

# O nekim ženskim likovima u prozama *Naša žena* Tanje Mravak i *Džepni atlas žena* Sylwije Chutnik

1. Sintagma “ženski književni lik” zamamna je koliko i zakučasta. Ona kao da terminu “književni lik”, po sebi književnoteorijski raznolikom,<sup>1</sup> pridodaje neku osobitost, neko sidrište ili gravitacijsku točku kojom bi se teorijska ljuštura lika na kakav specifičan način mogla zapuniti. Specifičnost bi se imala sastojati u detektiranju osobina i/li načina koji bi imali biti nekako skrojeni “na žensku”, koji bi obuhvaćali one sastavnice kojima u književnom (ili izvanknjiževnom) svijetu baratamo kada i ako govorimo o “ženskom”. Množinski oblik onoga “mi” koji eventualno baratamo “popisima ženstva” tek je jedna od mogućih zamki pokušaja određivanja ženskog (pa i u književnim likovima). Taj “mi” relativno brzo korodira uronjen u taloge ontologije roda i/li spola, pa već sam terminološki izbor “rod i/li spol”, samo “rod” ili samo “spol” signalizira spoznajna stajališta. A oko tih se polazišnih točaka u našoj suvremenosti nižu rasprave i konflikti koji u iščitavanju ženskih književnih likova suvremenih autorica – Tanje Mravak i Sylwije Chutnik – nikako nisu zanemariva okolnost. U tom smislu valja u početnim recima navesti da će se o “ženskim književnim likovima” u ovome tekstu govoriti kao o rodnoj odrednici, a spol, pak, umnogome razumijevati na način kako predlaže Judith Butler u *Nevoljama s rodnom* (Butler, 2000). No, spoznajna smještenost u (naoko) širok referentni okvir tek prekoračuje jednu od formalnih (logičkih i/li ontoloških, ili pak politički korektnih) stepenica, ali svejedno potražuje vrstu nijansiranja rodnog, postupak određivanja (ili uočavanja) spektra kakvih (književnih?) effeta koji putanju rodnog razumijevanja lika usmjeravaju ka ovom ili onom od krajeva mislivih rodnih mogućnosti. Naposljetku, ako je tako da književni lik “pronalazi recentno utočište u čitatelju” (Biti, 1997: 207), tada valja imati na umu da “čitatelji tipično naginju kategorizaciji književnih likova kao muških ili kao ženskih, čak i ako je tako da su tekstualni podaci koji bi omogućavali takvu kategorizaciju manjkavi” (Gymnich, 2010: 506).

<sup>1</sup> Vidjeti: Biti (1997).

Također, uvodni paragrafi ovoga rada moraju istaknuti i to da, unutar feminističke književne kritike, tretman ženskog književnog lika zauzima posebno mjesto. Riječima S. S. Lanser: “feminističke kritičarke tendirale su većoj okupiranosti likom no ma kojim drugim aspektom pripovjednog teksta” (Lanser, prema: Gymnich, 2010: 507), a situacija je to tipična za drugi feministički val. Zdenko Lešić piše: “[...] feminističko čitanje androteksta [...] u velikoj mjeri je zasnovano na tradicionalističkom razumijevanju književnosti kao mimetičke djelatnosti, čija je temeljna stvaralačka konvencija realizam [...]. Zbog toga je za feminističku kritiku tog perioda karakterističan bio interes za pojmove kao što su “tema”, “ideja”, “motiv”, “motivacija”, “karakter”, “karakterizacija” i sl., koji pretpostavljaju da je književnost prije svega jedna vrsta reprezentacije, tj. viđenja i predstavljanja stvarnosti” (Lešić, 2001). Ovakva čitanja otežana su zakrivenom i prilično dvojbenom premissom o svojevrsnoj “poučavateljskoj” (propagandističkoj?) ulozi književnosti koja bi, između ostaloga, imala (odnosno, kako je razvidno u rezultatima takovih čitanja – koja propušta) promicati kakve “uzorne” ženske likove (naravno, uzornost sada ima atribucije u skladu s feminističkom egidom “osnaživanja” ženskih subjekata), na što je pozornost svrnula Toril Moi (Moi, 1985), imajući u fokusu prije svega radove E. Showalter.<sup>2</sup> Širi su se time književnoteorijski problemi mimeze, recepcije, referencije prelili (prelomili?) i unutar korpusa feminističke književnoteorijske misli, a reci *Uvoda u feminističku književnu kritiku* Lade Čale

<sup>2</sup> Srodna je pitanja, no s naglaskom na pojam “ženskog subjekta”, potakla i diskusija između Peggy Kamuf i Nancy K. Miller. “Kamuf tvrdi da sve dok *mainstream* feministkinje lociraju pisanja o ženama i za žene u centar svojih istraživanja i dok pokušavaju smjestiti znanje o ženi unutar institucionaliziranog humanističkog diskursa, čine upravo to da održavaju modele znanja koji su povijesno i doveli do isključenja žena. [...] Za uzvrat, Millerova se osvrće na ono što smatra prevelikom ulogom Kamuffove u dekonstruktivne operacije. Ponovno postavivši značenje žene kao povijesnog i materijalnog subjekta, ona sugerira da destabilizacija svih kategorija identiteta, uključujući kategoriju ‘žena’, ustvari služi muškoj hegemoniji čija se moć našla pod opsadom” (Smith, 1997: 314).

Feldman i Ane Tomljenović govore o tome kako antropomorfnu iluziju (ženskih) književnih likova – “bića od slova i znakova” – strukturalističkim manevrom ne prestaje biti djelatna, ona se “time ne odaginje, nego se istražuju mehanizmi njezine tvorbe: lik je sada nešto poput nametljive digitalne optičke varke kojoj se razvide pikseli, atomi informacija stečenih združenim djelovanjem raznolikih diskurzivnih razina, od naslova i žanrovske napomene, preko pripovjedača, do dijaloške replike, ali i utjecajem mirijada percipiranih sitnica uz pomoć kojih svakodnevno gradimo dojam o koherenciji osoba koje susrećemo. Zašto se, uostalom, u tome uvidu ograničavati samo na (realistički) roman, kao da je nužno da ostanemo na terenu pripovjedne, ili pak verbalne, osigurano artifičijelne tvorevine, u koju neće prodrijeti ljudska ograničenost i njezina varljiva slika koherentnog i spoznatljivog jastva” (Čale Feldman, Tomljenović, 2012: 205). Ono što za ovaj rad predstavlja posebno važno mjesto gornjeg navoda jest napomena o zrnatosti (pikselnosti), svojevrsnom osjećaju za sitnicu, detalj; periferni, iskošeni (u)vid u literarne komadiće suvremene hrvatske i poljske književne produkcije. U odabranom korpusu nalaze se proze – četverodijelni roman i kratke priče nagrađivanih suvremenih autorica, a te su pak proze minijaturene “studije slučajeva” iščačkane iz panorama različitih sociopolitičkih (hrvatsko društvo – poljsko društvo), kulturalno-geografskih (dalmatinsko zaleđe – Varšava) konteksta, no s istom voljom za toniranjem ženskog. Onog koje se ne da posve natisnuti u kalup, već se nazire curenjem iz namijenjenih mu spremnika.

2. Govorenje o ženskim likovima u prozama naslovnih autorica tako počinjemo upravo s tog mjesta sredine, onog područja koje curi, kontaminira i uznemirava kognitivni mir i dobro posložen asortiman rodničkih mogućnosti. “Lažnjače” su, stoji u *Džepnom atlasu žena*<sup>3</sup> suvremene poljske spisateljice Sylwije Chutnik, jedna od kategorija koja, skupa s “Tezgaricama”, “Vezisticama” i “Princezicama”, čini starijski (ženski) mikrosvijet jedne zgrade u radničkoj četvrti Varšave. Osim (stilske) razlike u (petrificiranoj) “deminutivnosti” (jer “lažnjače” nisu što i “lažljivice”), “Lažnjače” otvaraju prostor literarne ženskosti na barem još dva načina.

Prvi je način razvidan u tome što lik u fokusu ovog proznog segmenta ima “zlatne ruke” (Chutnik, 137), odlikuju ga tankočutnost, rječitost, urednost, nadarenost i šarmantnost (Chutnik, 138). Bavi se

slastičarstvom (“svaki ekler kao da je posebno pripravljen za osobu kojoj ga namijenite” [Chutnik, 139–140]), vezenjem goblena (“Čas s kakvim smiješnim uzorkom, čas s kakvom izrekom ili zlatnom misli” [Chutnik, 142]), šivanjem, posebice šivanjem vjenčanice (“Gornji je dio bež, oko struka ide delikatna vrpca, svezana odostraga i pričvršćena štrikanom ružom. Donji se dio širi, sa šlepom – ma prava klasična, lijepa haljina od šifona” [Chutnik, 147]). I taj se lik zove gospodin Marijan. Narativni mehanizam kojim se većim dijelom gradi lik gospodina Marijana opisiv je hibridom pseudo-reportaže i kavanske tračpartije. Nepouzdanost pripovjedačeva (znanja) kao da se želi premostiti različitim fokalnim točkama, od “gospode za stolovima” (Chutnik, 140), preko gospođe Beti (Chutnik, 140), nekog gosta kavane Fantazija koji sjedi pokraj vrata (Chutnik, 140), gospođe koja je ispričala zgodu iz Marijanova života (Chutnik, 143–144), nekog neimenovanog glasa koji ju je prekinuo, glasa bilo koga, svakoga jer: “Društvena je to stvar da pedesetinesetogodišnji frajer uvečer veze zidnjake umjesto da se napije ili ode sa ženom u kino” (Chutnik, 144). No ponuđena pluralnost ne dosiže (narativnom) zadatku određivanja. Mišljenja iskazana spomenutim glasovima o tome “što ima s tim Marijanom?” (Chutnik, 140) vrlo su različita, kontradiktorna. Sva krhkost pluralnosti poimanja možda je najbolje prikazana jednim od “monologa” sudionika ove “rasprave”. Neimenovani glas reagira na riječi: “Nema druge: on je gej! Peder, tetka, u pičku materinu, on nije pravo, normalno, poljsko muško” (Chutnik, 145), pa ustvrđuje kako je gospodin Marijan – “Ženomuz” (Chutnik, 145) i “ne, ja ne govorim tu o biologiji, o tim neposlušnim dijelovima. Govorim o umu, e da, kako bi se to reklo, o psihologiji. O ljudskoj prirodi koja je promjenjiva. Gospodin Marijan je muškarac, ali ima puno ženskih osobina, tako da je svojevrsni spoj jednog i drugog. Nešto poput dva u jednom, kao proizvod na akciji” (Chutnik, 145). Dirljivost suvremenog rodno-prosvjetiteljskog nastojanja neimenovanog pripovjednog glasa vrlo brzo prelazi u karneval kulturalnog pluralizma – “mi, ovdje, na Ochoti, imamo cijelu paletu osobnosti, a da si drugi kvartovi komotno mogu te svoje stanovnike nabiti zna se gdje. Mi tu imamo čak i crnca. A da ni ne spominjemo sve Kineze jer njih se sad vidi na svakom koraku [...] Sve mi tu imamo. Imamo i gospodina Marijana koji je muškarac, poput mene, jer to je jednostavno tako, ali mogao bi biti i žena. I to je to. Jednostavno, zar ne?” (Chutnik, 145) – a jedno jednostavno “Ne” (Chutnik, 146), kao odgovor na pitanje o jednostavnosti, postulira, opet i iznova, gospodina Marijana kao čvorište nejasne identitetske slike, kao (društveni) problem. Žudnja za izvjesnošću, za spoznatljivom uređenošću svijeta (pa čak i onog mogućeg, ako književnost to jest) uznemirena je, tako, likom/u liku gospodina Marijana čija bi analitička ekstrakcija iz suvremenih društvenih prijevora i/ili volja za određivanjem granica kakvih identitetskih stanja bila neprihvatljivo oklaštrena. Suvremeno se

