

Sonja V. Veselinović¹
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Odsek za komparativnu književnost

MARINA CVETAJEVA KAO KULTURNA FIGURA U DELIMA BILJANE JOVANOVIĆ I IRENE VRKLJAN

Apstrakt: U radu se predstavljaju tokovi rane recepcije pesničkog, proznog i esejističkog dela Marine Cvetajeve u jugoslovenskoj, odnosno srpskoj prevodnoj književnosti, da bi se na osnovu nje razmotrila uticajnost ruske pesnikinje kao uzorne kulturne figure u delima domaćih književnika. U delima srpske književnice Biljane Jovanović (1953–1996), Cvetajeva je prisutna od ranijih ostvarenja pa sve do poslednjeg dela, drame Soba na Bosforu, u kojoj je zastupljena kao jedan od likova. Ona je percipirana kao kontrakulturna figura i kao uzor u smislu autorskog autoriteta i integriteta, ali se ostvaruje i odnos uzajamnosti, vraćanja duga pesnikinji koja je za života lišena adekvatne čitalačke pažnje. I u delu Marina ili o biografiji hrvatske autorke Irene Vrkljan (1930–2021) ovaj aspekt izuzetno je relevantan, osobito u kontekstu recepcije autobiografskih ostvarenja Cvetajeve, te legitimizacije vlastitog poetičkog obračuna sa žanrovskim, socijalnim i rodnim konvencijama. U delima obeju književnica Cvetajeva se javlja kao povlašćena sagovornica, željena čitateljka naspram pretpostavljene kritičke reakcije književnog establišmenta.

Ključne reči: kulturna figura, recepcija, autobiografija, feministička kritika, autorka, uzor, čitateljka.

1. Jugoslovenska recepcija dela Marine Cvetajeve

Marina Cvetajeva nesumnjivo je jedna od najčešće pominjanih književnica u delima naših savremenih autorki u drugoj polovini 20. veka, a ostaje važna kulturna referenca i u 21. veku. Recepcija dela Marine Cvetajeve u jugoslovenskom kulturnom prostoru otpočela je veoma rano, objavljivanjem njenih eseja u glasilu ruske emigracije *Ruski arhiv*, časopisu za politiku, kulturu i privredu Rusije, koji je izlazio u Beogradu

¹ sonja.veselinovic@ff.uns.ac.rs

u periodu od 1928. do 1937. godine. Tada su objavljeni njeni važni eseji *Natalija Gončarova* (1929), *Pesnik i vreme*, *Umetnost u osvetljenju savesti* (1932), *Ep i lirika savremene Rusije* (1933), *Pesnici sa istorijom i pesnici bez istorije* (1934), *Pesnik alpinist* (1935), *Reč o Balmontu* (1936), *Moj Puškin* (1937).² Međutim, s obzirom na to da poezija i proza Cvetajeve u ovom periodu nisu bile poznate u jugoslovenskoj književnosti, ovaj prevedeni deo njenog opusa ostao je nedovoljno primećen i nije podstakao dalju recepciju u prvoj polovini 20. veka. U posleratnom periodu recepcija poezije i proze Cvetajeve odvija se naporedo sa zakasnelim prihvatanjem pesnikinje u matičnoj kulturi i po mnogo čemu može da se sagledava u paraleli s isticanjem autorke kao uzorne figure žene pesnikinje kod sovjetskih pesnikinja i pesnika.

U cilju proučavanja uticaja koji je prevedeno delo Marine Cvetajeve imalo za stvaralaštvo književnica Biljane Jovanović i Irene Vrkljan, osvrnućemo se na recepciju njenog dela do osamdesetih godina prošlog veka. Počev od antologije *Moderna ruska poezija* koju su priredile Milica Nikolić i Nana Bogdanović 1961. godine, Cvetajeva je među najprevođenijim modernim ruskim pesnicima kod nas. U Raičkovićevom izboru i prevodu *Šest ruskih pesnika* (1970) takođe ima zapaženo mesto, dok se 1971. godine pojavljuje izdanje *Marina Cvetajeva* u okviru edicije *Poezija i ljubav* beogradskog izdavačkog preduzeća *Mlado pokolenje*. Priređivač i prevodilac Branko Vuković odabrao je pesme u skladu s temom edicije, tako da su pretežno zastupljene kratke pesme, ali i odlomci iz složenih ciklusa poput *Pesama Bloku* koji deluju semantički pojednostavljeno i versifikacijski klišetirani. Iako se u predgovoru ukazuje na 'emocionalnu zasićenost, bujan temperament, slobodu i aforističnost poetskog izraza, intenzitet poetskog doživljavanja, neobično bogatu i funkcionalnu ritmiku' (Cvetajeva, 1971:p.6) poezije Cvetajeve, ona nije u dovoljnoj meri ostvarena u ranim prevodima. Zanimljivo je da važno težište ovog predgovora predstavlja i ideološko određenje te svojevrsno opravdanje za pažnju koja se pesnikinji pridaje idejom da je njena poezija odudarala od 'buržusko-dekadentne' atmosfere ruske emigracije, kao i da je 'čulom pesnika otkrila pravu istinu o novoj Rusiji, o sovjetskom društvu i sve tragične posledice svoga suprotstavljanja vremenu, istorijskom trenutku i revoluciji' (Cvetajeva, 1971:p.6). Naredne godine donele su nekoliko ključnih izdanja koja su doprinela uspostavljanju Cvetajeve ne samo kao uzorne autorke u smislu opusa, stvaralačkih tehnika i tema, nego i u kontekstu predstave njene biografije kao beskompromisnog *pesničkog života*.

² 'Riječ je o tekstovima koji su istodobno publicirani u emigrantskim časopisima kao što su pariški *Novyj Grad* (*Ep i lirika savremene Rusije*), *Sovremennye zapiski* (*Moj Puškin i Umetnost u osvetljenju savesti*), praški *Volja Rosii* (*Natalija Gončarova, Pesnik i vreme*), te esejima koji su za poetesina života objavljeni samo u Ruskom arhivu' (Lukšić, 2015:p.35).

