицентричне мреже и уважавања плурализма ауторства, нарочито његовог колаборативног и недискурзивног аспекта, потврђује и компаративно сагледавање ангажмана Стоје Кашиковић и Анушке Мицић. Иако Анушка Мицић није у истој мери маргинализована у наративима о српској/југословенској авангарди као Стоја Кашиковић, она је претежно дискурзивно обликована као релациона фигура – супруга, потпора и надахнуће Љубомира Мицића. Њен стваралачки ангажман, међутим, могуће је релевантно осветлити уколико спроведемо темељну дехијерархизацију, односно *проблематизацију мушке ауторитативне писане речи*. Овом дехијерархизацијом ваља обухватити грађу и изворе истраживања (примарну и секундарну литературу), ауторске матрице, односно предметно поље истраживања, као и вредносну вертикалу која распоредује позиције/улоге актера унутар покрета или групе.

У монографији посвећеној зенитизму, Ирина Суботић и Вида Голубовић приложиле су и биографију Анушке (рођ. Кон) Мицић.

11 Илегални рад Стоју Кашиковић такође приближава раду Надежде Петровић „на пољу народног ослобођења и уједињења“ који је, речима њене пријатељице и сараднице Делфе Иванић, „био заклоњен од профаних очију и само су посвећени знали за њ. Надежда је често путовала у пограничне и неослобођене крајеве, данима и недељама проводила у планинама и клисурама снимајући горске пределе и дивљу природу, али је у исто време њен главни посао био да као повереник Народне Одбране врши пропаганду у народу за идеју ослобођења; она је спроводила поверљива писма и важне одлуке и саопштења Народне Одбране разним револуционарним организацијама, састајала се са њиховим вођама, давала им поруке и примала извештаје“ (Иванић 1921: 115).

Иако је евидентан напор ауторки да покажу значај Анушке Мицић у зенитистичком контексту, њена биографија (и тај значај) формирана је у мрежи мушких ауторитета.¹² Након података да је била секретар и преводилац у *Зенићу*, следи низ корелационог позиционирања: веридба и удаја за Љубомира Мицића; *сујруи јој је дао* псеудоним Нина-Нај како би истакао њене врлине; у *заоставишћини Љ. Мицића* чува се њен портрет, рад Вилка Гецана; Ф. Р. Беренс јој је *иосветио* песму „*Liebeserklärung an die Metaphysik*“ (*Zenit* 22/1923), „писану у жанру љубавне поезије“; у ревији *Dada-Jok* Бранка Ве Пољанског објавила је песму „Јественик за даду у петак“; „Њен интензиван рад за *Зенић* и *сујруи* није био познат у јавности – потписивала се само као преводилац“; Мицић је своја дела посвећивао Анушки као свом идеалу и инспирацији, исказујући према њој емоционалну везаност“ (Golubović i Subotić 2008: 344–345, подвлачења Ж. С.).

Биографија Анушке Мицић обликована је на бази текстова који су објављени у *Зенићу* и на основу паратекстова Љубомира Мицића. На основу оваквог реторичког обликовања стиче се утисак да се допринос Анушке Мицић часопису *Зенић* у недовољној мери потцртава (вреднује), те га је неопходно оснажити еманципаторским контекстом. Најпре, чињеница да је била секретарка и преводитељка у *Зенићу* (а овоме ће се додати и њене друге улоге) није нешто што је подложно минимализовању. Међутим, да би се биографија Анушке Мицић ослободила баласта мушких ауторитета и патријархалне интерпретативе норме, ваља, с једне стране, публикован и изложен материјал (текстови у часописима, портрет, цртежи) саобразити дискурсу феминистичке биографије (в. Svirčev 2021), те посегнути, с друге, за изворима на које Суботић и Голубовић упућују (преписка, чланак о Нини-Нај), али их не користе.

Један од доминантних поступака у обликовању наратива о српској/југословенској авангарди у историографији јесте селективно или строго хијерархизовано коришћење извора поред већ наведене идеологеме о ауторској аутономности. Наративи су се градили на бази програмских текстова и чланака аутора, или њихових мемоарских записа и сведочења која су често резултат самопромовишућих мистификација. То је прецизно запазила Станислава Бараћ, упућујући на реперкусије селективности те врсте:

Разумевање књижевне авангарде од стране историчара књижевности после Другог светског рата великим је делом било условљено саморазумевањем самих авангардиста. Аутопоетичка и метапоетичка природа авангардистичких пракси пружила је књижевним историчарима и историчаркама могућност али и привид да лако сагледају оно што је важно, да лако виде оно што је и у авангарди *mainstream* (Barać 2016: 58).

12 На маскулинистичко дискурзивно обликовање биографије Анушке Мицић скренула сам пажњу у тексту о женском ауторству у *Зенићу* (Svirčev 2021).

