

Александра Р. Михајловић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 22. 09. 2024.
Прихваћен: 30. 10. 2024.

ЛОГОРСКА ПРОЗА МИЛКЕ ЖИЦИНЕ: РОМАН *САМА*

У раду се анализира роман *Сама* Милке Жицине. Ова ауторка има изузетну и пионирску улогу у књижевној прози на тему југословенских логора за информбироовце. Ухапшена је 1951. године као зрела педесетогодишња жена, нашла се у београдском затвору Главњача, одакле стиже у женски логор Столац у Босни и Херцеговини, где борави од 1952. до 1955. године. У роману *Сама* износи се сведочанство о седмочесечној истрази и патњама. Објављен је постхумно, 2009. године, као последње дело Жицине, а написан је седамдесетих година. Прозу Милке Жицине Михајло Лалић је упоредио са *Записима из мртвог дома* Ф. М. Достојевског.

Кључне речи: Милка Жицина, српска књижевност, роман, аутобиографија, аутофикција, логорска проза, левица, феминизам, поезика.

Партијски монолизам

„Свима вама, драги моји,
Људска глава добро стоји”
М. Жуборски

Партијски монолизам своје моћи је исказао и на судбини Милке Жицине, која је пред Други светски рат најпре слављена да би јој потом судили – њој аутентичној комунисткињи, и много пре него што је у мају

* mihajlovicaleksandra@hotmail.com

1948. године примљена у Партију, без обзира на апсолутну посвећеност марксистичкој идеји којом су обојени и њен живот и њена међуратна дела. На крају, казнили су је на осам година тешких логорских мука, које су преиначене у *само* четири. Упркос свему, она остаје доследна у свом идеолошком, социјалистичком и феминистичком опредељењу, без осцилација у ангажованости и размишљањима чак и у најтежим данима. У њеној биографији остаје помало загонетно зашто није учествовала у Другом светском рату. Те *беле странице* она и њен супруг Илија испунили су илегалним боравком и четворогодишњим активизмом, а највише помагањем угроженим породицама и едуковањем деце. Сва грађа која је покушана да се нађе из *банатске* ратне фазе животе, безуспешно је тражена. Очигледно због успешно мењаних и скриваних идентитета којима су се њих двоје, као брачни пар, служили. Потрага по Панчевачком архиву била је залудна, премда се, засигурно, зна да су боравили у селу Долово. Након рата брачни пар се сели у Београд, обоје успешни, доследно лево орјентисани и ништа није указивало на Голготу која их је чекала.

Повратница из логора постаје 1955. године, што надаље бива њена идентитетска одредница, осим што је анатемисана из друштва постаје и скрајнута књижевница. Први њен послератни роман *Друго имање* (1961), окарактерисан је као превазиђен, писан застарелим неореалистичким стилем. И она је заћутала, барем што се објављивања тиче, све до романа *Село моје* (1983). Али није престала да пише, напротив. Период 70-их година, када *јавно ћути*, био је, у ствари, литерарно најплоднији. Тада пише логорску прозу – романе *Сама* и *Све, све, све...*, *Записе са онколошког*, и, на концу, *Село моје*, поетски нов, садржајно посве другачији, модернистички роман, да би потом прешла у постмодернистички дискурс, у постхумно објављеним делима, која су скривана, из идеолошких разлога, без икакве назнаке да ће моћи икада да се објаве.

Документарист, поигравање с библијским мотивима, цинично обраћање Богу, демаскирање логорских тоталитарних метода и постмодернистичко поигравање са историјом, Жицина претвара у иронично сагледавање четворогодишње историје логорске репресије и идеолошке манипулације. У логорологији Милке Жигине језичким механизмима изражава се сва немоћ кажњенице, уз живу интертекстуалност и цитатност. Особито се у оба дела позива на Достојевског и његову судбину затвореника, потом се поиграва с Гетеовим *Фаустом* и продајом душе ђаволу, као и Сартровим егзистенцијализмом. У оба романа може се приметити и карневалска изокренутост када се у меморијском дискурсу након петнаест година од преживљених патњи Драгица Срзентић, у роману Гиња, и

ауторка присећају најгорих сцена, почињући неконтролисано да се смеју, сетивши се батина испод *шпалира* и слике оне друге, изубијане, кржаве и модре, коју су једино и могле да сагледају. Статус стварности у тексту је удуплан двоструким временом, приповедним и приповедачким који артикулишу најинтимније тренутке. Милка Жицина у романима *Сама* и *Све, све, све...* није, нажалост, по библиотекама проучавала документарну грађу. Она нуди сведочанство и расправу о необоривој истинитости сопственог документа-записника, нуди жив дијалог, у различитом времену, да би данашњи читалац преузео расправу о тексту, о истинитости и поетској презентацији. Јер читалаца дуго није имала. Ћутња око њеног живота и рада је потрајала, а романи, новинарски рад и политичка ангажованост, којима се афирмисала пре Другог светског рата – увелико су били заборањени.

Виктимизација и Киновоз

У свом циклусу *логорске прозе* Милка Жицина је попут вандала који руши не само оно у шта је веровала, већ и оно што је сама представљала. То рушење није проистекло из њене воље или хтења, означило је само пут оне која се суочила с механизмом *власти* коју су спроводили они у које је највише веровала. Доследно, до краја, објашњавала је да то није ствар система, већ појединца који је заглибио у дехуманизацију и неморал.

Розу Луксембург, коју је умногоме идеолошки следила, убили су у 47. години, а Жицину су, четири године старију, убијали, ухапсивши је и отеравши на Голготу, чије је страдање физички преживела, али сваки вид другог преживљавања био јој је одузет. Премда су се обе бориле против неједнакости, политичке догме, заслепљености, конзервативизма и сексизма, Жицина нема Розину оштрину у осуди, нема мржњу, нити освету. Жицина се труди, након свега, да изнађе барем зрнце разумевања. То је особени вид хуманизма, вере у човека, јер не оставља отворено питање, већ тражи дубоко разумевање иреалног трпљења и сажимања боли, која није била заборављена. Чини се, након проучавања њеног живота и рада, да је највећи утицај на њу оставио рад у *Жени данас* и визије које су се шириле у тим круговима – антиратне, пацифистичке и феминистичке, али у духу активизма и борбе против наглог таласа фашистичке идеје, без радикалних мисли, без виктимизације, ширења песимизма и огорчености.

С друге стране, сараднице часописа *Једнакости*¹, биле су оштрије у изношењу својих ставова, славиле су совјетски модел и писале чланке о његовом ширењу. Истовремено се ширио и појам о виктимизацији жртве у револуцији. *Осветничка* револуционарна реторика Розе Луксембург, која је обухватила и *унутрашње непријатеље*², у то време попримила је интернационални карактер. Тако сарадница *Једнакости*, у једном чланку, пишући о женама у Италији, описује пример једне која није хтела да се уда за богатог вереника, због презира према буржоаским вредностима, док је друга отровала мужа, јер је отишао на посао, а није подржао протест руских пролетера, као што је било договорено. Наводећи то као похвалу, јер, како се вели, показује колико је оснажила свест италијанских радница, правда се *неизбежна жртва* у име идеје, по чему се може *обрачунати* с противницима, уколико се неко окарактерише као издајник. Према томе, појединац, као носилац револуције, мења свет, али се и лишава одговорности ако чини зло *у име револуције*. Таква употреба виктимизацијског дискурса, може се назвати поетиком злочина (Бараћ). Мало доцније, 1920. године, часопис *Једнакост* је забрањен.

Идеолошку и друштвену прогресивност читавог социјалистичког система у Русији приказивао је и совјетски режисер Александар Медведкин осмисливши филмски експеримент, тадашње чудо, под називом *Киновоз* (Кинопоезд 1928-1932). Он је окупио тридесет и двоје људи и воз с четири вагона, као особену ватрогасну бригаду, која гаси пожаре, према речима самог аутора. Читав експеримент је тема и документарног филма *Воз у покрету* (*Train en marche*, Francuska, 1971), Криса Маркера, који представља *modus operandi* Медведкиновог експеримента.

Киновоз је пратио све шта је учињено током прве петолетке, од 1928. до 1932. године, заустављајући се и анализирајући затечене ситуације у селима, или фабричким комплексима, који су прошли колективизацију. Тридесет и двоје људи радили су све скупа, јели, спавали и снимали. У првом вагону се живело; други је био, истовремено, и лабораторија и служио је за монтажу; трећи беше за анимацију, додавање текста, служио је за новине и памфлете; четврти вагон је превозио бицикле, чак и аутомобиле, да би се екипа могла брже кретати.

