

# Jaz sem<sup>1</sup>

Sem ena tistih brez mitologije, brez močnih ali skritih boginj za priprošnje. Ena tistih, ki pod nogami nimajo spominov drugih pokrajin razen betonskih plošč mestnih ulic. Nimam skrivnega jezika, ne globljih besed kot tistih, ki sem se jih naučila v tem svetu. Nimam spominov na viseče, debele, sočne sadeže, na gorske vrhove in doline, zaznamovane z velikimi dogodki. Ne poznam drugih rek kot tistih, ki vežejo moje dneve na ta mestni otok. Ne žalujem za izgubami, ker se ne morem pretvarjati, da sem živela, kjer nisem. Moj spomin ne seže izza dolgih osebnih let. Ne poznam imena svoje babice, zato moram iti globlje, se potapljati skozi lastna nagrnjena leta, da bi si prilastila nove starodavne fragmente.

Nimam drugega imena kot tega, ki ga nosim. Poznam ga samo v enem jeziku. Ko izgovorim svoje ime, ime dveh besed, ne slišim odmeva. Prva beseda je spomin na očeta. Jonasa, ki ga nisem nikoli poznala. Tako tudi druga, moj priimek. Ime sem dobila po prikazni. Poimenovana sem po dediščini, katere obraza nisem nikoli videla, katere glasu nisem nikoli slišala. Ne bom vzela njenega imena, da bi jo potegnila v umetno življenje, kajti resnica leži globlje. Odnesti jo moram na drugačen kraj, na kraj brez imen. Ona ni duh, ampak spomin. Ni je mogoče priklicati s svečami ali napevi. Zdaj je v podobah in zvokih, ki ležijo na tleh mojega spomina. Nobena litanija »Regina, hči ...« je ne bo vrnila v čas; preveč je manjkajočih imen. Obujeni spomin na odzvanjanje njenih visokih pet po hodniku, ki mi sporoča, da se vrača domov, moja sreča ob tem zvoku se mora postaviti nasproti večnosti.

Nimam obredov, ki bi priklicali izgubljene svetove moči ali ljubezni. Nimam prepasanih trakov ali ogrlic, ki se raztezajo v čas in me povežejo s predniki, ki so prepevali ob majhnih oltarjih. Sem zgolj tukaj, s plitvim bazenom časa okrog prstov na nogah. A to tukaj je bila moja zgodovina. Stala sem v mraku dneva na Manhattnu, veter svež in hladen. Gledam upognjene postave, hiteče domov, gledam jih, kako izstopajo iz avtobusov, pronicajo iz podzemne železnice, gledam jih namenjene domov z zmečkanimi časopisi pod roko, in vidim trenutek človeške resnice, željo po počitku po delu, potrebo po biti doma. Stojim in čutim v kosteh, to mesto utrujenih delavcev. Zadostuje mi, da cenim že sam pogum teh dni in noči. To je moja dežela, moj starodavni totem, moje vztrajno oklepanje življenja.

*To je bilo napisano potem, ko sem prebrala pesem afrokubanskega pesnika Nicolasa Guillena My Last Name v zbirki The Great Zoo and Other Poems in v prevodu Roberta Marqueza (New York: Monthly Review Press, 1971).*

Prevedla Tatjana Greif

---

<sup>1</sup> Besedilo je prevod eseja z naslovom *I am*, ki je bil objavljen v knjigi Joan Nestle *A Restricted Country* na straneh 13–14. Delo je prvič izšlo leta 1987 pri ameriški založbi Firebrand Books, New York.

# »Ona ima dušo ahasvera, seveda modernega«: Življenjska ujetost modernističnih umetnic

## Abstract

### “She Has a Soul of Ahasuerus, Modern, of Course”: Creative Freedom and Life Entrapment of Modernist Women Artists

The text, strings a few aspects of the period of the late 19th century and the first decades of the 20th century, elements of the system of modernist art, and especially history of literature, which, despite the constitutive role of women artists, simply excluded them from the modernist conceptual frameworks, thematic horizons and value judgments, in other words, from the overall historical attention. Therefore, in their time, modernist women artists often escaped into tragic forms of withdrawal and resignation: in isolation, mental illness and ultimately to suicide. This text gives particular attention to writer Zofka Kveder and poet Vida Jeraj, Slovenian women modernists, who shared with their women contemporaries from the world specific themes, motifs and art streams, but also the frustrations of the artistic and private life, which led them too – as did Renee Vivien, Virginia Woolf, Sylvia Beach and many others – to the tragic ending of their life.

**Keywords:** modernism, suicide, women artists, Vida Jeraj, Zofka Kveder

*Nataša Velikonja is a sociologist, poet, essayist, translator and lesbian activist. (natasa.velikonja@guest.arnes.si)*

## Povzetek

Tekst naniza nekaj vidikov obdobja s konca 19. stoletja in prvih desetletij 20. stoletja, elementov sistema modernistične umetnosti, še posebej pa literarne zgodovine, ki so kljub konstitutivni vlogi ženskih umetnic te izpu-stili ali kar izločili iz modernističnih konceptualnih okvirjev, tematskih horizontov in vrednotnih presoj, skratka, iz celokupne umetnostnozgodovinske pozornosti. Tako so se modernistične umetnice v svojem času pogosto zatekale v tragične oblike umika in samoodpovedi: v osamo, duševne bolezni in ne nazadnje tudi v samomore. Tekst se še posebej ustavi pri pisateljici Zofki Kveder in pesnici Vidi Jeraj, slovenskima modernistkama, ki sta s svojimi sodobnicami v svetu delili specifične tematike, motive in umetnostne tokove, a tudi frustracije umetniškega in zasebnega življenja, ki so tudi njiju privedle – tako kot Renee Vivien, Virginio Woolf, Sylvio Beach in mnoge druge – do tragičnega končanja življenja.

**Ključne besede:** modernizem, samomor, ženske umetnice, Vida Jeraj, Zofka Kveder

*Nataša Velikonja je sociologinja, pesnica, esejistka, prevajalka in lezbična aktivistka. (natasa.velikonja@guest.arnes.si)*

Leta 1899 je pri *Goriški tiskarni* izšel prevod povesti *Mladost* (1899) češke pisateljice Gabrijele Preissove (1862–1946). V tej povesti, ki se dogaja na Korotanskem,<sup>1</sup> torej na Slovenskem, dve mladi ženski naredita samomor.

## Samomor v *Mladosti*

Povest se dogaja na vasi, »tam gori«, na Časnarjevi kmetiji. Prvo zgodbo o samomoru pripoveduje predica Vikta, in sicer o gospici Mimi, ki jo kot otroka posvojita gospod polkovnik in gospa. V tem »zapuščenem kotu«, v tej »vili pri predklosterskem pokopališču«, gospico Mimi uči »učena, priletna« guvernanta z Dunaja, ki šestnajstletno Mimi popelje na devettedensko potovanje po svetu. A Mimi se vrne vsa »izpremenjena«, po potovanju sicer pravi, »kako je le doma vse krasno«, toda sčasoma ji »razgled samo na pokopališče« ni več dovolj: »Pridna bi bila jaz in hvaležna, da so me vedno pustili le tukaj, da mi niso pokazali, da je še drugje na svetu drugačna sreča. (...) Toda, ko so mi odprli tako velikansko drugo stran življenja, je bilo konec preprostim pojmom – konec udanosti, skromnosti; nič več mi ne vrne miru in zadovoljnosti in ponižne hvaležnosti.« (Preissova, 1899: 34–53) In si, sedemnajstletna, ujeta v »zapuščeni kot«, potem, ko je doživela svet, »drugo stran življenja«, a brez upanja, da bi je lahko bila deležna še naprej, prereže žile.