<sup>3</sup> *Džepni atlas žena* poljske spisateljice Sylwije Chutnik prvi puta je objavljen u Poljskoj 2008. godine, a na hrvatskom je jeziku objavljen 2017. godine u prijevodu Emilija Nuića. Iako označen žanrovskom etiketom romana, valja istaknuti da je ova proza koncipirana kroz četiri narativna segmenta koje labavo okuplja topološka odrednica stambene zgrade u radničkoj četvrti. U tom smislu, a posebice obzirom na stilske, tematske, pa i formalno-narativne odlike svakog pojedinog segmenta, valja uzeti u obzir pripovjednu samosvojnost svake od pripovijesti ovoga romana.

poljsko društvo, kao i brojna druga, suočava sa svim kulturološkim, svjetonazorskim, ideološkim, retoričkim, rodnoteorijskim, filozofskim, sociološkim, političkim, antropološkim, medicinskim, religijskim izazovima promišljanja koncepta “bivanja ženom” (kao i “bivanja muškarcem” uostalom, i da se zadržimo tek na (s)poznatoj binarnosti), pa lik gospodina Marijana – koncipiran pastišem narativnih tehnika koje mu priskrbljuju ovakav ili onakav (ob)lik – jer narativni prostori raznih glasova ne dopuštaju čitateljsku udobnost<sup>4</sup> – izranja iz svijeta ovog pripovjednog teksta kao svojevrsni unikum. On nije “ni jedno, ni drugo”, nije niti zbir kakvih pobrojivih osobina ženskosti i muškosti, već je “Ženomuz” (Chutnik, 2017: 145), neka nova forma čija se osobitost ne da disciplinirati. Metropolitanska radnička četvrt narativa kreira gospodina Marijana u javnosti svojih uličnih fantazija ili dovitljivosti *Fantazijskih*<sup>5</sup> inteligenata, a sporadični uzvici “Manite se više te lustracije. Ostavimo čovjeka na miru, šta je ovo, istraga, koji đavo?” (Chutnik, 141) brzo bivaju utopljeni u golicavoj izazovnosti i moru novih ideja o tome što to gospodin Marijan radi “na ženski” ili (ne) radi “na muški” način ili kako on uopće “radi”?

Drugi način na koji se destabilizira kakvu (pretpostavljenu) literarnu ženskost u ovom poglavlju, nadovezuje se na opisanu pomutnju kako u formalno-narativnom<sup>6</sup> smislu, tako i u onom koji se kao pandan “javnom” nadaje logikom binarnosti, a par je privatno – javno (bio) pogonsko gorivo dobrog dijela feministike, i ne samo one književnoteorijske. U pasusima

<sup>4</sup> Rasplitanje tkiva glasova ove pripovijetke uvelike je otežano stoga što se diskurs pripovjedača stapa s onim “likova”, prelijeva se u njih, a odmaci i proklizavanja iz jedne instance pripovijedanja u drugu, jednog spektra promišljanja o gospodinu Marijanu u kakav drugi ili drugačiji tek su posteriorno uočljivi i razumljivi; interpunkcijske oznake, primjerice, upravnog govora naznačene su iznimno rijetko i jednako fleksibilno; razine (pouzdanosti) pripovijedanja stlačene su do nedjeljivosti, deiktički markeri jednako su relativizirani.

<sup>5</sup> *Fantazija* je naziv kafića/slastičarnice u koju zalazi gospodin Marijan i ostali gosti/gošće, sudionici i sudionice pripovjedne trač-partije.

<sup>6</sup> A riječ je ovdje o dionicama pripovjedača, odnosno preciznije, o određivanju onih tekstualnih strategija koje možemo, na počesto labav način, pripisati nekoj instanci s drugačijom vrstom informantske vjerodostojnosti od one spomenute u “javnoj raspravi”. Izvandijegetični/heterodijegetički (?) pripovjedač tako kazuje o prošlosti gospodina Marijana, o situacijama kojima je nazočio samo Marijan, no ne i *Fantazijska* svita (ili – netko), o njegovim mislima, željama, strahovima, ambicijama. Nadalje, pripovjedačev se postav može odrediti i kao među ostalim likovima i njima postrance, a stav prema njima/iskazanim mišljenjima neutralan; kontakt pripovjedača je opisiv jednakom ambivalencijom – iako su tekstualni signali pokatkad takvi da se naslovljenik pripovijedanja može gotovo pa shvatiti privilegiranim sudionikom ove literarno-detektivske trač situacije, ponekad je, pak, taj kontakt kolebljiv, hirovit; status, naposljetku, pripovjedača nepouzdan je – nema informacija o pripovjedačevu rodu, dobi, klasi, a njegova je djelatnost pripovijedanja opisiva kao djelomično pouzdana, a kad biva pouzdanom, tada pak ima raznolike odlike – od kakva dokumentarističkog prikaza do angažiranog pripovijedanja.

za koje možemo s visokom vjerojatnošću pretpostaviti da pripadaju diskursu pripovjedača nailazimo na opise Marijanovih “javnosti” nevidljivih ili slabo vidljivih djelovanja, razmišljanja, sanjarenja. Čini se kao da bi taj privatni dio imao biti ključem ili odgonetkom za enigmu Marijan. Potreba za mehanizmima nadzora (kako) javnog (tako) i privatnog njegova svijeta čak je eksplicitno iskazana: “Dopustite nam da vas promatramo kroz ključanicu, kad ste uvečer kod kuće, tik prije nego što ćete poći na počinak. Tada se u čovjeku budi svojevrsna prevrtljivost, čudna želja napraviti nešto sasvim suprotno od majstorski sredenog plana za taj dan” (Chutnik, 160). Ipak, pasusi s opisima Marijanovih osobnih, intimističkih svakodnevnih aktivnosti, njegova djetinjstva ili pokoje životne (ne)sreće – a za koje se može pretpostaviti da su pripovjedačevo (nepouzđano) znanje, a ne kakva iznova iznesena misao ili dosjetka kakvog neimenovanog glasa o tome “što je zapravo s njime?” – ne nude, opet, ispeglane rodne granice, kao resice na šalu gospodina Marijana (“Resice njegova šala više sprijeđa. I upravo te resice najviše govore o gospodinu Marijanu. Izgledaju kao da su ispeglane, jedna pokraj druge, nezapletenih niti” [Chutnik, 2017: 138]). Jer je li intimnost kakvih životnih odluka, i kakvih, takozvano muško ili takozvano žensko stanje stvari? Što ako se ta privatnost očituje u posjedovanju bilježnice za zapisivanje “raznoraznih raznoraznosti” (Chutnik, 2017: 151), čak i ako se u njoj kakav Marijan potpiše kao Marijana? (“Poštuj svoj život, svoju majku, samu sebe. Čuvaj se muškaraca, oni gledaju u oči i lažu, oni su nevjerni, podli i ponižavaju nas, žene.” Potpis: Marijana Pawlikowska” [Chutnik, 2017: 151]). Ova intimistička crtica za posljedicu ima premlaćivanje gospodina Marijana u vojsci (kao stvari od javnog značaja; “Otišao je na vježbalište, a onda su ga ta govna od ljudi tako isprebijali, tako su ga iscipelirali tim svojim čizmama, da mu se kralježnica nešto skroz pošemerila. Još su se derali na njega da je to zbog njegovih bilježaka, zbog stihova iz njegova ženskastog albuma” [Chutnik, 2017: 152]), kao što njegova odluka da ode učiti za slastičara nagna njegova oca da mu odere kožu s leđa batinanjem (“Po svemu sudeći i otac je tukao gospodina Marijana, tako da je ovaj imao tragove, otoke po leđima koji nisu stigli zacijeliti. Majka ga je jednom odvela na hitnu jer je krvario kao Isus. Nikako se to nije dalo zaustaviti [...] [Chutnik, 2017: 153]). Marijanova privatnost su i njegov svakovečernji ručni rad, zatim šivanje (“Ulovili smo ga, pribijen je na zid poput leptira zabodenog iglom. Nakon što se smrači, gospodin Marijan odijeva ženske krpice koje si sam šiva. Međutim, ne. Suknju je odjenuo samo kako bi nešto na njoj popravio. [...] To je svojevrsna roditeljska gesta, kao Roditeljica<sup>7</sup>,

<sup>7</sup> Na koricama hrvatskog izdanja čitamo zapis Marcina Wilka (*Dziennik Polski*) o tome kako protagonistice pripovjednih segmenata romana variraju ime Bogorodice: Marica, Maria, Marijan, Maruša.

zabrinut za svoju uprljanu čeljad” [Chutnik, 2017: 161]), opsesivno čišćenje kuće (“Gospodin Marijan fest je nešto spremao. U ugradbenom ormaru je imao posebni miniusisavač koji je koristio u ratu s mrvicama” [Chutnik, 2017: 149]) pomna briga o kalorijskom unosu i zdravlju (“I zaista: gospodin Marijan u svojoj malenoj kuhinji rezao je dvije ploške rajčice, tanašnu krišku peciva i *light* maslaca. I nekoliko žličica jogurta s komadićima voća” [Chutnik, 2017: 142]), a u što je uključeno i nošenje korzeta. Motiv korzeta je jedan od dva mikro-motiva unutar ovog privatnog svijeta koji se nadaju posebno važnima za konfiguraciju koordinati privatnog i javnog, a sagledanih u identitetskoj nesigurnosti lika o kojem je riječ. Simbolika korzeta dvostruka je. S jedne je strane ovaj komad donjeg rublja (bio) erotska/estetička norma, fantazija (najčešće heteroseksualnih muškaraca), dok je s druge simbol ženske (ne samo fizičke) sputanosti, ograničenosti, nepokretnosti. No, gospodin Marijan korzet ne želi, nego mora nositi, i to onaj ortopedski, jer njegova kičma, njegova leđa<sup>8</sup> ne mogu podnijeti napor življenja bez te vrste potpore. Ortopedski korzet je ona presvlaka ovog književnog lika koja ga neposredno dodiruje, koja mu je najbliža, najintimnija. Ona je privatnost koja osigurava funkcioniranje (izvan kuće), ali istovremeno guši i sluđuje (“Ortopedski je korzet toliko stiskao gospodina Marijana da je ostajao bez daha. U tramvaju je bio u goloj vodi, nekako čudno napet, kao da nije na svom terenu, u stresu. Vraćao se skoro pa trčeći, samo da čim prije dođe kući” [Chutnik, 2017: 162]). Korzet gospodina Marijana zavrće u motivskoj spirali (rodno obilježenu) dominacijsku slagalicu sputanosti: sapetost (discipliniranje) tijela (gospodina Marijana), kao posljedica praksi discipliniranja i, posljedično, nužne auto/korekcije, što je uvelike nalik tradicionalno ženskom scenariju, postaje intimistički detalj koji ima slabiju pripovjednu zapreminu od onih segmenata koji su “presvlačivi” i površinski – mnogo je više riječi posvećeno eventualnom Marijanovom transvestizmu, no tijelu ovisnom o ortopedskom pomagalu. Marijanov korzet kao neposredna površina koja dotiče – no ona koja i postoji baš zato da se njome garantira podsjetnik na to da to tijelo nije (bilo) “kako valja”, da je nekako prelijevalo iz zapremine za tu vrstu tijela predviđenih kontejnera – tako s jedne strane negira estetičke ili erotske primisli “korzetnog stiska” uglavljene u paradigme kulture već ih razotkriva u svoj (etičkoj) fatalnosti njihovih ishoda. S druge strane, paradoksalno, korzet gospodina Marijana postaje *sine qua non* njegovog bića, njegova najbliža i najintimnija veza (sa svijetom), onaj element bez kojega ovaj lik ne može biti. Ortopedski korzet time prestaje biti znakom javne (medicinske?) brige za neadekvatno tijelo, i postaje signalom osobnih adaptiranja nasilno “podržavajućim” praksama biva-

nja (tijela), a te su internalizacije počesto rodno determinirane.<sup>9</sup>

Također, pripovjedni pasusi koji kazuju o zbivanjima u stanu susjeda Stefana, u kojima je gospodin Marijan u situaciji koja bi se mogla opisati kao seksualno i fizičko nasilje, pa je na koncu “s poda ustao, brzo zgrabio bocu i razbio je o Stefanovu glavu”<sup>10</sup> (Chutnik, 2017: 165) te pobjegao kući, također uspostavljaju specifičan odnos privatnog i javnog. Susjed Stefan spašava gospodina Marijana od lokalne bande derana koja ga je htjela opljačkati, pa ga poziva na piće u svoj stan. Derani uzvikuju “javno znanje” (“Začepi, pederčino, ako ti je život mio, daj što imaš.” [Chutnik, 2017: 163]), a ta fama odjekuje i između četiri zida Stefanova stana:<sup>11</sup> “Ti si sav tako čist,