¹ Димитрије Туцовић покренуо је часопис *Једнакост*, орган жена социјалдемократа у Краљевини Србији, 1. октобра 1910. године, по угледу на истоимени часопис у Немачкој, који је уређивала Клара Цеткин.

² У чланку поводом 10-годишњице од њеног убиства аустријски лист *Die Arbeiterin* истакао је *мржњу* Розе Луксембург према свим социјалдемократима који су одустали од радикалних захтева.

Вођени слоганом *Снимамо данас, приказујемо сутра*, на првом путовању, које је трајало 292 дана, произвели су 72 филма. Сваки је трајао, отприлике, 15-ак минута, отприлике по два филма недељно. У прва три месеца 1931. године имали су 105 пројекција, са више од 35000 гледалаца (они који би били снимани обавезно су и гледали), да би доцније, у наредним годинама, ти бројеви нарасли (Widdis 2005: 24). Сви су радили све, без строгих ограничења, ширећи аматеризам, подстицани идеологијом Карла Маркса да сваки појединац има право да се искаже. Истински ангажман, као мото читавог система, имао је оправдање и у томе што их није пратило Пропагандно одељење Партије. *Киновоз* је сагледавао и недостатке у колективима, каткада и именујући лоше раднике. Путовања су праћена ликом, посве надреалним, названим *камила срама*. Она је имитирала оно што је лоше, као одсуство с посла, лењост, пијанство, неспретност и нестручност, често је убацивана сатира, док би камила својом незграпношћу и карикирањем изазивала смех код гледалаца, подвлачећи затечену лошост.

Животни пут Милке Жицине могао би се поистоветити с идеолошким *оправдањем* виктимизације и са *Киновозом*. Јер њен пут јесте најпре био само воз, успављивала се и будила уз пругу, слушајући како долазе и одлазе возови, живела је и она у том првом вагону, који је јурио, мислила је, напред и обилазио најпре националне градове, а потом и европске. Онај други био је за лабораторију и монтажу, за коју врло често није знала да се тако брзо може склопити у сцене, трећи где је требало додати текст био је, најчешће, онај илегални, а четврти с превозним средствима, да би се брже кретала, симболично су представљале њене сталне селидбе, што добровољне, али много чешће принудне и изнуђене. Читав њен живот био је *Киновоз*, с истом жељом и опредељењем – да се докаже идеолошки и социјални напредак и сопствени, али и свих који се приклањају напредној, хуманој идеји. Нажалост, живот Милке Жицине у четири вагона, са *камилом срама* која се свему изругивала, с осетном незграпношћу и карикирањем, био је немилосрдан. Две деценије након снимања *Киновоза*, она је преточила све виђено у Главњачи и Стоцу, са истом идеолошком обојеношћу и горком запитаношћу. Интересантно је да су и у филму учествовали аматери и натуршчици, као што је и Милка Жицина била аматер-натуршчик у књижевности, али онај који је, у то време, постигао више од многих звучних имена на тадашњој књижевној сцени. Била је у једном таквом *возу*, који је путовао по крајевима на којима се пожар њене револуције разбуктавао. Нажалост, она је веровала попут Александра Медведкина, али се њен воз, доцније се испоставило, кретао у супротном смеру, кадрирајући невидљиве пејзаже.

Након изречене казне, која је носила дух радикализма и реваншизма, њена проза постаје есенцијалистичка, дисконтинуирана, апострофирајући, у дегенеративном смислу, сву заслепљеност поданика, који беспрекорно и беспоговорно извршавају наредбе у име нечијих принципа и предрасуда које су проневериле све хуманистичке вредности.

Сама

Роман *Сама* (2009) последњи је постхумно објављен роман Милке Жицине. Њено страдање се прати линеарно, хронолошки, јер са романом *Све, све, све...* (2002) који је изашао седам година раније, ови романи представљају, једну, двотомну целину. У њима ауторка тематизује трпљење и трауме, (не само сопствене), и метафизички испитује механизме власти и беспоговорно извршавање наредби, али и вољу за спровођењем моћи оних при дну тоталитарног система, сагледавајући ликове и њихове судбине без патетике, чак и без осуде, сводећи их на људску меру у свом њиховом психолошком плурализму.

Милка Жицина је била ухапшена 1. јуна 1951. године, пред поноћ, на улици када се враћала из позоришта, а у роману *Сама*, исписује болно искуство о истражном поступку и боравку у самици, о горких седам месеци у Главњачи, од трена хапшења до одласка у Белу Цркву (потом је премештена у Пожаревац, да би главну казну издржавала у логору Столац, о чему говори у роману *Све, све, све...*). Након кратког суђења, у суботу, 12. јануара 1952. године у тадашњој југословенској штампи осванула је пресуда власти. Војислав Срзентић је био главноосуђени, а за све остале писало је да су пошли *путем неперижатељске агитације и пропаганде*.

Живот Милке Жицине се наставио, мукотрпан једнако као што се живот девојчице, доцније девојке Каје наставља, у прва два романа *Кајин пут* и *Девојка за све*, који, такође, представљају једно дело у два тома. Једна од најчитанијих и најпревођенијих српских књижевница 30-их година, унижавана и повређивана, осуђена без кривице, на ветрометини политичких промена, заокружује свој приповедачки циклус, и у две различите, посве самосталне књиге, оставља нам аутопоетичке записе, на почетку и на крају свог стваралаштва, два двотомна романа о себи и метежима у којима се наша.

Славица Гароња је приметила да се у оквиру неколико дорђолских улица одвијао цео београдски круг живота ауторке. У *Девојци за све* су трагови Јованове пијаце, код Студентског трга, где је била ондашња берза рада, а у истом кварту је служила и као собарица (о чему је говорено у

првом делу рада). Потом је радила у Македонској 21, у Задружном коначишту и писала *Кајин пут*, с којим је, као Нолитова ауторка, добила књижевни идентитет. Нолит се налазио у Добричиној 6, где се дружила с ауторима левичарског опредељења, док је живела са супругом Илијом Шакићем у Доситејевој 12, све док није доспела у Главњачу, на углу Симине и Вишњићеве, наново тик до старе Јованове пијаце, премда се тада радило о некаквој сасвим другојачијој берзи. Након повратка у Београд она и Илија живели су у Добричиној 36, а тамо је и умрла 28. фебруара 1984. године. Дорћол је био њено *литерарно и егзистенцијално упориште* (Гароња), у граду који је волела, у коме је одабрала да живи, у коме се борила, активно, и пером и делом, и у коме је поднела и највећу жртву.

Те ноћи 1. јуна 1951. године одведен је и њен супруг, а у Главњачи среће и Војислава Срзентића, свог пријатеља, тада помоћника председника Привредног савета савезне владе, који је био ухапшен неколико дана раније, као и пет пријатеља.

А Главњача, негдашње средиште градске полиције и затвора, налазило се у згради данашњег Хемијског факултета, у самом срцу града између Вишњићеве и Симине улице, с погледом на Студентски трг. Две собе су биле нарочито озлоглашене – мања беше тзв. Ћорка, а она већа Главњача. О тој великој, у сваком смислу, говори Милка Жицина у овом делу. Јер Главњача је служила као политичка казнионица за све који су се усудили бити против власти између 1864. и 1953. године, дакле успешно је трајала као најозлоглашенија установа кроз пет режима. У бомбардовању Београда незнатно је страдала, а након Другог светског рата вратила јој се намена злогласног затвора. Но, од 1945. до 1954. године, када је изграђена зграда Хемијског факултета, користила ју је Озна, односно Удба. У њу су се приводили оптужени, свакодневно *саслушавани* и није се либило од примене сваког другог метода како би *кривци признавали* своје грехе. Главњача је скривала ону другу историју Београда, подземну, тамну, нерадо причану.

То чвориште, пупак заумних збивања, јаму у коју су многи упадали, били малтретирани, трпели од ауторитарног смутног система Жицина оживљава јеком својих мисли. Археолошким ископавањем сећања бранила се од суочења с наличјем људске природе, лативши се детаљног претресања свог Мртвог дома, а у гробној тишини непријатно је бучала Ја-форма.