Ovi prevodi i tekstovi u pravom su smislu odigrali ulogu onoga što Gideon Turi naziva ‘popunjavanjem procepa u odgovarajućoj kulturi’ (Toury, 1995:p.54), odnosno praznine koju je uslovio diskontinuitet sa književnim stvaralaštvom žena iz prve polovine 20. veka u jugoslovenskoj književnosti. Godine 1972, Milica Nikolić objavljuje knjigu *Ruske poetske teme*, čije poglavlje *Odgovori Marine Cvetajeve* predstavlja značajan tekst za potonju recepciju pesnikinje. Ovaj tekst objavljen je, nešto dopunjen, i u vidu predgovora u izdanju Cvetajevine knjige poezije i eseja *Zemaljska obeležja* naredne, 1973. godine. Nadahnuti prevodi u ovoj knjizi Olge Vlatković i Danila Kiša, koji uvažavaju složenost izraza, ritma i intonacije Cvetajevine poezije, presudni su za primarnu i kreativnu recepciju pesnikinje. Još jedna knjiga objavljena sedamdesetih godina 20. veka snažno je uticala na tokove recepcije Cvetajeve kao kulturne figure, a reč je o zbirci autobiografske proze *Neovdašnje več*e (1977), u kojoj se nalaze ostvarenja *Đavo*, *Dom pored Starog Pimena*, *Kirilovne*, *Majka i muzika*, *Neovdašnje več*e, *O ocu*. Prevodilac Petar Vujičić u svom pogovoru pod naslovom *Pesnička i životna sudbina Marine Cvetajeve* pored mnogih dragocenih uvida u život i delo Cvetajeve, podvlači i specifičnost njene proze u odnosu na poeziju, jer u prozi piše ‘stalno i isključivo o sebi’:

‘Malo je u svetu delâ u kojima su pisci imali hrabrosti da s tolikom otvorenosću govore o svojim najprivatnijim problemima. U svojim prozama Cvetajeva je u tom pogledu išla dalje od Rusoa, dalje od Tolstoja, dalje i od svih pisaca-žena koje poznajemo. (...) Tek Cvetajeva pokazuje kakvi neslućeni slojevi postoje u psihičnosti žene, slojevi koje tek treba da nam otkrije buduća ženska literatura. Ne ženska zato što bi je pisale žene ili što bi bila namenjena ženama, nego u kojoj bi žena imala smelosti da misli kao žena i piše kao žena, te da nam otkrije to što je u literaturi dosad ostalo neotkriveno.’ (Vujičić, 1977:p.155–156)

Kao glavnu temu ove autobiografske proze Vujičić sagledava rađanje pesnika. Karin Grell upućuje na pesnikinjinu upotrebu istorijskog materijala da bi opisala ‘pjesnikovu sposobnost da se kroz jezik oslobodi od povijesne stvarnosti i njezinih ograničenja’, pa u njenim tekstovima pre pronalazimo pesničko *ja* nego istorijsku/biografsku individualnost (nav. prema Vidić, 2016:p.228). ‘Cvetaeva koristi osobni materijal o vlastitoj obitelji, ali i o drugim osobama, kao pozadinu/apologiju/mitologiju javne verzije priče o vlastitom postajanju pjesnikinjom’ (Vidić, 2016:p.229), a ovaj aspekt (auto)biografskog propitivanja i destabilizacije lirskog/pripovednog glasa, te dekonstrukcije autorskog autoriteta, veoma je važan za njenu recepciju kod nas.

Cvetajeva kao književna referenca susreće se kod književnica najrazličitijih poetičkih usmerenja. Međutim, kod Biljane Jovanović i Irene Vrkljan ona nije tek usputna referenca niti orijentir u pozicioniranju u književnom polju, već

sagovornica u vlastitom poetičkom i biografskom profilisanju. U svojoj analizi prisustva Cvetajeve u umetničkoj imaginaciji ruskih pesnika od 1960-ih do 1990-ih godina Aleksandra Smit razmatra na koji način su različite pesničke generacije preosmislile njenu sliku kulturne heroine, počev od Bele Ahmaduljine, koja se na srpski jezik prevodi već šezdesetih godina. Ime Cvetajeve postalo je 'simbol slobode govora i nesputane kreativnosti' (Smith, 2016:p.243) i 'simbol otpora opresivnim političkim režimima', a ona 'odlučna zagovornica večnih istina koja je stvorila viziju transnacionalnog bratstva svih pesnika' (Isto:p.264), fascinirao ih je njen 'ispovedni, krajnje individualistički i antifilistarski način izražavanja i verovanja' (Isto:p.250), a doživljavana je i kao 'figura nalik mučenici iz generacije koja je stračila svoje pesnike' (Isto:p.251), kako je to formulisao Roman Jakobson, ali i 'nekonformistička pesnikinja čija su dela i reči nerazdvojni' (Isto:p.264). Pored toga što su intertekstualno uključivali njena dela, pesnikinje i pesnici perioda *odmrzavanja* tematizovali su mitopoetske momente iz njene biografske proze, kao i njeno samoubistvo. U postsovjetskoj recepciji osobito su zanimljivi uvidi pesnikinje i kritičarke Marije Stepanove, koja umanjuje značaj biografskog kod Cvetajeve, smatrajući da se 'njen život i njena umetnost često nadmeću u očima njenih čitalaca' (Isto:p.265). Smit zaključuje da Stepanova vidi Cvetajevu kao stoika koji je učinio sve da preživi kataklizme 1910-ih 1930-ih, da je izrazila brige i traume mnogih svojih suvremenika, te da poetska persona Cvetajeve 'ima mnogo autentičniji ljudski glas nego mitopoetska, kontradiktorna samoreprezentacija koju nalazimo u njenim delima' (Isto:p.265).