Ову тенденцију читава и биографски чланак о Анушки Мицић Ирине Суботић и Виде Голубовић, обликован на неколико претпоставки, које су уосталом уграђене и у зенитистички наратив Љубомира Мицића: (а) Љубомир Мицић се изједначава са зенитизмом (у његовој заоставштини се чува преписка и портрет, она је радила за њега), б) жена је муза авангардиста и (в) жена ради минорне послове (секретарка, потписује се само као преводаца) у служби креативног генија мушкарца. Пример Анушке Мицић може да покаже у којој мери селективност извора и патријархална идеологија креативности приликом обликовања књижевноисториографских наратива редукују знање и замагљују аутентичне феномене авангарде, као и плурализам женског ауторства.

Кључни растер за сагледавање жена у контексту авангарде бивала је њихова повезаност с мушкарцима, припадницима и сарадницима покрета, издавачких, излагачких или извођачких пројеката. Ирина Суботић скренула је пажњу на Мицићеву праксу повезивања аутора и ауторки:

Зенић у истом броју посвећује некролог Модилјанију и штампа песму Беатрис Хастингс, што индиректно указује на њихову везу. Уредник овог часописа често је био склон да прилозима и колекционисањем истиче уметничку, брачну, пријатељску повезаност појединих парова (Анушка и Љубомир Мицић, Клер и Иван Гол, Беатрис Хастингс и Амедео Модилјани, Селин Арно и Пол Дерме, Хана Орлоф и Ари Јустман, Љубов Козинцова и Иља Еренбург, Соња и Робер Делоне). (Голубовић и Суботић 2008: 90).

Евидентно је да су персонални односи били важан фактор у сарадничкој политици *Зенића* и врло је вероватно да су лични контакти сарадника и сарадница били њихова приступница часописима. Међутим, може се поставити питање да ли се у томе огледа једна од патријархалних димензија сарадничке политике *Зенића* или се пак она управо тиме може проблематизовати. Да ли ову Мицићеву праксу можемо разумети као настојање да се промовише другачији модел партнерских односа у односу на патријархални модел који искључује жену из учешћа у креативним процесима, ограничавајући опсег њеног јавног деловања? Или је реч о хабитусу уредника *Зенића* који је подразумевао немогућност жене да искорачи из окружја свог мужа, и да своју (креативну) вредност црпи искључиво у суодносу с њим? Иако се о овоме може дискутовати, истраживачке позиције с којих приступамо историографисању авангардних феномена и тенденција изискују гинеоцентрично превазилажење патријархалних уоквиривања и интерпретативних схема, те да женско *присуство* и *ауторство* постављамо у еманципаторски контекст који, уосталом, и сама грађа нуди.

Да би се адекватно сагледао допринос жена модернистичким и авангардним пројектима, неопходно је ауторство сагледавати у

ширем пољу друштвених интеракција и успоставити мање видљиве везе, које постоје између различитих облика рада у сфери приватности, као и између креативности и простора у коме се уметничке праксе артикулишу и обликују. У контексту уметничких парова важно је да брачне/партнерске заједнице посматрамо и ван оквира емоционалне и сексуалне повезаности како су оне фундиране у постфродовским концепцијама породице, привилегујући афективну повезаност и сводећи жену на улоге емотивне подршке и неговаатељице. Те концепције затомљују опстојавање „корпоративног модела сродства“, те чињеницу да се текстуална производња може посматрати и као резултат удруженог рада у кућној економији, односно као резултат корпоративног предузетништва (Stone and Thompson 2007: 28). Породица (Кашиковић, Мицић) је истовремено била и важна економска јединица, а часописи *Босанска вила* и *Зенић* производи колективног рада у коме су жене равноправно учествовале у производњи.¹³

Међутим, да бисмо реконструисали авангардну ауторску и продукцијску мрежу, неопходно је да се укључе извори који до сада нису привлачили пажњу књижевних историчара/ки, а који су важни за разумевање женског стваралачког искуства, позиција и динамике. Имајући то у виду, Станислава Бараћ је констатовала да „није случајно што се идеје о проширењу корпуса авангарде или самих значења појмова авангарде и модернизма јављају код оних истраживача и истраживачица који књижевност и културу после Првог светског рата проучавају читајући *све* текстове епохе, читајући их у изворном контексту, тј. читајући их у феминистичком и гинеокритичком кључу“ (Barać 2016: 59). Потпуније разумевање рада Стоје Кашиковић добијамо из женске штампе тог времена или текстова које су активисткиње писале. Такође, приватни извори, попут мемоара Јелице Беловић Бернаджиковске, Маге Магазиновић или Делфе Иванић, важан су извор реконструкције стратегија и видова женског деловања. У случају Анушке Мицић, преписка између ње и Љубомира Мицића је недовољно истражена и сазнања која она садржи нису била интегрисана у наративе о *Зенићу* и покрету.