Роман *Сама* почиње *in medias res*. Али она не тражи од богиње да пева о срцби. У овом делу нема такве богиње, ни богова, нити бога, чак ни у најтежим тренуцима Он и даље у оном богоугодном, хришћанском смислу, сходно идеолошком опредељењу, не постоји. Срцбе нема, зачудо. Жицина и даље остаје верна свом убеђењу, својој вери у правду,

једнакост, социјализам, комунизам и бива бачена с оне стране, у тмину, док представници свега тога, чувају и њу и тај систем, и виде и ходник (који она не види) и излаз, и сунце и улицу. Она не види и нема ништа друго до своја четири зида, али има питања, гротескног, карикатуралног и бурлескног – *Шта има ново?* Тако започиње роман *Сама* о књижевници Милки Жициној у самици, то је прва реченица, када униформисани чувар *гурне мандало – ррк.*

На тим првим страницама, као ситан вез, кроз густо ткање горке приповести уметнута су и поређења чувара с манекеном, или ливрејисаним портиром, који годинама имају исти осмех, исти климоглав, све по аутоматизму, и то не ради подсмеха „јер за подсмех треба активног учешћа у тој јутарњој опходњи” (Жицина 2009: 20). Службена љубазност се *улизала у лицу, осмех се похабао у кежење*, превише се професионално увежбао. Тај осмех је постао као стари новчић на коме се више не распознаје ни писмо, ни глава. *Шта има ново?* – молски се слаже са рктањем врата, тек отворених, јер најпре *гурне мандало – ррк*, дајући симболичну оноματοпеју.

Чувар-робот је у фокусу, нараторка га проницљиво гледа из самице, разлаже сваки његов гест, кретњу, титрај. Он је једино људско биће, премда иде с познатим звуком, синестезично, он је прва и једина сцена тога дана, као и свих других, њен пролог и епилог.

Да он то мене пита то је сасвим сигурно, јер, прво: питајући гледа у мене, и друго: сем мене никог другог овде и нема. А затим, он не само да гледа у мене, гледа и у зид иза мене (Жицина 2009: 20).

Чувар има осмех робота и поглед оштар, који жеже, пржи, пришива лице за поставу, прави тај „повезујући бод: материјал и постава, зид и особа испред зида” (Жицина 2009: 20). Он гледа кроз њу, чинећи је невидљивом, непостојећом, али види зид. Анализирајући, тражи и налази оправдање за њега уз мало, и даље, идеалистичке семантике, тек да изнађе разлог његовој амбивалентности. Иако се не понаша људски, она се труди да га оцрта хуманистички. Знак да је прошли дан протекао је наређење „На умивање!”. Тај дан који је нестао, избегао, значи, са једне стране, олакшање, а с друге, мука јер исти такав почиње.

Све је сценично, она је у позоришту, у публици, у мраку, на сцени је он, обасјан једва, но довољно да се види, довољно да буде заслепљен. Чувар-робот се појављује у виду гласника с радосном вешћу да је претходни дан нестао, али и трагичном, да исти почиње. Он је њен прозор у свет, њен сат, он је сема-знак да се још увек може видети неко, ико, било ко, да она може видети човека, па макар заувек остала непримећена. То је

монодрама у којој не учествује посматрач-реципијент, који нема никакве алузије, нема алегорије. Жицина се не бави историјском темом попут Андрића у *Проклетој авлији*, али да – затвор се приказује као свет, пише се о тоталитарном систему, има завере, власт одистински шаље жртву тамо, приступа се реализацији већ готовог сценарија. Ћамилов *случај*, постаје и *случај* Милке Жицине. Оба јунака су уживљени у књиге, с тим што Ћамил, на неки начин, постаје Џем-султан, а Милка Жицина, од *Кајиног пута* до романа *Сама* остаје Милка Жицина, с незнатном фикционализацијом у Кају, која је тек пројекција. Но, Жицина не завршава тиме своју судбину, она је наставља. Андрић је *Проклету авлију* објавио 1954. године, у време највеће социјалистичке репресије, када је она увећано делила Ћамилову судбину, тзв. *случај* у столачком логору.

У самици Главњаче званичник *испуни цео оквир*, јер је оквир прављен тачно за њега. Да се више не може видети. Он је носилац тужних мисли и идеја, дискурс његовог сагледавања света и живота тим оквиром је ограничен, у њега сабијен, скучен. Професионално је, вероватно, превише увежбан, сваким јутром показује своју *фигуру фотографију*, али и поред тога, она схвата како је велика ствар рећи и чути *добар дан*.

За време првих дана боравка у затвору Главњача јунакиња прво окреће своје мисли према садашњини и рутини, схватајући да јој недостају баналне радње везане за њих, на пример кад се каже „добар дан”... Вредност обичног поздрава схвата тек тада, када нема никога коме би могла да га каже (Тачињска 2015: 57).

Подрумски простор потиरे темпоралну нит, те се олако клизи из једног времена у оно друго које обухвата успомене. Сећа се своје познанице, с којом је шетала, када је непознатом човеку рекла *добар дан*, с образложењем да су сви људи један другом род, па треба да се поздрављају, а њен чувар је то заборавио, пренебрегао. Ређају се оживотворене апстрактне именице којима *овде* није место – благост и подсмех, али се, с друге стране, удобно сместила мржња, која господари.

Помно проучавање јединог лика који је посећује иде до пажљивог анализирања сваког детаља, боје гласа, остатка дневне светлости на његовом лицу, коју је заборавио скинути уласком, *игра се* надевајући му особине, размишља какав је код куће, на улици – чуди се да улица постоји. Ономатопеја тог *ррк* симбол је да „самичара (живог покојника) стављају у непријатан живи однос према месту и људима”, (Жицина 2009: 20), према њој, *лицу сатераном у мали зазидани простор*, према несталој особи. Затворена, без ваздуха, Жицина пореди себе са сеоском стоком, јер се на селу баш тако затварала стока, уз *ррк*, што дефинише разлику – напољу и *овде* унутра, мотив располућеног, замењеног света,

утопијског и дистопијског, без присуства стварности која би требало да је негде између.

Издржати – онтолошка спознаја о немогућности промене

На зиду, изнад асуре за лежај, било је урезано: *Издржати!*, са узвиком. Личило је на плакат, попут моралне подршке, који је неко ко је био јак, оставио свима, попут ње, слабима. Цинично, подругљиво, искушенички то *издржати* мутило јој је ионако мало здравих мисли.

У тој речи, клаустрофобично померене свести, видела је само синоним у дрвеном клину који ју је све време мамио, а можда се и сам угурао у поткљобучени малтер – хоће ли издржати то тело, руке и празну главу, једино се то питала, реторски, јер то последње је тако близу, пре *оног* покрета.

Живота уопште више нема. Нити се мисли, нити осећа, никога нема, ничега нема, потпуна празнина, а има само журна устремљеност да се нестане... Никога и ничега тада нема, као да ничега и никога никада није ни било. Потпуно помрачење са само једним протуживотним покретом” (Жицина 2009: 26–27).

Сама је роман тока свести, борба са мислима којих нема, „нема ни страха, ни храбрости, ни хоћу, ни нећу, само празно летење у празнини”. Неодређене заменице и глагол имати у одричном облику, у безличном 3. лицу само потврђују обезљуђеност, празнину и апсурд ситуације у којој се нашла, дајући јој нову, потпуно непознату димензију сопствене личности. Реторско питање шта издржати – да се не полуди, да се не поједе сав ди-ди-ти прахак за буве у соби без прозора, упућено је никоме и ничему, празном простору, у коме нема места за мисли. Монтажни ефекти кинематографије, унутрашњи монолог, у првом делу с одсуством нарације, све своди на чулне опажаје и асоцијативно повезивање најпре с чуваром, а потом са зидовима, те чини да Жицина постаје тек регистратор узалудно манифестованих радњи и кошмарних мисли. Живот се претаче у смрт када угледа клин као спасоносно решење, с којим дискутује о његовој јачини, али клин није издржао, покушају самоубиства нико није сведочио. После обамрлости живот се појавио и изненадио је.

Након тога, наново жива, следи сцена у којој језички и значењски сажима и мисаоно обликује обрачунавање с писцем плаката *Издржати!* Она се окреће сопственом животу, изгубљене сате о размишљању да све оконча поставља у видљив оквир, па напетом, уз неколико понављања, особито у почетку, опетује *Издржати!* као основну мелодију у цез ком-

позицији, материјализује неправду о сопственом страдању. Она стоји један-на-један с њим-плакатом, стоји испред њега, свађа се, виче, луди. Њено *ти* одјекује, сажима сав бол, сву узалудност, и, на концу, свој монолог артикулише у крику.

