

# (Ne)Sputane: tumačenje Krležinih romaneskih ženskih likova kroz prizmu suvremene popularne kulture

## UVOD

Kritički osvrti na Krležine ženske likove često se mogu svesti na optužbe za generalnu stereotipiju,<sup>1</sup> ženomrzačko nasljeđe Friedricha Nietzschea ili podjelu likova na ustaljenu binarnu opreku – anđeo u kući i fatalna žena – i sve varijacije koje ona donosi.<sup>2</sup> Takva je (kulturalno studijska, feministička) reakcija bila bez ikakve sumnje potrebna da bi se skrenula pažnja ne samo na Krležinu praksu pisanja o ženama, već i na opće mjesto pisanja o ženama u povijesti književnosti te je, naravno, relevantna i danas. To je intervencija koja uz svoju teorijsku vrijednost ima i vrlo praktičnu stranu. Naime, ona upućuje čitatelja/icu na oprez – nijedan autor nije nedodirljiv, nijedno djelo nije preveliko, a da bi se njegov sadržaj uzeo zdravo za gotovo. Ipak, ono što nedostaje nova su čitanja Krleže i drugih autora, čitanja koja ne bi nužno bila neopterećena prethodnom kritikom, već bi je nadogradila nečime što prije dvadeset ili pedeset godina nije moglo biti primijenjeno u analizi jednostavno zato što nije postojalo ili barem nije bilo artikulirano na način specifičan suvremenom feminističkom diskursu. Ako je popularnu kulturu moguće promatrati i

analizirati pomoću teorijskog vokabulara, onda bi trebalo vrijediti i obratno – Krležu bismo 2018. godine trebali moći čitati uz pojmove koje je stvorila popularna kultura. Stoga je cilj ovoga teksta povezati Krležino 20. stoljeće i feminističko 20. stoljeće sa suvremenom popularnom kulturom koja sve uspješnije briše granice između visokog i niskog te sve kompetentnije pregovara s tvrdom sveučilišnom teorijom. U tom duhu analizirat ću nekoliko ženskih likova iz Krležine proze: Melaniju Krvarić, Jadvigu Jesensku i Anu Borongay. Uz njih, svakako ću spominjati i druge prozne ženske likove kako bih što jasnije pozicionirala navedene glavne i sporedne ženske likove, dok Krležina osobna stajališta neću doticati pa tako ni izvoditi zaključke o njegovoj mizoginiji. Fokusirat ću se isključivo na književni tekst i tražiti trenutke sputanosti, kao i trenutke (apsolutne?) slobode, ukazivati na suosjećanje koje pripovjedač pokazuje, kao i na njegovo neskriveno gađenje. Konačan rezultat takve analize zasigurno neće biti revolucionaran niti će unijeti korjenite promjene u diskurs koji okružuje Krležina djela, ali to mi, uostalom, nije ni namjera. Sve što želim jest ponuditi još jednu perspektivu ili barem pregovarati s kritikom koja joj je prethodila, svjesna duga, ali i (donekle) neopterećena njime.

<sup>1</sup> “Zanimljivo je stoga da Krleža, koji je u mnogim aspektima svoga stvaralaštva avangardan, u književnoj reprezentaciji ženskih likova ostaje zarobljen u klišejima i stereotipima. Zanimljivije je to i stoga što će u svojim dnevnničkim zapisima Krleža o reprezentaciji ženskih likova razmišljati drugačije. ‘Htio bih da vidim Anu Karenjinu u postelji, intimnu, nemaskiranu, neposrednu... kako se vlada u tim opasnim trenucima kada spol prevladava sve predrasude jednog konvencijama zaglupljenog društva?’ ili, još radikalnije, ‘Ako se pojam ‘muško-žensko’ svode na formulu kao konstantu, ovi pojmovi odvajaju se matematski jasno u dvije grupe, ali se time stvar svodi ipak na posve ispraznu igru riječi [...] Međutim: gdje počinje u nama ‘žensko’, a gdje svršava ‘muško’? Gdje su granice svijesti koje bi se mogle odrediti?’ Nažalost, u Krležinim literarnim djelima njegove ženske likove ne pratimo u njihovim intimnim promišljanjima i doživljajima, koja ne bi bila u funkciji borbe među spolovima” (Gjurgjan, 313).

<sup>2</sup> “Psihološka motivacija protagonista u *Gospodi Glembajevima* i u *Povratku Filipa Latinovicza* može se sagledati kroz prizmu poremećenih muško-ženskih odnosa, u prvom redu kontaminacijom ideala žene svete, dignute na pijedestal, spoznajom o bludnoj prirodi ženske seksualnosti” (Gjurgjan, 314).