Osnovna zgodba *Mladosti* je sicer pritajen ljubezenski trikotnik med bratoma Časnar, med mirnim, devetintridesetletnim Filipom, ki skrbi za domačo kmetijo, mlajšim, razposajenim Tomažem, nekdanjim vojakom, ter enaindvajsetletno Majdo, »mlado gospodinjo«, Filipovo ženo, ki na koncu povesti naredi samomor. Preissova s povestjo podaja kontekst dekletovega obupa, ki jo privede do tragične samoukinitve. Na prelomu iz 19. v 20. stoletje, v času, ki ga zaznamuje prebujanje intelektualne in socialne subjektivitete žensk, romaneskni Filip snubi Majdo takole: »Spodaj ti vse lepo ocedim, da te bo veselilo v izbi in shrambi, lani smo postavili novo peč za peko, spomladi smo pobelili kleti – vse je kakor nalašč za mlado gospodinjo.« (Preissova, 1899: 17) Ko po poroki prideta »tja gor«, na Filipovo domačijo, se je

mlada gospodinja ozrla kakor ptica, katero podi človek ujeto v ptičnico, na železno kovanje hišnih vrat, katero jo je zanimalo vselej, kadarkoli je prišla na Časnarjevino, ker se je isto sredi vrat spajalo v tri tulipane. Te duri se tedaj odpro – in zapro – za njima pa bo morala gospodinjiti vse življenje, kakor mati v izbi na kovačnici. V tem je bilo nekaj težkega, odločujočega, ločечеga dosedanje njeno svobodno življenje od tega trenutka. (Preissova, 1899: 22)

V obdobju, ki ga označuje prebujanje spolne in seksualne subjektivitete žensk, mož Filip »posadi« svojo mlado ženo »poleg sebe in poja svojo desnico okoli njenega pasu. Mladi ženi se je zdelo v tem ljubkem objetju malo tesno; prav tako jo je bilo sram, kakor če bi jo bil, tako-le odrastlo, kak stric posadil v naročje. 'Morebiti mora biti tako – vsaki se godi tako, če jo doleti sreča', premagovala se je Majda v notranjosti in se silila, da bi bila potrpežljiva, 'vsega se je treba navaditi'.« (Preissova, 1899: 25)

Ko se iz vojske vrne Filipov brat Tomaž, Majda ugotovi, da je z njim prišel »košček solnca v hišo« (Preissova, 1899: 63). Zbližata se in Majdo med plesom v Tomaževem objemu »izpreleti električna iskra«: »In na mah se je iznebil celo njeno bitje mreže resnobe in duševne medlosti, odpovedujoče se boječe vsem mladostnim sanjam in radostim. Celo leto se je prostovoljno zatajevala, sedaj pa ji je izbruhnila plamteča strastna želja. (...) Sedaj je plesala zopet tista

<sup>1</sup> Povest *Mladost* je podnaslovljena kot »korotanska povest«.

nekdanja dekleška Majda, bistre oči so se ji bliskale in ustnice so bile na pol odprte, kakor da so žejne.« Toda ta žeja ni dovolj, da bi premagala dekletovo privzgojeno dostojnost: »'Moj Bog – blaznim', se je prestrašila Majda in nehala plesati.« (Preissova, 1899: 105–107) Pa vendar samoodpoved v tej dobi ni več mogoča, povratek v »mrežo resnobe in duševne medlosti« pa tudi ne: na večer, ko naj bi se s Tomažem dobila na skrivnem ljubezenskem zmenku, se Majda spomni na gospico Mimi, »v zmešanem spominu se ji je pojavil neki vzgled, kako se odkupi zadovoljnost in pokoj nemirne duše. Iznebiti se samo malo krvi, te žgoče, pregrešne krvi – in polajšanje pride, kakor je prišlo deklici iz gosposke vile, katero je preganjala strast, ki jo je gnala med svet.« (Preissova, 1899: 153) In tudi ona si, dvaindvajsetletna, po tem, ko je doživela »plamtečo strastno željo«, a brez upanja, da bi jo bilo mogoče živeti še naprej, prereže žile.

## Iz romanov žensk v življenja žensk

Bivanjska, patriarhalna klavstrofobija, ujetost žensk, dvom o njihovem družbenem položaju, a tudi nemožnost izživeti ali sploh oblikovati subjektivnost, so pogoste teme romanov, ki so jih na prehodu iz 19. v 20. stoletje pisale ženske. Zmes elana in nove prostosti,<sup>2</sup> obenem pa elementarnega obupa, ujetosti in samosti, je bila posledica razpoke med staro patriarhalno družbo in novo, modernistično, svobodnejšo, ki se je pred ženskami poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja obenem odpirala in zapirala. V tem izseku časa, v tej kulturni shizofreniji ženske niso mogle več sprejemati starih normativov, novi standardi, nova subjektiviteta in nova senzibilnost, ki jih je ponujal modernizem, pa so se zanje sčasoma pravzaprav izkazali za varljive.

Ta siloviti primež dvojnega niza nasprotujočih si vrednot je bil življenjski sopotnik tudi številnih pisateljic in pesnic tistega časa. Samomor, radikalna odpoved frustrirajoči poziciji brez upanja na razrešitev, ni bil samo literarni motiv: številne književnice se niso mogle zateči nikamor drugam kot v samomor. Mnoge so bile potisnjene v norost. Mnoge so bile potisnjene v pozabo in mnoge v osamo. Usoda ženskih literarnih likov pogosto ni bila nič kaj drugačna od življenjske usode njihovih avtoric.

Pri biografskih interpretacijah samomorov književnic se večinoma poudarjajo konkretne osebne okoliščine njihovega zasebnega življenja, govori se o tragičnih, vselej heteroseksualnih ljubeznih, propadlih zakonskih zvezah, smrtih otrok. Le redko je samomor viden kot »edina učinkovita akcija zatiranih, edina akcija, ki lahko dejansko prežene tesnobo, depresijo in nemoč«, kot reakcija na popolno izgubo ali uničenje posameznikovih oziroma posamezničinih kulturnih referenc, kot reakcija na ponižanje dostojanstva (Berardi, 2015: 145, 159). Le redko, če sploh, je življenje književnic raziskovano v okviru njihovih realnih kulturnih možnosti, le redko je analizirana družbena in umetniška atmosfera določenega obdobja iz zornega kota ženskih ustvarjalk, iz zornega kota njihove kulturne in umetniške subjektivitete. Tudi ko se omenjajo intimne okoliščine njihovega življenja, so nanizane kot goli podatki in brez kontekstualiziracije. Shari Benstock piše, da v literarni in kulturni zgodovini v svetovnem merilu vse do leta 1986, ko je izšlo njeno delo *Ženske z levega brega*, ki obravnava čas med letoma 1900 in 1940, še ni bilo »študije, ki bi jo napisala ženska, pa tudi študije, ki bi se osredotočila na prispevek žensk v tej [modernistični] literarni renesansi, ne« (Benstock, 2004: 50).

Cas preloma iz 19. v 20. stoletje, obdobje modernizma, je bilo za ženske umetnice še posebej dinamično. Sodelovale so v samem njegovem jedru, ga ustvarjale. Naj omenim samo ženske z levega brega v Parizu po prvi svetovni vojni. Ali med seboj izjemno povezane modernistične umetnice v istem času na Slovenskem. Vendar pa je modernizem kljub vsem razbitjem form, konvencij, naracij, ostajal umetnost moških, označen je celo kot *Poundova doba* (Benstock,

<sup>2</sup> Anton Dermota (1899: XI), prevajalec *Mladosti* in pisec spremne besede, ob navdušenju nad povestjo navaja eno od njenih ocen: »In še nekaj: Knjigo je spisala dama, pa je bolj moška nego marsikaka, katero je spisala moška roka.«

2004: 43). Iz nje so bile ženske umetnice sčasoma potisnjene na obrobje ali povsem izključene.