Ко си ти? И шта је иза твог узвика? Шта си све довукао са собом на овај лежај? Немам је ништа са тобом, да знаш, нећу да имам и зато – *ћути!* (Жицина 2009: 27)

Тај ропец, изнемогао, а пун снаге, болан, из неког другог је света, он је изговорен на крају времена, јер је све време одавно истекло, а своју неартикулисаност и онтолошку спознају о немогућности промене, о константи која потиरे постојање, сажима у том обрачуну, с тим ти – *Немам је ништа са тобом*, на његов узвик одговара узвиком. Императив *ћути!* упућен имагинарном њему, у ствари, упућен је сопственим унутрашњим гласовима, мислима, враговима који је не остављају.

Халуцинативне слике се ређају, не разликује се шта се збило, шта се у мисли уоквирило. Све делује као мета-емпиријски жанр, онеобичавање које произилази из алтернативног језгра, оног унутрашњег, фројдовског алтер-ега. У *Девојци за све*, кухиња у којој је Каја са судоперама била 12 сати заточена, без могућности да отвори врата и да пије воду, јер ће *поцркати* поред толике топлоте и испарења, била је за њу острво, далеко од копна. У самици је Жицина већа слушкиња него игде до сада, заглављена, с ескапизмом, фундаментално дисфункционална, субверзивна луђакиња. То не-место где се налази није удаљено, није на острву или негде далеко, напротив, оно је ту, у средишту галаксије, земље, подземног митског света, са, само каткада, присутним неким небићима, у времену које је, само историјски парњак, мрачни дупликат оног другог времена спољашњег, такође за њу непостојећег.

Аутентична егзистенцијална криза прелази у егзистенцијалну језу тог *издржати*, не само за Жицину, која све преживљава и приповеда, већ и за читаоца. И он се, такође, измешта у тај далеки, прерушени свет, у ту корелацију са паралелношћу, пуну ноћних мора, двадесетчетворочасовне борбе за опстанак без сунца, у ту вечну ноћ, у ужасавајућу чињеницу уткану у социо-политичку патологију остварену у тој мртвачници. Контракултурна пракса у једном тоталитарном социјалистичком систему организована је на реалном пројекту који се остваривао у Главњачи, без алтернативних форми, док је Жицина само извештач, чудни сведок, коме су показали сав плурализам коришћених метода.

Подрумски топоним, доње *царство*, тај *Врли нови свет*, изолован, мемљив, буђав, у средини са рупом, без прозора, без ваздуха, само са чвором, јединим *пријатељски* настројеним, с високим плафоном на коме

ретко гори сијалица, јер „органу у ходнику органски наврне да заврне сијалицу” (Жицина 2009: 30), остављајући све у паничном мраку, густом, као што и приличи гробници. То није никакво не-место, оно је, итекако, место, немапирано, смештено нигде, с дистинктивним обележјем у односу на било какву топографску карту, не може се наћи, нити се тражи, али постоји као „средство за саопштавање стварности, чинећи да она изгледа могућом, не немогућом” (Сарџент 1975: 138). На жалост, подрум није алтернатива постојећем поретку – он је поредак, синоним аутоматизма власти, успешно спроведен, опасна визија (*dangerous visions*)³, где се изводе само тривијалне изведбе. Ауторка напомиње да увек у подрумима борави сиротиња, наглашавајући подрумски политички, социјални и психолошки наратив, уколико треба да се граде те гајбице, напомиње, нека се граде на таванима, тамо барем не смрди. Синестезично су укључена сва чула: мириса – да би се осећала запарљеност и смрад, слуха – само да би се чуло ррк, ррк, ррк, то је једина *мелодија* дана, а вид – он је обузет, најпре, чуваром, па длаком светлости и мраком, мрклим мраком који се зауставља на зидовима.

Зидови: Мефисто, Бог или Марк

У покушају проналажења смисла и хуманизовања простора, жеље да све добије било какво значење, Жицина, окружена с четири зида, осмишљава имена за њих – Велики, Званични, Злобник и Службени. Она их персонификује, претвара у свет пун контрадикторности, очовечује их и прича с њима. Тај антропоморфизам, присутан још од Гилгамеша и Хомера, еволуирао је кроз *хуманистичку* историју – од богова, смештених на узвисинама, до зидова у подруму самце тачно половином 20. века, у једној социјалистичкој земљи због њеног раскола с СССР-ом.

Жицина бежи из паничне усамљености, те ту гробницу „почиње да преображава снагом сопствене имагинације (и језичког исказа)... То чудесно откриће „многих збивања, слика на зиду”, претвара се у својеврстан литерарни поступак уметање текста у тексту, брисања границе фикције у фикцију...” (Гароња 2017: 153). Сlike јој врло живо промичу *на платну* зидова који су стално с њом, она би да се спријатеље, а он-Злобни непријатељски се односи, ругајући се *сама, сама, сама*, које одјекује. Они постају четири особе, посве различите. Први је потпуно пуст, равнодушан,

³ Термин потиче од Харлана Елисона, писца научне фантастике, који је под тим насловом саставио антологију кратких научнофантастичних прича, које су утицале на дефинисање Новог таласа, покрета у оквиру научне фантастике.

миран, незаинтересован, ненаметљив – Велики или Мирни зид, иза њега је Симиња улица, он се саосећа, утишава све колико може, да не ремети унутрашње мисли. До њега је зид Број Два – Подлица, Злобница, прави Мефисто. Насупрот је улазу, нема прозора, он је првокласни мајстор осећања ужаса, синоним за гробницу. С њим-Злобником се највише расправља, каткада му се обраћа са Ти, понекад удаљава, па постаје Он, њега за све криви, он замеће пакосне мисли, изругује се надама и идеалима, он гуши, режи, цепидлачи, цичи.

Он је, Злобни, овде у ствари жандар, цандар, оружник, сержар, пандур, полицајац, стражар, агент, орган – све најгоре света овога. Прави се мирним у свом службеном ставу, у својој притајеној, притуљеној агесији, даје себи вид непристрасности, подлац! (Жицина 2009: 29–30)

Обрачун с њим је обрачун са извршиоцима тзв. закона, са тмином, с онима који се крију иза униформе. Упереног погледа и мисли ка сабирању и набрајању његових особина, јер се неко гуши од његовог вршења дужности, од антиљудских поступака, незаконитих, премда он тачно зна шта јесте и није закон, спроводи га принудом и *може бити за-кон, и но-но*, саркастично га назива наивчином, јер је попут ратних злочинаца који о својим злочинима ништа не знају.

Трећи зид је Званични, приглуп и радан⁴. Унутрашњим монологом она с њима комуницира као с јединим другарима и сталним непријатељима. У бунилу самоће их истражује, докучује њихове намере, они су „до тупости презасићени вајкадашњим батом и стењањем главничким” (Жицина 2009: 29). Улазни зид, онај Број Четири је Службени, брутално нехајан, и премда и у њему господари пакост, не може се поредити са зидом Број Два.

Роман *Сама* полази „од интроспективног усмерења на само Биће, његову егзистенцијалну угроженост”, при чему се развија „чудесан механизам постојавања у чувању свог људског и личног интегритета, најзад успостављања нове, чак уметничке егзистенције, као оног што је једино преостало” (Гароња Радованац 2012: 370–371).

Разговор Великог и Званичног зида о Богу и веровању једна је од најуспелијих сцена апсурда, аутентична, бекетовска, у којој се не мења место, али свима изгледа да се крећу, заборављају да су приковани, да

⁴Премда се мора приметити да се у том бунилу набрајања каткада мешају они са трпним придевом – Званични и Службени (можда би стога било ваљано да се при следећем издању још једном уреднички прође кроз текст), очигледно сматрајући их лицем и наличјем система, па се на страни 28. каже да је четврти Званични, а већ на следећој страни да је четврти Службени, да би се потом усталили у називима и бројевима као на цртежу.