13 Есенцијализам и биологизам су још увек витални и у истраживању авангардисткиња у европском контексту. Тако, на пример, у каталогу који је праatio изложбу *Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932* (30.10.2015 – 7.2.2016, Галерија Ширн, Франкфурт) наилазимо на врло проблематичан чланак о уметничким паровима. Наиме, у чланку се констатује не мали број авангардних парова, подређена улога жена у партнерским односима на плану уметничке продукције и њихова (само) маргинализација (и тада и доцније). Међутим, аутори чланка ову подређену позицију објашњавају, рецимо, тиме да су уметнице свесно бирале технике (из сфере примењене уметности) које их нису стављале у такмичарску позицију с њиховим партнерима. Овај поступак, као и тенденција да уметнице више промовишу дело свог партнера него сопствено или да се баве прагматичним аспектима уметничке продукције, тумачи се „чињеницом“ да су уметницама, јер су жене, много важнији људски односи него остваривање амбиција повезаних са сопственим успехом (Pfeiffé, Hollein 2015: 356).

Преписка између Анушке и Љубомира Мицића, колекције које се данас чувају у Народној библиотеци Србије и у Народном музеју Србије, иако је махом из постзенистичког периода, важан је извор за осветљавање доприноса зенитизму Анушке Мицић.¹⁴ Из преписке сазнајемо да је власник загребачке фабрике папира Lira Mill био ујак Анушке Мицић, Матија Фројнд, и да је сама Анушка водила београдску испоставу ове фабрике. О вези Мицића с фабриком Lira Mill писао је Бранимир Донат:

Материјална подлога зенитистичког питања крила се у тастовој пословној успјешности. Наиме, родитељи Мицићеве супруге Анушке били су богати Жидови (Кон) родом из Винковаца, власници папирне конфекције Lira Mill (име и дјелатност подузећа сачувани су до данас) и без њихова меценатства тешко би се једна апартна идеја могла подићи до Зени-та и зенитизма (Donat 2004: 8).

Преписка нуди мало података о Анушкиним родитељима, међутим, породичне везе и пословне улоге су јасне. Другим речима, апартне идеје су се подигле до зенитизма не захваљујући покровитељству Мицићеве тазбине већ пословној умешности Анушке Мицић. Будући да је била успешна пословна жена, њена улога је сигурно била важна и у сфери менаџмента, у изградњи економско-социјалне платформе *Зениша*. Она је обезбеђивала финансије за часопис (и друге активности), како својим примањима тако и укључујући пословну сферу у којој је имала искуства у часопис. Из преписке је евидентно да Љубомир Мицић није имао потребних социјалних и комуникацијских вештина у економској сфери,¹⁵ те је рекламирање банака, осигуравајућих друштава, апотека, сајџија, јувелирница (итд.) вероватно резултат Анушкиних пословних контаката и веза. Такође, из преписке сазнајемо да је Анушка Мицић била добро упућена и у дизајнерске послове.¹⁶ До сличних увида дошао је Саша

14 Колекцију писама која се чува у Народној библиотеци Србије приредили су за штампу Саша Илић и Драгана Перуничих (в. Илић и Перуничих: 2021).

15 То је показивала и у постзенистичком периоду, коментаришући, на пример, Мицићеве активности у Паризу: „Вест о издавачкој кући много ме је обрадовала. Само, по свему видим, да си ти ван сваке комбинације заједничког рада. Твоје би било, да имаш некога, који би се бринуо, рецимо издавача – et puns n'est tout. Ако је Амиов рођак спретан, могао би свакако Амиовом помоћи доста учинити. Па и за те. Много се радујем, да је баш твоја књига прва књига. Тако ћеш се моћи барем ти користити првом ватром и првим жаром. И онда, на сваки начин биће много боље, него да се ти, мој драги, мораш баћкати око тога. Ја сам тим обртом необично задовољна и мање скептична. А о пословној страни нисте још разговарали, 0%? И то треба.“ (ЉМР/II/3/78).

16 „Била сам код Милице, која ради плакат за Ладу и помогла сам јој у словима. Она каже, да су зенитистичка, а ја јој одговарам: каква би од мене друга и могла бити.“ (ЉМР/II/3/30). О томе сведоче и њени коментари за Мицићеву књигу *Les Chevaliers de Montparnasse* (1932): „Врло сам се обрадовала корицама. Само, жалим што нису жуте или какве друге, изразитије боје. Зачудо је, колико их та велика слова умањују. Надам се, да си приметио грешку на полећини: „Nietscke“. Ја би била само метнула још позади

Илић, анализирајући преписку Мицића, закључивши да „ништа заправо није објављено без Анушкиног посредовања, одобрења, консултовања и коуредничког рада. Она је својим залагањем и талентом спајала две важне сфере: финансије и културу, односно речено модерним жаргоном – адвертајзинг, који је био присутан у готово свим зенитистичким издањима“ (Илић 2021: 37). Илић констатује да се тек у овом ширем економском контексту може добити прецизна слика продукције *Зениџа*, „који је захваљујући Анушкином културолошком хоризонту и привржености авангарди, настајао из *вишка вредности* који је она преусмеравала у заједнички културни производ – *Зениџ* (Исто). И даље, Илићевим речима,

То значи да се једно од најважнијих анархистичких и антикапиталистичких књижевних гласила тог доба у Краљевини СХС појавило у срцу капиталистичке производње. За овакав посао била је потребна особа нарочитих способности која би умела да 'материјалну основу' преусмери у револуционарну продукцију. Анушка Мицић је била је управо таква личност. (Исто).