## POSTOJANJE, TUGOVANJE...

Kao što Lasić tvrdi da su u romanima i novelama koje su prethodile *Zastavama* “stvoreni svi preduvjeti za ‘Zastave’” (1974: 13), pod time misleći na pomicanje prema jednom glavnom liku i tematskom romanu (*ibid.* 12), tako su i ženski likovi evoluirali, od Melanije Krvarić iz Krležina prvog romana *Tri kavaljera frajle Melanije* (1922) do Ane Borongay iz već spomenutih *Zastava* (1962). Dok je Melaniji pripala uloga naslovne junakinje koja to u velikoj mjeri nije, a Ani lika koji opsjeda roman moćno, kroz svih pet knjiga, ostali su ženski likovi – Jadviga, Regina, B-obočka – epizodni, vezani uz jedan dio romana ili života protagonista, i, ugrubo, modelirani kao varijacije na temu fatalne žene. Čini se da svakoj od njih nedostaje određeni tip kontrole nad vlastitom pričom

– Melanija kao točka susreta drugih likova, Ana gotovo nikada nije citirana, Bobočka je ubijena, dokinuta – sve su rubne, tragične, iznevjerene. No u njihovim pričama postoji i potencijal za drugačije tumačenje, ono u kojem su naizgled obični ili tradicionalno negativni postupci zapravo oslobađajući ili, u najmanju ruku, samo njihovi, *neotuđivi*.

Uz nužno ispreplitanje s ostalim likovima, počinjem od Melanije kao jedine prave Krležine prozne heroine. *Heroina* nije prva riječ kojom bi se Melanija opisala, dapače, ona je tumačena “kao svojevrsan lik indikator pripovjednoga svijeta” (Duda, 1999: 449) te “popunjava aktancijalnu ulogu koja strukturno dolazi u odnos sa socijalno i ideološki različito postavljanim likovima i stoga omogućuje gotovo panoptikumsko oblikovanje romanesknoga svijeta” (*ibid.*). Ipak, Melanija nije samo formalna protagonistkinja, već je opisana baš kao što je opisana većina “krležijanskih hipersenzibilnih intelektualaca/umjetnika koji tragaju za svojim identitetom” (Nemec, 1999: 224) što pripovjedač potkrepljuje prepričavajući Melanijino djetinjstvo i opisujući je, između ostalog, kao “nervno istančano dijete” (2000: 9) i “bijednu anemičnu djevojčicu” (*ibid.* 13). Ona je nepoznatljiva sebi i nepoznatljiva/neinteresantna drugima te je more “neka duboka pitanja na koja ona nije znala da nađe odgovora” (*ibid.* 9).<sup>3</sup> Lasić na sličan način opisuje Kamila Emeričkog, junaka *Zastava*: “Kamilo se nada je kao identitet koji ne možemo ‘uhvatiti’” (1974: 33). Dakle, Melanija nije usamljena u potrazi za vlastitim “ja”, čitav je roman u potrazi za njezinim “ja”. Da sličnost s kasnijim muškim protagonistima bude veća, Melanijin je odnos prema ocu problematičan i destabilizira je jednako kao i druge krležijanske protagoniste – od oca nasljeđuje mentalitet krčmara i alkoholizam. Riječ je o stranama njezina identiteta koje pokušava potisnuti što dublje, ali kako radnja romana odmiče, njezino je opijanje sve izraženije, a osvještavanje financijskog aspekta posebice dolazi do izražaja pred sam kraj romana:

Koliko je samo puta bio kod nje na večeri? I koliko mu je novce dala? I knjige je kupovao za njene novce, i odijela, i šešire, i cipele, a, eto, sad joj je zalupio vratima pred nosom [...] I tako u tim mislima probudili se u Melaniji nagoni staroga krčmara [...] koji pomalo guli i lihvari i račun zapisuje na masnim ceduljama “Šoštarkalendar”, krajcaru po krajcaru, gdje je i kako je s njom, sve se to sada javilo u Melaniji i ona je stala da računa koliko je zapravo ona u svemu onom gadu dala. Onda dvadeset forinti, onda deset, onda pet, onda za englesko odijelo, onda knjige iz Berlina (Nietzsche – komplet) – to je, ukupno, trideset i pet i sedamdeset i petnaest... (2000: 148)

<sup>3</sup> S iznimkom pjesnika Trnina, čija se opsesija Melanijom uvijek opasno ziba na granici između želje da bude s njom/idejom o njoj i želje da se dočepa udobnosti njezinog doma, odnosno, njezine financijske situacije, svi su ostali likovi previše uronjeni u sebe ili u sukob s drugima da bi uopće zapazili Melaniju kao nešto više od prikladnog izvora novca.

Ovaj je moment prosvjetljenja uokviren u priču o Melanijinom svetokriškom mentalitetu koja se provlači kroz čitav roman. Za razliku od muških glavnih likova, Melanija je u grad pobjegla od nesreće svoga doma dok su oni uglavnom bježali iz grada na različite načine.<sup>4</sup> Ona je vječni uljez: “Melanija je još uvijek bila toliko provincijalka da se strašno bojala ljudi koji nagovaraju dame po ulicama” (*ibid.* 43) i nikako se ne može otresti svojih korijena iako bi to očito htjela. Za pripovjedača trenutak predavanja očevom nasljeđu kao da je pokazatelj konačne pobjede slabosti – Melanija nikada neće pripadati gradu, uvijek će biti kći seoskog krčmara. U činu sastavljanja računa tako naizgled nema ničeg radikalnog, a radi se, zapravo, o trenutku u kojem Melanija napokon može proniknuti u “crne rupe” (*ibid.* 9), koje ju od najranijih dana toliko muče, i jasno vidjeti organizaciju svijeta. U navali bijesa prepoznaje i mnogo skrivenije istine: “Gad tuberkulozni! Ljubio mi je ruke! I plakao je kao dijete! I on bi valjda htio moj novac! Zato mi i veli da me ljubi! Svi su oni jednaki!” (*ibid.* 149). Iako te riječi povlači već nekoliko dana i par stranica kasnije: “Trnina je mene zapravo ipak ljubio!” (*ibid.* 151), te odlazi k Pubi očekujući pomirbu ili bar utjehu, Melanijin je unutarnji mir vječno narušen pa je kulminacija bijesa i razotkrivanja kod Pubinog stana što rezultira boravkom u policijskoj postaji vrlo jasan i finalan gubitak naivnosti – Melanija više ne može biti pasivna, a drugi je više ne doživljavaju kao *bezopasnu*. No prije nego što izgubi taj status, ona gubi status pristojne građanke i dobre susjede: “Tako je Melanija cinički odbila i Trnina i spustila zavjese, i pogasila lampe, i pokrila se gunjem preko glave pa plakala, plakala, plakala, da su je uhvatili grčevi i stala da se trza bijesna i da jeca glasno tako te su se susjedi s onu stranu zida probudili i strčali u čudu” (*ibid.* 149). Status je to koji se njeguje ustaljenim ritmom života, nepromijenjenom svakodnevicom:

Poslije tog majalisa potekao je život Melanijin kao što već teče život naših ženskih stvorenja što vuku neke četiripostotne kamate iz Katoličke banke, svađaju se s partajama svakoga prvog za vodovod i tako. Idu na koncerte, u teatar, šeću po Korzu i šivaju toalete u Salonu Barrie (Barica Skomrak iz Jalžabeta), ukratko, žive životom naših malih rentijera kojima je pošlo za rukom da se popnu na hrpu od nekoliko hiljada forinti i da gore zabiju zastavu svoje žalosne jalove životne forme. (*Ibid.* 27)

Prije no što se osvrnem na Melanijnu svakodnevnicu kao na još jedno mjesto otpora, navedenu rupturu u svakodnevnom želim označiti teorijom umjetnice i feministkinje Audrey Wollen. Wollen tvrdi da su svi tipovi iskazivanja ženske, točnije, djevojačke nesreće (bezvoljnost, depresija, plač, sa-

<sup>4</sup> Ipak, zajedničko im je postepeno gnušanje koje se rađa, a upereno je protiv grada i malograđana koji u njemu žive.

moozljeđivanje...) krajnje radikalni te da se pomoću njih može preispisati povijest (umjetnosti, književnosti, civilizacije):<sup>5</sup>

*Sad Girl Theory* poziv je na svjedočenje djevojačkoj tuzi te na njezinu ponovnu kontekstualizaciju kao čina otpora, čina političkog protesta. Djevojačka je tuga bila kategorizirana kao pasivnost te je na taj način isključena iz povijesti aktivizma. Želim ponuditi ideju da protest ne treba nužno biti nešto izvanjsko kao što je marširanje ulicama, buka, nasilje, napuknuće. Povijest djevojaka koje su svoju vlastitu tugu i patnju koristile kao sredstva otpora i političkoga djelovanja dugačka je. Djevojačka tuga nije tiha, slaba, sramotna ili glupa – aktivna je, autonomna i jasno izražena. To je način na koji uzvraćamo udarac. (Tunncliffe, 2015, kurziv moj)

Melanija malograđansku svakodnevicu prekida zatvaranjem u sobu na tri dana i neprestanim iskazivanjem tuge – njezina se privatna nesreća prelijeva u javnu, o čemu svjedoče reakcije susjeda na tu silovitu promjenu. Na taj način Melanija prisiljava druge da vide, tj. čuju njezinu patnju. Također, njezino se zatvaranje može tumačiti kao definitivan prestanak suradnje s *civiliziranim* svijetom. Uistinu, kada ponovo izađe iz kuće, Melanija je agresivna, napada Pubu i Višnju, završava na policiji, a onda je sve “tako mutno” (2000: 156) pa čitatelj/ica više ne zna u kojem će smjeru njezina nova svakodnevica krenuti. Hoće li možda završiti među *brodolomcima*? Hoće li preokrenuti svoj život ili se vratiti onom starom nakon što val bijesa prođe? Njezina je nesreća katalizator za niz brzih promjena koje ostavljaju otvoreno pitanje je li Melanija konačno u potpunosti preuzela kontrolu nad svojim životom, odnosno, prestala sama sebi biti enigma ili ne.

Još je silovitiji primjer ove teorije Jadviga Jesenska iz romana *Na rubu pameti* (1938) koja izvršava samoubojstvo: “U kabaretu Tref-bara, gdje je nastupala kao pjevačica starih pjesama, otrovala se sinoć poslije predstave artistkinja Jadviga Jesenska. Uzrok samoubojstva nije poznat” (1980, 240), Sama je vijest posredovana, dolazi u obliku novinske crtice naslovljene “Samoubojstvo jedne artistkinje” pa ni čitatelj/ica ni pripovjedač u tom trenutku ne znaju ništa više o motivu od informacije dostupne u novinama. Ali Jadviga je ionako cijela poput crtice u romanu, posvećeno joj je tek jedno, “naglašeno lirsko i poetsko” (Flaker, 1999: 75) poglavlje te se ubraja u likove koji su “strukturalno uvijek sporedni” (Aleksandrov-

<sup>5</sup> *Sad Girl Theory*, kao i kasnija sintagma *Manic Pixie Dream Girl*, odnose se prije svega na djevojke. Ipak, obje imaju potencijal da se primjene bez obzira na dob, što pogotovo vrijedi za *Sad Girl Theory* koja je, između ostalog, namijenjena upravo detektiranju ženske patnje (Wollen kao najdraže primjere navodi Sylviju Plath, Judy Garland i Lanu Del Rey). U koncept *Manic Pixie Dream Girl* ipak sam odlučila intervenirati zato što se ekskluzivno odnosi na djevojke/mlade žene dok Krležini ženski likovi na koje termin primjenjujem više nisu djevojke.