нико одатле никамо не може. Води се дијалог о вери и јеретичима. Злобни је споменуо реч јеретик, а Званични, који све потврђује искрено и малоумно, прича о *символу вјере*. На духовиту примедбу Злобног да је то Вукова ијекавштина, Званични му рече да се тога остави, јер је овде реч о овцама, а не о вуковима. Трећи глас, глас Жицине одјекује циничним питањем да ли треба да се помоли и верује у творца и сведржитеља у *име човекољубља* који *сведржи* ову гробну таму у мемли. Парафразирају се библијске реченице: *Опрости јој, Господи, јер не зна шта говори*, шеретски одговара Злобни, овога пута без негације, минуциозног исказивања беса и подсмевања. Расправа тече полифоно, не као молитва, јер она подразумева покајање за чин сагрешења, ово је *разговор* у који су укључене све њене дилеме и дезинтегришуће мисли. Представљајући све типове људи-нељуди са којима се среће и од којих зависи, игра у мраку се наставља, са намерно угашеном сијалицом изнад њене главе, јер је необјашњива, недокучива и ничим контролисана *воља* човека који се храни осујећењем и загорчавањем нечијег живота.

Врхунац парадигме је закључак да је, по једној причи, дух надградња, а син божји *једна од основних спорних догми* и узрок раскола вере. У дугој је *он*, по казни, отишао да ради у фабрици. Роман *Сама* није само нијансиран аутобиографским дискурсом, хроничарским збивањима и променом тренутног политичког става власти, већ сагледава хуманистичке последице насталих метежа, поистовећујући религију и комунизам. Јер, онај врховни, за кога се пита ко је у ствари – и у једном и у другом случају мирно дозвољава сулуде патње. „Ништа, ништа – рече Број Два – све иде по плану. Зато и јесте помрачина” (Жицина 2009: 50).

У роману *Сама* документарна подлога подлегла је удаљеној темпоралној интервенцији, али преживљено, са чврстим историјским оквиром, оживело је сећање на бол, тескобу, мрак и недостатак ваздуха, а временска и просторна тачка ње која пише и ње која све преживљава се стапају с оквиром сведочења.

Једину утеху у самоћи, упркос батинама и потреба за пријатељством оличена је у чвору, на петој дасци. „Вараш се, Мефисто, нисам сама, са мношћем је чвор” (Жицина 2009: 51). Чвор је нудио уточиште, све је остало била константа, а од дијалектике марксизма остала је само дијалектика силе која вуче у подземни свет пун свађе с Мефистом, кога убеђује и покушава да детронизује понављањем, попут рефрена, увек истог – *вараши се, Мефисто*.

Вараш се, Мефисто. Ето, теби за инат: ово је самица без прозора, у средини патоса ископана је рупчага да би било језивије... У овај опис спада и оно рндање тешким

вратима – ррк-ррк – кад нас редом и појединачно пуштају! – Брже! Трком! – у оно одељење с чесмом – Готово? Готово! Трком! – па то одмандаљавање и замандаљавање подсећа на прилупљивање врата и вратница на стајама и оборима... (Жицина 2009: 25)

Драги чвор је „лепо усјајан у средњој дасци, проглашен украсом јер је лепши од свих” (Жицина 2009: 98), он је мио, говори јој нежно да се одмори, једино се он може осмехнути својим сјајем.

Кријући сажалење, да ме не увреди, он неће да каже: није то ништа, није то страшно, јер неће лажне утехе. Он је само нежан, исказује само своје саосећање. А он има своју историју, тај мој друг Чвор. – Да ти је кажем? – пита. (Жицина 2009: 98)

У свом сновиђењу и размишљању Жицина сједињује Бога и Маркса, закон о људским правима, који и није закон јер никога и ништа не обавезује, набрајају се сва понижења, води се разговор са четири зида, са Господом Богом и са самом собом. У том гробу без звука и светлости, простире се само танка длака светлости у дно ходника попут злобе, може живети само црв, који једини може брзо да се престроји оним неодузетим. Хомодијегетички приповедач и њено ушкопљено, доживљено ја, вапи за алтернативном стварношћу, за другачијом причом која једино чини да се осећа живом. Јама безданица зјапи испред ње, а временско-просторна парадигма исцртана у тами води читаоца до јунакиње у подруму, без вида, без покрета, с теретом слуха, с осећањем коначне згажености, смождену, уништену, унижену, са одузетим достојанством и могућношћу трајања, избезумљену надом, омамљену глађу, у лудници господњој, без ваздуха.

У обамрлости комунисткиња прича са Богом: „Ако се у оном густом мраку пакленом, опрости ми Боже, слава ти, досетиш да је све то само једно одељење луднице господње...” (Жицина 2009: 35). Призивају се сви великомученици не би ли објаснили овај паклени круг који ни Данте замислити није могао. Сви ти мученици су добили само један дан у календару, а колике ли су само муке и њихове и Исусове биле, али шта је са сваким даном који треба, који мора проћи. Она понавља, махнита да су добра само божја дела, сва друга су јерес, а мирис измирне уноси, заноси и – разноси. Она поје, док глас пети пева *велика су дела твоја*, а он, у сјају, одмара се седми дан и *не загледа се у јестаство архангела својих*, који лепећу крилима око његовог престола.

Током свести, у потрази за ваздухом, она излази, прекорачује Велики зид и чује девојчицу и маму на углу Симине и Васине, како *баца светле лоптице свог гласића*, и чује како њен брат вежба клавир. Види њене

веселе машинице, моли за незвукове и први пут се, искрено и скрушено, помоли *Господу помолимсја*.

Осамнаестица

Роман *Сама* може се читати и као расправа о етичком питању, о људском праву, или као анализа владајуће идеологије и историјског контекста, но првенствено је парадигма постмодерног аутора-историчара-активисте-сведока који је наративно уобличио један важан тренутак, срамне странице историје, како је истакла Жени Лебл, записане због будућности, да се не би поновиле. Ауторитативан глас власти дат је алегорично у њему-Зиду, наравно Броју Два, неприкосновеном, мирном, устоличеном у том мраку, црнилу мисли, идеја, прегањању живота у неживот.

Да буде мрак! И би мрак. Да буде без очију и покрета. Да буде царствије његово. А он стоји испршен, непокретно, таман, раскорачен, с прекрштеним рукама на грудима, циничан, и погледима својим као теговима притишће. (Жицина 2009: 37)

Са свога трона говори мирноћом свог зиданог држања о премештању у Осамнаестицу, одражавајући зазиданост свега и свакога. Приступање прошлости, свим трауматичним искуствима, преко самице води у још злогласнију собу за мучење. Јер, ако се негде иде из пакла самице, онда се иде у још црње – у *Осамнаестицу*, метафору за мистично, рационално необјашњиво зло, топоним свих најстрашнијих збивања.

На поду, превија се жена под ударцима: привлачи колена бради, одбацује их у наглим трзајима, сукња јој се сва увукла уз потпуно плаве бутине, рукама заклања главу и груди, клупча се и испружа, грчи и превија – према ударцима каиша, и штапа. (Жицина 2009: 39)

То је било место где су их мучили, свако вече пред спавање, тукли до тренутка када се више нису могле исправити, када су постајале црви који се само превијају, а не ретко се морало читаву ноћ стајати уза зид с рукама подигнутим у вис. У полилогу њих петоро, четири зида и Жицине, иронични коментар Зиди подучава како да буде лакше – упореди се *то* са још тежим стварима које су се преживеле и одмах буде лакше. У тој тачки сусрета са оваплоћењем зла, са хијерархијом моћи, с *неманима које мрскају и тело и разум*, где се чују само јауци, развија се поређење жртава увучених у ту бездањицу с пауком што увлачи муве, па се добија перфидни систем који уништава вољу и мисли. Мефисто, велемајстор у стварању психозе и панике, и даље стоји без стида, правећи се да о томе ништа не зна.

Још је Аристотел записао да треба одвојити стварне догађаје од фикционалних, описаних у књижевности. Међутим, токови хуманистичке историје су доказали њихову испреплетаност и неодвојивост. У роману *Сама*, историјске чињенице су, нажалост, непобитне. Премда историчар проучава, а научник образлаже, Жицина и проучава и образлаже, јер је емпиријски спознала оно што се у многим фактима пренебрегло. Странице на којима су описане батине које су кажњенице добијале, изазивају не само неверицу, већ и запитаност о колективном националном идентитету кроз историју и преиспитивање данашњег тумачењу тога периода. Портретисање представника силе, њих три које бију, бестелесно изгледају и посматрају, које не желе да верују да после тешких батина не може да се устане и истрпи још, бесно их називајући симулаторима, само продубљују разлику светова којима припадају.