2. Marina Cvetajeva u delu Biljane Jovanović

Za recepciju u delu Biljane Jovanović prevodi Cvetajeve svakako su bili presudni. U intervjuu Radmili Gikić iz 1979, posle objavljivanja romana *Pada Avala*, ona ukazuje upravo na nepostojanje svesti o prethodnicama i na marginalizaciju ženskog stvaralaštva (up. Gikić Petrović, 2002). Biljana Jovanović veoma je retko upućivala na druge autorke ili autore, tako da njena intertekstualna relacija s Cvetajevom – prisutna od ranih pa sve do poslednjeg dela – ima autopoetičke odlike. U romanu *Psi i Ostali* (1980) naratorka rekonstruiše svoje detinjstvo i promišlja disfunkcionalne i traumatične porodične odnose. Roman ima autobiografsku potku iako su veze sa stvarnim događajima zamagljene (npr. očevo samoubistvo umesto majčinog), dok upućivanje na Cvetajevu ima veze sa njenom prozom, ali ne u kontekstu mitopoetizacije biografije i mita o nastanku pesnikinje, već u domenu preuzimanja vlastite priče i uspostavljanja pripovedačkog glasa i autoriteta. Na početku romana

Psi i Ostali, naratorka Lidija opire se tuđem sećanju – priči majke i babe o njenom detinjstvu – kao i analitičkim diskursima koji bi njeno sećanje pretvorili u *nesjećanje*. 'Istini za volju, tu postoji jedna stvarčica u vezi s izmišljanjem detinjstva, koja se pokazuje, ipak, kao prednost nad neizmišljenim takozvanim pravim detinjstvom: nema podsvesti i sličnog podzemlja, nema tumačenja, nema onih lakrdija okolo-naokolo psihoanaliziranja' (Jovanović, 1980:p.9). Cvetajeva se u romanu pominje na dva mesta. Prvi put, referenca je upletena u tok misli koje se junakinji javljaju prilikom seksualnog čina sa Milenom. Milenin vrat priziva kao prisilnu misao onu o očevom vešanju, a između te sladostrasne slike i nepredstavljive traume posreduje reprezentacija Cvetajevine smrti, mitologizovana u književnoj istoriji.

'(...) mislim kako je vrat Cvetajeve u Dagestanu, pošto ga je provukla kroz omču unezvereno i hitro (pa ko bi je sprečio?!) odmah, istog trena (ali to niko nije video) postao žad i slonovača, žut i zelen kao Milenina koža i stvrđnut, stvrđnut kao moja koža. Znam da Jaglika i Milena, te stvari ne razumeju; znam da to nije ko da perčin iščupaš iz glave; da li je, recimo, Mihailo, moj otac, ili Cvetajeva, svejedno ko, ali recimo ipak Mihailo, *onaj* iz Jaglikinih dugogodišnjih šaputanja po kući (Milenini zubi, pa jezik, opet zubi, zatim samo usne su svuda po mojim celulitičnim butinama; a soba je, inače, nezagrejana), da li je on časak pre nego što su mu se noge visoko zgrčile – obesio se o radijator, pomislio na svet, na kožu koju ostavlja [...] Svi tako govore: *Izgledao je kao da spava*, kakvo sranje, kao i ono: *Bio je lep baš kao da spava*, kakva pizdarija, slatki bože! Šta zna ova Milena, ova bela Milena o tome da li je Mihailo ili Cvetajeva svejedno, provukla glavu kroz omču brzo i vešto, unezvereno i uplašeno, zbunjeno kao na početku, sigurno sa zaletom, polako s uživanjem, gadeći se možda, gadeći se stalno, ili kao pod jastuk ili kao u grotlo?' (Jovanović, 1980:p.77–78)

Pošto je očevo samoubistvo ne samo trauma, već i oduzeto naratorki jer je obeleženo tuđom reprezentacijom i označeno kao slabost i kukavičluk, Lidija mu pristupa preko slike samoubistva Cvetajeve kao zamislivog i semantizovanog. Ono je u preovlađujućem čitanju koje spreže biografiju i delo viđeno gotovo kao smisleno i opravdano, kao nešto što zaokružuje njen opus, proizlazeći iz mučnih životnih okolnosti i načina transpozicije stvarnosnih elemenata u delu. Kada Lidija pita da li je provukla glavu *kao pod jastuk*, zapravo navodi reči Borisa Pasternaka o smrti Cvetajeve, koje su navedene u tekstu *Odgovori Marine Cvetajeve* M. Nikolić: 'Ne znajući kud da nestane u očajanju, sakrila se u najvećoj žurbi u smrt, stavivši svoju glavu u klizavu petlju kao pod jastuk' (Nikolić, 1972:p.144). Povezivanjem Cvetajeve kao bliske figure i nepoznanog oca, Lidija ga iskupljuje, smešta ga *među*

svoje. Ona pokušava da mu se približi putem svojevrzne identifikacije koja ne ide u pravcu promišljanja motiva i odluka, već se odvija u domenu telesnog.

U XXII poglavlju romana naratorka se i sama, naizgled sasvim usputno, poredi sa Cvetajevom, u kontekstu vlastite pozicije nasuprot ostalih – vrednica, pregalaca, zaslužnih – odnosno Cvetajevinog lajtmotivskog životnog delovanja *protiv struje*:

‘Da nije svud oko mene čitava šuma vrednica, raznih vrednica, da nije njihove pakosti i njihove strogosti, ja bih se osećala prisno združena s vlastitom lenjošću, neraskidivo, i ne bih je pomešala niti zamenila za tuđu, za ničiju, bilo čiju, nikad, uspela bih u tome, i kad bih morala od sad pa na dalje bez prestanka da nosim kapu na glavi, kao na ošišanoj glavi M. Cvetajeve.’ (Jovanović, 1980:p.98)

