

TRAGOVIMA POPULARNE KULTURE I ŽENSKIH ŽANROVA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI 19. I 20. STOLJEĆA

Maša Grdešić, *Parfimirano smeće. Hrvatska književnost i popularna kultura, Disput, Zagreb, 2024.*

Maša Grdešić, književna komparatistica, naratologinja te feministička teoretičarka (pop)kulture, nakon zapažene studije *Cosmopolitika: kulturalni studiji, feminizam i ženski časopisi* (2013.), udžbenika *Uvod u naratologiju* (2015.) te *Zamki pristojnosti. Eseja o feminizmu i popularnoj kulturi* (2020.) objavila je u formatu knjige pod citatnim naslovom *Parfimirano smeće. Hrvatska književnost i popularna kultura* niz studija i članaka usmjerenih proučavanju hrvatske književnosti kraja 19. i 20. stoljeća kroz znanstvene interese kulturnih studija, naratologije i feminističke književne kritike.

Knjiga zaokružuje autoričino višegodišnje bavljenje hrvatskom književnošću iz vizura kulturno-diskurzni, naratoloških i feminističkih instrumentarija, a devet je tekstova pisanih od 2005. do 2022. godine podijeljeno u tri veće cjeline. Zanimanja za pojedina književna djela i opuse, pa i pojedine žanrove proizašlo je, pojašnjava autorica u uvodu, iz osobnog otpuštanja elitističkih i ograničavajućih uvjerenja o hijerarhijskim međuodnosima visoke i popularne književnosti i kulture, koja su početkom novog milenija i u hrvatskoj znanosti o književnosti, i uopće krugovima oko književnosti, počela raskrinkavati dotadašnje odnose moći isključive prema pojedinim književnim fenomenima (primjerice popularnoj kulturi), žanrovima (kao što je ljubić), a posebice autoricama (poput nekada marginalizirane Zagorke). Raspravljajući stoga o književnim promjenama i dominantnim modusima pisanja kraja 19. i početkom 20. stoljeća, a istaknuvši paralele i s recentnom književnom produkcijom, Grdešić uviđa da je u našoj književnosti izostala naglašenija avangardna/modernistička tendencija te je posljedica toga općenito uklapanje književnosti, pa i književne kritike i historiografije, u koncept „srednjokulturnoga“ (engl. *middlebrow*) (6). Autorica u uvodu kratko objašnjava da trodiobni koncept kulturnog raslojavanja na „niskokulturno“, „srednjokulturno“ i „visokokulturno“ podrazumijeva da se *niži* slojevi kulture odnose na „trivijalnu literaturu“, dok su *visoki* rezervirani „za avangardu“ (6). Iz toga proizlazi da ono što nastaje i što se percipira kao književnost *između* „podrazumijeva socijalno-psihološke realističke roma-

ne za široku, ali obrazovanu srednjoklasnu publiku, koja svoj društveni položaj jednim dijelom temelji na interesu za umjetnost“ (6). Grdešić nastavlja da toj kategoriji „[u]z bestselere i raznolike knjige nominirane za književne nagrade“ pripadaju i „ambiciozniji primjeri popularne književnosti, posebice kriminalistički romani“ koji „sebe redovito predstavlja kao ono ‘najbolje’ od kulture“, dok se s druge strane ograđuje „od jednostavnoga, plošnog ‘smeća’ popularne književnosti“ i „od avangardnog pretjerivanja i ‘nečitkosti’“ (6).