<sup>9</sup> (“Ljudsko”) tijelo u spoju s kakvim medicinskim pomagalom gotovo je paradigmatička slika područja proučavanja kojim se bave studiji invaliditeta. Sposobnosti ili ne-sposobnosti gospodina Marijana svakako bi se mogle razabirati po različitim ključevima, no ovdje nas zanima koncept medicinskog/ortopedskog korzeta kao elementa koji signalizira ili upućuje na mogućnost kakve (Marijanove) fizičke ne-mogućnosti ili ne-sposobnosti. U radu *The Minority Body – a Theory of Disability* Elizabeth Barnes (Barnes, 2016) predlaže ovakav račun određivanja rečenog stanja: “Osoba S ima fizički invaliditet u kontekstu C akko (ako i samo akko):

(i) S je u nekom fizičkom stanju x

(ii) Pravila za prosudbu solidarnosti korištena od strane pokreta za prava osoba s invaliditetom klasificiraju x u kontekstu C kao ono fizičko stanje za koje se pokreti zalažu u promoviranju odgovarajućih prava.” (Barnes, 2016: 46)

Predloženi analitički račun dobrodošao je u našem konkretnom slučaju stoga što otvara mogućnost solidarnog čitateljskog ulaganja u zamišljeno si članstvo u kakvom pokretu za prava osoba s invaliditetom te, posljedično, odlučivanja o tome je li fizičko stanje stvari i kontekst gospodina Marijana takav da bi ga se okarakteriziralo i tom identitetskom odrednicom. Ukoliko bi odgovor bio potvrđan, a čini se da bi s razloga prouzročene fizičke patnje, boli, neugode koju gospodin Marijan osjeća, takav mogao biti, ostaje razvidjeti narativnu “socijalnu metafiziku” (Barnes, 2016: 10) njegova slučaja. Zapitamo li se, tako, *što je to (što čini)* da nešto bude invaliditet (prema: Barnes, 2016: 10), odnosno što je to što je/bi moglo činiti/biti invaliditet za gospodina Marijana. On svoj korzet navlači kako bi mogao u nekoj sferi javnosti obdržati, disciplinirati svoje tijelo u uzdignutu položaju, kako se ono ne bi urušilo ili kako ne bi prokazalo tragove diksrepancija njegova tijela kao “tretiranog” muškog tijela u odnosu na neka druga (“netretirana”, normativna?) muška tijela. Drugim riječima, gospodin Marijan navlačenjem korzeta navlači svoju pridodanu, pribavljenu, nametnutu “muškost”. On se preodijeva u muškarca, no muškarca kakav uistinu nikada nije bio i kakav ne može biti bez čina sabiranja (vlastite?) muškosti – kao – proteze. Ono, dakle, što čini gospodina Marijana članom skupa osoba s invaliditetom jest muškost. Što je, pak, s “muškošću” kao konceptom koji se, moguće, otvara ovom vrstom čitanja, ostaje za razvidjeti. Mogući smjer iščitavanja Marijanova tijela kao *žrtve* vidjeti prema tekstu Tatjane Aleksić “Zajednica, moć i telo” (2014).

<sup>10</sup> Previše je izazovno, a bez želje i namjere za prizivanjem retributivističke pravde, ne zapitati se kakve bi bile sada poražavajuće društvene statistike rodno obilježenog nasilja da je “razbijanje boce o nasilnikovu glavu” standardna procedura odgovora žrtve na nasilje.

<sup>11</sup> Taj je stan, *nota bene*, posve drugačiji od onog gospodina Marijana i u svemu je “prava rupa kakvog starijeg lika” (Chutnik, 2017: 164). Prljavština i zapuštenost opravdavaju se ili su uzro-

<sup>8</sup> Napominjemo tek uzgred da se sintagme “nekome slomiti kičmu” ili “oderati leđa” semantički spajaju u ideji poništavanja nekoga kome se takvo što čini, u njegovoj/njezinoj smrti.

sređen, drukčiji si. Znaš, meni možeš reći, na kraju krajeva mi smo već kompići, zar ne? Jer, čuj, ovdje ti po kvartu kruže glasine da si ti, no, znaš i sam, od onih koji više voli da im ga se metne nego da ga oni metnu. Da si Tetka, ne. Nisi pravo muško” (Chutnik, 2017: 164). Poimanje homoseksualnosti kao ne-prave muškosti tema je kojom se bave muški studiji/studije (o) muškosti,<sup>12</sup> a za potrebe ovoga rada koncept “pravog muškog”<sup>13</sup> koristimo tek ancilijarno. Ono funkcio-

kovani time što je Stefan udovac (“Čuj, ja ti baš i nisam nešto od pospremanja, ovdje fali ženske ruke, fali one njihove žice za higijenu i sve to” [Chutnik, 2017: 164]). Briga za kuću (privatno), tradicionalno je ženski posao. Kuća gospodina Marijana, s druge strane, neokaljana je mjesto reda i mira, malo kraljevstvo u kojem Marijan funkcionira gotovo pa – andeoski. Motiv čišćenja kuće, pravljenja reda u privatnom prostoru dijeli s pripovijetkom o gospodinu Marijanu i lik tetke Zorke iz pripovijetke “Zamisli divote” Tanje Mravak. Tetka Zorka, nakon cjelovitarnog tuženja na muža i izjavljivanja da će se razvesti – a razlozi za razvod do kojeg neće doći posve su banalni – zaključuje da će ona, kad se jednom razvede: “[...] sve posložiti, očistiti, urediti, staviti cvijeće u vazu i sve će to tako stat. Pa ću izaći iz kuće, a kad se vratim sve će me tako i dočekat. Zavjese na istom mistu di sam ih ostavila, u sudoperu neće bit ni jedna čaša, daska na školjci spuštena, pokrivač na trosjedu zategnut, dekica složena, zamisli divote” (Mravak, 2017: 121–122). Granica između opsesivne neuroze i “prave žene” čini se uistinu vrlo tanana.

<sup>12</sup> Vidjeti primjerice: Clatterbaugh (1997), Kimmel, M. S., Hearn, J., Connell, R. W. (2005), Nardi, P. M. (1992).

<sup>13</sup> Bez obzira na to što se u ovome radu želi progovarati o likovima koji su *ženski*, valja se osvrnuti na korištenu sintagmu “pravi muškarac”. Kolokvijalnost ovoga izraza (zanimljivo bi bilo razvidjeti ju i u odnosu na sintagmu “prava žena”) potražuje vrstu pojašnjenja i određenja, a ova ćemo potražiti u metodološkom i terminološkom segmentu muških studija/studija muškosti/studija muškaraca. Vjerojatno najfrekventniji termin proizveden unutar spomenuta područja znanja jest onaj “hegemonijske muškosti” R. W. Connella. Koncept hegemonijske muškosti je obilježen nekorlikim specifičnostima: hegemonijska muškost različita je od subordiniranih muškosti; u statističkom smislu nije uobičajena, no svakako je normativna; “slabije” inačice ovog koncepta nazivlju se “suučesničkom muškošću” (prijevod termina *complicit masculinity*, op. moja); koncept je formuliran u kontekstu logike patrijarhalnog rodnog sustava s pretpostavkom historičnosti rodnih odnosa, pa time i mogućnosti promjene rodnih hijerarhijskih odnosa; u tom smislu, hegemonijske se muškosti pojavljuju u specifičnim okolnostima i podložne su povijesnim promjenama (prema: Connell, 2005). U reviziji termina (Connell, 2005) autor ustvrđuje ono što od prvotno zamišljenog valja zadržati (kombinacija pluralnosti i hijerarhičnosti maskuliniteta; inačice muškosti koje su u jačoj vezi s autoritetom i društvenom moći od nekih drugih muškosti; subordinacija nehegemonijskih muškosti povezana s marginalizacijom i delegitimacijom subordiniranih muškosti), što odbaciti (reduktivni model društvenih odnosa koji okružuju hegemonijsku muškost i koncept “globalne dominacije” muškaraca nad ženama; koncept psiholoških značajki muškaraca kao elementa koncepta hegemonijske muškosti), a što preformulirati (koncept rodne hijerarhije, problem geografije muškosti, fenomen društvene oblikovanosti/otjelovljenosti muškaraca, dinamike muškosti). S obzirom na rečeno, kada bi bilo tako da “pravu muškost” ovog ostriška imenujemo hegemonijskom, bismo li time, *nolens-volens*, ustvrđili da je normativna instanca muškosti ovog narativa (ili, posljedično, poljskog, možda čak europskog društva) onakva kakvu je re-prezentira susjed Stefan: nasilnička, agresivna, homofobna, mizogivna, sadistička, licemjerna? Ili bismo se trebali ograditi od ovakve ocjene na način da iskažemo kako je susjed Stefan tek jedan od segmenata, jedan od glasova narativa, pa u tom smislu

nira kao jedna od – tekstualnim strategijama i pripovjednim situacijama – oformljenih točaka od koje se mjeri Marijanova amplituda otklanjanja ili priklanjanja kakvom regulativnom rodnom modelu. U konkretnom slučaju “Stefanova stana” ona je mjerni instrument ne baš fino baždaren, pa radi na principu disjunkcije. Ili si muško ili nisi. Ili si muško ili si sređen, čist, slab, penetrabilan, tj. žena, pa se tako valja s tobom i ophoditi. “Jebote, ja ti život spašavam, dupe ti branim, a ti mi ne želiš zahvaliti, pederčino jedna?” (Chutnik, 2017: 165) uzvikuje Stefan nakon što je u maniri lošeg porno-filma “ponudio” snošaj gospodinu Marijanu (jer za očekivati je da će se “dama u nevolji” prikladno odužiti) i nakon što ga je udario šakom, a netom prije no što mu je Marijan razbio bocom glavu. No, osim za “slabog subjekta” atipične reakcije nasilja, jer nasilje se, a ono uzrokovano javnim neodobravanjem, događa slabim subjektima, i druga je vrsta privatnog i javnog u igri u ovoj sekvenci. Susjed Stefan koristi (priliku i) “javno znanje” kako bi zakrio svoje privatno, homoseksualno lice.<sup>14</sup> Također, “javna