Ovde se upućuje na epizodu iz eseja *Živo o živome* o Maksu Vološinu, koju takođe navodi Milica Nikolić u svom eseju, te na nekonvencionalnu sliku pesnikinje kao devojke obrijane glave. Ukrštaju se adolescentske perspektive, da bi se Cvetajeva predočila kao uzorna (kontra)kulturna figura u opiranju autoritetima i nesaglasnosti. Nepristajanje na tuđe određenje i perspektivu u pogledu biografije, nepristajanje na ulogu žrtve u poeziji, nepristajanje na pasivnu poziciju, posledica je pesnikinjinog insistiranja na svojoj potpunoj slobodi i potpunoj odgovornosti. ‘Ona je gotovo opsednuta predstavljanjem sebe kao jedinog tvorca sopstvene sudbine, njen nesavladiv osećaj lične odgovornosti svedoči o njenom nenadmašnom karakteru i umetničkom stavu’ (Dinega, 2001:p.7). Čini se da je u recepciji Biljane Jovanović ovo ključan aspekt stvaralaštva Cvetajeve – aktivna, borbena lirska junakinja čiji je glas snažan i neumoljiv te koja sve izbore i okolnosti predstavlja pod svojim uslovima, ne prilagođavajući se kvalifikacijama, ograničenjima, relacijama koje dikiraju kulturni kodovi, socijalni uzusi, ideologija. Nesaglasnost sa masom i razumevanje za poražene, odbačene, neprilagođene, a posebno za položaj izvan, na margini, za Biljanu Jovanović povlašćena su mesta ove stvaralačke identifikacije. U svojoj kratkoj prozi *Miloš Crnjanski i Marina Cvetajeva* (1993), ona senzorno, sumatraistički povezuje dvoje pisaca putem njihovih inicijala, ali i stranstvovanja, izgnanstava i smrti.³ Pominju se odlučujući prostori njihovih životnih prekretnica, a kod Cvetajeve to je Jelabuga kao gotovo mitsko mesto, srodno personifikovanoj Jelabugi – napisanoj malim početnim slovom – što podseća na večiticu ili neko slično htonsko biće za koje se lirsko *ja* kune da će je ubiti u pesmi *Kunem se Bele Ahmaduljine* (up. Ahmaduljina, 1968:p.58-60).

³ Iako je ovo poetska proza, uvidi su veoma sugestivni: nekoliko srodnih polazišta kakva u svojoj komparativnoj analizi ovo dvoje autora nudi i Vladimir Zorić u tekstu *Radiating Nests: Metalingual Tropes in Poetry of Exile, Comparative Literature* (2010) 62 (3): 201–227.

U poslednjem objavljenom delu Biljane Jovanović, drami *Soba na Bosforu* (dramska igra u devet prizora i s devet prozora), objavljenoj u prvom broju časopisa *Pro Femina* (1994/95), Cvetajeva se javlja kao jedan od likova, pored Nime i Nume, Avicene, Kazanove, Saše Hercena, Johana Climacusa. Likovi su u napomenama na kraju drame povezani sa svojim važnim delima – autobiografske prirode – ali su u drami prikazani ne kao istorijske ličnosti već kao promenljivi, nekoherentni, fluidni, i to kroz svoje čulne i telesne reakcije, kroz strahove, želje, vizije. Oni su uronjeni u *sobu* kao sliku permanentnog trvenja između težnje ka ekspanziji i potvrđivanju sopstva, susretanju i spajanju sa drugim, i povlačenju, pristajanju da spoljne sile, bilo ljudi ili priroda, oblikuju naš identitet. Cvetajeva je opisana kao žena *neodređene dobi, duge crne kose*, a u uputstvima se ukazuje na njeno delo *Oktobar u vagonu*, koje je na srpski jezik prevela Lidija Subotin 1986. godine. Ovi zapisi iz teškog perioda 1917–1919. predstavljaju fragmentarnu prozu bez sižea – blisku proznom stilu Biljane Jovanović, osobito u prepisci – određenu dinamičnom, isprekidanom intonacijom. Identitetska kriza koju naratorka *Oktobra u vagonu* izražava u jeku ratnih sukoba, građanskog rata, progona, klasnih obračuna, srodna je onome što B. Jovanović iskušava u godinama rata u bivšoj Jugoslaviji, rasapu koji zahvata sve domene – međuljudske relacije, vrednosti, kulturu. Kao što u vezi sa *Sobom na Bosforu* zapaža Svetlana Slapšak, 'ljudska tela, kao i tekstovi koje izgovaraju, u drami se neprestano krune, odnose ili donose, fragmentiraju, gube delove, komad odeće, scenske rekvizite, svoje predmete, na njima se sedi ili leži, ona se ukrštaju i nestaju, prelivaju bojama i skrivaju maskama' (Slapšak, 2023:p.292). Bezdomna Cvetajeva se tako uvodi u podvojen prostor sobe–bordela dok 'sveta nema. Nestao. Puff. Otišao u zrak. Eksplodirao. Iščeznuo. Izgoreo. Rastvorio se. Odneo ga Bog' (Jovanović, 2016:p.195). Biljana Jovanović pridružuje joj Kazanovu kao brižnog pratioca, koji je u uputstvima određen rečima 'poznat amaterski violinista iz osamnaestog veka' (Isto:p.225). Lik Kazanove nesumnjivo proizlazi iz Cvetajevine koncepcije, s obzirom na to da je napisala poetsku dramu *Kazanovin kraj* (*Конец Казановы*, 1922),⁴ kao i komad *Приключения Казановы* (1918–1919), koji je Aleksandar Badnjarević preveo u časopisu *Polja* 1986. godine pod naslovom *Pustolovina*. Cvetajeva u oba dela navodi kao izvor pojedine glave Kazanovinih *Memoara*, u Kazanovinom kraju predstavlja poslednju Kazanovinu avanturu sa trinaestogodišnjom devojčicom zaljubljenom u njega, dok *Pustolovina* dočarava avanturu sa aristokratkinjom i avanturistkinjom Henrijetom koju upoznaje prerusenu u muškarca. Kod Cvetajeve je u spisku lica ona navedena kao 'Anri +

⁴Komad je inicijalno napisan kao treći deo njene drame *Feniks*, namenjene Moskovskom umetničkom pozorištu.

Henrieta, 20 godina, mesečev led', dok je Đakomo Kazanova određen kao 'oštri ugao i ugalj' (Cvetajeva, 1986:p.504). Ova rodna fluidnost koja proizlazi iz transvestije – ključne i za priču o Nimi i Numi – kao i dočaravanje likova kroz senzorne aspekte, postaju predložak i za dramu Biljane Jovanović.