Oslobađajuća misao koja je predstavljala i „olakšanje“ i „svojevrsno dopuštenje“ za bavljenje različitim književnim fenomenima koje u ovoj knjizi Grdešić zaokupljaju bila je „ideja da je umjetnost politična“, a time omogućuje akademskoj zajednici bavljenje „*svime* što [ih] zanima“ (8). Zanimljiv je stoga moment i pojašnjenje odabira naslovne Krležine citatne sintagme koja „odlično sažima proturječne društvene stavove prema popularnoj kulturi koji oksimoronski ujediniju privlačnost i odbojnost, užitak i krivnju, obožavanje i prezir, vrlo često u istom konzumentu ili konzumentici“ (9). Ističući potonju tezu o političnosti umjetnosti, Grdešić pohvaljuje pothvate koji u recentnoj znanosti o književnosti propituju do sada nepromjenjive „tradicionalne vrijednosne hijerarhije“ (6) te dopuštaju više *impresionističke* nego strogo *formalističke* uvide. Stoga upravo naglašava da je i njezina knjiga rezultat materijalizacije kontinuiranih nagona, motivacije i zalaganja „za neshvaćene ženske likove, odbaćene autorice i tekstove, navodno pogrešna čitanja, neprimjerene osjećaje i loš ukus“ (14).

Prva cjelina „Visoko i popularno“ uključuje tri poglavlja. Poglavlje „Popularna književnost i *shopping*: predodžbe ‘ženskih žanrova’ u *Gospođi Bovary* i *Tri kavaljera frajle Melanije*“ otpočinje indikativnim smjernicama o „trivijalnim“ elementima Krležina prvijenca te raspravom o tipološko-historijskim predznacima terminoloških određenja moderne/modernizma/moderniteta. Osvrćući se na Z. Kravara i posebice R. Felski, a kasnije M. Morris i R. Bowlby, autorica će otvoriti pitanje o naizgled neupitnim binarnim oprekama koje se vežu uz modernu, najčešće simplificiranima u paru priroda/kultura. Uvodeći u razradu o moderni i Krležinu romanu par visoka/popularna književnost, tj. razlažući feminine naznake modernističkih stremljenja, autorica raskrinkava ustaljena uvjerenja „o muškoj modernici“ (23) te kroz romane *Gospođa Bovary* i *Tri kavaljera frajle Melanije* pokušava prokazati učinke tekstualnih mehanizama (ponajprije kroz pripovjedačeve stavove) oko glavnih junakinja koje su predstavljene u figuri „pasionirane čitateljice popularnih romana“ (27). Drugim riječima, izokrenuvši „hijerarhiju opreke“, Grdešić u fokus postavlja pitanje

„ženske povijesti’ dokumentiran[e] kroz potrošnju“ (27) i „načina na koji se u romanu proizvodi predodžba popularne kulture“ (33), a općenito posljedično otvara pitanje o interesima i utjecajima popularne kulture i tzv. ženskih žanrova u kontekstu moderne.

Baveći se konstrukcijama ženskih žanrova i reprezentacijama „popularnokulturne ženskosti“ (35), preko C. Brunson i A. Kuhn, Grdešić prilagođava te koncepte za potrebe svojeg korpusa (Krlježa i Flaubert) koji pripada „visokoj“ kulturi. Zanimajući se za problematiku reprezentacije ženskih žanrova i ženskih likova u tzv. kanonskoj književnosti koju pišu muškarci, dolazi do zaključka, primjerice, da je Emmino viđenje svrhe književnosti svojevrstni „surogat za neispunjivi literarni ideal“ (42), odnosno da njezin (ne)estetski i praktični/instrukcijski pristup književnosti donekle odvaja književni tekst od njegove autonomnosti i nekomunikativnosti, usmjeravajući se na „kratkotrajno zadovoljenje [...] trenutačnih potreba“ (43). Slično se događa i s Melanijom čiji je *način* čitanja blizak obliku „‘zlouporabe’ književnosti“ (43), što je razvidno u njezinoj figurativnoj ideji fikcionalizacije života kao romana. Oslanjajući se na Felski i njezinu tezu da Emma „estetsku vrijednost reducira na emocionalnu upotrebnu vrijednost“ (45), Grdešić stoga zaključuje da Emma i Melanija, tražeći svoja identitetska uporišta u književnosti spram nezadovoljavajućih okruženja i neispunjujućih (partnerskih) odnosa, „ne čitaju s nekim konkretnim političkim ciljem na umu, već radi bijega od ‘proze’ svakodnevnoga života“ (45).