možda valja više držati na umu sam proces pregovaranja različitih muškosti (hegemonijska preslagivanja), a manje moguće njegove rezultate. Tako bi susjed Stefan mogao biti tek jedan od oblika muškosti koji se grade i usložnjavaju u ovom segmentu romana, a baš njegovu, Stefanovu inačicu mogla bi odlikovati *tradicionalna hegemonijska pozicioniranost* koja u sebe uključuje dominaciju i nasilje (zakomplicirane dodatno latentnošću Stefanove homoseksualnosti i prilikom nerazjašnjenom situacijom oko seksualnih preferencija gospodina Marijana). No, sama metodološka uvjetovanost koncepta koja nalaže pomnu kontekstualizaciju fenomena nudi drugačije moguće varijante hegemonijskih muškosti. Primjerice, bismo li spomenutu “rodno-prosvjetiteljsku” crticu mogli nazvati muškošću hegemonijskog predznaka, onu ojačanu društvenom važnošću, potrebom političke korektnosti, institucionalizirano potpomognutom, no dvojbenom upravo iz razloga nepromijenjene nužde za (strukturnim) drugim (bio on žena, treće, homoseksualac, crnac ili Kinez)? Stefanova inačica muškosti moguće bi više bila određiva *muškošću koja (doduše) živi na još uvijek lukrativnim, iako u ovom kontekstu simboličkim, “dividendama patrijarhata”* (Connell, 1995) jer baš ona komponenta koja ju svrstava u (narativni?) eksces – komponenta nasilja – unutar hegemonijskih (zakonodavnih, političkih, psiholoških, teorijskih i ne samo muških) se (rodnih) redova (barem) pregovara u smislu njezine nedopustivosti. Odnosno, manje iz razloga Stefanove moguće homoseksualnosti, a više iz onih njegove agresivnosti valja u promišljanjima o muškosti ovog narativa biti obazriv a na način kako predlaže Mike Donaldson (1993) kada se pita o odnosima gay muškosti i one hegemonijske: “Muškarca se žudi ne zato što je homoseksualac, već zato što je muškarac. Kako protu-hegemonijski to može biti?” Stefan bi, moguće, mogao biti i simbol *suučesničke muškosti* ne posve upućene u sve mogućnosti i aporije teoretiziranja muškosti. Utoliko, a kako rad ne bismo bremenili dodatnim recima o muškosti, zadržat ćemo sintagmu “pravo muško” kao praznog/plutajućeg označitelja čija bi se popudbina mogla, da je tome slučaj, razvidjeti analizom muškosti ovog narativnog segmenta.

<sup>14</sup> Ovdje iznesenu tvrdnju o Stefanovoj homoseksualnosti (ne tek nekoj poopćenij erotomaniji) djelomice podržava sam tekst pripovijetke u recima: “Ja sam samac već pet godina, a spreman sam jebat, dakle sa mnom ti to i nije neki problem. No, reci, voliš li muške, voliš kad ti...” (Chutnik, 2017: 165). Nedovršena erotska fantazija susjeda Stefana upućuje na vjerojatnost njegova pomišljanja i promišljanja seksualnih susreta s muškarcem, a Marijanova zgranutost i odbijanje u Stefana izaziva bijes, ne toliko zbog same

znanja” o homoseksualnosti kao obilježenoj “nepravom muškošću”, slabošću, feminiziranošću doslovno su minirane likom Stefana koji funkcionira kao literarni primjer tvrdnje da i homoseksualci mogu imati obilježja “pravih muškaraca”.

Tumačiteljski, “pospremalacki” naponi oko lika gospodina Marijana i koprcanje između (formalnih i sadržajnih) aspekata gradbe ovog književnog lika ostaju ipak prikraćeni zadovoljstva “uređene divote” i cjelovite iščitanosti (ogoljenosti) koja bi imala ponuditi obuhvatni odgovor na pitanje s početka – što je zapravo to što Marijana čini lažnjačom? On “djeluje” kao žena, čak to čini kao “prava (poljska) žena”. No, kada bi motivska igra ostala tek na travestiji, pojednostavljeno pospremanje lika u ladicu “aktivističkog literarnog pamfleta”, jednostavno ne bi bilo održivo tekstom samim. Jer Lažnjače podrazumijevaju da postoji neki drugi pol, onaj “Istinitih”, pa se tek uz pomoć njega one mogu i osoviti. Ostaju u tom smislu dva prijedora: jedan se tiče ontološke koncepcije roda kao onog što nema “originala” (Butler, 2000), a drugi, pak, toga da se i u performativnim rodnim sedimentima uočavaju diskrepancije u odgovorima na pitanje: što je to raditi kao žena?

3. Ako je gospodin Marijan neobičan do razine “društvenog”/kvartovskog, javnog problema, tako Marica, lik iz pripovijetke “Ničija žena” Tanje Mravak<sup>15</sup>, svoju neobičnost egzercira u sličnom, susjedskom miljeu. No, ipak, to je susjedstvo bitno skućenije, a takav je i efekt Maričine zaćudnosti. Osim toga, obje pripovijetke dijele komponentu trača<sup>16</sup> – “Ničija žena” koncipirana je većinom intradijegetskim pasusima pripovjedačice Sandre te sporadičnim dijaloškim dionicama likova, a tekst započinje rečenicom: “Ženo moja, ne znan šta bi ti rekla” (Mravak, 2017, 87). Naslovljenica je pripovijedanja, čini se, posve izvjesna – žena koja se sprema čuti kakvu sočnu ili neobičnu priču iz ustiju “svoje” žene. Narativna/komunikacijska “svojost” valja u ovoj pripovijetki biti

---

odbijenosti, već moguće zbog odbijanja onog što je Stefan pretpostavio da neće biti odbijeno, a što iz njegove vizure mora po svaku cijenu ostati u četiri zida. Drugi segment koji je utjecao na ovu tvrdnju potaknut je tezama iznesenim u tekstu *Kruna od trnja* Dejana Ilića (Ilić, 2009) u kojem autor kazuje o nužnosti otklanjanja homoseksualnih aspekata muškog seksualnog nasilja u ratu putem “umetnutog tijela”, tj. nečeg što osigurava da ne dođe do neposrednog dodira dvaju muških tijela. Stefanova nakana da upravo do toga dođe, upisuje ovu mini-akciju u homoseksualni spektar.

<sup>15</sup> Zbirka pripovjedača “Naša žena” drugi je objavljeni naslov autorice Tanje Mravak, a izlazi 2017. godine pod uredništvom Krune Lokotara u nakladi Hena com.

<sup>16</sup> Trač kao oblik jezične djelatnosti, u konkretnom slučaju ovih narativa jezične djelatnosti pripovijedanja koja kreira / kojom je kreirana jezična djelatnost trača/tračanja, određujemo prema “Prilogu teoriji trača” Lade Badurine. Između ostaloga, Badurina ističe kako se tematsko određenje trača može definirati “zanimanje(m) za tuđe živote” (Badurina, 2008: 163), no ne za ma kakvu informaciju iz/oko tih života, već za “otklon(e) od uobičajenoga, očekivanoga, društveno prihvatljivoga” (Badurina, 2008: 163).

osigurana, ojačana jer se isključivo kroz prizmu te vrste “pripovjednog dogovora” može uočiti što je ili bi trebalo biti neobično s likom koji zapunja Sandrinu pripovijest. O liku Marice tako se doznaje da je novopridošla susjeda u “misto”<sup>17</sup> (Mravak, 2017: 87), da je kupila kuću (“Ajde da je kupila stančić, sobica, kužina, dnevni boravak, bokun balkonića, kupatilo. Šta će samom žensku više? Al kuću?! Ma nisan ja staromodna, pa znaš me, nego čisto praktično, oko kuće uvijek ima nekog muškog posla, a jel tako?” [Mravak, 2017: 87]), da je profesorica koja obrađuje svoj vrt (“Šta će njoj vrtal, šta, reci ti meni! Ona sama, pa di će s tim pustim tikvicama, pomama, salatoma? Ja da san sama, ne bi kuvala nikad [...] [Mravak, 2017: 87]), da “[...] oće pomoć svakome, stvarno neman protiv nje šta ružno za reć. Šesna, šesnica, mršavica. Ma čekaš malo, kako ti moš imat i vrtal i sredene nokte, to jedno s drugom ne ide” (Mravak, 2017: 88). Doznaje se još niz sitnica, čak banalnosti, no ono što je najčudnije, a doznaje se iz razgovora Sandrine kćeri Ljubice i Marice, jest da je Marica “ničija žena”, pa posljedno i “ničija mater” (“– A jel ti imaš muža? – pita ti Ljubica nju. / – Nemam. / – Pa čija si ti žena? / – Ničija. / – Ničija žena? Al se to može bit? / – Pa evo, vidiš, može. / – A jesi ti onda i ničija mater? / – Pa da, ja nemam djece [...]” [Mravak, 2017: 90]). Dijalog se odvija između odrasle žene i djevojčice od petšest godina<sup>18</sup> i predstavlja otponac kojim se pripovjedačica na sebi svojstven način uključuje u djelokrug lika: “Ma znaš šta, tu mi se malo smilila. Jadna. Vidiš ti kako i dite odma vidi da to nije kako triba bit. I sutradan ti ja ispečen kolač i pošaljem po Ljubici da odnese Marici” (Mravak, 2017: 90). Gesta tipično ženskog susjednog zblizavanja vrlo brzo prerasta u Sandrinu misiju Maričina “pretvaranja u nečiju ženu”, po mogućnosti svojega brata, koja se na koncu pokazuje neuspješnom “(r)adi frižidera” (Mravak, 2017: 104). Motiv frižidera, kao parodije ognjišta, kao kakvog obiteljskog mjesta okupljanja elementarnih vrijednosti (primjerice hrane kao resursa), važan je za analizu lika Marice. U narativ se ovaj motiv uvodi putem karte ili mape; na njoj je nacrtan. Naime, na nekom sporednom skretanju, usred ničega, (p)ostavljen je frižider koji “znalcima” signalizira da je baš tu točka na kojoj treba skrenuti ako žele doći do cilja.

---

<sup>17</sup> Tekst je pisan štokavskom ikavicom, dijalektalni leksemi (stilemi) nisu rijetki, a što je jedna od, uglavnom u književno-kritičarskim tekstovima, već prepoznatih osobina stila Tanje Mravak. Jezik pripovijetke tako upućuje kako na specifično hrvatsko geokulturalno područje (Dalmacija/dalmatinsko zaleđe), tako i na druge “identitetske” osobine prije svega pripovjedačice, ali i likova ove pripovijetke (pripadnost društvenoj klasi, obrazovanje, svjetonazor).

<sup>18</sup> Djevojčica Ljubica onaj je sporedni lik koji uspostavlja logičku narativnu vezu pripovjedačice i lika. Znatiželja djevojčice, njezina nježna dob ne funkcioniraju kao ljubopitljivo zadiranje u privatnost susjede, što bi svakako bio slučaj da je ovu vrstu ispitivanja provela Sandra.