Njihov siloviti vstop v javni prostor so spremljale prav tako silovite in neizprosne kritike njihovih del, ki so jih kljub njihovi upornosti stiskale pred zid, v kreativno in življenjsko osamo. Eden od razlogov njihove nastajajoče obrobnosti v modernizmu je bil tudi ta, da se ženske pogosto niso tematsko skladale z modernističnim diskurzom, saj so najpogosteje pisale zgodbe, drugačne od modernističnih kolegov. Že samo postavljanje ženskih literarnih likov v prednostno vlogo, prek katerih so oblikovale feministična vprašanja, je bilo daleč od ekskluzivnih modernističnih tem, denimo vojne. Če ni šlo za ženske like, so se identificirale z marginalci, po »celem svetu raztresenimi in razkropljenimi izobčenci«, »ki so pobegnili silam zgodovine – s črnici, Judi, Indijanci, homoseksualci in lezbijkami«, s katerimi so odpirale vprašanja rasizma, nacizma, antisemitizma in homofobije.<sup>3</sup> Shari Benstock v zvezi s tem govori celo o alternativnih modernizmih (Benstock, 2004: 50–51, 55–59). Še en razlog za stransko vlogo ženskih umetnic je bil ta, da so bile pogosto razumljene kot »babice modernizma« (Benstock, 2004: 42–47): bile so urednice, pokroviteljice, skrbnice moškim kolegom, zato se je zdelo, da vsa potencia modernizma izhaja zgolj iz njih, moških umetnikov. Naj spomnim le na vlogo Sylvie Beach (1887–1962), prve založnice *Uliksesa*, ultimativnega modernističnega romana, ali pokroviteljice Harriet Shaw Weaver (1876–1961) pri literarnem vzponu Jamesa Joycea. Ali na vlogo *Little Review*, ki jo je urejala Margaret Anderson, pri napredovanju modernizma.<sup>4</sup>

Tretji element so jezikovne novosti, ki so zaznamovale modernizem, in sicer ne le glede svobodnejše sintakse ali prelomljene narativnosti, marveč tudi glede vnašanja novih pojmov. Eden teh je tudi lezbištvo, sapfizem. Benstock (2004: 48–49) navaja delo Hughja Kennerja *The Pound Era* iz leta 1971, kjer avtor utemeljuje izvor modernizma v klasičnih vedah, predvsem v odkritju Saffinih pesmi v 19. stoletju: »Moški so bili tisti, ki so iz tega antičnega teksta ustvarili moderno besedilo, ki so torej ustvarili palimpsest, ki je razkril in hkrati preoblikoval literarno preteklost. Pod masko modernega pisanja se nahaja antična ženska.« Temo sapfizma je moški kulturni in umetniški svet poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja sprejel z veliko dobrodošlico, naj spomnim na Charlesa Baudelaira, Pierra Louysa, Marcela Prousta, a modernistično fascinacijo s Sapfo so sprejele tudi ženske in jo ključno preoblikovale, denimo lezbični pesniki Natalie Barney (1876–1972) in Renee Vivien (1877–1909),<sup>5</sup> ki sta do potankosti proučevali Saffino poezijo, pisali pesmi v Saffini tradiciji, seveda lezbične, v Parizu sta skušali obuditi »Saffino življenje v sodobnem svetu« (Benstock, 2004: 30–31, 387–440).

Toda sam sistem modernistične umetnosti je kljub konstitutivni vlogi žensk ostajal nepopustljiv v spregledovanju vseh momentov njihove subjektivnosti. Če modernistične intelektualke niso naredile samomora, tako kot Virginia Woolf ali Sylvia Plath,<sup>6</sup> ali bile zaprte v psihiatrične

---

<sup>3</sup> Colette piše v romanu *Čisto in nečisto* (2008: 149): »O, pošasti, ne puščajte me same... Ne zaupam vam, le toliko, da vam povem o svojih strahovih pred samoto. Vi ste najbolj humani ljudje, ki jih poznam, najbolj pomirjajoči na svetu. Če vam pravim pošasti, kakšno ime lahko šele dam tako imenovanemu normalnemu stanju, ki mi je bilo vsiljeno?«

<sup>4</sup> Shari Benstock (2004: 11) trdi, da so v pariškem modernističnem kontekstu lezbijke – denimo Gertrude Stein ali Natalie Barney – tvorile salone, umetniške skupnosti, ker niso bile v senci mož, kolegov, prijateljev. Barney je denimo ustanovila salon Académie des Femmes – kot nasprotje znamenite Académie française – v katerem so sodelovale modernistke. Vendar pa so bile tudi lezbijke »babice modernizma« (Sylvia Beach, Margaret Anderson), prav tako kot heteroseksualne ženske.

<sup>5</sup> Angleška pesnica in pisateljica Renee Vivien je domnevno umrla zaradi posledic alkoholizma in anoreksije. Leto pred njeno smrtjo, leta 1908, je skušala narediti samomor s prevelikim odmerkom opija. Natalie Barney je v delu *Amazon of Letters* napisala, da Renee Vivien »ni bilo mogoče rešiti. Njeno življenje je bilo dolg samomor. V njenih rokah se je vse spremenilo v prah in pepel.« (Benstock, 2004: 399) Založba Škuc je leta 2011 objavila slovenski prevod njenega romana *Prikazala se mi je ženska*.

<sup>6</sup> Virginia Woolf (1882–1941) je leta 1941 storila samomor. Obveljalo je, da ga je storila »v času, ko je bilo skaljeno

ustanove, tako kot Helene von Druskowitz,<sup>7</sup> so to svojo samost, ki je bila posledica predvsem umetniške odrinjenosti, razreševale na druge, vselej boleče načine, pogosto tudi s popolnim umikom iz javnega, umetniškega življenja.<sup>8</sup> Vsem je bilo skupno – tako kot junakinjama povesti *Mladost* –, da so bile deležne, kot pravi Sybille Duda, »kognitivnega zatiranja«, »zaznamovanega z enoličnostjo, protislovnostjo in nenehnim samoomejevanjem«, pred katerim so se lahko zatekle v specifične ženske oblike odpora – v samomor in duševno bolezen (Duda in Pusch, 1995: 116–117).

Še ena dimenzija, ki ji je treba nameniti prav posebno pozornost, je vprašanje seksualne subjektivnosti žensk, modernističnih umetnic, njihova seksualna avtonomija in svoboda ter njihova povezanost ne le z vsebinami njihovih del, temveč tudi z njihovim dejanskim življenjem. Pri tem ne mislim le na dejstvo, da so številne književnice, ki so se odločile za tragično prekinitve življenja, imele opraviti z lezbištvom: Helene von Druskowitz je bila odkrita lezbijka, prav tako Renee Vivien. Virginia Woolf je imela lezbična razmerja. Več pozornosti bi bilo treba usmeriti tudi k tistim književnicam, ki jih biografski podatki definirajo kot heteroseksualne: zaradi njihovega življenja v času striktnih seksualnih normativov in v kombinaciji z nekaterimi njihovimi literarnimi tematikami ter motivi bi bilo dobro vsaj poskusiti preveriti samoumevnost in nevrpašljivost njihove heteroseksualnosti. V številnih literarnih delih tistega časa lahko najdemo literarne sledi lezbištva – ali bolje rečeno – literarno genealogijo čustvenih izmenjav med ženskami. A na tem mestu moramo podati pomembno terminološko pripombo: beseda »lezbično« naj bo v tem kontekstu pridevnik za opis različne medženske erotike, ki v literarnih delih nedvomno obstaja, ne označuje pa stabilne identitetne pozicije (Allen, 1996: 2, 6).