Pogačnik, 2014). Drugi pak dio definicije ženskih sporednih likova Nine Aleksandrov-Pogačnik nije u potpunosti primjenjiv na Jadvigu, njezina vrijednost nije “vezana uz muškarca i njegovu socijalnu poziciju” (*ibid.*). Jadviga je ta koja povlači pripovjedača na drugu stranu, ona je ta koja *nje*ga uči kako biti brodolomac.<sup>6</sup> Ona definitivno jest crtica u romanu, ali Doktor je crtica u njezinom životu. Njezin život možda jest obilježen nizom afera, ali Jadvigu ne uništava jedan muškarac, već patrijarhalno, malograđansko društvo, nakon čega mu ona okreće leđa:

Slušala su gospoda moralisti tu ispovijed male djevojčice na policiji i nitko joj nije vjerovao ni jedne riječi. [...] Pretražili su je i našli da je netaknuta i tako su je pustili kući. Zgaženu, silovanu, popljuvanu. Tako je zapravo počeo njen život koji eto svršava po boljim hotelima za razonodu otmjenijih inostranaca. (1980: 81)

A muškarac je ni ne spašava: “Bila je Wernerova prva žena kad je on izdavao ‘Tribunu’, davno još prije rata dok je Werneru išlo sasvim loše, kad su stanovali u bijednom stančiću od dvije sobe bez posluje i ona je sama kuhala i krpala i pušila najjeftinije cigarete” (*ibid.* 85). Jadvigina egzistencija svojevrstan je bunt pa je patronizirajući ton pripovjedača zapravo u raskoraku s onime što Jadvigi često kroz svoje pripovijedanje priznaje – da je snažna, vjerojatno mnogo snažnija od njega. Tako joj u nekoliko riječi odaje počast: “... bilo je zapravo nečeg pionirskog u tim prvim javnim cigaretama Jadvige Jesenske” (*ibid.* 79), da bi je nedugo zatim sveo na potraćeni život koji nikome nije značio ništa:

Ondona pa do danas taj mali grad predstavlja za nju neizrecivo bolno hodanje uz tuđe plotove, i to se samotno, besciljno hodanje po malome gradu ponavlja uvijek – trista i šezdeset puta između jeseni i jeseni – i to jalovo hodanje raste u nevjerovatnu, tajanstvenu jednosmjernu sliku o zatvorenom malom gradu, o bezizlaznom lunjanju po tome malom gradu ili po malo većim gradovima, u sliku o žalosti jednog ženskog života koji je protekao a da se zapravo ništa nije dogodilo što bi zaista zavrijedilo da se proživi. (*Ibid.* 81)

Jadviga ipak odlučuje pušiti kada djevojke oko nje ne puše, odlučuje živjeti kao brodolomka te nije samo masa erotske energije (uostalom, to piše i u novinama – ona je artistkinja), nije jedna od Krležinih žena koje su “*jake* [...] *samo do određene granice koju nisu kadre prijeći*”, iako su mahom veoma inteligentne, uglavnom s izrazitom erotskom inteligencijom koju znaju iskoristiti, pa mogu biti veoma erotizirane

<sup>6</sup> Sličnu ulogu ima Bobočka za Baločanskog: “Bobočka je, uostalom, jedina osoba s kojom on može komunicirati, koja ga razumije, suosjeća s njegovim razdraženim i nervoznim stanjima i koja se može uživjeti u njegove estetske doživljaje [...] Tu životnu kulisu [...] razorila je upravo Bobočka (Nemec, 1999: 226).

i senzualne” (Aleksandrov-Pogačnik, 2014, kurziv moj). Ona tu granicu prelazi dvaput – prvi put kada izabire život brodolomke i drugi put kada oduzima vlastiti život. Prema teoriji Audrey Wollen te su odluke dokaz njezine borbe, njezinog aktivnog odbacivanja da se potruži biti sretna i nasmiješiti se u društvu koje joj je nanijelo tako duboke nepravde. Čin samoubojstva tako je vrhunac autonomije nad vlastitim tijelom i vlastitim životom, a Jadviga nije “nesretna žena” (= *sad girl*?) zato što pripovjedač romantizira njezinu bol, već zato što prelazi sve granice i prkosi malograđanštini svojom nesrećom, svjesna “težine okova društva i vremena” (Lasić, 1974: 94).<sup>7</sup>

### ... KUPOVANJE, ČITANJE, PISANJE, POSTOJANJE

Identitet Krležinih ženskih likova nije označen, naravno, samo trenucima pobune i tuge, već i svakodnevicom, o čemu je donekle bilo riječi u prethodnom dijelu teksta, ali samo kako bi se pokazao rez između svakodnevice i pobune. Kao najbolji primjer opet će poslužiti Melanija koja je u svojoj svakodnevici ona koja konzumira – kupuje namještaj, daje šivati haljine, čita ljubavne romane. Takvo se ponašanje podudara s onime što Rita Felski tvrdi za modernitet:

Ako su žene bile viđene kao objekti za konzumaciju, neke su žene, u osvit masovne proizvodnje i specifično modernih tržišnih strategija koje su počele dramatično mijenjati tkivo svakodnevnih odnosa između ljudi i stvari, također postajale subjektima koji konzumiraju. Pojava robnih kuća sredinom devetnaestoga stoljeća bila je najvidljiviji primjer cvatuće ekonomije koja će se sve više usmjeravati na prodaju proizvoda ženama. (1995: 64)

Mogućnost kupovine i bavljenja estetskim aspektom doma (raspoređivanje, premještanje, zamjena kupljenog) igra veliku ulogu u Melanijinom životu, dapače, popunjava joj vrijeme, ali i čini od nje subjekt – onu koja bira, odlučuje i radi intervencije u prostor. Ovakvu interpretaciju Melanijinog lika zagovara Maša Grdešić uspoređujući *Tri kavaljera* s jednim od kapitalnih djela francuske književnosti, *Gospođom Bovary*:

<sup>7</sup> Možda je najradikalnija *sad girl* zapravo Jolanda – predstavljena je kao zlatno dijete, odnosno, anđeo u kući, čija se smrt, opisana kratkim odrješitim rečenicama: “Jolanda jutros pala s konja i ostala mrtva. Sprovod prekosutra...” (1979: 376), može tumačiti i kao samoubojstvo. Njezin je život nemjerljivo lakši od života Jadvice Jesenske, ali funkcionira unutar jednako opresivnog (patrijarhalnog, malograđanskog) okvira – cijela obitelj računa na njezinu udaju za Kamila, ne uzima ju se ozbiljno, često se dosađuje, a njezini su osjećaji zaljubljenosti odbačeni na periferiju s koje povremeno opsjeda glavno tkivo teksta, ali nikada tako snažno kao Ana.

Ako bi se pošlo tako daleko da se odnos kulturalnih studija prema književnosti opiše kao teorijski i politički osviještenu tematologiju, tada bi se tekstovi kao što su *Gospođa Bovary* i *Tri kavaljera frajle Melanije* [...] mogli uspoređivati ne više na temelju zajedničkih tema i motiva već analizom reprezentacija ženske svakodnevice u moderni. Te reprezentacije banalnih praksi poput čitanja ljubica, šivanja, kupovanja ili dosađivanja, premda jesu neodvojiv dio složenoga književnog teksta, istovremeno funkcioniraju kao jedan tip znanja o moderni koji je današnjim istraživačima dostupan kroz zabilježenu kulturu te epohe. (2007: 254)

Reprezentacije o kojima piše ne samo da prenose znanje o moderni, već i ukazuju na potencijal za raspravu o Melanijnoj slobodi izbora i kreiranju identiteta. Nadalje, njezine čitateljske navike također pokazuju tko je Melanija te dopuštaju čitatelju/ici da gotovo na samom početku romana shvati kako Melanija nije isključivo pasivna. Naime, Melanija svoju sudbinu preuzima u ruke svaki put kada želi čitati: “Melanija nije bila prisutna jer je trpjela od migrene, koja se redovito javljala svake subote kada bi dolazila pošta s romanima” (2000: 18). Izmišljanje migrene može se tumačiti kao Melanijino zauzimanje za sebe – dok društvo očekuje da se pokori njegovim običajima i zahtjevima, Melanija pronalazi način da od njega pobjegne, pa čak i ako mu se ne može izravno suprotstaviti (kao što to npr. postiže Jadviga svojim javnim odmetništvom). Oslanjanje na ljubavne romane ili na književnost/umjetnost koju joj sugeriraju muškarci u njezinom životu, kao i na brigu o stanu (točnije, o njegovom *izgledu*), rekla bi Janice Radway, Melaniji služi “da bi se ispunile duboke psihološke potrebe” (1991: 59), no iako se u ovom slučaju donekle slažem s tim objašnjenjem, želim ići korak dalje i predložiti da Melanija ne osjeća tek “dosadu i odsutnost događaja kojima pokušava doskočiti prepuštanjem ljubavnim aferama, čitanjem romansi i preuređenjem salona” (Grdešić, 2007: 274), već da čitanje ljubica i namještanje stana jesu validni događaji, ravni onima koji sačinjavaju mušku, javnu sferu, ma koliko god ukotvljeni u svakodnevicu bili. Uostalom, muškarci koje susreće pokušavaju je dešifrirati ili joj pristupiti upravo preko njezine svakodnevice. Dok Janko Fintek shvaća da će je pridobiti razgovorom o Rinaldu Rinaldiniju, Trnin joj se udvara informacijama prikupljenim u voajerskom promatranju njezinog salona:

Ja vidite, na primjer, znam da vi volite žutu boju. Žuta boja je boja papinska i habsburška. Žuta boja znači intenzivnu krv, životnost, temperament, strast! Oker! Jaki oker! Garnitura vaših jastuka i popluna je žuta! I stolnjak je vaš žut! I divan! A da ste onaj ampirski šezlong, koji je prije stajao kod vas u kutu do peći, dali presvući kakvim žutim suknom, masivnim, ukrašenim kakvim bujnim desenom, bio bi mnogo ljepši od novoga žutog divana! (2000: 45)