Karta/mapa je rekvizit potreban onima koji se kreću, koji prevaljuju neke udaljenosti, mijenjaju mjesta; karta/mapa je nomadski rekvizit, nomadska potreba. No, nomadizam je ne samo faktička inačica življenja (kao u slučaju Sandrina muža Zorana koji je profesionalni vozač kamiona), već je "(n)omadski svijest i epistemička pozicija" (Braidotti, 1994: 23). Marica, za razliku od Sandre, a opet vrlo nalik Sandrinu mužu Zoranu, koji i jest narisao i frižider i kartu – "[...] zna svaki komadić Hrvatske, sve s njim priča di je koja prečica, pita ga da zna kuda će ići kad se glavna cesta zatvori, zna sela, zna gostione, sve ti ona zna što i moj Zoran zna" (Mravak, 2017: 94). Također, Marica "[...] ide na neki festival u Bosnu. Pazi, stalno negdi odlazi, na ovo, na ono [...]" (Mravak, 2017: 95). U odnosu na pripovjedačicu (i, za pretpostaviti je, naslovljenu pripovijedanja) koja se korijeni u svom privatnom prostoru, Marica je, čini se, nomatkinja i po tome što se upravo epistemička pozicija (nomada) nadaje onim što dijeli svjetove Marice i Sandre i njezina brata Zvone, ali spaja one Marice i Zorana. U narativnom postavu ove pripovijetke karakterološke/epistemološke pozicije aktera predstavljene su u više navrata kroz način poimanja duhovitog. Sandra i Zvone ne vide ništa zabavno u veselom razgovoru Marice i Zorana o frižideru – putokazu, pa kad Zvone, prilično nezainteresiran i nimalo zabavljen pričom, upita "(k)ojeg je kapaciteta frižider" (Mravak, 2017: 98), dvoje nomada urlaju od smijeha. Nakon opetovanih Zvoninih pitanja o tehničkim karakteristikama frižidera Zoran izjavljuje: "A daj, Zvone, bogati [...] pa to uopće nije bitno. Stoji frižider usrid ničega i nitko ga ne miče jer svi znaju da se kod frižidera skreće. Pa jel ti kužiš uopće šta je to?" (Mravak, 2017: 98). No, ne. Zvone je razumio samo to da je frižider "potencijalna ugroza za okoliš" (Mravak, 2017: 98). (Zoran je, pak, razumio i to da "zbog frižidera" veza Zvone i Marice neće potrajati.) Ova razlika epistemičkih pozicija uvjetuje kako neuspjeh Sandrina podvodilačkog pothvata, a istom gestom izmješta lik Marice iz spektra (pravog) ženskog (shvaćanja stvari, a taj je uvelike determiniran elementima supružništva i majčinstva). Cerekati se frižideru-putokazu u ovoj pripovijesti znači biti u mogućnosti do-misliti neko (drugačije, pomaknuto) stanje stvari, kreirati izvan reduktivnosti karakteristika "frižidera" kao tehničkog pomagala u svakodnevicu tretiranja, namirivanja, prokreiranja obiteljskih potreba (života).<sup>19</sup> Jedan od muških likova, Zoran, uživa tu vrstu/privilegiju "spoznajne pozicije" vjerojatno svojim radom (– kao muškarac), dok lik Marice svojim "ne-radom kao žena": prije svega nemanjem muža i nemanjem djece,

<sup>19</sup> I valja nadodati da je prokreacija dio pripovijetke. Sandra ostaje trudna ("Uglavnom, mislin da san tu večer opet ostala trudna" [Mravak, 2017: 102]). Ta večer je ujedno i večer Zoranove i Maričine uživanja u zajedničkom (afrodizijačkom?) smijehu, večer u kojoj Zoran kaže da se ne šali oko toga da će Maricu povesti kamionom do frižidera čim ona smisli što će u njega staviti.

jer unutar pripovjednog svijeta postav je upravo takav, a kako se vidi iz Ljubičine konstatacije: "Moja mama radi ko žena, a tata ima kamion" (Mravak, 2017: 91). Odricanje od tradicionalnih "ženskih uloga" supruge i majke, osim što čini sadržaj karakteristike "ne-žena" upisive Marici, odigrava na još barem dva plana. Jedan se tiče poimanja takve vrste odricanja kao društvenog problema, drugi je plan onaj koji ćemo nazvati pseudo-horizontalnim, plan (pravo-)ženskog shvaćanja te vrste odricanja. Prvi se plan nazire replici kikatavog razgovora Marice i Zorana o apsurdnu umetanja i vađenja predmeta iz frižidera, o pothvatima koji se planiraju i obavljaju, a bez stvarne potrebe ili smisla. Ljudska okupiranost frižiderom zabavlja ih, a Marica ustvrđuje: "Pa normalno, to je objekt od državne važnosti, treba se brinut o njemu" (Mravak, 2017: 98). Ako je tako da provodni motiv pripovijetke, frižider, ima metaforičke značajke poveze s obitelji, uglom žene u njoj, održavanjem života (a nije tek dovitljiva tekstualna slučajnost), tada je Maričinu rečenicu o državnoj važnosti te stvari, a posebice krevljenje na tu konstataciju, teško ne pročitati kao ironijsku oštricu uperenu prema onima koji, iako upoznati s time da je stvar nefunkcionalna, tu stvar i dalje rabe kao da je s njome sve u redu.<sup>20</sup> Kako pitanje literarnog stila ne podliježe (nužno) pravilu pobijanja dvostruke negacije, tako ironijski Maričin komentar na ironijsku situaciju, markira u plusu izdvojenost ovog lika iz pripovjedačičine matrice (ženskog). Ta je, pak, matrica, slojevitija nego što se isprva čini. "Ovako ću ja tebi reć, nije ona nesritna pa se zato nikad neće ni usrićit" (Mravak, 2017: 95) rečenica je pripovjedačice koja vibrira na suptilnoj (jezično-semantičkoj) tenziji. Pripovjedačica precizno uočava važnu osobinu svoje susjede, a to je neka vrsta Maričina dobrog osjećaja sebe i situacije u kojoj jest, bez potrebe da štogod tu nužno mijenja. Kontingencija života pokazuje da ne biti nesretan, ne znači i biti sretan, bez obzira na formalno-logičke zakone. "Usrićit se" ima, dakako, semantičku dvojnost. Kao (regionalni, dijalektalni) stilogem pokriva značenje leksema "udati se", pronaći sreću u braku, a što je posve u skladu s tradicionalnim poimanjem mjesta i života žena. No, isto tako, "usrićit se", a posebice povezano s nekim tko je već ne-nesretan (ili pak s iskustvom one koja je već usrećena), ima i ono drugo, ne baš laskavo značenje koje se braku zna pripisivati. Domišljatost pripovjedačice tako ne ostavlja baš uvijek prostora za rezove jasnih

<sup>20</sup> Ova mogućnost otvorena je i poantom pripovijetke koja kazuje o tome kako Zoran dovozi frižider svojim kamionom i postavlja ga u Maričino dvorište, jer su postavljeni putokazi. "I eno, stoji ta krama i dandanas kod nje u dvorištu, a ona i Zoran u njega stavljaju neke budalaštine. A šta ću ti govorit" (Mravak, 2017: 107). Zajednička (zavodljiva?) igra dvoje likova oko frižidera gotovo pa funkcionira kao od-igravanje "obiteljskog života" likovima koji narativom nisu uklopljeni u kakav drugi obiteljski sklop. Poanta priče, napokon, može upućivati i ka nekom drugom i drugačijem modelu "opsluživanja frižidera", onom s više smijeha.

linija. Nijanseri duša i emocionalnih stanja smatraju se tipično ženskom (i nemali broj puta tračerskom) rabotom, tako da ne čudi što je mikro-fenomenologija stanja Maričine duše prilično precizna. Marica dijeli ljudsku žudnju za time da bude sretna (ne samo ne nesretna), a ako je smijeh (humor ili vrsta zajedničkog spoznajnog zadovoljstva) jedan od pokazatelja sreće, tada razlog prekida sa Zvonom: “(n)e smijem se” (Mravak, 2017: 106) pozicionira lik Marice u ne toliko drugačije “žensko” no kakvo je ono Sandrino, “pravo”. Romantična žudnja/avanturistička potraga moderne žene za srodnom dušom opće je mjesto primjere suvremenih takozvanih *romcom* ostvarenja i jedno od suptilnih i žilavih kukavičjih jaja ženske emancipacije tumačene kao slobode izbora (životnog partnera, rjeđe partnerice) – može se birati partner, no nije baš na izbor i biranje samo. Zamamna ili začudna Maričina pozicija slobode (slobodne žene) tako prilično biva oblikovanom (i čitanom) kroz neke paradigme koje tek naoko nemaju utjecaja.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Svakako je tako da načini kojima se mogu promišljati kako koncept romantične ljubavi, tako i onaj (slobodnih) izbora, a posebice kada je potonji izravno povezan s prvim (vidjeti primjerice: Nicklas Luhman, 1996), mogu biti vrlo različiti. U kontekstu feminističkog čitanja izdvojenih književnih likova, što smatramo epistemološkom osnovom ovoga rada, nemoguće se je (i nepotrebno) otrgnuti u ovome kontekstu široj slici *feminističkog projekta* kakvom se ova aktualno pojavljuje, a kako bismo naznačili moguća spoznajna mjesta/mjesta spoznavanja predstavljene narativne situacije. Bez želje i, držimo, potrebe da genealoški/arheološki razabiremo višebličnost feminizma kao pokreta, zaustavit ćemo se na situaciji/terminu koji je već neko vrijeme operativan unutar raznih žanrova/vidova feministike. Radi se o pojmu “protuudara” (*backlash*) na feminizam koji (kao fenomen, prati feministička nastojanja praktički od samih njihovih početaka) u vremenu neoliberalnog kapitalizma ima svoje specifične oblike. Na zanimljiv način Susan Faludi (Faludi, 2006) povezuje mitski simbol “zlatne jabuke” s komodificiranim, komercijaliziranim, konzumeriziranim – danim na izbor – temeljnim feminističkim vrijednostima (feminističkom etikom ekonomske neovisnosti, feminističkom etikom samoodređenja, feminističkom etikom javnog djelovanja) koje se podbaciju pod noge suvremenim ženama (Zapada). (Ovakva su zbivanja počesto u suzvučju s konzervativnim političkim opcijama.) Uključimo li ovu perspektivu u kontekst pripovijetke, tada valja promišljati šire političke i klasno-socijalne dinamike suvremenog (hrvatskog) društva, kao i zabilježiti (feministički) *ressentiment* zbog odabranog finala narativne situacije koji prikraćuje užitak kakvih novih, revolucionarnih, emancipacijskih inačica. S druge strane, i bez želje za izborom – autoironizacijom ovog čitateljskog poduhvata, moglo bi se ustvrditi kako fokus promišljanja postaje upravo “problematično ‘ona’, prije no neproblematično ‘mi’, a što je indikativno za preokret koji bismo mogli nazvati pojavljujućom politikom post-feminističkih istraživanja” (McRobbie, 2004). U tom bi, pak, smislu (za pretpostaviti je) sinjska Bridget Jones – Marica upala u “dvostruki čvor [...] su-postojanja neokonzervativnih vrijednosti u odnosu na rod, brak, seksualnost i obiteljski život [...] s procesima liberalizacije u smislu izbora i različitosti u pogledu intimnih, seksualnih i rodbinskih odnosa [...]” (McRobbie, 2004: 254–256). Moguće je da bismo, u kontekstu ove pripovijetke, mogli ozbiljnije promisliti drugu opciju u nekoj od inačica parafraze crtice o ženskom prijateljstvu kako ju ispisuje V. Woolf u *Vlastitoj sobi*, tj. kada bi bio slučaj da je frižider u dvorište Marici dopremila pripovjedačica Sandra. Kako tome nije slučaj, ne preostaje no ustvrditi da se “zlatne jabuke” suvremenosti mogu dokotrljati do ženskih nogu čak i u obliku pokvarena frižidera.

Perjanice nomadologije G. Deleuze i F. Guattari u djelu *A Thousand Plateaus* nomada opisuju kao nekog tko “[...] ima teritorij, slijedi uobičajene staze, ide od jednog mjesta do drugog, poznaje mjesta (mjesto gdje je voda, mjesto gdje prebiva, mjesto okupljanja itd.). No, pitanje je što je u nomadovu životu princip, a što je tek posljedica principa. Za početak, iako mjesta određuju put, ona su strogo subordinirana putu koji određuju, obrnuta se situacija događa kod ‘sjedilaca’” (Deleuze i Guattari, 2005: 380). Trajektorij Maričina nomadstva određivala je ona sama, sama je ocrtavala svoj teritorij, stvarala svoja znanja. Sve dok nije bilo tako da joj je, na njezinu molbu, nacrtana karta. Karti joj je nacrtao muški lik, *connoisseur* vijugavih mogućnosti (s)kretanja, koji određuje mjesta i predlaže/diktira put. Štoviše, ključno mjesto skretanja donio joj je u dvorište, u njezin privatni prostor i time ju – posjeo, zabavio, učinio sretnom. Čvrsti princip romantičnog zapleta u ovoj pripovijetki zaogrnut je ruhom ironije, čak farse, no te ga prilično moćne literarne mašine ne uspijevaju dovesti u pitanje. Tako je logikom zapleta pripovijetke književni lik Marice proizveden u začudno biće samo iz perspektive onog “ženstva” koje je obremenjeno potrošenošću svakodnevna ženskog trajanja i do nezanimljivosti izbanaliziranim stereotipima. Narisana karta s označenim mjestima naposljetku je ipak Maricu najobičnije “usrićila”. Djelokrug “usrićenosti” je jedino što čini razliku.