## Književnici slovenskega modernizma: Vida Jeraj in Zofka Kveder

V nadaljevanju besedila bom nanizala nekaj fragmentov razmišljanja o dveh ključnih slovenskih književnicah modernističnega obdobja: o Vidi Jeraj in Zofki Kveder. Tudi v njenem življenju in delu lahko zasledim specifičen razcep med kreativno prostostjo in življenjsko ujetostjo, ki je dušil tudi njune sodobnice, v svetu bolj priznane modernistične umetnice. Obe sta storili samomor.

---

njeno duševno ravnovesje«, četudi se med vzroke njene depresije prišteva njena zaradi bolezni prisilna izolacija v vaškem okolju, umik iz Londona zaradi nemškega bombardiranja in nevarnost nacistične invazije, v primeru katere sta z možem Leonardom načrtovala samomor. Toda Virginia Woolf je v zadnjih mesecih življenja zaupala prijateljici dr. Octavii Wilberforce: »Ne morem se spomniti, da bi sploh kdaj uživala nad svojim telesom,« in precej se je ukvarjala s spomini na očeta, mater. Kaj je torej zares bila ta »norost«, se sprašuje Susanne Amrain, pred katero je lahko končno pobežnila le v smrt? (Duda in Pusch, 1995: 159–204).

Sylvia Plath (1932–1963) je leta 1963 storila samomor. »Zakaj si je Virginia Woolf vzela življenje?« se sprašuje leta 1952. Kupi si njene romane, zgodbe in dnevnike in leta 1953 skuša narediti samomor po njenem vzoru. »Čutim, da je moje življenje na nek način povezano z njo. Ljubim jo, odkar sem prebrala Mrs. Daloway,« napiše (Duda in Pusch, 1995: 279–302). Omenim naj še njeno pesem *Lesbos*, ki je pogosto interpretirana kot pesničin dialog z njenim antijazom.

<sup>7</sup> Helene von Druskowitz (1856–1918), avstrijska humanistična znanstvenica, druga ženska z doktoratom iz filozofije, avtorica del z zgodnjo feministično tematiko, denimo komedije *Emancipacijska zanesenjakinja* ali eseja *Temeljne pesimistične postavke: Vademekum za svobodne duhove* (1905) in dela *Tri angleške pesnice* (1885) o Joanni Baillie, George Eliot in Elizabeth Barrett-Browning, za katero je napisala, »ljubila je svoj spol«, soustanoviteljica feminističnih revij *Der heilige Kampf* in *Der federuf*, odkrita lezbijka, je bila leta 1891 poslana v norišnico, potem ko je vse njeno ustvarjanje naletelo na odklon in neuspeh. V dramah je obravnavala probleme žensk pri študiju, pisala je proti zakonski zvezi. O feminizmu je napisala: »Feminizem mora zažareti v ognju in blišču, saj je najsvetejši ideal moderne dobe.« (Duda in Pusch, 1995: 89–111)

<sup>8</sup> Kot denimo Djuna Barnes (1892–1982) ali Margaret Anderson (1886–1973).

Pesnica Vida Jeraj (1875–1932) je 1. maja 1932, na isti dan, kot je leta 1908 zaradi škrlatinke umrl njen petletni sin,<sup>9</sup> storila samomor. Jeraj začne objavljati pesmi leta 1893 v dijaškem mesečniku *Vesna* in pozneje v časopisu *Slovenka*, kjer se podpisuje s psevdonimom Viola. Preide iz pokroviteljstva Antona Aškercja, iz literarnega naturalizma in realizma v moderno, spoprijatelji se z Otonom Župančičem, Ivanom Cankarjem, Josipom Murnom, Ivanom Prijateljem, s pesniki, pisatelji in teoretiki moderne, vleče jo v dekadenco, v duha *fin de siècle*, ki se, kot piše Marja Boršnik v uvodu v posthumno knjižno izdajo njenih pesmi *Izbrano delo* (Boršnik, 1935: 7–65) »odraža pri nas predvsem v brezmejni težnji po svobodi in po uničevanju in zasmehovanju dotlej veljavnih 'pozitivnih' vrednot, dočim za nenaravne, ekscentrične pretiranosti in eksaltiranosti ne najde pravih zastopnikov. Za to so oni [Murn, Jeraj, Kette, Cankar] še vse prezdravi in preblizu domači grudi«, četudi

pomanjkanje vzgoje, ljubezni in kruha, bolezen, neurejenost, neumerjenost zmorejo do neke mere omajati po naravi šibkega Murna ali pa po naravi neuravnovešeno Vido, v kateri se zaradi pomanjkanja enotne smeri sile trajno tarejo druga ob drugo in medsebojno uničujejo. (...) Opre, ki bi za trajno ustavila njeno nihanje, ki bi enotno usmerila njeno razcepljeno, uničujočo se življenjsko moč, ne najde nikjer. Vse te osnovne poteze njene narave so tako tipično dekadentske, da bi jih bilo težko najti v tolikšni meri še pri kakem slovenskem zastopniku te dobe. (ibid.: 23)

»Ta bolehana velemestna živčna prenapetost nove dobe« vpliva na »krčevito nemirno« Jeraj, ki v tistem času, od leta 1895, uči v Zasiptu pri Bledu, razdre zaroko z zaročencem, violinistom in skladateljem Karlom Jerajem, »otresla sem se vseh obzirov in vsega hinavstva«, piše prijateljici Juvančičevi, a se z njim leta 1901 vendarle poroči in se odseli na Dunaj, saj dobi Karel Jeraj službo v dunajski dvorni operi. Vida Jeraj medtem utrjuje svoj status pesnice in postane povsem enakovredna književnikom slovenske moderne. Cankar jo ima za »najboljšo pesnico na vsem slovanskem jugu«, spada v »novo strujo«, v kateri tudi sama vidi »enotno, sebi sorodno generacijo« (Boršnik, 1935: 35–36).

Leta 1905 poveže Ivan Cankar Vido Jeraj in Zofko Kveder: slednji kot urednici literarnega časopisa *Domači prijatelj* pošlje pesmi Vide Jeraj. Književnici si nato dopisujeta: »Sem kakor medved – ne ravno star medved – al vendar neroden medved,« piše Zofka Kveder, »in Vi ste – sem slišala – kakor mimoza, nežna, dražestna. Saj bi se me bili ustrašili. In velike roke imam, pomislite, kako bi Vam bila všeč?!« Vida Jeraj odpiše: »Nežna niti ne maram biti! In tudi to bi Vam moralo biti najbolj všeč, da sem hribovka od nog do glave. Da sva druga za drugo, vem, odkar teče Vaše pero. Veselila sem se Vas prav zelo! ... Ah, zakaj Vas ni na Dunaju! ... Jaz bi se naužila Vaših sil, Zofka, ki ste samo življenje, gibanje in krepost! Meni je minilo, odkar sem na Dunaju; bolna sem na duši in na telesu in naveličana vseh ljudi!« (Boršnik, 1935: 36) Marja Boršnik interpretira to dopisovanje kot izmenjavo med naturalistko Kvedrovo in modernistko Jerajevo. Toda z enako prepričanostjo – ali z enakimi pomisleki – bi ga lahko interpretirali tudi v luči medženskega romantičnega prijateljstva (Faderman, 2002).<sup>10</sup>

Leta 1908 izide njena pesniška zbirka *Pesmi*, ki jo kritika raztrga, predvsem njeno ukvarjanje

<sup>9</sup> Vida Jeraj je sina imela z dr. Ivanom Prijateljem, ki je bil, glede na vire, njena neuslišana ljubezen.