Преписка између Анушке и Љубомира Мицића сведочи и о њеном разумевању и доживљавању зенитизма као заједничког стваралачког и животног пројекта.¹⁷ Да није била (само) муза зенитиста већ и зенитисткиња, можемо закључити и на основу новинског чланка, потписаног псеудонимом -Ар-, објављеног у сарајевској *Вечерњој њошњи* 1924. године:

Ко је госпођа Нина-Нај? Ко је и какво је њезино место међу зенитистима мало је коме познато. То је за јавност тајна, коју су многи безуспешно покушавали да одгонетну. Гђа Нина-Нај врши неразумљиво снажан утисак на самог вођу зенитиста, госп. Љубомира Мицића. Она обавља велики дио техничких послова у самој редакцији и око целог покрета. Њазин утицај је особито у том смјеру благотворан, што има природену и инстинктивну способност уметничког расуђивања. Њазина образо-

црте оквира по дужини не 2 танке, него 1 дебелу, као она што дели 2 огласа, у средини. Иначе врло лепо делује. (ЉМР/II/3/79).

17 Овакав закључак се може извести из дискурса Анушкиних писама и врло је тешко илустровати појединим одломцима. Можемо га, примера ради, запазити у њеним коментарима Мицићеве књиге *Rien Sans Amour* (навод се могао наћи и упретходној фусноти јер се имплицира да она има више искуства у дизајну): „Само – да ли погађаш, чиме нисам била споразумна? Са сликом на насловној страни. Иако ја то више нисам, ипак сам то ја – и да сам била крај тебе за време рађања књиге – било би којечега. Али тако ставио си ме пред готов чин. Е, јеси мајстор... Не питам те, за појединости које наслућујем. Само ти се дивим – како си све брзо и сјајно свршио. Технички одлично успело. Само, држим да би било боље без слике – иако је то за свет врло привлачно. Честитам ти, драги мој, песниче у животу, на хартији, па чак и на фотографској плочи.“ [ЉМР/II/3/118, подвлачења Ж. С.] или у љубавном дискурсу: „Ако ја тебе вољем и као физичко биће, твоје очи, косу, глас и. т. д. не мање те вољем и као утеловљење свих могућих за мене толико вредних и важних особина. То ти врло добро знаш – та нисмо цабе зенитисти, јер нам је зенит у свему.“ (ЉМР/II/3/71); „Срећна сам, што ће напекон да нам се роди опет једна књига.“ (ЉМР/II/3/80).

ваност и култура није баш малих димензија, а њено знање и схватање класичне и модерне уметности много је шире него многих академика и професора. Осим самог Љубомира Мицића и остали накомстрешени барбарогенији имају према њој једино дужног поштовања. Нина-Нај је као нежна јапанска ваза према дивљим балканским кубирашима, а сама је одушевљена зенитисткиња.¹⁸

Чланак упућује и на Анушкино, судећи по аутору, изузетно образовање и познавање уметности (што не изненађује ако имамо у виду њен породични миље), али и својеврсни ауторитет у зенитистичком кругу. Такође, сазнајемо да није по аутоматизму била део зенитистичког кружока у својству супруге већ да је и сама „одушевљена зенитисткиња“.

Поред послова из сфере продукције, Анушка Мицић је и преводила за *Зенић* и констатација да се потписивала „само као преводилац“ такође се може преиспитати у вредносном смислу. О преводилачком раду Анушке Мицић можемо да размишљамо, у контексту зенитистичке идеје полиглотије и међународног умрежавања часописа, као о једној од најважнијих улога, а о њој као значајној посредници култура. Она зенитизам посредује у немачком (европском) културном кругу, преводећи и у самом Берлину, како нас обавештава паратекст немачке свеске (*Зенић* 16/1922). Дакле, у самом центру, а не на (полу)периферији, како је *Зенић* настојао да се позиционира, и она као његова преводитељка. Истовремено, Анушка Мицић укључује у југословенски културни простор радове страних аутора (Клер Гол, Кандинског, Јозефа Петерса итд.). Године 1924. Мицић је превео, написао предговор и објавио *Пролејкулић* под иницијалима Др. А. Љ. Голубовић и Суботић су претпоставиле да су то вероватно иницијали Љубомира и Анушке, а имајући у виду њено преводилачко искуство, није неосновано претпоставити да је и сам превод резултат њихове сарадње. Њени преводи такође упућују на једну специфичну линију у часопису – оно што их повезује је антропозофски контекст који је релевантан и за бројне идеје зенитизма. Стога није неосновано закључити да је учествовала и у уредничкој политици *Зенића*.