4. Snatrenja o sreći i slobodi, maštarije i bajkovita duhovna lutanja<sup>22</sup> često zabilježene u registrima “ženskog”, kao da uvijek povlače za sobom nekakvu podrzivost, suspektnu manjkavost karaktera, duha, volje, intelekta ili sposobnosti (jer ona druga su što odisejska, što byronovska, što flanerska, a ta su “muška”), dok su s druge strane tako poželjne u svojoj bezazlenoj bespomoćnosti. Bespomoćnost, odnosno potrebitost, kao derivat pretpostavke o “manjkavosti” žena, paradigmatički je kultur(al)ni ženski topos. Taj topos, pa umnogome i na sličan način, žene dijele s djecom.<sup>23</sup> Uz napomenu o tome da sintagma “ženski književni lik” uistinu ne kazuje ništa o eventualnoj dobnoj determinaciji,<sup>24</sup> jer ne bi bilo posve jednostavno odre-

<sup>22</sup> Ne vjerujemo da je pretjerano reći kako je ovim elementima obilježen dobar broj “kanonskih literarnih junakinja”: Ema Bovary, Nora, Natalija Rostova, Ofelija, Clarissa Dalloway, Molly Bloom...

<sup>23</sup> Književnost nije jedina, a u suvremenosti vjerojatno niti među utjecajnijim diskurzivnim praksama koje p/održavaju ovaj amalgam; to danas čine filmska i općenito medijska produkcija. S pogledom unatrag, u ovome kolu nalazimo još i filozofiju, psihologiju, psihoanalizu, teologiju...

<sup>24</sup> Vjerojatno je tako da bi se Pipi Duga Čarapa ili Alisa mogle označiti “ženskim književnim likovima”, no ostaje onaj drugi, i najvjerojatnije vantekstualni faktor, koji ih postavlja u specifičnu kategorizacijsku ladicu, najčešće onu dječje književnosti, te je češće tako da se govori o njima više kao o likovima djevojčica, no ženskim književnim likovima. “Adultomofrizacijski” mjerni elementi izvanknjiževnog svijeta na zanimljiv način pozicioniraju djevojčice



diti Shakespeareovu Juliju ženom, a Carrollovu Alisu ne, tako će sljedeći paragrafi biti o ženskim književnim likovima, no onima koje se takvima (još) ne imenuju, pa imaju svoje ne posve razvijene (jezične) oblike. Okosnice uvrštavanja likova djevojčica u ovaj analitički pokušaj višestruke su. Osim elemenata sanjalačkog, bajkovitog (nedoraslog) koji su zbirna prtljaga i ženskog i dječjeg; djevojčica repetira, nadamo se pokazati, kako zbunjujuću nejasnost rodne situacije likova poput “gospodina Marijana”, tako i “suženi” djelokrug ženstva likova poput usrećene Marice. “Ne još žena”, ali ne i posve “ne-žena” šizofrena je maglovitost pouzdano nepouzdana pozicije *djevojištva*<sup>25</sup> pa primjerice Deleuze i Guattary pišu kako je djevojčica “čista hektičnost”, “bježno biće” (Deleuze i Guattari, 2005: 271); “ona je definirana kretanjima i odmorima, brzinama i sporostima” [...] Djevojčica kasni na svome računu brzine: ona je napravila previše toga, prešla previše prostora u odnosu na relativno vrijeme osobe koja na nju čeka. Time je njezina uočljiva sporost transformirana u vratolomnu brzinu našeg čekanja” (Deleuze i Guattari, 2005: 271).

5. Izvođenje frekvencije efekta-djevojčica započinjemo “Princezicama”, posljednjim segmentom *Džepnog atlasa žena*. Maruša Kozak je ime junakinji ovog narativa i s primjerice princezicama, na kakve se nailazi u klasičnim bajkama, dijeli malo što. Jednako toliko ima zajedničkog i s “princezicama” kojima se zapravo imenuje kakva razmažena, izvolijeva juća i pretetošena ženska (i ne samo ženska) čeljad (no tada je pokuda snažnija). Prva rečenica kojom glas ekstrasrdijegetskog pripovjedača obavještava o samoj djevojčici kazuje da je “Maruša Kozak imala [...] jedanaest godina i osjećala je da je ovaj svijet beznađan” (Chutnik, 201: 167), a posljednja rečenica, oblikovana glasom lika,<sup>26</sup> jest: “Nikud mi se ne žuri” (Chutnik, 2017: 228). Početno “tik” (Kermode, prema Užarević, 2008) ovog narativa odzvanja kroz (jedanaestogodišnja) zapažanja o sebi (“Kada bi roditelji zaželjeli da im kćerka izgleda lijepo, onda bi joj

---

– kao još ne posve žene, ali svakako unutar nekakvog ženskog. Također, drugi kriteriji, oni “ageizma/dobizma”, žene takozvane treće životne dobi, također, kako u književnom, tako i izvanknjiževnom univerzumu pozicioniraju na obilježen način.

<sup>25</sup> Jezičnotvorbeno poigravanje novotvorenica u nastavku teksta proizvod je potrebe za imenovanjem (svijeta). Naime, leksemi poput “djevojaštva”, “djetinjstva” nisu posve precizni, a time su i nefunkcionalni. Zaseban je problem taj da su ovdje predložene novotvorenice građene prema uzoru na postojeće: “dječaštvo”, “dječačko” i sl., no taj problem izlazi iz okvira i fokusa ovoga rada.

<sup>26</sup> Niti u ovom segmentu proze Sylwije Chutnik nema istaknutih navoda upravnog govora, a glasovi se pripovjedačice, lika Maruše i ostalih likova, a najčešće bake, odvajaju opet eventualnim grafičkim rješenjima prijelaza u nove odjeljke, povlakama, tek sporadično navodnim znakovima. Polimodalnost ovog segmenta romana prisutna je, no ipak u manjoj mjeri no u poglavlju “Lažnjače”.

dali da odjene haljinicu, a kad bi je poslali u dućan po kruh, onda bi joj dali hlače. Maruša se saginjala kod rubnika i slinila je prst. Čistila je njime pijesak i uličnu prljavštinu. Sve je tobože izgledalo čisto, ali s unutrašnje je strane bio svinjac” [Chutnik, 2017: 167]), o užoj obitelji (“Živjela je s mamom, tatom i bakom, odnosno maminom mamom. Seniorka je bila vrlo stara i okupirala je ležaljku u kuhinji” [Chutnik, 2017: 167]), školskim danima obilježanima pisanjima zadaća u kojima bi “uvijek napravila neku pogrešku. Ciljano, naravno” (Chutnik, 2017: 180), zatim o interesu za Majku Božju (“Bože dragi, kako je to dijete obožavalo Blaženu Djevicu! [...] Zašto je onda svaki dostupan Marijin prikaz temeljito išarala markerom koji je smrdio po razrjeđivaču?” [Chutnik, 2017: 175–176]), sitnim psinama poput ugaravanja gumenih bombona u otvore bankomata ili bi znala “u auspuh nabito lišće, travu, smeće pronađeno pokraj i auto bi postao beskoristan. Njime se više nije moguće ni odvesti na posao ni djecu u školu” (Chutnik, 2017: 189).<sup>27</sup> Ove i slične nepodopštine, ako tako možemo imenovati Marušinu volju za (razarajućim) djelovanjem prema svijetu koji ju okružuje, tijekom narativa augmentiraju (uglavnom) u njezinu doživljajnom univerzumu. Pa tako jedne noći, jer djevojčica se redovito noću iskrada iz kuće i luta ulicama, zadržava se na Zapadnom kolodvoru gdje promatra i svjedoči bijedi, nasilju i beznađu varšavskog polusvijeta (kao što danju svjedoči sličnim prizorima kvartovskog “malog svijeta”), uskače u vlak kojim dolazi do Centralnog kolodvora pa zatim Palače kulture i znanosti<sup>28</sup> u koju ne uspijeva ući pa ju motri odozdo “pitajući se što ako bi imala toliko snage u sebi pa da sve prerazmjesta za barem pet centimetara, bi li itko primijetio. Ili bi trebalo izazvati veliku kataklizmu – rasturiti sve, spektakularno pokvariti, uništiti, skrsiti. Poništiti. Ma daj, ipak je ona premalena za takve stvari. Objasniti si da još uvijek ne može napraviti puno toga” (Chutnik, 2017: 198).<sup>29</sup> Revolucionarna sanjarenja,<sup>30</sup> volja za

---

<sup>27</sup> Pripovjedačevo prikazivanje susjedskog domišljanja počinitelja ove psine fantazmagoričan je niz slika kojima se nevinna “Malena Curica” (Chutnik, 2017: 190) pretvara u bijesnog anđela osvete. Promjena je potaknuta odijevanjem Malene Curice u “krzno, perje, pliš, flanel, muf. Ma[ženjem] po obraščićima i šap[utanjem] na uho: ‘Ne grbi se, balavice jedna, a kad progovoriš, izvoli reći oprostite, pruži ruku, pospremi sobu, saberi se’” (Chutnik, 2017: 190), pa se nastavlja kuhinjom-igračkom dobivenom na dar. U toj kuhinji Malena Curica posluhuje svojoj obitelji obroke “od nedovoljno skuhanog života. Evo vam na, žderite, ionako ću vas ubiti čim zaspite” (Chutnik, 2017: 190).

<sup>28</sup> U napomeni prevoditelja čitamo da je to “jedna od najviših zgrada u Posljkaj, “dar sovjetskih naroda poljskom narodu” iz doba Staljinove vladavine SSSR-om” (Chutnik, 2017: 195).

<sup>29</sup> Ono što može je imaginirati Radikalnu Kraljevnu (Chutnik, 2017: 201), bjesomućnu silu koja tare pred sobom svu gnjilež svijeta ili osim nje, na meniju uloga ima i Zaposlenu Princezicu (Chutnik, 2017: 204), onu koja se nakon skitnji ušuljava u krevet i smišlja (prikladne) snove koje prepričava majci.