Оно што је било најјезивије, то је изглед поживинчених извршилаца, то је што у облику људи није било људи, него наказа без разума. (Жицина 2009: 39)

Зверски, сваке вечери, понављало се истоветно млађење по прозивци, пред спавање. Индивидуално сећање преузима колективну тачку гледишта, уланчавањем сцена батинашица које су тукле каишом, највише по листовима ногу, занемарујући боли. Жртва само сме гледати преда се и главу окренути лево, не десно, док надљудским напором покушавају да дишу, не посустану и не нестану сасвим. Жицина их назива сподобама, сваку детаљно описујући. Нижа пребацује каиш преко рамена, риђа узима штап на пола, трећа поправља фризуру, буљећи у врата *као у огледало*. Оне туку док се црв на земљи потпуно не умири, некога штапом, некога каишем, некога и штапом и каишем, а онда седају, задовољне, као да уништавају сопствено зло искаљујући из себе нешто мрачно што гази изувјано тело на поду вапећи за још понижења.

Да не постоји књижевни наратив, наравно, не само овога романа, ма како субјективно изречен, тешко да би се такви детаљи нашли у појашњењу југословенског периода ИБ-а. Жан Франсоа Лиотар, француски теоретичар, објашњава да су историографски списи врло често служили и за позакоњење и давање легитимитета власти и њиховим одређеним потребама (Лиотар 1990: 35–36), те је и из тог угла неопходан удео литературе.

Фрагментарно сведочанство Милке Жицине, описивање судбина неколико десетина жена, продубљује слику колективног памћења, особито када се посматра двотомно роман *Сама* и *Све, све, све...*, у коме је изнесено сећање на голготу у столачком логору. Оне које су *све* рекле и написале записник нису морале само седети уза зид, могле су и разговарати и *не-*

вати. Мотив песме је присутан у свим романима Жицине, увек потакнут вишегласјем. Лирски роман *Село моје* обogaћен је славонским бећарцем и фолклорним темама, звуком момачке и девојачке песме док је у Осамнаестици развијена најтужнија молска каденца, затворски тескобна, ни налик бећарцу. Најпре се појављује *мелодија* крика који освешћује време и место злокобне Главњаче. „Ваздуха! И светла! Зар опет у мраку! Нећу у Осамнаестицу” (Жицина 2009: 47).

Македонка, мршавица, рашчупана, увек ознојена, с рукама горе, морала је некада по целу ноћ да пева, а када је самостално започела песму и домислила речи пресклопивши своју судбину са судбином народа, наредили су јој да престане. Њен портрет, са криком, портрет је и глас свих њих.

Вишегласје је подстакнуто другим гласом, који разговара са Злобним, највише кривим, без прозора, а прозора би морало бити, док он ћути, тај „*првокласни мајстор да створи осећање ужаса.*” Роје се мисли, кажњенице залуд стоје до поноћи да би се сетиле, зидови причају, маснице остају, особито на бутинама које се жуте, и то је једина боја која из мрака изниче.

Расправа о Богу, симболима вере, јеретицима и верницима пропраћена је музиком, свирањем клавира неког дечака у далеком негдашњем, њеном Београду. Продужетак стварности је на углу Симине и Васине, мимо жртве. У звуковима што се у позадини чују и изазивају бол сусреће се неки други свет, коме се Жицина двоструком садашњошћу, у сећањима враћа.

Сећања

У приповеткама Хорхеа Луиса Борхеса присутан је мотив постмодернистичке фикције који историју и свет сагледава као једну велику библиотеку, где је сваки текст путоказ ка другом, чак мноштву текстова, а приповедач-истраживач урања у њих и сређује их. И Жицина у свом фикционалном одбрамбеном свету постаје истраживачица и приређивачица која детаљно приступа сређивању свог животног рукописа, али у виду албума. Одједном, у самици, читалац је суочен с многим ликовима, неки се помињу и у њеним ранијим романима, највише их има из *Девојке за све* и *Село моје*, она слаже грађу тематски, ређа мотиве, *монтира* колажно преживљене сцене. Тачка гледишта је њена, али је она са стране, измакнута својом издвојеношћу, не само физичком, спољашњом, већ и унутрашњом, когнитивном. Вођена временским искуством, освешћена да њена казна траје, Жицина започиње игру. На зидовима, најчешће оном Злобном, Броју Два, проналази велике слике, читаво друштво у боји, запитана како их раније није открила. Леонардов Бахус – Свети Јован Крститељ,

који десним прстом показује десни угао, а левим ка дну, личи јој на Мона Лизу, тврдећи да имају исте осмехе. У тој мемли распознаје жене са шеширима, господу попут Балзака, затим Растињаке и Лисјене, сјај и беду војвоткиња, љубавница, куртизана, све пропало друштво али и сопствену бол због које *бежи* у детињство, воз и пругу на којој се играла, јер је њен тата био *државни*. И све су имали државно – стан, кревет, столице и игре. Јављају се идентични мотиви и реченице као у лирском роману *Село моје*, лабудовој песми Жицине. Славонија, детињство и вактарна затварају један големи животни круг. У име одбране пред садашњошћу споменуто је како се и мајка бранила од сеоских успијуша с омацем круном коју им је свакога јутра стављала под јастук, а тата је, када обуче бунду и стави шубару, личио на Светог Николу, најбољег свеца. Ове мотиве је опетовала вероватно мислећи да роман никада неће изаћи. Прошло је 24 године од њене смрти када је роман *Сама* обелодањен у *Службеном гласнику* 2009, захваљујући уреднику Гојку Тешићу, иако је делић, свега неколико страница на препоруку Александра Тишме, објављено у децембру 1998. године у *Летопису Матице српске*.

Подмукло деловање биографије, како би рекао Данило Киш, и урањање у емпиријско инкорпорира светлију, лепшу причу, ту прошлост само постаје друго лице садашњости и на тренутак неутралише сопствено искуство и страдање. Жицина оно негдашње, државно стапа са *овим* преживљеним, такође државним, тандркање шина се слива с мрклим мраком и тишином, оживљава се збуњени узбрундани и устумарани воз који прелази преко спојница свађалачком галамом „бум лом дум како то како то?“ (Жицина 2009: 57), што је веселило и нагонило на смех.

Са новом, поствареном стварношћу измаштаном у језику, кроз својеврсни механизам изукрштане мреже симбола, изничу неке и од најаутентичнијих епизода” (разрађене и у њеној прози *Село моје...*). (Гароња 2017: 154)

Иронично се истичу биографски подаци маркирајући да и она, попут тате, који зауставља „силу државну”, а „та снага је опасна, она гази и убија (Жицина 2009: 63) има нову *државну* позицију. Но, некада је државно подразумевало идиличну баштицу коју обрађује строги Тилош Иртед и мајку која кришом сеје першун. Нижу се далеки мириси расцветалог детињства за које је мислила да је штуро, сиромашно, мирис воза, који некада једва стане на татино махање црвеном лампом, а тада стаје држава, па вактарна, Чуварница 99, тату су звали *Ало број 99*, а тата се јављао: *Ало. Овде број 99, слуга покаоран*, насупрот мирису смрада, влаге и трулежи у коме се налази. Пореди се звукови, песма точкова супротно од ћелијског мрака, у коме је песма назор, потекла из раскрваљених груди страдал-

ница. Звук слушалице из детињства, као замена за глувоћу која у самици влада, присећање да се мајка прекрстила када је из те слушалице први пут чула глас, татиног записивања бројева возова, качење слушалице у орман и поносно гледање у укућане који су стајали мирно и с поштовањем, као да су у цркви. У тој исцепканој слици сећања, оживљена је цела породица насупрот самоћи ћелије, највише мајка и отац, који јој је нежно при дну зделе остављао доручак, зовући је, као најмлађу – Оди девето – да би она у слат све појела, а када ради, она би заспала на његовом јастуку.

У галерији на зиду јављају се и други и ликови из прошлости, оживотворени, више фрагментарни симболи, којима се Жицина каткада директно обраћа, као Милуши, из села, захваљујући јој што ју је походила; а са некима готово полемише уносећи дистинкцију обојену левичарским дискурсом, као са Спужићком, чији се муж богатио на муци сељака, те јој напомиње да не спада у њену књигу прича већ је само црно-бела слика у раму.

И згранула си се: Па шта то радите? Писмо кући, рекла сам, а ти си се удеветила: Па зар на кеси од соли?... Ајд сад у постељу, од нашег светла деца се буде... А ти си, милостива госпођо, док си била милостива госпођа, а ја девојка за све, била црно-бела, и ја сам била црно-бела, јер је и наш однос увек био црно-бели, и свака слика била је црно-бела кад год си ми падала на памет. (Жицина 2009: 111).