Изношење ове претпоставке залази у домен приватности. Самим животним стилем актери зенитистичког покрета онеобичили су традиционалне концепте приватног и јавног, дома и радног простора. Редакција часописа *Зенић* налазила се у стану Љубомира и Анушке Мицић, као и Галерија Зенит. Сфера приватности тако је постала специфичан авангардни хронотоп: место револуционарисуња животне праксе, њене естетизације, односно политизације. Може се, међутим, поставити питање да ли је тиме и место жене у њој репозиционирано и преобликовано. Пословне активности, од-

18 Захвалност дугујем Ирини Суботић која ми је уступила препис овог чланка из Библиофилске свеске Љубомира Мицића, бр. 3 (рукописно издање у 8 примерака), Београд, 1967, стр. 8.

носно различити (дискурзивни и недискурзивни) видови учешћа у зенитизму Анушке Мицић упућују на то да је била активна учесница у обликовању простора приватности као новог места авангардне животне и уметничке праксе. Зенитистички хронотоп приватности је домен у коме је њен *ауџоријет* био релевантан. То нам пружа могућност да га сагледамо у еманципаторском регистру јер се није тицао искључиво политике приватности (у традиционалном смислу у коме се ауторитет жене кретао) већ је подупирао дискурзивно обликовање јавних пракси. Другим речима, тек кад простор приватности сагледамо у другачијем светлу у односу на традиционалне опозиције приватно/јавно, односно кад уважимо да је простор приватности био место авангардне праксе, онда и женско ауторство артикулисано у том простору (дакле, непотписано на страницама часописа или других публикација) можемо да изместимо ван категорија које га маргинализују и, коначно, потискују и бришу.¹⁹

До сличних увида дошла је и Миланка Тодић, истражујући активности жена из круга тринаесторице потписника српског надреалистичког манифеста:

Трпезарија Вучових, дом Матићевих, Ристићев стан, санаторијум др Живадиновића у Врњцима особена су места и кључни топови српског надреализма у којима се обликују авангардни модели понашања и колективног уметничког деловања, 'надреалистичка експериментација', како је говорио Марко Ристић. Ти животни амбијенти су постали креативни простори и привилегована места у којима прва генерација надреалистички артикулише нове моделе женског искуства и стваралаштва (Тодић 2020: 69).

Тодић је такође указала и на амбивалентну позицију у којој су се налазиле Лула Вучо, Шева Ристић и Лела Матић, оптерећене бројним кућним пословима и породичним обавезама, те пословима невидљивим у јавној сфери (редиговање, коректура, превођење текстова), бивајући најпре уоквирене у надреалистичком раму „као супруге истакнутих чланова београдског надреализма“. Ипак,

те три жене су пронашле нове методе активизма и деловања из маргинализоване позиције 'анђела куће'. Оне су успеле да 'преврну капут' и да направе асамблаж, колаж, *le cadavre exquis*, да преведу текст на други језик, да успоставе модну радионицу, тиражни модни часопис и да, у време док су биле жене славних мужева, буду и омиљене музе и модели. (Исто: 69).

19 За разлику од англоамеричких уредница модернистичких часописа, централно-источноевропске ауторке су у часописним пројектима радиле претежно у сфери недискурзивног ауторства (финансирање часописа и других авангардних пројеката, логистика, колаборативан/непотписан уреднички рад) попут Анушке Мицић. Стога је важно у једном будућем истраживању фигуру Анушке Мицић контекстуализовати и у европску мрежу женских авангардних фигура као што су Нели Валден, Јолан Шимон или Ана Меланија Макси. Ове три жене су такође биле партнерке аутора – Херварта Валдена, Лајоша Кашака и Макса Хермана Максија, с чијим групама су зенитисти сарађивали.

И увиди Миланке Тодић оснажују потребу за свестранијим сагледавањем авангардног хронотопа приватности као места вишегласних уметничких пракси што доцнија књижевна историографија и историја уметности пренебрегавају.²⁰ Компаративно сагледавање позиција и искустава *зенијистичкиње* и *надреалистичкиња*, које завређује посебно истраживање, приближило би нас свестранијем разумевању дисперзивности, мобилности и стратегија (само)обликовања субјекатских позиција жена у контексту српске (југословенске) авангарде.

Напоследку, још један вид ауторства Анушке Мицић остао је потпуно ван интересовања књижевних историчара и историчара уметности, а подстицајна је „архива“ за осветљавање њеног доприноса зенитизму, односно зенитистичком „ауторском хетеротексту“.²¹ Реч је о њеним цртежима, који до сада нису били предмет истраживања и вредновања. Цртежи рађени техником мастила на папиру, укоричени у неколико блокова ручно рађених корица, чувају се у оквиру легата Љубомира Мицића у Народном музеју Србије. Ове „књиге“ су датиране крајем четрдесетих и почетком педесетих година. Цртежи су поетички блиски наиви и примитивизму. Иако је таленат Анушке Мицић евидентан, на цртежима се запажа извесни маниризам. Њени цртежи су занимљиви због једне могуће паралеле. Наиме, Ирина Суботић је констатовала да је Мицић имао афинитета према експресионистичкој наиви Вјере Билер не само због модерног стила већ и зато што је његова супруга радила сличне цртеже (Subotić 2015: 357). Истражујући рад Вјере Билер, Мирјам Вилхелм је указала на дубок утицај фолклорне, примитивистичке и надасве јеврејске иконографије. Вилхелм поентира да се њен рад, прецизније, примитивистички приступ јеврејској сликовности, може разумети као оригинална интерпретација и репрезентација зенитистичких идеја креативног дијалога с потиснутим наслеђем и повратка коренима у