<sup>30</sup> Koja su, nota bene, usmjerena razrješavanju problema socijalne nepravde, onima pritiska neoliberalnog kapitala na ljud-

krojenjem svijeta, za djelovanjem koje bi donijelo kakvu temeljitu promjenu u beznadežnu učalost Marušina okruženja, ipak ne prestaju (i naposljetku nadjačavaju autokorekcijski podsjetnik o “premalenosti” za velike stvari), a san o slobodi (osobnoj i onoj društva) posebice je potaknut likom “pankerice” ili “bajkovite biciklistice” koju Maruša viđa, koja je “(i)mala [...] kojih dvadeset godina, dakle bila je stara” (Chutnik, 2017: 183) te koja joj postaje neuralgijska točka (ili cilj) puta u razračunavanje s vlastitom nesposobnošću malenosti. Plan pretvaranja u “samodostatnu uništavateljicu” uvriježenih normi, vrijednosti i shvaćanja, a kako Maruša vidi bit pankerice, treba započeti razračunavanjem s vlastitim djetinjstvom smještenim, dakako, u podrumu: “Sada će se obračunati sama sa sobom. S vlastitim podrumom. [...] Izvući će svoje stare igračke, strgane sanjke i knjige s bajkama. Sve to namjerava spaliti, uništiti, resetirati. Bez djetinjstva, bez tog odvratnog tereta neshvaćanja. [...] Bit će nova osoba, od samog početka, bez starog početka” (Chutnik, 2017: 215). Razračunavanje ipak ne prolazi glatko iz razloga “komedije intrige”<sup>31</sup> – a što je ujedno i preludij za sižejni finale – pa Maruša kreće u “vendetu” (Chutnik, 2017: 219) spram svijeta koji joj je posve nesklon: spalit će ga, a počēt će s tržnicom ispred zgrade. Narativni “tak” tako obuhvaća prizore izgarajućih tržišnih pultova i štandova, kotrljajućeg voća i povrća koje nestaje u plamenu koji se brzo širi. No, sladostrašće uspješnog zatiranja nije dugog daha. Iza Marušine intervencije u svijet ostaju dva leša. Jedan zaštitara koji ju je zgrabio dok je potpaljivala, a drugi pankerice. Naime, Maruša ima posebnu sposobnost: pogled koji ubija: “Maruša se nikad nije ogledala za sobom jer se bojala da je netko ne pogleda u oči. A kad se to dogodi, ta osoba nakon toga umire” (Chutnik, 2017: 177). Ubojiti pogled radio je tako da ona “zamisli da se nešto loše dogodi [...] osobi i katastrofa je na pomolu” (Chutnik, 2017:

sko funkcioniranje, onima konzumerizma. Drugim riječima: “Smrt sistemu koji tlači siromašne, radne ljude. Smrt uredima i trgovačkim centrima” (Chutnik, 2017: 220). U tim akcijama u Marušinu fantastičnom svijetu sudjeluju, puni volje, i elementi onog što bi se althusserovskim rječnikom moglo imenovati represivnim državnim aparatom, pa tako u jednom od destruktivsko-revolucionarnih stampeda sudjeluju (priključuju se!) dvije policajke koje, potaknute čitanjem Chomskog i Baumana na policijskim edukacijama, obrazloženo i spoznato razvaljuju pendrecima automobile, izloge dućana (Chutnik, 2017: 198–199).

<sup>31</sup> Maruša je uvjerena da u podrumu zgrade vidi Gospu, pa joj se, sretna što joj se ova ukazala nakon toliko napisanih joj pisama i upućenih molitvi, obraća riječima: “Ništa mi nećeš reći, nećeš mi pokazati put? Molim te, Marijo, podragati me po glavi ili mi zaprijeti prstom. Potreban mi je putokaz. Još uvijek sam malena. Tako malena, a tako bijesna. No, reci nešto, pomakni se. Jesi tu?” (Chutnik, 2017: 217). Na “Marijino” pitanje o tome ima li štogod za popiti, Maruša se malo zbuni, no krene kući po piće. Na stubištu, pak, doznaje da je Marija – Marija susjeda koja je odlučila umrijeti u podrumu (i junakinja segmenta “Vezistice” romana), no ne baš i Bogorodica, što Marušu dodatno razbješnjuje.

178).<sup>32</sup> Sve signale Marušine djetinje zamišljene ubojite moći gledanja dva trupa postavljaju u – nemoguće. Ako prethodne smrti doraslost tumačiteljskog uma, potaknuta koliko nejasno određenim slojevima istinonosnog u ovome narativu, toliko i žanrovskim, stilskim upućivačima ka fantastičnom, i može razumijevati na planu Marušine dječje zanesenosti, posljednja dva smaknuća za takvo što nemaju formalno-logičkog narativnog opravdanja. Ona su dio narativnog svijeta ovog segmenta romana postavljena na ravan pisanja zadaća, na ravan referencijalno-mogućeg. U tom smislu valja pre-složiti Marušu i sve vrijeme njezina literarna djevojištva u skladu s novim informacijama. Pa ako je tako i bilo da se moglo zabrzavati (ili lakonski primjećivati o djevojičkom predadolescentskom proklizavanju iz jedne dostupne uloge doraslog ženstva u kakvu drugu s popisa ovjerenih, više ili manje atraktivnih ili prihvatljivih, ženskih “mogućnosti”) ili “ovremenjivati” ovaj lik u kakvu lako otpirivu (pred-)hormonalnu, buntovnik-bez-razloga književnu tvorbu (a što zavodljivi mimetizam djevojčice iz perspektive doraslosti čini iz raznih razloga), Marušina sposobnost (motrena iz perspektive pripovjednih tehnika gradbe lika/narativa) isključuje te mogućnosti. Ako se odupremo i o nešto šire, primjerice žanrovske, potpornje pokušaja stabiliziranja ovako kreirane pomutnje, pa se poslužimo elementima fantastičnog kao onima koji nose neku jasnu/jasniju sliku ovog književnog lika (bila bi tad Maruša svojevrsna princeza modernih bajki, anti-bajki), dolazimo do paradoksalne pozicije koja, čini se, nema vokabular (moć imenovanja) za bježnu, fluidnu, pokretljivu ontologiju “djevojčice”, pa ju brzopleto i nestrpljivo re-kreira u prepoznatljivim mikromodelima onoga čime raspolaže: “antiprinčez”, primjerice. Pa ako *stvarnost* nije, a ni *fantazija* baš neće – gdje se onda događa ova djevojčica “od slova i znakova”? Čini se “uvijek (u) točki kretanja između [...] površina značenja” (Driscoll, 2001: 84). Odrednica procesualnosti djevojčice (Maruše) je što rezonira i već naznačenu procesualnost lika gospodina Marijana u ovom romanu, a i nadograđuje na/u narativnom postavu romana istaknuta mjesta rodne pomutnje/nevolje. Pokušaji fiksiranja, utvrđivanja sastavnih dijelova tih nevolja u najbolju su ruku (i počesto) osuđeni na granice metodološke/epistemološke zadanosti nalik onoj o dilemi “mačke kao žive ili mrtve”. Za neodlučivost post(a)/(o)janja valja imati vremena, a Maruši se “nikud ne žuri” (Chutnik, 2017: 228).

<sup>32</sup> Pogledom je Maruša riješila problem ujaka Stefana koji ju je prečesto posjedao sebi u krilo i prejako stiskao, no “ubojiti pogled nije uvijek djelovao u pravedne svrhe” (Chutnik, 2017: 179) pa je tako na onaj svijet otišao omiljeni Marušin zamorac (koji se prethodno najeo vezica za cipele). Do narativnog trenutka koji je u pitanju možemo ovu situaciju racionalizirati: ujak, koji nije umro neposredno dok ga je Maruša gledala, je mogao umrijeti od bilo čega, kao što je i zamorac mogao uginuti od trovanja prožderanim vezicama.

6. Djevojčica, pak, bez vlastitog imena<sup>33</sup> pripovijetke “Malo moje” Tanje Mravak na donekle je sličan način narativom uklopljena u svijet raskoljen na zbiljsko (moguće, što je istini nalik) i ne-zbiljsko (nemoguće, bajkovito). Ipak, razlike u donosu na konstrukt Maruše razvidne su na više načina. “Malo” je dio narativnog svijeta dosta jasnih markacija i putokaza o tome gdje je jedan, a gdje drugi od svjetova. Jasno je razdioba uočljiva u glasu ekstradijegetskog pripovjedača, fokalizacijama kroz lik “Malog mogeg”, pa pomicanjem pripovjedne instance u sveznajuću neutralnost, jasno naznačenim dijaloškim partijama teksta u kojima se brzim tempom smjenjuju kalamburne dosjetke, skovane uzrečice, rimovane sintaktičke strukture nalik brojalicama: “Trči, trči, kozu prči. Skoči, skoči, ispast će ti oči. Sad polako, nema priše. Još vratašca i nema više” (Mravak, 2017: 136). Nadalje, razdjelnicu “rimovanog” od nerimovanog svijeta topografskih fakticiteta koji mu prethodi (“– Di sii? – Kod strica Šimunaaaa. – Di sii? Kod Zorkinog zidaaa. – Di sii? Kod Kardoševe smokve. – Ima li smokava? – Neeeema još.” [Mravak, 2017: 136]) označuje prijelaz preko “mostića potocića” (Mravak, 2017: 136). Simbolika prijelaza preko mosta ili pak preko rijeke kao transgresija u neko drugo stanje stvari poznato je i često rabljeno literarno mjesto. U ovoj pripovijetki označava prijelaz na “Nebes” (Mravak, 2017: 135–136). Naime, Pavića Nebesa naziv su brda u blizini kuće djeda i bake kod kojih djevojčica, petogodišnjakinja, kojoj bi “kikice [...] mama u gradu zavezala”, pa bi ju “bolila [...] kosa” (Mravak, 2017: 135), provodi vrijeme počesto s djedom koji na Nebesima održava vinograd. Iako već ova vrsta politike imenovanja zaziva oštrenje osjećaja na/za bajkovito, tekst ne dopušta sumnju u taj osjećaj intertekstualnim uvođenjem onih literarnih osobnih imena koja posve nedvosmisleno, barem u kontekstu hrvatske literarno-recepcijske zbilje, otvaraju put bajci, pa tako na “Pavića Nebesima, sigurna je bila, živio je Regoč” (Mravak, 2017: 135), a djedov vinograd “bio je blizu i Potjeha i Domaćih, svi su oni živjeli tu, znali su to i ona i djed i nitko drugi to nije znao, a i kad bi im rekla govorili su da je Nikolica i gore stvari izmišljao” (Mravak, 2017: 135).<sup>34</sup> Zanimljivo je tu

<sup>33</sup> Ali brojnih hipokoristika: “malo didovo”, “oko didovo”, “ružo didova”, “zoro didova” (Mravak, 2017: 137).

<sup>34</sup> Valja ovdje napomenuti da prolapsi “mogućeg” u “bajkovito” u ovoj pripovijetki u više navrata asociraju na idejni/ideološki raster vezan kronološki za djetinjstvo ili mladost djeda, pa tako “Regoč spava u bunkeru, a Potjeh u kućici onog oficira što je jednog dana nestao i nikad se više vratio nije” (Mravak, 2017: 135), a pjesma koju pjevaju djed i unuka lutajući Nebesima je: “Po šumama i gorama / naše zemlje poonosne” (Mravak, 2017: 139). Političnost ovih ostrizaka povezuje je sa sličnim detaljima narativa o Maruši. Osim spomenutog Marušina lamentiranja pred Palačom kulture i znanosti, u ovaj se kontekst mogu uključiti pripovjedne dionice o Marušinoj baki koja je radila kao referentica za dodjelu stanova, te kao tipičan aparatčik-birokrat prošlog političkog sustava priskrbivala obitelji dobit od mita. (Također, Marušina destrukcija kao