<sup>10</sup> Lillian Faderman je raziskovanju institucije romantičnega prijateljstva namenila knjigo *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*. Piše, da je »pravzaprav nemogoče raziskovati korespondenco katerekoli ženske 19. stoletja, ne le v Ameriki, temveč tudi v Angliji, Franciji in Nemčiji, ne da bi v določenih trenutkih njenega življenja odkrila tudi strastne zavezanosti do žensk,« tako imenovane ljubezni sorodnih duš ali bostonske poroke (Faderman, 2002: 16). Z romantičnim prijateljstvom na Slovenskem sem se ukvarjala ob analizi del pisateljice Pavline Pajk (1854–1901) (Velikonja, 2014; glej tudi Faderman, 2014; Velikonja in Greif, 2012).

z erotiko (Boršnik, 1935: 39–40). *Dom in svet* ji »ne more odrekati gotove pesniške nadarjenosti (...), toda njen opis erotike se mu zdi nenaraven in silen.« *Slovan* piše, da je njena erotika »izpeta in treba je biti nov Heine, da se je uspešno uporablja,« *Ljubljanski zvon* piše o njenem slogu kot nečem »plehkem, močnih doživetij nesposobnem luštkanem škrateljčku« (Boršnik, 1935: 39–40). Leta 1919 se Jerajeva z Dunaja preselita v Ljubljano, saj dobi Karel Jeraj službo na Slovenski glasbeni matici.

Vida nadaljuje z dinamičnim kulturnim življenjem, piše vse mogoče avtorske zvrsti, leta 1921 izda drugo pesniško zbirko *Iz Ljubljane čez poljane*. Med drugim se v dvajsetih letih vključi v tedaj dinamične polemike o antični pesnici Sapfo, v burne interpretacije njene seksualnosti. Sapfo v tedanjem slovenskem kontekstu ostaja sicer heteroseksualna, toda ob njenem liku se bolj ali manj previdno namiguje o njeni seksualni dekadentnosti. Je »dionizična«, kot jo je opisal Ivan Mrak v članku iz leta 1917, in obdana »z gnusnimi bajkami«, kot je zapisano v romanu *Sapho* Alphonsa Daudeta, ki ga leta 1912 prevede Oton Zupančič. Leta 1919 izide zbornik *Moderna francoska lirika*, ki ga uredi Anton Debeljak in ki prinese tudi cikel *Iz Bilitinih pesmi* Pierra Louysa iz leta 1894. Leta 1929 objavi Anton Sovre v reviji *Dom in svet* nekaj Sapfinih pesmi in v spremljevalnem članku *Snopec Sapphine lirike* piše o »rezko opopranih zgodbicah, ki jih prežvekujе kvantaški svet«, o »neslanih čenčah«, o »sramotnem žigu opačne hotnice«, vendar priznava, da so se med »mladimi gojenkami in gosposko učiteljico prepletale vezi presrčnega prijateljstva« in da je Sapfina poezija »prepojena z nagnjenjem do lastnega spola« ter »lesbiško ljubeznijo« (Sovre: 1929: 304–307). Leta 1933 objavi Fran Bradač *Sapfino erotiko* in trdi, da nimamo »niti enega odlomka, kjer bi bila le senca spolnih strasti v fizičnem pomenu«. Leta 1936 izide prevod dela *Spol in značaj* Otta Weiningerja, izvorno objavljenega leta 1903, kjer avtor prav tako piše o »obratno spolni« Sapfo.

In ne nazadnje: Vida Jeraj objavi leta 1922 v *Ljubljanskem zvonu* pesem *Sapho*, kjer je antična pesnica resda heteroseksualna, toda tragična, v njej se bijeta pesniška usoda in neureničena ljubezen, ta boj pa se dramatično izteče v samomoru. »Prve njene pesmi so ostale svete in neizgovorjene,« piše Jeraj, »nerazodeto je ostalo čustvo njenega napol še otroškega srca, ki jo je družilo z dihanjem voda in trav. Pritajen je ostal vzklík njene radosti. Njen pogled je strmél čez jezera za zibajočimi se labodi, čez morja za potapljajočimi se utvami, čez ceste za vihrajočo se grivo razigranih, skozi veter in dež bežečih konj. Z nežno slastjo je božala njena roka perje golobic in dlako mladih leopardov. Igrala se je z zapestnicami ukročenih kač in poljubovala njihov mrzlo lepoto.« (Jeraj v Velikonja in Greif, 2012: 25)

Naj na tem mestu znova spomnim, da so modernizem, katerega del je bila Vida Jeraj, zaznamovale tudi jezikovne in pojmovne novosti – tudi obujanje Sapfo. Vida Jeraj se je, kot piše Boršnik, z vstopom v moderno srečala »z zastopniki novih gesel«, kar je zanjo pomenilo »življenjski preobrat«, »saj to gibanje ne zajema samo umetnosti, marveč življenje v celoti. Zrušiti hoče vse, kar si je človek z napornim možganskim delom zgradil v poslednjih desetletjih, nima pa dovolj moči in opore v samem sebi, da bi na mesto teh vrednot postavilo nove. Posledica slabosti je stalno nihanje med dvema nedosegljivima bregovima: med tostranstvom in onostranstvom« (Boršnik, 1935: 18–19).

Toda povojni duh je drugačen, za Vido Jeraj so to drugi časi, njene generacije modernih ni več, njenih literarnih tovarišev ni več, nastajajo nove smeri umetnosti in družbene kritičnosti, v katere se ne ujame, časopisi ne objavljajo več njenih pesmi, počasi izginja iz kulturne javnosti, čedalje bolj je prepuščena družinski zasebnosti. »Z današnjega vidika bi smeli presoditi, da je trpela zaradi resne depresije.« (Štaus, 2011: 19) Marja Boršnik napiše: »Vida je prva ženska, ki si upa v javnost z relativno smelo erotično liriko. Ona spada med one redke slovenske književnice, ki v stilu, ideologiji in življenjski usmerjenosti ne zastajajo nekje na periferiji, marveč imajo najtesnejše stike z osrčjem slovenskega kulturnega življenja. Po vojni se ta ozka vez vse bolj rahlja, obenem pa tudi Vida kot človek in kot pesnica vse bolj omahuje.« (Boršnik, 1935: 65) Leta 1931, leto pred smrtjo, Vida Jeraj napiše: »Jaz sem samo še stroj, ne več duševnost.« (Boršnik, 1935: 49)