20 Авангардни хронотоп приватности би се у кључу Хабермасове теоријске експликације литерарних салона као јавне сфере могао сагледати у ширем контексту београдских женских салона између два рата, попут оних код Марије Пандуровић Кристе Ђорђевић или Анђелије Лазаревић. Та *месџа* још увек нису интегрисана у наративе о обликовању, артикулацији и политикама модерности/модернизма у српској међуратној култури. Такође, прецизнија и свестранија конфигурација београдског зенитистичког и надреалистичког *салона* могла би се оцртати и њиховим поређењем с париским, рецимо, и оним можда најпознатијим у 27 Rue de Fleurus који је био, како га је Гертруда Стајн описала, „цветајући пејзаж модерности, место становања друштвеног пројекта прављења новог“ (Blair 2000: 422).

21 Разматрајући колаборативно ауторство, Марџори Стоун и Џудит Томпсон предложиле су концепт ауторства као „хетеротекста“. Реч је о ауторству исплетеном од различитих нити утицаја и агенсности које упија или укључује различите субјективности и говори умноженим гласовима између којих се одвијају сложени процеси преговарања, сагласја, компромиса, надгорњавања итд. Тај концепт „признаје“ да кад говоримо о аутору, говоримо о културно конструисаним идентитетима неодвојиво повезаним с делима које аутори производе (в. Stone and Thompson 2007).

специфичном идентитетском кључу (Wilhelm 2019). С обзиром на то да је Анушка Мицић делила многе идентитетске позиције с Вјером Билер у зенитистичком контексту (жене, Јеврејке), чини се важним истражити ову линију. Посебно стога што Љубомир Мицић никад није усвојио језик балканске традиционалне уметности, вреди размотрити хипотезу да су цртежи Анушке Мицић аутентичан простор реализације зенитистичких идеја и концепата.

Зенитисткињу Анушку Мицић ће представити управо Вјера Билер на пастелу објављеном у јубиларном броју *Зениџа* (38/1926). Пет година *Зениџа* представљено је као два зупчаника – у мањем зупчанику је исписан временски оквир излагања часописа, а у већи зупчаник, који заузима централни део, смештене су две инфантно стилизоване фигуре, можемо претпоставити, Анушке и Љубомира Мицића. Мушка фигура окренута је у страну и носи (диоџеновски) фењер, што је алузија на Мицићев текст „Револуција у граду белом“. Женска фигура стоји поред њега, приказана у полупрофилу, погледа упртог у гледаоца. Један „детал“ нарочито је симболички изазован. Наиме, женска и мушка фигура готово су идентично визуелно обликовани – раздваја их стилизација оковратника, а нарочито их повезује фризура, бубикопф. Ову фризуру је носила Анушка Мицић и бубикопф је двадесетих година био визуелна ознака женске еманципације. Принцип рада зупчаника, као и андрогиност приказаних фигура упућују на зенитизам као резултат јединства, повезаности, партнерства (интелектуалног и емотивног) и савезништва Анушке и Љубомира Мицић.

Професионална и лична етика обавезују ме да истакнем да преписка не оставља простор да се партнерство/савезништво Анушке и Љубомира Мицића идеализује и романтизује, те да се њени напори херојизују, нити је то намера постављања фигуре Анушке Мицић у еманципаторски контекст. Њихова преписка сведочи да је реч о изузетно токсичном односу у којем је Љубомир Мицић психолошки-емотивно злостављао Анушку Мицић. Зенитизам је био колаборативни животно-уметнички пројекат у коме се жена потпуно потчинила, на интимном и стваралачком плану, изградњи митоманских наратива свог супруга – њена изузетност била је у служби његове осредњости и мизогине поетике зенитизма. Она је пак била делатна у тим процесима и са становишта књижевне историографије важно је то истаћи, односно вратити жене на субјекатске позиције које су имале у партнерско-стваралачким процесима које им статус музе одузима. *Зениџистички њар* у том смислу представља један од могућих модела колаборативног ауторства које ваља прецизније типолошки профилисати.