U višeslojnoj simbolici *Sobe na Bosforu* autorka intertekstualno reflektuje i dosledno tematizovanje domaćeg prostora u delima Cvetajeve, od roditeljskog doma, preko pseudodoma u emigraciji, pa do mitskog i mentalnog doma, kao 'mesta konačnog utočišta i smiraja, ne-seljenja', ali i kao onog koje je 'preostalo nakon svih odbijanja, svih otkaza' (Veselinović, 2007:p.193). U Cvetajevinoj pesmi *Dom* (1935) predstavljen je razrogačeni dom - duša širokih okana, u kojem 'Svako je okno – ikona' i u kojem je boj za opstanak, 'freskni prizor borbe' (Cvetajeva, 1990:p.407). Prozori-prizori u *Sobi na Bosforu* imaju ikonična svojstva, posebno kada je reč o specifičnoj upotrebi scenskog svetla koje navodi na utisak 'isijavanja pojedinih odnosa među likovima, i samoisijavanja. Svetlo je shvaćeno kao u priči o ipostasu hrišćanske ikone', navodi Zorica Jevremović (2016:p.90). S druge strane, u pesmi *Soba: pokušaj* lirski junakinja Cvetajeva sklapa jednu sobu u mislima koja bi trebalo da posluži kao gostiona za 'sastanak Duša', ali je taj prostor i taj susret – kao i obično kod Cvetajeve – veoma čulno dočaran. U drami Biljane Jovanović, granica koju uspostavljaju prozori-ramovi neprestano se uspostavlja i potire, čime se i mitsko-ritualna soba, kao i njeni likovi, otvara i zatvara prema istoriji i vremenu. Znanje, istina, verbalno, neprestano se propituju, potiru, njima se ne veruje, a jedina pouzdanost ostaje telesno, dodir, muzika i tišina. Biljana Jovanović smešta Cvetajevu u domen iracionalnog, alogičnog, gde posle praznjenja od reči, ljudi prekoračuju granice između svog i tela drugog: liče jedni na druge ili na svoje senke, neprestano se međusobno opipavaju, posežu za telom drugog, podižu ih i nose, osluškuju dah, prate udarce srca dlanom. Time je približava onom stalno željenom susretu njene poezije u kojem se ovozemaljski identiteti očituju kao porozni i fluidni te ne ometaju erotični sastanak Duša.

3. Marina ili o biografiji Irene Vrkljan

Hrvatska autorka Irena Vrkljan, posle niza pesničkih zbirki, okrenula se lirskoj prozi i autobiografskom diskursu u knjigama *Svila, škar*e (1984) i *Marina ili o biografiji* (1986). Kao što može da se uoči već na osnovu naslova druge knjige, autorka promišlja ne samo biografiju Marine Cvetajeve, već i ulogu jezika u oblikovanju iskustva, a osobito u kontekstu književnih žanrova čije konvencije sputavaju i apstrahuju specifično žensko iskustvo. Cvetajeva je kulturna figura čija

je biografija mnogo puta ispričana – revolucija, emigracija, samoubistvo, reči su koje dominiraju tim narativom. Ali postoji i priča o sebi koju nam priča sama Cvetajeva. Dok razmatra obećanje Cvetajeve da će se udati za Sergeja Efrona i nikad ga neće napustiti ukoliko pogodi njen najmiliji kamen, što presudno oblikuje njen životni put, Irena Vrkljan efektно naglašava: ‘Postoji biografija riječi. I ona druga, prokleta, ona događanja’ (Vrkljan, 1986:p.24), dok na kraju knjige zaključuje: ‘Marina je sačuvana u napisanom. Usporedbe ne postoje. *To* je život.’ (Vrkljan, 1986:p.116).⁵ Knjiga započinje autorkinim prevodom Cvetajevine *Novogodišnje*, posvećene Rilkeu, dok je, pak, u drugom izdanju iz 1987, u kojem su objavljeni zajedno *Svila*, *škare* i *Marina*, između ova dva dela umetnut niz fotografija autorke i njene porodice, kao i Cvetajeve, dakle ono dokumentarno. Irena Vrkljan već na početku upućuje na pesmu Cvetajeve, ali prikaz pesnikinje ne svodi se na književni uticaj, počev od prisnog obraćanja ličnim imenom. Ipak, autorka naznačava puteve recepcije ruske pesnikinje kao preduslov spoznaje ove veze. Prepričavajući san u kojem upoznaje Cvetajevu i njenu sestru Asju, naratorka kaže: ‘Držim njene ruke, uzbuđena sam, mucam, pričam joj da sam s Inom prevela njene pesme. Ina je Ruskinja i došla je 1925. u Njemačku. Pričam joj da su u Jugoslaviji izišle dvije njene knjige, želim joj reći da nije zaboravljena.’ (Vrkljan, 1986:p.65) Ona ima potrebu da Cvetajevin nesusret s publikom iskupi ovim posthumnim prihvatanjem i razumevanjem. Vlastiti odnos sa Cvetajevom predočava kao istoriju čitanja, ali i materijalnog prisustva Cvetajeve kroz knjige:

‘Prvu knjigu s pjesmama Cvetajeve kupila sam u Zagrebu i ponijela je u Berlin. Ovdje sam potražila sve što o njoj postoji, sva ruska, njemačka, talijanska izdanja. Ona je nakon godine 1982. vladala u našem stanu u Mommsenovoj ulici, njene su knjige ležale po svim stolovima, stolicama, policama, njene pjesme, proza, pisma. Čitala sam i skupljala. Sve drugo pridošlo je samo od sebe.’ (Vrkljan, 1986:p.69)

Relacija prema literarnoj pretkinji zasnovana je na otklonu od postojećih, maskulinih biografskih samodefinicija i, važnije, reprezentacija ženskog koje su zasnovali i kontrolisali muški autori kroz istoriju književnosti, ‘mitskih maski koje su (...) pričvrstili na njeno ljudsko lice da bi umanjili strah od njene nestalnosti’ (Gilbert, Gubar, 1979:p.17). Pokušavajući da izbegne maskuline konstrukcije koje su ‘prodirale u ‘najprivatnije prostore’ bezbrojnih žena koje su pisale’ (Gilbert, Gubar, 1979:p.20), Irena Vrkljan oslobađa domaće prostore (kuhinju, trpezariju) od nametnutih uloga i hijerarhija, potencirajući često svesku u džepu Cvetajeve,

⁵ U svojoj knjizi *Da li postoji život?* (1995), Judita Šalgo objavljuje priču *Irena ili o Marini ili o biografiji*, u kojoj razmatra identitetska pitanja reflektujući postupak biografskih ukrštanja iz knjige I. Vrkljan.