Zofka Kveder (1878–1926) je leta 1926 storila samomor, ki naj bi ga povzročile hčerina smrt leta 1919 ter nenehne partnerske in zakonske težave. Kveder leta 1898 v časopisu *Slovenka* objavi prvo črtico Kapčev stric, dela v različnih časopisnih uredništvih, živi v Ljubljani in Trstu, leta 1899 se vpiše na univerzo v Bernu, se čez pol leta preseli v Prago, kjer živi s partnerjem in pozneje tudi soprogom Vladimirjem Jelovškom, s katerim se leta 1906 preseli v Zagreb, tam pa od leta 1912 živi z Jurajem Demeterovičem. V Pragi izda leta 1900 v samozaložbi prvo knjigo, zbirko črtic *Misterij žene*,<sup>11</sup> ki jo Oton Župančič v *Slovanu* povsem raztrga: »Zofke Kvedrove 'Misterij žene' ne spada pravzaprav v literaturo, ampak v kulturno-socialno zgodovino. Tisti sestavki so literarno neokusni, njene vizionarne slike pretirane, njen simbolizem plitek, 'Misterij žene' je del tako imenovane veristične literature, s tendencami, ki preveč diše po demagogiji in nimajo z literaturo nič opraviti.« Tema črtic je seveda položaj žensk, »proletark, prostitutk in emancipirank, ki nočejo zatajiti svoje seksualnosti« (Mihurko Poniž, 2010: 57). Leta 1901 objavi zbirko dramskih besedil *Ljubezen – gre* za prvo knjigo z dramskimi teksti, ki jo napiše ženska avtorica. Leta 1914 objavi, prav tako v samozaložbi, roman *Njeno življenje*. Od leta 1904 do 1915. ureja mesečnik *Domači prijatelj*,<sup>12</sup> kjer objavlja tako svoje zgodbe kot literaturo slovenske moderne. V začetku 20. stoletja je – poleg urednic *Slovenke* Marice Nadlišek Bartol in Ivanke Anžič Klemenčič – edina urednica kake slovenske literarne revije (Tucovič, 2007: 64). Med letoma 1917 in 1920 izdaja mesečnik *Ženski svet*, leta 1921 izda *Almanah jugoslovanskih žena*. Tudi ona je, tako kot Vida Jeraj, izjemno povezana s kulturnimi in družbenimi tokovi tistega časa, prijateljuje z modernisti, se ukvarja z razrednim in ženskim vprašanjem, predava.

Kot urednica *Domačega prijatelja* prispeva posebno poglavje v slovenski literarni zgodovini: »Bila je prava literarna vodnica tedanjega mladega rodu,« piše Erna Muser (1960: 240), »in v njem srečamo poleg neznanih in pozabljenih veliko še danes znanih imen, med njimi tudi Ivana Wastla – Prežihovega Voranca in Franceta Bevka, ki se oba lepo in hvaležno spominjata časov, ko jima je Zofka v 'Domačem prijatelju' pomagala na pisateljsko pot.« France Bevk o *Domačem prijatelju* piše: »Tiste čase se nobena druga revija ni menila za pisateljski naraščaj. Mladi začetniki so svoje prvence naslavljali na Zofko Kvedrovo, zakaj vrata 'Domačega prijatelja' so jim bila zmeraj odprta. (...) Le malokateri izmed živečih književnikov je bil med dijaki tako splošno znan kot ona.« (ibid.: 241) Z objavami v *Domačem prijatelju* je Zofka Kveder pomagala pisateljskim kolegom tudi finančno. Ivan Cankar ji tako leta 1905 piše: »Pošiljam Ti malenkost za 'Prijatelja'. Saj veš, zakaj. Ako ti je torej mogoče (Vydra je zdaj daleč), pošlji mi za praznike petak v navadnem pismu.« (Tucovič, 2007: 68)

Leta 1901 objavi Kveder v *Ljubljanskem zvonu* zgodbo *Moja prijateljica*, ki jo zlahka bere mo kot opis moderne, findesieclovske ženske; piše o »prijateljici, ki ima čudne manire«: kadi, hoče potovati, hoče »drugam, samo daleč, zelo daleč«, »ima dušo Ahasvera«, večno potujočega Juda, »seveda modernega«, »ki se vozi z železnico in parabrodom po belem svetu«, ki se ponuja »kot družabnica, korespondentinja za to ali ono izmed različnih dostojanstvenic« (v Velikonja in Greif, 2012: 20). Lik kozmopolitske, vihrave, nemirne, predvsem pa svobodne in samostojne prijateljice ni le absolutno nasprotje takratnih konceptov ženske dostojnosti: ne le, da je prijateljica poudarjeno opisovana z v tistem času s stigmo obremenjenimi, neprimernimi pojmi (kadi, je moderna), temveč Kveder uporabi tudi motiv Ahasvera, večno potujočega Juda, ki se

<sup>11</sup> Kveder se za naslovnico zbirke *Misterij žene* fotografira – po vzoru George Sand – v moški obleki in kravati in tudi zato obvelja za »georgesandistko« (Velikonja in Greif, 2012: 20).

<sup>12</sup> Mesečnik *Domači prijatelj* je v reklamne namene izdajal češki tovarnar František Vydra, proizvajalec žitne kave. Mesečnik je izhajal v slovenščini, v njem pa so med drugim objavljali Ivan Cankar, Anton Aškerc, France Bevk in številni drugi, prek časopisa pa se je razdelilo več kot šestdeset del slovenskega leposlovja, dela Ivana Cankarja, Otona Župančiča, Antona Aškercera, Simona Gregorčiča, Josipa Murna, Vladimirja Levstika idr. (Muser, 1960: 240; Tucovič, 2007: 65).

v literaturi žensk tistega časa pogosto pojavlja – denimo v romanu *Nočni gozd* Djune Barnes<sup>13</sup> – ne le kot zaznamovanje večnega, ontološkega tujstva,<sup>14</sup> temveč tudi kot nosilec eksplicitne družbene nevarnosti, nosilec resnice, alternativnega, obratnega, protisistemskega, protinormativnega, karnevalskega sveta in védenja (Marcus, 1991).

Naj omenim še eno njeno zgodbo, ki jo lahko beremo tudi kot primer izražanja romantičnega prijateljstva. Kveder nameni praški prijateljici Zdenki Haskovi zgodbo *Pismo o mali Mirici* (Kveder, 1960: 227–235), toda zgodba je dejansko pismo Haskovi in Kveder ji piše takole:

Spočiti bi se hotela od nemira in od ljudi. Sama bi hotela biti in s Teboj. Ti edina me ne bi motila, Ti moja ljuba prijateljica, ki Te nisem videla že tako dolgo. Ti si mir. Karkoli rečeš, se mi zdi, da sem rekla sama. Kadar molčiš, se tudi meni zdi lepo molčati, kadar se smeješ, sem tudi jaz vesela. Ti se žalostiš z menoj, z menoj se raduješ. Sestra si moja. Prijetna si mi. Kadar sem nesrečna, se mi stoži, da si daleč. Vedno se mi toži, da si daleč. (...) Malo se vidiva in malo Ti pišem. Leto preide in ne vidim Te, mesec mine in nisem Ti odpisala na Tvoja lepa, dobra pisma. Kolikokrat sem bila srečna, kolikokrat žalostna in se nisem dotaknila tišine, ki je med Teboj in menoj. In vendar sem s Teboj neštetokrat, sestra moja. Ni ga dneva, da ne mislim nate.

Poleg motivne in tematske sočasnosti, pa tudi elementov romantičnega prijateljstva, ki jih najdemo pri obeh književnicah, tako pri Vidi Jeraj kot Zofki Kveder, ju na izrecno lezbično pisanje tistega časa veže tudi specifična paradigma, kjer se erotika med ženskami pojavlja izključno v situacijah odsotnosti in izgube (Allen, 1996: 3). Dve ženski skupaj v sedanosti – to je nemogoče. To je gotovo posledica tedanje nujnosti neizrecnosti lezbištva in njegovega zamračevanja, a tudi posebnega pogleda na lezbištvo kot na večno civilizacijsko tujost, neprilagojenost, destruktivnost. Ljubezen med ženskami je lahko vpisana le prek odsotnosti ali izgube. Tako kot je to mojstrsko izpovedovala Djuna Barnes, tudi Zofka Kveder in Vida Jeraj, njeni slovenski generacijski sopotniki, pišeta romantično o ženskah, ko teh ni (več). Ali je prijateljica odsotna. Ali je kot Ahasver. Ali pač Sapfo naredi samomor.