uvidjeti da su u svijetu “Mojeg malog” figure koje izazivaju zanimanje djevojčice (ili joj pričinjavu zadovoljstvo, poput djeda) muške: Regoč, Potjeh i mužići-Domaći. S jedne strane, ova vrsta interesa mogla bi biti tumačena procesom (problematičnom, doduše) identifikacije djevojčice s aktivnim i takozvanim muškim djelatnim principom (jer Potjeh je izazovan utoliko što je u potrazi za kakvom stvari od općeg značaja, dok, primjera radi, Guja-djevojka, koja se također u makiji dalmatinskog zaleđa<sup>35</sup> može skrivati, slijedi tek vlastiti privatni impetus, što ju “skučuje”) i uistinu tekst pripovijetke štedljivo nudi, osim prokazive rodne morfološke markiranosti hrvatskoga jezika, tek mjesta “kikica” (eventualno “nosića”) kao markera *djevojištva*, a ne dječastva ovog lika. Utoliko su dojmljivija sva mjesta opisa djevojčičina vještog i hrabrog kretanja: “šibale su ih grane i grebale iglice” (Mravak, 2017: 138), ponašanja koje uključuje pjevanje “bezobaznih” pjesama<sup>36</sup> (“Jebi Katu svu u zlatu, / Jebi Maru u ormaru [...]” [Mravak, 2017: 137]), “traženje poskoka”, “gađanje žaba”, “bacanja stina u bunar” (Mravak, 2017: 137), a koja su tradicionalno prije spojiva s odgojem dječaka no djevojčica. Utoliko se djevojčica ovog narativa iščitava u markiranoj, frekvenciji drugačijoj od pretpostavljena konteksta djevojištva “vlaške sparine” (Mravak, 2017: 135). Ipak, poanta pripovijetke “Moje malo” pomiče fokus s djevojčice na upečatljivu osebnost djeda. On je pripovjedno već smješten na Nebesima, posve izdvojen u svome idilično-pastoralnom okruženju, u svijetu u kojem ne vrijede pravila bake koja “čisti mahune” (Mravak, 2017: 139), osnažen moćnim rukama uprljanim zemljom (kao da je iz nje iznikao) koliko i posve-

da ima u sebi blagog traga načina djelovanja junaka poljske dvadesetostoljetne prozne uspješnice, romana *Opaki* Leopolda Tyrmanda.) Ideološki, uopće ma kakav javni, politički kontekst uvezan s likovima djevojčica može se čitati na nekoliko načina. S jedne strane istaknuti treba često rabljen motiv žene koja alegorijom biva pretočena u kakvu općeljudsku vrijednost (slobodu, domovinu i sl.) i problematičnost te pozicije koja je razvidna u diskrepanciji između povlaštenog simboličkog i drugotnog stvarnog mjesta žena u kontekstima poput rata ili politike. Također, a što smatramo važnijim za narative o kojima je riječ, “djevojčica” je relativno recentna pojava/figura otpora (a vezana prije svega za filozofska, feministička i rodnoteorijska izvođenja fenomenologije takve vrste, no i za suvremenu političko-korekcijsku refiguraciju [i opet eksploataciju?] ženskog, a pri tome mislimo prije svega na kip djevojčice postavljen ispred bika kod zgrade burze u New Yorku). Ipak, veća je vjerojatnost da je potencijal otpora tekstualnih djevojčica narativa u pitanju stavka manje intendirana od jedne druge. Ta druga odigrava na kartu malenosti, ne-još-završenosti (političke) “žene” kao one/neke koja je i inače “manjom”, drugom. U tom smislu govore i elementi fantastičnog, bajkovitog kao rastera moguće realizacije amalgama “žena i politike”.

<sup>35</sup> Spominjanje kanjona Sutine (Mravak, 2017: 135) upućuje na geografsko podneblje okolice Sinja.

<sup>36</sup> Promišljanje sadržajno-tematske okosnice ovog rimovanog segmenta pripovijetke može biti izazovno koliko i nalik narogušenom (feminističkom) epepidlačenju. Ostat ćemo stoga (samo) na širem kontekstualnom određenju različitih mogućnosti dječastva – djevojištva.

mašnjim mirom kojim odiše, poistovjećen s Regočem kojem na uhu visi Kosjenka, a na djedovim ramenima “poskakivala (je) [...] i smijala se, smijala” (Mravak, 2017: 139) djevojčica. No, djedova bajkovita aura slama se, a time urušava i cijelu pastoralnu bajkovitost narativa, u trenutku u kojem (naoko kako bi zabavio unuku), podmeće požar. “A dolje u selu baka je prosula zdjelu očišćenih mahuna, uhvatila se za glavu, proklinjala dan kad se udala za njega i uru kad je naučila malu put do vinograda. – Mičo, Mičo – zvala je sina – eno ga opet, jadni ti smo, mala je s njim. Čuo je Mičo i prije nego mu je majka rekla, već je bio na pola puta do vatrogasnog doma” (Mravak, 2017: 139). Tumačiteljski ulog u djeda kao piromana ili djeda kao praktičnog šaljivdžije sa specifičnim smislom za humor, ne mijenja ništa na stvari djevojčice. Ta se igra ne (do)tiče svijeta fantastičnog u kojem ona na Nebesima obitava, niti dovodi u pitanje djedovu pouzdanost, moćnost. I opet je negdje u podtekstu na snazi impuls za ubrzavanjem i ove literarne djevojčice jer mali svjetovi nisu kapacitirani obuhvatnim poimanjem uzroka i posljedica, dobrog i lošeg, stvarnosti i mašte, pa se otvara zijev između dvaju likova – nje i djeda – koji se ne da zatvoriti u pripovjednom vremenu teksta. No, priče više nema i lik djevojčice ostaje “zaglavljen” u fiksiranosti procjepa pripovjednog vremena. Ako je tako da je “(n)arativni identitet [...] poveznica između prošlosti i budućnosti time što omogućuje integriranje mnogostrukih, različitih i djelomično proturječnih stanja i iskustava u skladnu temporalnu strukturu kako bi se ona učinila funkcionalnom za budućnost” (Brnčić, 2007: 289), tada bi narativni identitet lika djevojčice motrene pripovijetke bio vrlo upitan. Ona sama, naime, ne prelazi i ne može integrirati temporalne dimenzije jer koncipirana je elementima petrificiranog vremena (bezvremenosti – vrijeme u bajci) i drugačije njezine perspektive nema. No, ako pojmljena uz pomoć i preko vremenske dimenzije muškog lika, djeda, tada biva vremenom (priče)<sup>37</sup> podržana tek u ograničenom doseg svog djevojčičkog identiteta koji uvijek i iznova urušava u “nečiju tuđu (djedovu) bajku”. Kako relacijski muško-ženski romantični podtekst utječe na tektoniku ženskog lika pripovijetke “Ničija žena”, tako kontekst idealizirane (van-)vremenosti utječe na lik djevojčice pripovijetke “Malo moje”. Paradoksalno, time ovaj lik djevojčice ostaje onkraj dominantne dihotomne rodne paradigme i uspostavlja se kao zasebna, no tek u sferi bajkovitog, *djevojčička* inačica (ali ne i dječaka ili dječja).

7. Završni pasusi čitanja nekih likova žena u dvama proznim ostvarenjima suvremenih spisateljica sadržavat će napomene o tome da je (nedavna) brzo-

potezna poopćivost (slika) literarnih “žena” unutar one grane književnoteorijske misli (i ne samo nje) koja je feministička već odgovorila na (vlastitu) zavodljivost metode, pa tako neko “žensko” (p)ostaje uvijek iznova u procesu specificiranja, nijansiranja, borbe za imenovanje,<sup>38</sup> borbe za značenje. I ova naša rasplitanja ukazuju (na) i pokazuju različite inačice kakvog mogućeg knji-ženstva i više su željele biti nalik obzirnom razmicanju pripovjednog tkiva u uočenim pukotinama, no odlučnom zasijecanju. U proširenim mjestima pripovjednih otvora uočile su se figuracije nestabilna, krhka, nesigurna ili ograničena dometa. Ono što je važno reći jest da je problematično ovakve atribucije *a priori* svrstavati u “žensko”, kao što je i ono samo vrlo neizvjesno, a često je tako da su mu pokušaji zatravljivanja nalik bilo otpuhivanju prašine s nakanom da se bolje vidi kakav prastari zapis, bilo pak trajektoriju mogućnosti.

## IZVORI

Chutnik, Sylwia 2017. *Džepni atlas žena*, Hena com, Zagreb.

Mravak, Tanja 2017. *Naša žena. Sušnog ljeta gospodnjeg 2017*, Hena com, Zagreb.

## BIBLIOGRAFIJA

Badurina, L. 2008. *Između redaka. Studije o tekstu i kontekstu*, Rijeka, Hrvatska sveučilišna naklada, ICR.

Barnes, E. 2016. *The Minority Body – A Theory of Disability*, Oxford, Oxford University Press.

Biti, V. (ur.) 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska.

Braidotti, R. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.

Brnčić, J. 2007. “Naracija u historiografiji. Paul Ricoeur, Vrijeme i pripovjedni tekst, Pariz. 1983 – 1985.” *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu*, 39(1), 277–294. URL: <https://hrcak.srce.hr/49088>.

Butler, J. 2000. *Nevolje s rodom*, Zagreb, Ženska infoteka.

Connell, J. W. 1995. *Politics of Changing Man*, URL: <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-Dec-1996/connell.html>, zadnji pristup: 28. ožujka 2018.

Connell, J. W., Messerschmidt, J. W. 2005. *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, Gender and Society, 19, str. 829–859.

<sup>37</sup> U kojoj postoji jezični signal pripovijedanja o prošlim događajima: “pet joj je godina bilo [...], bilo je to u ona vremena kad su djeca sama putove znala” (Mravak, 2017: 135).

<sup>38</sup> Iako je tako da u ovome radu ne možemo ulaziti u pitanje o mogućnosti ili nemogućnosti imenovanja ženskog sredstvima koja su nam na raspolaganju, primjerice, jezikom, no ipak treba napomenuti i tu (ne)mogućnost.

Deleuze, G. i Guattari, F. 2005. *A Thousand and One Plateaus*, University of Minnesota Press.

Donaldson, M. 1993. *What Is Hegemonic Masculinity?*, URL: <http://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1149&context=artspapers>, zadnji pristup: 28. ožujka 2018.

Driscoll, C. 2001. "The Little Girl", u: Genosco G. (ur.) *Deleuze and Guattary*, London, New York, Routledge, str. 79–98.

Faludi, S. 2006. *Backlash: The Underclared War Against American Women*, New York, Three Rivers Press.

Gymnich, M. 2010. "The Gender(ing) of Fictional Characters", u: Jannidis, F., Lauer, G. Martinez, M, Winko, S. (ur.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie; 3, Berlin, New York, De Gruyter, str. 506–524.

Ilić, Dean 2009. *Kruna od trnja*; URL: <http://peskanik.net/kruna-od-trnja/>; zadnji pristup 17. siječnja 2018.

Lešić, Zdenko 2001. *Feminizam, feministička teorija i kritika*. URL: [http://www.openbook.ba/izraz/no12/12\\_zdenko\\_lesic.htm](http://www.openbook.ba/izraz/no12/12_zdenko_lesic.htm); zadnji pristup 22. siječnja 2018.

McRobbie, A. 2004. *Post-Feminism and Popular Culture*, Feminist Media Studies, Vol. 4, br. 3, str. 255–264.

Moi, T. 1985. *Sexual/Textual Politics*, London, New York, Routledge.

Smith, V. 1997. "Black feminist theory and the representation of the 'other'", u: Warhol R. R., Price Herndl D. (ur.) *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, str. 311–325.

Užarević, Josip 2008. *Protonarativ i narativ – poslovice i vic*, URL: <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1885&naslov=protonarativ-i-narativ-poslovica-i-vic>; zadnji pristup 20. siječnja 2018.

## SUMMARY

### ON SOME FEMALE CHARACTERS IN THE FICTIONS *NAŠA ŽENA* BY TANJA MRAVAK AND *DŽEPNI ATLAS ŽENA* BY SYLWIA CHUTNIK

The aim of this essay is to discuss the ways of designing several "female" characters from contemporary fiction by Tanja Mravak (Croatia) and Sylwia Chutnik (Poland). The emphasis is on the (narrative) methods used to select the literary figures differently conceptualised than the traditionally understood category of "female (literary) roles". Although literary figurations of the two narratives are different, there is a common trait in both texts. It consists in a clear intent to destabilise the habitual codex of literary femininity on one hand and, on the other hand, to create some new feminine matrices.

Key words: female literary characters, gender roles, feminist literary theory