naporednu i nadređenu kućnim poslovima. Kako primećuje Silija Hoksvoort, pobuna I. Vrkljan protiv predeterminisanih modela nije samo teorijska, već sačinjava osnov njenog sagledavanja života, 'tesno povezan sa iskustvom detinjstva i njenim osećajem zarobljenosti u ukalupljenom srednjeklasnom očevom svetu (a posebno odbacuje oca i strukturisan, samozadovoljan svet *muškog posla*). Ona deluje protiv osećaja da je *konstruisana* od strane sveta odraslih' (Hawkesworth, 1991:p.224). Zato ne samo da privatni prostor ispunjava knjigama Cvetajeve koja *vlada* stanom, kao oteľovljeno poetsko biće što preoblikuje kulturne konstrukcije svakodnevice nego se i narativ o sebi prisposobljava samouverenom glasu kojem se 'ne potkrada nikakav *humilitas*' (Vidić, 2016:p.268) u autobiografskoj prozi Cvetajeve, u potrazi za legitimitetom, da bi naratorka upisala svoju samodefiniciju kao pesnikinje/autorke. 'Ono što bih htjela otkriti, to je ulazak Marine u moj život' (Vrkljan, 1986:p.83), napominje pripovedačica u knjizi Irene Vrkljan, razmatrajući na koji način 'trag mrtve žene koju nismo poznavali' obeležava nečiji život.

Tokom svog nelinearnog pripovedanja, Vrkljan priziva ključne momente Cvetajevinog života kroz prizmu njenih autobiografskih tekstova, potirući pritisak hronologije i narativnih konvencija. Za lirski roman i inače je karakterističan princip teme i varijacije a ne uzročno-posledične naracije. U preplet biografija uključuje se i prikaz glumice Dore Novak, tako da se tokom romana varira tema zarobljenosti u svom iskustvu, koje neizbežno oblikuje našu percepciju drugog, te 'potrage za oslobađanjem kroz umetnost u životima sve tri žene' (Hawkesworth, 1991:p.226). U tom smislu, autorka implicitno poredi Cvetajevinu nečitanost, njenu lišenost publike za života, sa njenim intenzivnim međuljudskim odnosima i uzmicanjem mnogih suvremenika od te intenzivnosti, a posebno u emigraciji, koja predstavlja tačku dodira između biografije autorke i ruske pesnikinje. Polazeći od Cvetajevine tvrdnje da je čitanje saučestvovanje u stvaralaštvu, Josif Brodski objašnjava:

'U toj izjavi načuljeno uvo jasno oseća autorsku (i žensku, pri tom), ponosom prigušenu notu očajanja pesnika užasno umornog od sve većeg – sa svakim sledećim stihom – razilaženja s auditorijumom. I u obraćanju pesnika prozi – toj *a priori normalnoj* formi opštenja sa čitaocem – postoji uvek nekakav motiv snižavanja tempa, menjanja brzine, pokušaja da se čovek razotkrije, da objasni samog sebe. (...) Obraćajući se prozi i raščlanjujući gotovo bezmalo svaku reč u njoj na sastavne delove, Cvetajeva pokazuje svome čitaocu iz čega se reč – misao – rečenica sastoji; ona pokušava – često protiv svoje volje – da približi čitaoca sebi, da ga učini isto tako velikim.' (Brodski, 1989:p.149)

Pesnikinja Irena Vrkljan takođe u prozi teži da uspostavi drugačiji odnos sa čitaocima, da objasni sebe - autorku kroz poreklo, porodično i književno. Detinjstvo, kao i kod Cvetajeve, te kod Biljane Jovanović, nameće se kao domen represije i prisilnog oblikovanja koji autorke nastoje da preuzmu od onih koji su predstavljali autoritet, koji su kvalifikovali, disciplinovali, odlučivali, da ga izraze svojim glasom, iz svoje perspektive, svome sabesedniku. Autobiografska proza Cvetajeve koja se odnosi na detinjstvo obeležena je motivom prestupa, prekoračenja zabrane (up. Grujić, 2005). Pisanje o sebi kod naših autorki uslovljeno je kritikom i razotkrivanjem malograđanskog života i morala, subjekt se uspostavlja kroz diskurzivno opiranje. Suvremena kritika je već u romanu *Svila, škare* I. Vrkljan osetila bes koji je ocenila kao neženstven (up. Hawkesworth, 1991:p.221), dok Biljana Jovanović svom čitaocu zabija 'prst u oko'. Dakle, jasno je da se tu otkrivaju neki povlašćeni čitaoci, pored onih čija se negativna reakcija predviđa i kojima se piše gotovo u inat. Irena Vrkljan vezuje novu perspektivu gledanja na vlastitu biografiju za odlazak iz zemlje, što svakako podrazumeva i određeni sociopolitički aspekt u sagledavanju kulturnih normi i ograničenja, ali se u *Marini* zadržava na stvaralačkom aspektu, na literarnom sagovorništvu:

'Otada pokušaj življenja u dvije zemlje. Pisanja između. I gubitak onih, koji su čitali moje pjesme. Smjestila sam se ubrzo u zemlji sjećanja. Prošlo je djetinjstvo, prošla je mladost. I dijete-stablo. Ruka je polako počela tražiti druge znakove. One jedne ničije zemlje bez boje. One iz tamnog lijevka pamćenja.' (Vrkljan, 1986:p.52)

Tematizovanje biografije kod Irene Vrkljan nije započelo u prozi, njena zbirka *U koži moje sestre* (1982) u tom smislu otvara nove tematske i emotivne sfere, pa se tako ni slikovnost u prozi ne koncipira nezavisno od slikovnosti uspostavljene u poeziji, a vezane za biografsko, samo je ona kasnije eksplicirana, dodatno kontekstualizovana. U zbirci *Soba, taj strašan vrt* (Prosveta, 1966), na primer, susrećemo simboliku deteta-stabla, ključnu za knjigu *Marina ili o biografiji*: 'Bila sam stablo i imala sam grane. / Gdje ste prijatelji djetinjstva, / sada zatvoreni u neke tuđe sobe' (*Bila sam stablo*) (Vrkljan, 1966:p.53). No, u pesmi nema društvene kritike, propitivanja socijalnih normi i uslovljenosti porodičnih struktura, rodnih uloga, mehanizama vaspitavanja i prilagođavanja, te odgovornosti. Uporedimo ovaj pasus u *Marini*, urođen u fragmentarne uspomene Cvetajeve i drugih lica:

'Djetetu biva zapovjedbno da zatvori prozore i vrata. Ne, u Zagrebu nije dat nikakav znak za uzbunu. Djetetu biva rečeno, to je zbog susjeda. Ne treba da čuju kako dijete plače i viče. Zatim otac donosi žuti štap. Dijete će dobiti batine, biti

kažnjeno. Ono ne zna više zbog kog nedjela. Rat i nove opasnosti ne mijenjaju očeve odgojne metode. Njegovi udarci su snažni. Tvrđoglavo dijete ne plače. I otac, nezadovoljan time, prestaje da ga tuče. Bježi mi s očiju! Kamo? Dijete nema svoju sobu, spava u dnevnoj, prolaznoj. Vani je već večer, dijete ne smije k stablu. Misleći na sve to, zaboravlja na bol. Zaboravlja na sve, ali ne zaboravlja da je prije *kazne* poslušno moralo zatvoriti vrata i prozore. To ga je najviše učinilo bespomoćnim. Glupo derište, nestani! Otac je vikao. I dijete je tiho otišlo iz stana, iz obiteljskog života, noću, i u snu.' (Vrkljan, 1986:p.101)

Doživljeni govor spreže tačku gledišta deteta čija se objektivizovanost i potčinjenost prenosi trećim licem jednine, sa naknadnim sagledavanjem čitave scene. Kao i u romanu *Psi i Ostali* Biljane Jovanović, trauma fizičkog kažnjavanja i okrutnog disciplinovanja postavlja se naporedo s malograđanskim ugledom. Lidija, junakinja romana *Psi i Ostali* često u traumatskim situacijama na apsurdan način potencira lepo vaspitanje, učtivost i uljudan glas kojima su je majka i baka učile, sugerišući to kao mimikriju *normalnosti* važniju u roditeljskom pristupu nego što su briga i nežnost. Junakinja Irene Vrkljan navodi kako mora 'izdržati to padanje niz stepenice mog detinjstva s *ljubim ruke* i s ružičastim vrpcama u kosi' (Vrkljan, 1986:p.248). Tu vrstu otklona, sarkazma i emotivnog naboja autorki je omogućila proza, u okviru fragmentarnog, nelinearnog pristupa i odricanja od objedinjujuće, nadređene idejne koncepcije. Obe autorke bave se prirodom sećanja i procesa subjektivacije, prisilnog prilagođavanja junakinja normama i njihovog opiranja internalizovanim ograničenjima. U tom smislu, uzorni lik Cvetajeve, u kojem su sabrane njena kulturna figura i lirska junakinja njenih dela, i kod Irene Vrkljan legitimizuje poetički obračun sa žanrovskim, socijalnim i rodnim konvencijama, jer se ruska pesnikinja, na osnovu 'stepena odgovornosti koju ona stavlja na čitaočevu svest' (Brodski, 1989:p.159) i snažnog, preduzimljivog, intenzivnog glasa, percipira kao figura koja se samouvereno postavlja naspram društva, ali i ona koja kroz čitav opus balansira sa 'ženskim nepovoljnim položajem u poeziji' (Dinega, 2001:p.5). Ukazujući na metaforu hodanja po užetu u delu Cvetajeve, Alisa Dinega uočava 'tanku liniju u njenim stihovima između transgresije i transcendencije, između ženske subverzije i obnove ljudskih i pesničkih normi, te bespolnog dosezanja uzvišenog koje je, u krajnjem razmatranju, nerazpoznatljivo od nebivstvovanja' (Dinega, 2001:p.5). Ova akrobatska pesnička persona dosledno se predstavlja kao 'snažna, snalažljiva, apsolutno samosvesna, uvek i u potpunosti odgovorna za svoju sudbinu: istinska heroina koja traži iskušenja čija će je prevazilaženja preobraziti' (Dinega, 2001:p.8).

Upravo zbog ovih aspekata njenog dela, Cvetajeva postaje povlašćena sagovornica u delima Biljane Jovanović i Irene Vrkljan: ona je željena čitateljka naspram svih onih očekivanih nezainteresovanih ili pak negativno nastrojenih čitalaca, koji bi osećali da su njihova uverenja provocirana i napadnuta tekstem. Nije slučajno na početku knjige *Marina ili o biografiji Novogodišnja* pesma kao svojevrsan signal, kada se setimo reči Brodskog o tome kako je Cvetajeva u mrtvom Rilkeu našla ono čemu stremlji svaki pesnik – ‘apsolutnog čitaoca’ (Brodski, 1989:p.164). S druge strane, obe autorke osećaju potrebu da ovaj odnos učine uzajamnim i da se, pojednostavljeno rečeno, oduže ruskoj pesnikinji – Biljana Jovanović time što je smešta u povlašćeni prostor svoje *Sobe na Bosforu*, a Irena Vrkljan time što prevodi njene pesme i ukazuje joj na to da su njena dela čitana i voljena nakon njene smrti. Poseban aspekt ove kreativne recepcije jeste i reakcija na marginalizaciju i etiketiranje stvaralaštva žena u srpskoj i hrvatskoj književnosti. Biljana Jovanović u pomenutom intervjuu sa Radmilom Gikić ironično se odnosi prema određenju *žena-pisac*, shvatajući ga kao sredstvo diskvalifikovanja žena koje pišu i izraz snishodljivog i autoritativnog stava maskulinog književnog establišmenta (Veselinović, 2024:p.184). Na sličan način Irena Vrkljan negoduje što su je stavili u ladicu ženskog pisma: ‘Nisu me htjeli svrstati u književnost uopće, nego sam stavljena tamo sa strane, i tako me, oni koji to žele, mogu hvaliti, bez da budem konkurencija muškom pisanju’ (nav. prema Dakić 2023:p.69). Ovakva recepcija stvorila je procep u recepciji poezije i proze autorke, a na osnovu analize te recepcije Mirela Dakić zaključuje koristeći termin Margerit Diras kako ‘autoričin udio u književnoj povijesti sadrži potencijal *dvostruke nepodnošljivosti*, iznevjeravajući s jedne strane koherentnu predodžbu o ženskoj komponenti književnog (protu)kanona, a s druge strane maskulinu sliku našeg književnog modernizma i avangarde’ (Dakić 2023:p.70). Kako obe autorke pišu s eksplicitnim otporom prema književnoistorijskim kategorijama, ali i patrijarhalnim društvenim normama, lik i delo Marine Cvetajeve javljaju se kao paradigma poetičke nesvodivosti, modernističke samosvesti i performativnosti, kao i individualističkih, antifilistarskih načela življenja.