Obe, Vida Jeraj in Zofka Kveder, sta sodelovali v literarnih in družbenih tokovih svojega časa. Bili sta del intenzivnega modernističnega gibanja, v katerem so se prepletala politična vprašanja in literarne novosti. Njune literarne in družbene teme so bile skladne z vzporednimi tokovi svetovne literature in družbenimi vrenji. Obe je to sodelovanje izpolnilo in ju sčasoma tudi zlomilo. Erna Muser, urednica zbirke črtic Zofke Kveder *Veliki in mali ljudje* in avtorica spremne besede, povzema nekrolog še ene prijateljice Zofke Kveder, Dunajčanke Marte Tauskove: »'Katera je prava Zofka? Tista mlada, življenja in moči polna upornica zoper cerkev in meščanstvo? Ali oslabela, preganjana, tista, ki je izgubila zaupanje vase, ker ne pomeni nič tistim, ki nekoč njej niso nič pomenili?'« (Muser, 1960: 245).

Kajti četudi sta obe sodelovali v tedanjem feminističnem valu na Slovenskem, četudi sta obe objavljali v *Slovenki* in imeli najtesnejše, četudi konfliktne stike z nosilkami gibanja, pa sta se njuna postavitev ženskega vprašanja in njuno življenje razlikovala od tedanjega glavnega

<sup>13</sup> Roman *Nočni gozd* Djune Barnes je leta 2002 pri Cankarjevi založbi izšel tudi v slovenskem prevodu. Leta 2009 je založba Škuc objavila tudi njen *Damski almanah*.

<sup>14</sup> Franco Berardi piše, da se lahko osebni in kulturni degradaciji izognemo le s popolno ne vključenostjo, z zmožnostjo ostati tujec oziroma tujka, skratka, z zavrnitvijo vsake identifikacije z družbo (Berardi, 2015: 166). Motiv Ahasvera kot večnega tujca, ki so ga uporabljale modernistične književnice, lahko beremo tudi kot njihovo literarno opozorilo pred radikalnejšo obliko njihove življenjske samoukinitve, samomorom. Spomnim naj, da je Djuna Barnes večkrat skušala storiti samomor.

toka. Glavni tok prvega vala feminizma na Slovenskem je namreč seksualno vprašanje omejil na absolutno heteronormativnost in ga zaobjel izključno znotraj zakonske zveze. Prava emancipacija ženske je mogoča zgolj v zakonski zvezi, ta je absolutni imperativ, sicer naj se ženske odločijo za celibat. Če je zakonska zveza absolutni imperativ, postane tudi heteroseksualnost absolutni imperativ – in prav na tej točki moramo začeti preverjati biografsko samoumevnost zakonskih zvez in pregovorno heteroseksualnost modernističnih žensk. Te so represivnost seksualnega režima razreševale, kot so vedele in znale, povzemajoč iz sočasnih tokov seksualne progresivnosti, a zavedajoč se – tako kot se moramo zavedati tudi mi, danes –, da je ženska seksualna svoboda dejansko daleč od dopuščene, da je stigmatizirana, da velja za moralno nedostojno, da bodo stigmatizirane in da bodo obveljale za moralno nedostojne tudi one.

Slovenski prostor je bil silovito obsojajoč in omejujoč in močan tok teh omejitev in obsojanja je prihajal prav iz feminističnih krogov, kjer sta Vida Jeraj in Zofka Kveder pravzaprav začeli avtorsko pot. Tedanji feminizem je izjemno zaostroval razcep med »modernimi ženskami«, nepravimi emancipirankami, in »pravimi emancipirankami«, pravimi borkami za žensko emancipacijo. In tu ni šlo le za vprašanje zakonske zveze, temveč so pionirske feministke, Elvira Dolinar ali Marica Nadlišek Bartol, zavračajoče pisale tudi o »georgesandistkah«, »tretjem spolu«, »novih« in »modernih ženskah«, »buršikoznem duhu, po kojem se hočejo ženske znebiti takorekoč svojega ženskega čustva, saj pušenje, oblastno, samosvoje vedenje, nanosnik in ostriženi lasje nikakor ne tvorijo bistev ženske emancipacije«, o »pretirani emancipaciji, iskanju zunanjih efektov, ekscentričnosti, ekstravagantnosti, katero hočejo kazati že po zunanjosti in v vsem vedenji.« (Velikonja in Greif, 2012: 16–17) Stigmatizirana je bila pravzaprav vsa vedenjska nezmernost.

In ne le, da je bila Zofka Kveder »georgesandistka, temveč je bila tudi Vida Jeraj, kot piše Marja Boršnik (1935: 11), »koketna in sentimentalna«. Tatjana Greif v besedilu *Slikarka v sencih*, objavljenem v pričujoči številki *Časopisa za kritiko znanosti*, navaja biografski detajl iz življenja slikarke Henrike Šantel, v katerem prepoznamo Vido Jeraj: »Zanimivo je pisanje Avguste starejši sestri Henriki,«, piše Greif, »ki je 31. maja 1901 pisala z Vranskega v Gorico. Takole piše: 'Na Bledu sem videla neko učiteljico, padla mi je v oči, ker je bila l. grozno šminkana in pod očmi barvana in 2. oblečena 'secession' jako čudno. Kasneje sem izvedela, da je to tista, ki pod imenom 'Vida' za Slovenko piše... Tebe bi bila morda zanimala, kaj ne?'«. <sup>15</sup> Življenje se ji »kreše ob bučnih zabavah, študentovskih flirtih in plesih«. Ona se »zmore zapaliti – ogreti nikoli! – samo v neprestanem gibanju. V neprestanem iskanju.« Ima »vihravo, svobodoželjno naravo.« »Vida ni lepota,«, piše, »toda očarljiva je: temna, breskova polt, velike bleščeče pupile, melodični glas, dunajski 'šik' brez vsake vidne malomeščanske primesi, osvajajoča gotovost v nastopu, afektirana sentimentalnost, bolesta kapricioznost, originalen humor, iskrec se od domislic, nadpovprečna izobraženost, hitra prilagodljivost, intuitivnost, lakota po vsem lepem in izrednem, zavestna originalnost, predvsem pa njen žgoči temperament privlačuje. Vida se opaja v njihovi družbi [družbi mladih literatov] in pozablja na vse. Zgodi se, da v hipni navdušenosti zabije z družbo, ki ji je všeč, v enem popoldnevu vso svojo mesečno plačo.« (Boršnik, 1935: 11, 22)

In v značajski presoji, tudi v moralistični nemilosti, ni bila le pri kolegicah feministkah, temveč tudi pri kolegih književnikih. Oton Župančič ji nameni porogljivo pesem *Carmen*, napiše jo kar na kavarniško mizo, nato pa leta 1908 objavi še v *Ljubljanskem zvonu*: »Mislíš bolno in ne veš z življenjem kam, snuješ in predeš nenehoma zanke in spletke, Sfingo posnemaš in staviš možem zagonetke: mož gre naprej – ti ne moreš iz lastnih omam. Ha, Carmen! V nje risu začaran je vsak. Smrt in življenje v enakih skodelah visita ... Kje je ljubezen? Tam naša usoda je skrita, naj se prevesi nam tehtnica v dan ali v mrak« (Župančič, 1908). Cankar ji

<sup>15</sup> Omenimo naj, da je Henrika Šantel narisala portret Vide Jeraj v njeni knjigi *Izbrano delo*, ki je izšla v *Ženski založbi Belo-modre knjižnice – zbirki slovenskih umetnic*.

nameni zgodbo *Lepa Vida*: »Zavzdihnila je, ki je stala ob oknu, zakaj žal ji je bilo sonca in tudi listja, ki je bilo nekoč tako zeleno in tistih velikih cvetov, ki so dišali in jih ni bilo več. Ogrnil ji je ovratnik preko ramen in se je dotaknil njenih las. Ali komaj se je ozrla nanj in njen pogled je bil tuj in neprijazen. Zakaj samo v sanjah, samo v tistem otroškem hrepenenju je resnica in življenje; vse drugo je življenja ponesrečen poskus.« (Cankar, 1989: 259–264)

»Vse drugo je življenja ponesrečen poskus.« Vida Jeraj in Zofka Kveder sta ta »ponesrečeni poskus« ustavili sami, tako kot Renee Vivien, tako kot Virginia Woolf, tako kot Sylvia Beach. Obdobje modernizma je treba znova odpreti.