„Перо без тинте“ авангардисткиња

У једном недатираном писму Љубомиру Мицићу, Анушка је записала: „дао си ми перо без тинте“ (ЉМР/II/3/156). *Перо без тинте* је ефектна метафора недискурзивног женског ауторства у контексту авангарде. Тек методолошким уважавањем конститутивне улоге колаборативних и недискурзивних аспеката ауторства и доприноса авангардним пројектима, невидљиво мастило може бити прочитано. Њега је потиснула мушка ауторитативна реч (на шта упућује и сам исказ Анушке Мицић), писана реч самих авангардиста и њено (некритичко) репродуковање у доцнијим књижевноисториографским прегледима и наративима. Метафора *перо без тинте*, како предлагем да се концептуализује, не сугерише маргинализован статус женског ауторства – она подразумева субјекатску позицију, рад и сарадњу у оним доменима које су жене креативно преферирале или који су им били доступни. Својим ангажманом, својим животним изборима и делом Стоја Кашиковић или Анушка Мицић сведоче да су затечене границе померале неочекивано далеко. На основу њихових текстова, радова и ангажмана стиче се утисак да им је доцнија књижевна историја, историја уметности или културе умногоме сузила границе, односно опсег деловања, анестезирајући пуну меру њихове авангардности.

Перо без тинте авангардних уредница, међутим, у ширем контексту осветљава још једну лакуну у наративу о авангарди у српској култури. Следимо ли траг ове метафоре у концептуалном смислу, можемо поставити питања о различитим недискурзивним аспектима женског ауторства који још увек нису интегрални део нашег знања о авангарди. Реч је о учешћу жена у различитим извођачким пројектима. Истраживање кореографског и извођачког рада Маге Магазиновић, бала „Вече у Лувру“ (3. 12. 1929) у режији Бете Вукановић или бала „Сто година женске моде“ (12. 1. 1934) у режији Гите Предић, с футуристичким креацијама Луле Вучо, проширило би предметно поље авангардних студија не само женским именима већ и феноменима и праксама (феминистичко превредновање традиције, мода, популарна култура, селебрити култура) које кореспондирају с европским авангардним феноменима.

Упућујући на механицистички приступ авангарди, Бојан Јовић је истакао да се њиме пренебрегава „вишедимензионална природа“ авангарде. Стога је неопходно обликовати наративе интердисциплинарним умрежавањем, односно вратити се интермедиијалности и мултимедиијалности саме авангарде као њеном базичном конститутивном начелу. Читање, разумевање и тумачење текстова културе исписаних *пером без тинте* представља иновативан приступ у авангардним студијама на овдашњој академској сцени који води ка продубљивању и обогаћивању нашег знања о српској (југословенској) авангардној уметности.

ЛИТЕРАТУРА

- Андоновска, Биљана. „Од немила до недрага: о предратној књижевној авангарди и послератној југословенској омладини”. *Први светски рат и словенске књижевности: зборник радова*. Ур. Станислава Бараћ, Биљана Андоновска. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2021. 75–86.
- Беловић Бернаджиковска, Јелица. „Стоја Кашиковићка”. *Српкиња: њезин животи и рад, њезин културни развика и њезина народна умјетност до данас*. Приредиле српске књижевнице. Сарајево: Добротворна задруга Српкиња у Иригу, 1913. 38–39.
- Вујковић, Сарита. *У грађанском олегалу. Идентичности жена досанско-херцеговачке грађанске културе: 1878–1941*. Београд: Културни центар Београда; Бања Лука: Музеј савремене умјетности Републике Српске, 2010.
- Голубовић, Видосава и Ирина Суботић. *Зенић: 1921–1926*. Београд: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност; Загреб: СКД Просвјета, 2008.
- Иванић, Делфа. „Надежда Петровићева”. *Вардар. Календар за јосију јодину 1921 XI (1921)*: 114–115.
- Јовић, Бојан. „Авангарда и компаратистика”. *Појмовник ујоредне књижевности*. Ур. Бојан Јовић, Тихомир Брајовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013. 173–197.
- Јовичић, Петрија. „Од „жене са дететом“ до „странкиње“ – феминистички пројекат Надежде Петровић”. *Гласник Етнографског института САНУ 1 (2014)*: 147–151.
- Илић, Саша и Драгана Перунич (ур.). *Сирашна комедија: ирејиска: 1920–1960 / Анушка Мицић, Љубомир Мицић*. Београд: Народна библиотека Србије, 2021.
- Илић, Саша. „Љубав и смрт после авангарде: увод у преписку Анушке (Кон) Мицић и Љубомира Мицића 1920–1960“ (Предговор). *Сирашна комедија: ирејиска: 1920–1960 / Анушка Мицић, Љубомир Мицић*. Београд: Народна библиотека Србије, 2021. 7–54.
- Матовић, Весна. „Весници авангарде у српској периодици уочи Првог светског рата”. *Српска авангарда у периодици*. Ур. Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996. 69–84.
- Милинковић, Јелена. „Искусство рата у прози Смиље Ђаковић”. *Књиженство 7, 7 (2017)*, <http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2017/zenska-knjizevnost-i-kultura/iskustvo-rata-u-prozi-smilje-djakovic#gsc.tab=0>.
- Палавистра, Предраг. *Књижевности Младе Босне*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.
- Свирчев, Жарка. *Авангардистициње. Оледи о српској (женској) авангардној књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност; Шабац: Фондација „Станислав Винавер“, 2018.
- Секулић, Исидора. „Шта је видим”. *Говор и језик. Мир и немир*. Београд: Југославијапублик – „Вук Караџић“, 1985. 289–291.