Literatura

1. Ahmaduljina, B. (1968) *Grozница*, prev. O. Davičo. Beograd, Nolit.
2. Brodski, J. (1989) *Udovoljiti senci*, prev. N. Nikolić Bobić, J. Tešanović, Lj. Strnčević. Gornji Milanovac, Dečje novine.
3. Cvetajeva, M. (1971) *Marina Cvetajeva*, izbor i prevod B. Vuković. Beograd, Mlado pokolenje.

4. Cvetajeva, M. (1986) Pustolovina: u pet slika, prev. A. Badnjarević, *Polja*, 32, 334, 504–513.
5. Cvetajeva, M. (1990) *Pesme i poeme*, prev. M. Dobrić et al. Beograd, Narodna knjiga, Srpska književna zadruga.
6. Dakić, M. (2023) *Tko nasljeđuje žensko pismo?* O domaćoj recepciji francuske feminističke teorije. *Umjetnost riječi* LXVII, 1, 59–81.
7. Dinega, A. (2001) *A Russian Psyche: the Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*. The University of Wisconsin Press.
8. Gikić Petrović, R. (2002) *Tokovi savremene proze*, Novi Sad, Dnevnik.
9. Gilbert, S. and S. Gubar (1979) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.
10. Grujić, M. (2004) Poetika prestupa u prozi Marine Cvetajeve, *Genero*, 4/5, 43–59.
11. Hawkesworth, C. (1991) Irena Vrkljan: Marina, or about Biography. *The Slavonic and East European Review*, Vol. 69, No. 2, 221–231.
12. Jevremović, Z. (2016) Ram za sliku Ulrike Majnhof. U: B. Jovanović, *Buntovnica s razlogom*, ur. R. Lazić, M. Urošević, Beograd, Žene u crnom, 83–90.
13. Jovanović, B. (1980) *Psi i Ostali*. Beograd, Prosveta.
14. Jovanović, B. (2016) *Buntovnica s razlogom*, ured. R. Lazić i M. Urošević, Beograd, Žene u crnom.
15. Lukšić, I. (2015) *Ruski arhiv i kultura ruske emigracije: težišta*. U: Matović, V. i S. Barać (ur.) *Ruski arhiv (1928-1937) i kultura ruske emigracije u Kraljevini SHS/Jugoslaviji*. Beograd, Institut za književnost i umetnost, 29–40.
16. Nikolić, M. (1972) *Ruske poetske teme*. Beograd, Nolit.
17. Slapšak, S. (2023) Poetika beznađa Biljane Jovanović, *Zeničke sveske - Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku*, 37–38, 274–305.
18. Smith, A. (2016) Marina Cvetaeva in the Artistic Imagination of Russian Poets of the 1960-1990s. In: Forrester, S. (ed.) *A Companion to Marina Cvetaeva*. Leiden, Boston, Brill, 239–269.
19. Šalgo, J. (1995) *Da li postoji život*. Beograd, Vreme knjige.
20. Toury, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins.
21. Veselinović, S. (2007) Slike doma u delu Marine Cvetajeve. *Gradina* 20, 180–199.
22. Veselinović, S. (2024) Individualizam kao pobuna: književnost i aktivizam Biljane Jovanović, u: Crnjanski, N. (ur.) *Identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti*. Novi Sad, Akademija umetnosti, 180–193.
23. Vidić, A. (2016) *Ruska ženska autobiografija: osobno i javno*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.
24. Vrkljan, I. (1966) *Soba, taj strašan vrt*. Beograd, Prosveta.
25. Vrkljan, I. (1986) *Marina ili o biografiji*. Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
26. Vrkljan, I. (1987) *O biografiji*. Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.

27. Vujičić, P. (1977) Pesnička i životna sudbina Marine Cvetajeve. U: Cvetajeve, M. *Neovdašnje veče: pripovetke i sećanja*. Beograd, Rad.
28. Zorić, V. (2010) Radiating Nests: Metalingual Tropes in Poetry of Exile, *Comparative Literature* 62 (3), 201–227.

Sonja Veselinović
University of Novi Sad
Faculty of Philosophy

MARINA TSVETAeva AS A CULTURAL FIGURE IN THE LITERARY WORKS OF BILJANA JOVANOVIĆ AND IRENA VRKLJAN

Summary

This paper presents the early reception of Marina Tsvetaeva's poetry, prose, and essays in Yugoslav, or more specifically, Serbian translated literature, with the intention to examine the influence of the Russian poet as an exemplary cultural figure in the works of Yugoslav women writers. As a cultural icon, Tsvetaeva is present in the literary oeuvre of Serbian writer Biljana Jovanović (1953-1996), from her second novel, *Dogs and Others*, to her last play, *A Room on the Bosphorus*, where she appears as one of the characters. Presenting Tsvetaeva as a countercultural figure, Jovanović builds her authorial authority and integrity based on the example of the Russian author's poetic persona and her autobiographical writing. However, she also establishes a reciprocal relationship, paying homage to this influential poet who, during her lifetime, was deprived of adequate attention from readers and critics. This aspect is also highly relevant in the work *Marina, or About Biography* by Croatian author Irena Vrkljan (1930-2021), especially in the frame of the reception of Tsvetaeva's autobiographical works. By juxtaposing details from Tsvetaeva's biography with her own, Vrkljan legitimizes her poetic confrontation with genre, social, and gender conventions. In both writers' works, Tsvetaeva appears as a privileged interlocutor and a desired reader, in contrast to the presumed critical reaction of the literary establishment.

► **Keywords:** cultural figure, reception, autobiography, feminist criticism, author, literary model, reader.

Preuzeto: 28. 1. 2025.
Prihvaćeno: 25. 4. 2025.