## Odpiranje konsenza

Pričujoči članek prinaša zgolj nekaj biografskih in literarnih fragmentov Vide Jeraj in Zofke Kveder. Toda dovolj, da želim z njim – tako kot Shari Benstock, ki dvomi o konsenzu, ki je zaprl zgodovino modernističnega kulturnega in literarnega razvoja – odpreti vrzel, vnesti ponoven razmislek v slovensko literarno zgodovino, v tem primeru v obdobje modernizma. »Znova odpreti literarno zgodovino tega obdobja gotovo pomeni dvomiti vanjo,« je napisala Shari Benstock za pariška dvajseta (Benstock, 2004: 10). V delu *Ženske z levega brega* obravnava življenje in dela avtoric, kot so Margaret Anderson, Djuna Barnes, Natalie Barney, Sylvia Beach, Nancy Cunard, Jane Heap, Gertrude Stein, in številnih drugih ter zapiše: »Ženske, katerih življenja in dela preučujemo, so bile najpogosteje zaznamovane z obrobnim mestom v modernističnem gibanju. Mnogo se jih je pojavljalo v spremljevalnih, stranskih vlogah, njih prispevki so omenjeni v opombah biografij Jamesa Joyca, T. S. Eliota in Ezre Pounda ali v anekdotičnih zgodbah, spominih in literarnih študijah Pariza med obema vojnoma. V ponovnem odkrivanju njihovih življenj in del sem trčila na uveljavljene definicije modernizma, njegovo estetiko, politiko, kritična načela in poetične prakse ter prevladujoče interpretacije modernistične izkušnje, ki so izključile ženske.« (Benstock, 2004: 10)

Prav tako, kot je obveljala podoba, da so svetovni modernizem ustvarjali samo moški umetniki, je obveljala podoba, da so tudi slovensko moderno in obdobje slovenskega modernizma ustvarjali samo moški. Toda za literati moderne stoji urednica Zofka Kveder, tako kot Sylvia Beach za Jamesom Joyceom. Morda v Sloveniji nimamo Djune Barnes in Renee Vivien z njunim eksplicitnim lezbištvom, imamo pa literarne drobce, kot so omenjeni teksti Zofke Kveder in Vide Jeraj. Imamo obilje še ne dovolj analiziranih biografskih podatkov. Četudi so feministične in lezbične študije, pa tudi drugi sodobni teoretski pristopi ter epistemologije v zadnjih desetletjih že dodobra utečeni, se tu le redko, četudi vse pogosteje uporabljajo. A še vedno se zdi, kot bi zadostovalo v javnost navreči nekaj novih ženskih avtoric, ne pa tudi s posodobljenimi znanstvenimi metodami raziskati in ponovno ovrednotiti ter kontekstualizirati njihovo življenje in delo. Pravzaprav: celotna literarna zgodovina v tem prostoru še vedno ni prestala feministične ali lezbične kritike in analize. Vsaj dve, tudi v slovenski jezik prevedeni knjigi akutno manjkata v dometu literarne znanosti: to sta zgodovinski študiji Shari Benstock *Ženske z levega brega* in Lillian Faderman *Več kot ljubezen moških*, ki ponujata metode, kako interpretirati starejšo zgodovino literarnih žensk, pa tudi samih literarnih obdobj. Z mankom lezbičnih in feminističnih študij ostaja literarna zgodovina na Slovenskem nespremenjena – preprosto pomanjkljiva in prostaško redukcionistična.

## Literatura

- ALLEN, CAROLYN (1996): *Following Djuna: Women Lovers and the Erotics of Loss*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- BENSTOCK, SHARI (2004): *Ženske z levega brega*. Ljubljana: Škuc.
- BERARDI, FRANCO (2015): *Heroes*. London, New York: Verso.
- BORŠNIK, MARJA (1935): Uvod. V *Izbrano delo Vide Jeraj*, M. Boršnik (ur.), 7–65. Ljubljana: Ženska založba belo-modre knjižnice.
- BRADAČ, FRAN (1933): *Sapfina erotika*. Ljubljana: Jugoslovenska tiskarna.
- CANKAR, IVAN (1989): *Podobe iz življenja in sanj*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- COLETTE (2008): *Čisto in nečisto*. Ljubljana: Škuc.
- DERMOTA, ANTON (1899): Spremna beseda. V *Mladost*. G. Preissova, I–XII. Gorica: Goriška tiskarna.
- DUDA, SIBYLLE IN LUISE F. PUSCH (UR.) (1995): *Nore ženske*. Ljubljana: Krtina.
- FADERMAN, LILLIAN (2002): *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*. Ljubljana: Škuc.
- FADERMAN, LILLIAN (2014): Čudna dekleta in ljubimke iz somraka. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 189–217.
- GREIF, TATJANA (2014): Življenje brez zasebnosti: Teoretska slepota v polju biografskega. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 132–156.
- JERAJ, VIDA (1935): *Izbrano delo*. Ljubljana: Ženska založba Belo-modre knjižnice.
- KVEDER, ZOFKA (1938–1940): *Izbrano delo. I–VIII*. Ljubljana: Ženska založba Belo-modre knjižnice.
- KVEDER, ZOFKA (1960): *Veliki in mali ljudje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MARCUS, JANE (1991): Laughing at Leviticus: Nightwood as Woman's Circus Epic. V *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*, M. L. Broe (ur.), 221–250. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- MIHURKO PONIŽ, KATJA (1999/2000): Pripovedna besedila slovenskih pisateljic – sodobnic Zofke Kveder. *Jezik in sloustvo* 4: 121–132.
- MIHURKO PONIŽ, KATJA (2004): *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta.
- MIHURKO PONIŽ, KATJA (2010): Prispevki slovenskih pripovednic k žanrski podobi proze 19. stoletja. *Jezik in sloustvo* 1/2: 47–59.
- MUSER, ERNA (1960): Nekaj besed o Zofki Kvedrovi in pričujočem delu. V *Zofka Kveder: Veliki in mali ljudje*, E. Muser (ur.), 237–245. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PREISSOVA, GABRIELA (1899): *Mladost*. Gorica: Goriška tiskarna.
- SOVRE, ANTON (1929): Snopec iz Sapphine lirike. *Dom in svet* 42(10): 304–307.
- ŠTAUS, JASMINA (2011): *Vida Jeraj – pesnica slovenske moderne*. Diplomaska naloga. Maribor: Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru.
- TUCOVIČ, VLADKA (2007): Domači prijatelj Zofke Kveder. *Jezik in sloustvo* 5: 63–72.
- VIVIEN, RENEE (2011): *Prikazala se mi je ženska*. Ljubljana: Škuc.
- VELIKONJA, NATAŠA IN TATJANA GREIF (2012): *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino*. Ljubljana: Škuc.
- VELIKONJA, NATAŠA (2014): 'Vesela, priletna, samoživeča gospa z gradu Rauhenstein': Elementi romantičnega prijateljstva v delih Pavline Pajk. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 218–231.
- ŽUPANČIČ, OTON (1908): Carmen. *Ljubljanski zvon*, št. 12.