Своје тренутно трауматично искуство одгађа и сећањем на госпођу Адлер из 1910. године, утегнуту у јахачки костим, с бичем у руци, рођену око Беча, која је, попут многих Аустријанца дошла у меку Славонију. Жицина у сваку слику умеће историјско-етички контекст, критикује скоројевиће који се стиде сеоског, сиромашног порекла, али не и богатог лоповлука. Свима њима она смишља рамове, јер их не може тек тако ставити у галерију, анализира своју судбину, недвосмислено детерминисану политичком ситуацијом. У потпуној дезоријентисаности и слепилу, њу походе и Офелија, Радмила и Гроза, али и мртва сестра, да би сећање на њу дала испрекиданом, болним вапајима, док броји шест корака који могу стати у самици, јер за седми корак нема места, нема простора, што назива *обичном отимачином*. „Поздрављам те, мила, вратити се – умирити се – неће – никада – више – часак – овај – корак је застао код чвора” (Жицина 2009: 99).

Галерија ликова и судбина насупрот мучењу и батинама, насупрот сва четири зида и у инат њима. Чак је и залутала мува, за коју се брине да ли ће преживети, подсећа на детињство, причињава јој радост и с тугом описује како није издржала, угинула је у тој мрклој, самачкој ноћи, продубљујући питање и размишљање чиме се оправдава осуда било кога

на самоћу. Жицина сазнајно преплиће с мистичним, из заумног долази утеха да је боравак у самици само почетна физичка казна, од које се може издвојити, а њена нараторолошка интелигенција расте творећи, као потврду, алегоријску причу о бројевима. Број Један стоји кочоперно први, исправан, дршка од метле, телеграфски стуб, назуо жуте ципеле само да би се видео и посуо их шкрип-прашком, понаша се као маловашарски мајстор кад недељом излази с мајсторицом; Број Два се извија у округлину, сав кривудава, пун намера и мудрости, зна шта зна, неће да стоји макар иза кога и подржава јединицу, свог голог предњака без вијуга; трбушасти Број Три, истура свој задњи део по ћефу рукописа, желећи што више да сјури у своју задњицу, има директне везе са вишим круговима азбуке, удворички трља руке, синоним слова које зврји, зврнда, зјакави онима иза себе, свестан свог двоструког значења; Четворка је превртљива, може да буде и столица ако се хартија окрене, свесна да је два и два четири, па друкчије не може бити никаквим филозофским, превратничким или политичким ујдурмама; неозбиљна Петица с барјачићем, несташна, чипкана, замеће смејурију, она је два и по пута два, њој се смеју, стављају је у говоре, она не мари, нико неће тај број са децималама, Хоће само чисто!; Шестица је вазда бременита, радна добра и приглупа, поносна породичним полутуцетом, *Без тога је свака грађанска, а нарочито малограђенска кућа неугодна* (82)⁵, све се поклања и има по шест, прича се да је вечно трудна шестица само обрнута туњава деветка, нико је не воли, чекају да прође да би се одмарали, шест се дана ради у зноју лица свог, али, иронично се придодаје, за тих шест дана није могла удувати и свеопшта писменост; весела, мудра Седмица „се из сталешких разлога прекрижила цртицом као ознаком ведрине и одмора.” (82), нехајно носи свој значај тједна, седмице, недеље, почетка и завршетка, омогућава милионерски зарез, шпијуни се питају зашто је тако сумњиво увек добро расположена. Скептична Осмица, шаливог изгледа, сва се испресавијала, није окренута ни седмици, ни Деветки, већ стоји самоуверено, самостални слободни мислилац, мирна и сигурна у обе своје округлине, док положена даје бескрајни број. Натмурена Деветка са свим доношчадима и недоношчићима, доста јој је набрајања свих испред. Ништица или Нула, без икаквих претензија за сличност са Јединицом, нобразована и котрљава, чини масу. Служи као фотографија слова О, али се не истиче. Једино број Два у целом низу зановега, док се Један прси као глупа госпођица.

Фокализација и *игра* с бројевима лечила је усамљеност и разбијала мрак, помагала да класификује и типизира вође и вођене, нијансирајући

⁵ Дате су само старнице, сви цитати су из *Сама*, 2009.

нехат, незнање, нејасност, хуманизам који је подлегао алтернацији и зашао у све структуре власти водећи у контрадикцију. Метонимијски се у причу о бројевима умеће отуђење, одсуство емпатије, тоталитаризам и репресија, виктимизација у којој нема места за помиловање. За читаоца текст остаје отворен, без проналажења имплицитне осуде, за размишљања о механизму власти, принципу моћи, институционализовању насиља и кажњавања, с онтолошким питањем – који је статус такве прошлости у сопственим доживљајима и концепту колективног памћења.

Рефлексија оживљене тишине за Жицину у тој глухости представља покушај да чује свој глас, полифони гласови опстају унутар ње, док је чувар опомиње ударцем у врата, па је његова вирка спречава да нељудски толико хуји, док се тишина дере кроз празнину да уши заболе.

Шта је у тој узнемирујућој тишини? Око мене је празан крш, наред. Сем асуре и ђебета на поду нема ништа друго. Нема од чега да буде крш, сем од мисли. И кроз тај крш од мисли тишина непријатно бучи. (Жицина 2009: 88)

Документарну подлогу овом сведочењу даје и време које стоји, не протиче, да би га осетила почела је да одузима, од 360, уназад, одбијајући оброке. Човек се удаљава, а време се лагано али сигурно осипа (70); а дани треба да пролазе, јер све пролази, разумете ли, то нико зауставити не може (68); као што видите, време се не може ухапсити, оно је једино слободно (69); овај се – часак – никада – више – вратити – неће (76). Осцилације у расположењу, обрачун с простором, бунцање, очајнички крикови -Јер овде нема ваздуха! Ово је сандук! Закован! (74), Где је мој простор? Украден! (75), изражене су елиптичним, испрекиданим реченицама са узвичником, реторским питањима, загубљеним у буљуку мисли, које безуспешно покушава да отера. Стихови Дучићеве песме *Село*, стално јој се враћају, она је певуши, пола у себи, напола гласно о Виторогу, никада до краја, све напола, као да вежба, да памти, да не полуди.

Виторог се месец... само да се овај проклети гајтан речи... кроз грање... не сплиће овде. Јер је јасно да се овде ни у шта не може уплести. Нема ни грања, ни рогова. Сва сам мораш да створиш. (Жицина 2009: 98)

И она ствара сама, без обзира што речи не може да се сети: „Виторог се месец заплео у грање / Старих кестенова; ноћ светла и плава...”. Дучићеве стихови из *Јадранских сонета*, у којима доминира мир и сан, нема звукова, баш као ни у Самици, а Жицина их узалуд призива „ко немирну савест што први пут спава”. И у Дучићевој песми и у хелији одзвања крик и часовник који нико не чује, јер време иде, неумитно, она мумла и због тога бива опоменућа.

А бунцање је потекло од зидова који стискају, Број Два је најагресивнији, он напада, не да јој да дише, он је Мефисто, искушава ноћу, док спава као сломљена *захваљујући пријатељству мемле*, са зида јој силази и огромна, четвороножна теле-ларва, напада је, очи тог телета гледају право у њене, а она нема куда да побегне. „Треба затворити очи! Затворити очи! А ако настави? Устани! Пиј воде!” (Жицина 2009: 125).

За живот ту нема места, све је погрешно почело, закључује Жицина, док усмено стваралаштво и веровање у натприродно магијски овладава простором. Моћна песма точкова возова разлегла се у самици, угушила немост и усамљеност, а она врача гонећи мрак, када се, изненада, упалила сијалица. Сетила се, апсурдно, муве (и мува је драгоцене, вредна друштва и спомињања, а камоли човек!), нарочите, дивне зујалице, угинуле за време тмине. Нижу се бунцања у виду реторских питања због чега су је ту стрпали, да ли си се још нечега присетила, казали су да ће је из самице преместити, а остало је још 80 дан, па броји уназад. На концу, слика аутобуса, пуног деце која весело машу, као оживотворење и весеље, да би је, одједном, преместили међу жене, праве правцате људе, које су причале.

Након готово петнаест година Милка Жицина записује своје сећање на самицу у Главњачи, осећај када је добила премештај, жал за дечјим аутобусом чију је слику призвала и прву ноћ са женама, када није спавала, дисала је ваздух и уместо поздрава понављала реч с посебним значењем – прозор, видећи изистинску природу и зеленило.