- Столић, Ана. *Сесџре Срџкиње: љојава љокреџа за еманџиџацију жена и феминизма у Краљевини Срџији*. Београд: Evoluta, 2015.
- Таргаља, Иво. „Словенски јуџ (1909–1912)“. *Зборник Маџице срџске за књижевностџ и језик* 39, 2 (1991): 235–241.

*

- Barać, Stanislava. „Žena peva posle rata – da li je pažljivo slušaju?“. *En Garde* 20/21. Ur. Branislav Dimitrijević. Beograd: Heinrich Böll Stiftung, Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2016. 52–59.
- Belović-Bernadzikovska, Jelica. Memoari. Historijski arhiv Sarajevo, Privatna zbirka, O-BJ-86-17.
- Blair, Sara. “Home Truths: Gertrude Stein, 27 Rue de Fleurus, and the Place of the Avant-Garde“. *American Literary History* 12, 3 (2000): 417–473.
- Donat, Branimir. „Performans kao oblik komunikacije hrvatske Dade i njenih inačica s javnošću“. *Dani Hrvatskoga kazališta: Građa i rasprava o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 30, 1 (2004): 5–12.
- Pfeiffer, Ingrid, Max Hollein. *Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932: Storm Women. Women Artists from the Avant-Garde in Berlin 1910–1932*. Eds. Ingrid Pfeiffer, Max Hollein. Köln: Wienand, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2015. 356. Zdero, Jelica (2005). “Kašiković, Stoja“. *A Biographical Dictionary of Women’s Movements and Feminisms: Central, Eastern and South Eastern Europe, 19th and 20th Centuries*. Eds. Haan, Francisca de; Daskalova, Krassimira; Loutfi, Anna. New York: Central European University Press, 2005. 241–243.
- Kolarić, Ana. *Rod, modernost i emancipacija: uredničke politike u časopisima “Žena” (1911–1914) i “The Freewoman” (1911–1912)*. Beograd: Fabrika knjiga, 2017.
- Magazinović, Maga. *Moj život*. Beograd: Clio, 2000.
- Manojlović, Todor. „Isidora Sekulić: Saputnici“. *Bliže velikom suncu*. Prir. Tihomir Savić i Luka Hajduković. Zrenjanin: Kulturno-prosvetna zajednica Zrenjanin, 1968. 185–189.
- Merenik, Lidija. *Nadežda Petrović: projekat i sudbina*. Beograd: Topy: Vojnoizdavački zavod, 2006.
- Svirčev, Žarka. „Zenitistkinja: pogled ispod kloš šešira“. *Sto godina časopisa Zenit: 1921-1926-2021: zbornik radova*. Ur. Bojan Jović, Irina Subotić. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2021. 545–563.
- Stone, Marjorie, Judith Thompson. “Contexts and Heterotexts: A Theoretical and Historical Introduction“. *Literary Couplings: Writing Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship*. Eds. Marjorie Stone, Judith Thompson. Madison: University of Wisconsin Press. 2006. 3–37.
- Subotić, Irina. „Vjera Biller“. *Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932: Storm Women. Women Artists from the Avant-Garde in Berlin 1910–1932*. Eds. Ingrid Pfeiffer, Max Hollein. Köln: Wienand, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2015. 356–358.

Todić, Milanka. „Supruga, muza, umetnica: žena u beogradskom nadrealizmu“. *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 16 (2020): 57–73.

Wilhelm, Mirjam. “On Vjera Biller, or: The (Im-) Possibilities of Being a Jewish Paintress. Female Artisanry within 20th-century Interwar Avant-gardes“. *Jewish Literatures and Cultures in Southeastern Europe. Experiences, Positions, Memory, University of Graz, 16–18. September 2019: Book of Abstracts*. Eds. Renate Hansen-Kokoruš, Olaf Terpitz. Graz: University of Graz, Institute of Slavic Studies & Center for Jewish Studies, 2019. 67.

Žarka Svirčev

Female Editors of Avant-Garde Magazines

Summary

By crossing the methodological and conceptual apparatus of feminist studies and avant-garde studies, this paper legitimizes the importance of research on non-discursive authorship. It is a constitutive aspect of authorship within the production of the avant-garde in which women acted. This aspect of avant-garde/female authorship is completely marginalized in academic research today. The example of the editor figures such as Stoja Kašiković and Anuška Micić shows that researching the non-discursive and collaborative authorship makes the narrative of the avant-garde much more integrative. This approach enables the subject field of avant-garde studies to expand by including female figures. From that perspective, we can return them to the position they originally had in avant-garde projects (i.e., initiators, experimenters, associates and workers, financiers, and agitators). Moreover, the study of non-discursive authorship enables the literary-historiographical discussion of phenomena and practices such as the feminist-political platform of the first Yugoslav avant-garde or the avant-garde appropriation of popular and celebrity culture.

Keywords: Stoja Kašiković, Anuška Micić, avant-garde magazines, non-discursive authorship, women’s authorship

Примљено: 16. 1. 2020.

Прихваћено: 12. 9. 2020.