Svakodnevica na taj način generira događaje u Melanijinom životu, ne samo događaje kao što su odlazak u kupnju i popunjavanje dana mijenjanjem

divana ili čitanjem, već postaje točka ulaza drugih likova kojima odaje dovoljno da je zavedu. Usto, radi se o, kao što Felski navodi, novom tipu svakodnevice, ona još nije sasvim uhodana (malo po malo javljaju se robne kuće, kina, raznovrsnija ponuda dobara...) i zapravo je ekskluzivna (ništa od Melanijina pripovijedanog života ne bi bilo moguće da nema platežnu moć), a nova je i Melaniji zato što tek preseljenjem u grad dolazi u mogućnost nesputano upijati *moderan* stil života, saznavati o najnovijoj modi, putovati usmjerena željama Mirka Novaka i trošiti novac na raznovrsnu robu, pa je njezina svakodnevica još uvijek prožeta elementom iznimnosti (mnogim djevojkama iz provincije takav život nije bio dostupan).<sup>8</sup> Na taj se način Melanija ocrtava kao subjekt u romanu koji je često pokušava označiti kao nemisleći objekt.

Po tom je pitanju slična Filipovoj majci Regini, čija se opsjednutost sobom može tumačiti kao radikalno zauzimanje za samu sebe:

Neugodnim vrelom Filipovih novih nemira postala je vlastita njegova majka. [...] Ova stara žena, koja je prebacila šezdesetu, neobično je mnogo polagala na svoj izgled, neprekidno se promatrala u ogledalu i govorila o 'svom dobrom izgledu', kao kakva stara hirovita djevica. Njeno tijelo bilo je već mekano kao spužva, ali u njenim je žilama još uvijek tekla neshvatljivo žedna krv: ona se tužila na trganje u zglobovima, zamatala se preko noći u flanelne krpe, a po danu kretala se u kostimu od sirove svile i u bijelim haljinama i pod narančastim suncobranom. [...] Ona je uživala u kupovanju svakovrsne, pa i najneznatnije robe: svijeća, rozina, sapuna, čokolade. Ideali njenog života postali su paketi, i koliko god je to bilo glupo, njoj su s općinskog trga slali iz dućana robu u naročito zamotanim paketima. Ona se veselila izletima kočijom i priređivanju piknika... (1989: 89)

Ovaj je opis, bez obzira na povijesni odsječak u kojem je nastao, brutalno svjedočanstvo o tome kako se doživljavalo žene koje se nakon šezdesete jednostavno ne zaviju u crno i pobožno, nečujno čekaju smrt.<sup>9</sup> Filipov je pogled posebno indikativan, opreka između muškog i ženskog poimanja životnih vrijednosti i kvalitete određenih sadržaja/proizvoda još je izraženija nego kod Melanije i njezinih kavaljera: "Od prvog dana stala je Regina da ga uzrujava: svojim neshvatljivim sklonostima za intenzivne mirise, za toaletne vode, za pomade, za parfeme" (*ibid.* 90). Za Filipa majčine su preokupacije tek "sporedne sitnice" (*ibid.* 89), one su mu neshvatljive, "daleke i strane" (*ibid.* 89) pa samim time i nevrijedne.<sup>10</sup> Muškarac,

<sup>8</sup> Činjenica koju Grdešić ističe u usporedbi položaja Melanije i Emme Bovary.

<sup>9</sup> Uostalom, stav o starosti i ženama koje se vole uređivati poslije *određene dobi* nije se do danas značajnije promijenio.

<sup>10</sup> Kod njih taj je razdor nastajao u književnim ukusima više nego li u ičemu drugome (Melanijino "parfimirano smeće" nije impresioniralo nikoga pa ni pripovjedača). Njezin životni standard i životni stil smetao je, u nekim aspektima, samo Pubu koji joj je spočitavao da ne zna voditi kućanstvo i dočekati ga s ukusnim obrokom na stolu.

čak i rastrojen, emocionalno poljuljan muškarac, uvijek je onaj koji prosuđuje i osuđuje, a žena ona koja bezglavo konzumira i koju treba obuzdati, pokriti, utišati, kontrolirati da ne bude "tako PUNA sebe" (Zambreno, 2012: 55). Ovo odzvanjajuće "puna" doводи me, u progresiji tugovanje-kupovanje-čitanje-pisanje, do Ane Borongay.

Ana je umjetnica, i to renomirana, utjecajna književnica, daje se čitatelju/ici na znanje već pri prvom spomenu njezina imena: "Ana Borongay je genijalna, Prvo Ime mađarske Moderne" (1979: 152). Ipak, Ani se gotovo nikada ne dopušta da govori. Njezine su riječi često u trećem licu: "Sutra poslije podne, u svo- me stanu, u pet sati čekat će ga..." (*ibid.* 171), a dopisivanje između Kamila i Ane, koje se stalno spominje, uvijek dolazi do čitatelja/ice kroz Kamilove riječi. Čak ni njezino pismo preneseno u kurzivu nije direktno citirano: "Ona nije zaboravila kako joj je pričao..." (*ibid.* 189). Tako se već u prvoj knjizi *Zastava* susrećemo s glavnim paradoksom – Ana je pjesnikinja bez glasa. U Jadviginom svijetu sporednom je liku dopušteno da zagospodari jezikom:

U vrijednosnom poretku likova u romanu najviše mjesto zauzima Valent Žganec, zvani Vudriga, zagorski seljak kojemu pripovjedač, zaobilazeći načelo uvjerljivosti pripovijedanja u prvom licu, predaje riječ da bi, u sceničnom monologu, K. mogao u tkivo romana uvesti [...] 'subverzivnu' kajkavštinu kao alternativni jezik..." (Flaker, 1999: 75)

U svijetu romana koji opsjeda bezglasna pjesnikinja, čiji bi jezik zapravo mogao pružiti jednako subverzivnu alternativu muškom bijelom kanonu, njoj nije dopušteno da govori ili joj je dopušteno u tako neznatnim količinama da za roman podijeljen na pet knjiga to nema praktički nikakvu težinu. Drugi je važan aspekt Aninog pisanja činjenica da se Kamilo s njezinim feljtonima nikako ne može pomiriti. Oni za njega predstavljaju niži stil pisanja koji nije dostojan *autorstva*:

... te nestaje glupog stezanja ženskog stasa, onog 'bezidejnog i glupog krvnika slobodnog ženskog tijela', kao što ga je lirski, u pobuni protiv steznika, koji je oduvijek bio 'grubom smetnjom intimnih tjelesnih dodira', krstila Ana Borongay u jednom od onih feljtona, koji su se od početka u njihovom odnosu javljali kao izvor trajne smetnje, jer Kamilo nikako nije mogao priznati da je feljton ozbiljna literarna forma, smatrajući ovu vrstu škrabanja saldakonističkim pisarskim, da, upravo kancelističkim poslom. (1979: 112)

Problem je, naravno, u tome što Ana koristi formu feljtona da nefiltrirano piše o svojim stavovima i emocijama,<sup>11</sup> njezine misli nisu dovoljno zaogrnutе u *lite-*

<sup>11</sup> Emocija kao problem, emocija kao nestabilnost: "Vrhu toga Ana je senzibilitet, srce, poezija, umjetnost, i kao takva atemporalna, premda se stilski realizira kroz simbolizam [...] ni Ana ni Kamilo nisu marionetski likovi. Ana doduše kamuflira glumom

rarnost da budu važne i velike.<sup>12</sup> Anin je veliki grijeh i to što ne voli politiku: “Ana se trajno dosađuje kada joj govori o hrvatskim brigama” (*ibid.* 103), ona nije racionalna, nije sposobna objektivno sagledati stvari, ona je zapravo dobra samo kada se o njoj sanjari.

## MANIC PIXIE DREAM WOMEN

Prije nego što povežem Anu Borongay i već spominjane likove s naslovnim terminom, moram ga objasniti i sažeti u nekoliko nužnih citata. Termin *Manic Pixie Dream Girl* (MPDG) skovao je filmski kritičar Nathan Rabin 2007. godine kako bi opisao rastući broj ženskih likova koji se u prvi mah čine beskrajno zanimljivima, ali nikada se ne zagrebe ispod površine i utvrdi njihova motivacija zato što služe samo kako bi dovele glavni muški lik do epifanije: “Lik *Manic Pixie Dream Girl* postoji isključivo u mašti osjećajnih autora kako bi naučila zamišljene, emotivne mladiće da objeručke prihvate život sa svim njegovim misterijima i avanturama” (Rabin, 2007, kurziv moj). Nadalje, Rabin se nekoliko godina kasnije javno ispričao zbog skovanog termina, nakon kritika koje je primio od šire popkulturne zajednice, ali i feminističkih kritičarki. Žalbe su uglavnom dolazile na račun nepotrebnog kategoriziranja ženskih likova, ali i zbog sve većeg broja likova koji su se terminom mogli opisati (što uopće nije Rabinova krivnja) pa su se tako počeli javljati članci u kojima se tražilo dublje razumijevanje termina:

Pišem ovo zato što stereotip *Manic Pixie Dream Girl* nije dovoljno istražen u žanrovima koje čitam i gledam te u kojima uživam. Ona nikada nije fokalizator u priči, ne razumijemo je iznutra. Jedan je od onih stereotipiziranih ženskih likova kojemu je oduzet čitav unutrašnji svijet. Umjesto osobnosti, ona naprosto ima skup ekscentričnosti – pomalo opskuran omiljeni bend, šašava šiške. (Penny, 2014, kurziv moj)

Problem je nastao u fundamentalnom neshvaćanju odjeljivanja sadržaja koji je imenovan od samog imena – zbog velike upotrebe termina i primjene na ženske likove koji mu nisu nužno odgovarali, mnogi su proglasili sam termin seksističkim te je Rabin potpisao njegovu kapitulaciju ograničivši ga na određene likove oko kojih nije bilo diskusije pripadaju li tom stereotipu ili ne: “Stereotip *Manic Pixie Dream Girl* u svojoj je srži seksistički zato što žene prikazuje kao privlačna sredstva koja služe da bi pomogla tužnim bijelim muškarcima u samootkrivenju, a ne kao autonomne,

nezavisne osobe” (Rabin, 2014). Ja pak smatram da je termin iznimno koristan kao signal za loše i lijeno napisane ženske likove ili jednostavno za likove koji su tu da posluže razvoju muškoga lika, koji nisu toliko likovi koliko sredstva radnje. Ana Borongay je jedan od tih likova, ona je *Manic Pixie Dream Woman par excellence*, izvrsno napisana, ali apsolutno nepotrebna za radnju romana, nepotrebna brojnim likovima – potrebna je samo Kamilu:

Ana Borongay uistinu objedinjuje čitav niz osobina ženskih likova Krležina proznog opusa; međutim, postoji i među njima veoma značajna razlikovnost. Ona je koncipirana kao dvostruki konstrukt. Jedna njena dimenzija, naime, jest živi lik određenoga životnog curriculumu i suodnošenja sa sredinom i ljudima svoga okruženja, dok je druga, odsudnija razina, Kamilova projekcija Ane, njegov osobni doživljaj, odnosno emocionalna rekonstrukcija koja se, kako vrijeme protječe, sve više udaljava od stvarnosti. Ana postaje vizija i fikcija. Ona, dakle, supostoji, odnosno postoji u Kamilu Emeričkom i zbog njega. (Aleksandrov-Pogačnik, 2014)

Ona je “žena kao metafora” (Gjurgjan, 2003: 314), “*Krležina najdublja metafora*” (Lasić, 1974: 98), označena odsutnošću/“žudnjom za odsutnošću” (Milanja, 1999: 538), ona “je tu jer nije tu” (Lasić, 1974: 93). Iza nje “već bijaše cijeli život” (*ibid.*) pa o tome životu nije potrebno ništa znati, ona je prizivana samo za sada, za ovdje, za misao koju Kamilo počinje ili završava. Ana je posredovana. U tom smislu Ana doista jest “sumarij svih Krležinih ženskih likova” (Aleksandrov-Pogačnik, 2014) jer svi su analizirani Krležini likovi *Manic Pixie Dream Women* ili nešto tradicionalnijim teorijskim diskursom:

U okviru sustava kodifikacije, kako ga je opisao Roland Barthes u svojoj studiji *S/Z*, svi ti ženski likovi pripadaju proairetičkom, ali ne i semičkom kodu. Drugim riječima, u smislotvorbi teksta oni imaju svoju funkciju, ali ne i svoj glas. Dakle, oni su tek antagonisti u dramskoj ili narativnoj strukturi teksta, i njihova je temeljna funkcija u tekstu karakterizacija muških likova. Drugim riječima, ženski likovi nisu samosvojni: oni funkcioniraju tek kao dramaturgija / narativizacija konvulzivnosti muškoga uma. (Gjurgjan, 2003: 317)

Melanija je izuzetak koji tek u par navrata dopušta da bude promatrana kroz tuđu perspektivu, da otvoreno posluži tuđoj mašti. Trnin je taj koji, zaljubljen u ideju o Melaniji izgovara: “Meni bi trebala žena! Ona bi s mene skinula ovaj teret!” (2000: 38) te ju konstruira kroz “papinsku”, “habsburšku” žutu (*ibid.* 45). No *Tri kavaljera frajle Melanije* Melanijin su roman i kavaljeri služe Melanijinom (upitnom) razvitku. Ana, Jadviga, Jolanda, Bobočka, Regina služe stvaranju ili razrješavanju konflikata u protagonistovom umu. One moraju živjeti (u Filipovoj/Kamilovoj/Doktorovoj glavi) i umrijeti da bi se radnja pokrenula dalje, da bi jedan pripovjedni čvor bio raspetljan, da bi glavni muški lik shvatio tko je, da bi

kad treba, ili kad misli da treba, *egzaltacijama, tiradama, hedonističkim ‘ispadima’*, čak i neke relevantne egzistencijalne modalitete” (Milanja, 1999: 538, kurziv moj).

<sup>12</sup> Ona bi sigurno, sigurno uživala u blogovima i objavljivala na internetu, kao što to Kate Zambreno tvrdi za Jane Bowles, jednu od svojih “potisnutih književnica” koja bi, po njenom mišljenju, obožavala blogove i Tumblr (2012: 284).



## SUMMARY

### (UN)BOUND: CONTEMPORARY POP-CULTURAL INTERPRETATIONS OF WOMEN IN MIROSLAV KRLEŽA'S NOVELS

The women Miroslav Krleža writes about are often divided into binary oppositions, and this division tends to be either a dismissal of their importance to Krleža's narratives or a comment on his supposed inability to write believable female characters. While this type of (feminist) criticism was and is necessary to draw attention to positions women occupied within the Croatian literary canon, contemporary readings of Krleža should also be informed by the language and concepts used outside of the academic theoretical framework. This text relies on such concepts and tries to bridge the gap between a small, but significant part of the Croatian literary canon and contem-

porary pop-cultural dialogue which mostly takes place on the Internet. By borrowing terms coined online (Manic Pixie Dream Girl) and applying Audrey Wollen's Sad Girl Theory in the analysis of Melanija Krvarić, Jadviga Jesenska and Ana Borongay, the text tries to affirm what is usually seen as mundane, trivial or too intense. Pop-cultural criticism offers new ways to articulate why these characters can be far more than *femme fatales* or "angels in the house", as well as how their everyday activities can and must be read as crucial parts of their identities. Thus the text functions as a simple proposal – if popular culture has tools we can use to save Melanija Krvarić from being an intruder in her own story, why not use them?

Key words: Sad Girl Theory, Manic Pixie Dream Girl, popular culture, Melanija Krvarić, Jadviga Jesenska, Ana Borongay