Да ли је могуће универзално сазнање прошлости и ко је то укључен у заменицу *ми*, коме се одузимала субјективност и хуманост, а насупротив *ми* ко су то *они-сви*, који остају неми и нечујни, питао се Лиотар (Лиотар 1990: 42). Да не би било немости, Милка Жицина проговара. Њено рационално сећање враћа се субјективном виђењу, тематизовању логорске прошлости из перспективе жртве, драгоцене као сведочанство како се стварао идентитет свих унижених и угњетаваних. Нарочито читаоцу који у овој удупленој причи може спознати још једну поетичку и етичку димензију времена коме није присуствовао.

Исприповедан с временском дистанцом, али и спознајом онога шта је следило, дат неповезаном нарацијом, с постмеморијским контекстом и спознајом шта је следило, роман *Сама* постаје место сећања и подсећања, не само Милке Жицине, већ и свих којима остаје у виду културно-социолошко-политичког записа. Јер ускоро неће више бити преживелих сведока из југословенских ИБ логора. Колико се променио идентитет појединца у односу на друштво, колико се Милка Жицина, попут многих кажњеника, променила у односу на пређашњу себе, може се спознати из романа

Сама, ове кратке прозе тока свести, из језичких игара, метанаратива који се налази скривен у тексту, записан криком и болом, али и пркосом у коме витализам људског духа односи победу над метафизиком зла. „Како је дивно јурио мој весели аутобус!” (Жицина 2009: 129).

Милка Жицина је имала приповедачки дар који се развијао, мултиплицирао, превазишавши оквире и очекивања и оних најоптимистичнијих критичара. Њена прва два романа били су наизглед једноставни, с животно уверљивом причом, добро обликованом радњом и ликовима, природним и сликовитим језиком, да би последња два романа, описујући кврге моћне идеологије, оставили мучно сведочанство, дубоко укореењено у једном тешком историјском периоду. Од јунакиње која се бори и ствара будућност, она прераста у јунакињу једног од најзлоћуднијег доба наше историје, која због проузрокованих чињеница оболева, подносећи силну несрећу и многобројна искушења, што ће се најбоље сагледати у роману *Све, све, све*.

ЛИТЕРАТУРА

Асман 1999а: А. Asman, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck.

Асман 1999а: А. Asman, *O metaforici sećanaj*, РЕЋ Ћасопис за књижевност, культуру и друштвена питања, 56, Београд, 121–135.

Асман 2011: А. Asman, *Druga senka prošlosti: Kultura sećanja i politika povesti*, Београд: Библиотека XX век, превела Даринка Гојковић

Аћин 2016: Јовица Аћин, *Гатања по пенелу*, Београд: Службени гласник.

Бараћ 2015: Stanislava Barać, *Feministička (kontra)javnost. Žanr ženskog portreta u srpskoj periodici 1920–1941*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Бараћ 2012: Станислава Бараћ, „Рађање феминистичке контрајавности у Девојачком роману Драге Гавриловић” <http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2012/zenska-knjizevnost-i-kultura/radjanje-feministicke-kontrajavnosti-u-devojackom-romanu-drage-ga>, (приступљено 21. 04. 2020)

Бараћ 2020: Feminističko oplemenjivanje socijalne literature od 30-ih do 50-ih godina 20. veka <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/dc43cccbb5ab406d8c6f9e9d49957b6a.pdf> (приступљено 11. 04. 2019)

Бараћ 2013: Stanislava Barać, „Nova žena kao medijski konstrukt i književni lik: stvaranje feminističkog mita.” *Књижевна историја* 45(151): 733–754. <http://knjizevnaistorija.rs/editions/151Barac.pdf>, (приступљено 21. 07. 2019)

Бараћ 2014: Кирин: Г. Кирин и С. Бараћ „En Garde” 20/21, https://rs.boell.org/sites/default/files/en_garde_el.pdf, текстови Г. Кирин и С. Бараћ

Барт 1971: Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Београд: Nolit.

Батлер 2005: Judit Butler, *Raščinavanje roda*, Сарајево: Šahinpašić.

Вукмановић 2009: Љуба Вукмановић, *Самоће Милке Жицине*, предговор у Сама, Милка Жицина, Београд: Службени гласник.

Вукмановић 2011: Љуба Вукмановић, *Један живот у четири романа*, поговор у Све, све, све, Милка Жицина, прид. Радмила Гикић Петровић, Љуба Вукмановић. Нови Сад: Дневник.

Вукмановић 2005: Љ. Вукмановић *Милка Жицина у мртвом дому*, у: Шум речи, Нови Сад: Дневник, стр. 256–281.

Гароња Радованац 2011: Славица Гароња Радованац, *Голи оток и резолуција Информбироа (ИБ) у српској књижевности коју пишу жене* (Жени Лебл, Вера Ценић, Милка Жицина), у Зборник Матице српске за књижевност и језик, ур. Јован Делић. Нови Сад: Матица српска.

Гароња Радованац 2003: Славица Гароња Радованац, *Праштање човеку, власти и идеологији* (поводом романа Милке Жицине Све, све, све о страдању у женском логору у Стоцу), Наш траг 2003, бр. 1/03.

Гароња Радованац 2010: Славица Гароња Радованац, *Жена у српској књижевности*, Нови Сад: Дневник.

Гароња Радованац 2012: Славица Гароња Радованац, *Резолуција информбироа (ИБ) у српској књижевности коју пишу жене – из заоставштине Милке Жицине*, Књижевна историја, број 147, Београд, 2012, стр. 367–397.

Гароња Радованац 2003: Славица Гароња Радованац *Праштање човеку, власти и идеологији* (Поводом романа Милке Жицине Све, све, све, о страдању у женском логору Стоцу), Наш траг, год. 10, број 1, тематски, Велика Плана, стр. 135–152.

Гикић Петровић 2010: Радмила Гикић Петровић, *Милка Жицина: Сама*, Траг, књ. 6, свеска 23.

En Garde 20/21, https://rs.boell.org/sites/default/files/en_garde_el.pdf, текстови Г. Кирин и С. Бараћ, (приступљено 05. 01. 2020).

Жицина 2002: Милка Жицина, Све, све, све, предговор Драго Кекановић додаток: Марко Недић, Загреб: Српско културно друштво „Просвјета”

Жицина 2009: Милка Жицина, *Сама*, Београд: Службени гласник.

Лазаревић 1926: Анђелија Л. Лазаревић, *Паланка у планини и Лултања*, Београд: СКЗ.

Лебл 1990: Ženi Lebl, *Ljubičica bela. Vic dug dve i po godine*, Gornji Milanovac: Dečje novine.

Петровић 2021: Предраг Петровић, *Хоризонт модернистичког романа*, Београд: Чигоја штампа

Петровић 2017: Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност

Тачињска 2015: Катаžина Таџинска, U potrazi za strategijama preživljavanja – logorska proza Milke Žicine, Univerzitet Nikole Kopernika, Torunj (Poljska), <http://www.knjizenstvo.rs/sr-lat/casopisi/2015/zenska-knjizevnost-i-kultura/u-potrazi-za-strategijama-prezivljavanja-logorska-proza-milka>, (преузето: 12. 3. 2023)

Aleksandra R. Mihajlović

POETICS OF PROSE MILKA ŽICINA

Summary

A significant part of this dissertation is devoted to the concentration camp experience of Milka Žicina. In the discourse of the former female prisoners' memories, she also has a pioneering role in the formation of the women's direction within the framework of a comprehensive discussion on the topic of Yugoslav camps for Informbiro officers. She was arrested in 1951 as a mature fifty-year-old woman, found herself in Belgrade's Glavnjača prison, from where she arrived at the Stolac women's camp in Bosnia and Herzegovina, where she stayed from 1952 to 1955. An unusual testimony is presented in the novel *Alone* about the seven-month investigation and suffering in Glavnjača, which stands out for its high artistic value. The novel was published in 2009, posthumously, at Žicina's last work, and it was written in the nineteen-seventies, fifteen years after being written, but the author was forced to hide her manuscripts. Mihajlo Lalić compared her memoirs *All, All, All...*, which is the prose about herself and the other eighty female prisoners, to *Notes from a Dead House*.

Keywords: Milka Žicina, Serbian literature, novel, autobiography, autofiction, camp prose, leftism, feminism, poetics.