Nakon promišljanja o *instrumentalizaciji fikcije* u dvama likovima, autorica se okreće relaciji *prekomjernog čitanja* i *kompulzivnog kupovanja* (50), pri čemu se potvrđuju teze o ženskoj figuri koja se u „kapitalističkoj ekonomiji istodobno reprezentira kao roba i kao potrošačica robe“ (51). U kontekstu Emmine lika, uočava Grdešić na tragu Felski, riječ je o ženskom čitanju reprezentiranom lek-sikostilemom *gutati*, a *shopping* je, i u Emme i u Melanije, „način proizvodnje vlastitog identiteta“ (55). Emma „*shoppingu* pristupa[ti] bez kriterija, kupujući sve što bi joj moglo privremeno stišati požudu“ (54), dok je financijski Melanija „sklona je svoj ukus u književnosti i unutrašnjem uređenju prilagođavati afinitetima svojih kavaljera“ (55), s kojima ipak ne ostvaruje dugotrajan partnerski odnos. Završno se zaključuje da je uključivanje popularnokulturnih elemenata, čak i u kanonskog autora poput Krlježe, dokaz da ni „visoka“ književnost ne može pobjeći tom fenomenu te je takva tekstualizacija „neprijeporan dio hrvatskog književnog kanona“ (57).

U poglavlju „Pedagogije ženskog“ u *Zajedničkoj kupki* Ranka Marinkovića“ Grdešić se zanima za načine kako se u nizu pripovjednih razina romana *Zajednička kupka*, ali i *Never more* razvijaju specifični *odgojni* trenutci i kako oni funkcioniraju spram ženskih likova. Pritom polazi od analogije s filmom *Nikad nedjeljom* Julesa Dassina iz 1960. i grčkim mitovima, primjerice mitom/tragedijom o Medeji, gdje se ženski likovi ukomponirani u preoblikovanu i prekrojenu priču nude kao „pozitivn[i] model[i] za oponašanje“ (64). Riječ je o metoda-ma poput *identifikacije* ili *povratnog poništavanja*, kojima se ženske figure služe kako bi procesuirale ispriповijedane sadržaje, pričem, drži autorica, dolazi do smjenjivanja fikcije i zbilje te, posljedično, i „zloupotrebljava[nja] pripovjedni[ih] tekstov[a]“ (65).

U nastavku poglavlja autorica se oslanja na V. Bitija koji spomenuta prekraćenja fikcije i zbilje, na tragu Marinkovićevih koncepata, iskorištava kako bi razlikovao dvije skupine čitatelja/čitateljica – tzv. *estetike* i *potrošače*, a koji se izlučuju s obzirom na općenitu pripadnost oprekama „visoke“ i „niske“ kulture (69–70). Potonja daje prednost „sadržaju i svom doživljaju“, dok će prvospo-mentuti recipijenti biti fokusiraniji „na samo pripovijedanje, shvaćajući formu teksta kao njegov pravi sadržaj“ (70). Ta podjela, zaključuje Grdešić, općenito rezonira s predstavljenim parovima iz romana i filma, no istodobno otvara pitanje jaza „visoke“ i „niske“ kulture. Naime, u toj hijerarhijskoj i strukturalističkoj maniri još će se jednom privilegirati muške likove – odgojitelje, dok će se donekle reduciranu „potrošačku (ili popularnokulturnu) estetiku“ svesti na ženske „veće potrebe za kompenzacijskim uživljavanjem u druge životne priče“ (72). Međutim, da podjela u *Zajedničkoj kupki* nije posve jednoznačna ukazuje kroz analizu sučeva pripovijedanja nadalje autorica, krećući od teze o nepouzdanom pripovjedaču, čije se konstruiranje priča propituje, no sada ne samo onih upućenih ženi, već i Jacobsonu.

U poglavlju o dvama Marinkovićevim romanima i filmu Grdešić uvodi, na tragu spomenutih opreka/parova, još jednu podjelu kojom pojašnjava „metafizičku žudnju“, referirajući se na R. Girarda i njegovo razlikovanje „romantične laži“ i „romaneskne istine“, a potom se osvrće na *ometačke* i *disruptivne* mehanizme koje Brunson opisuje kao „studentske reakcije na neke tekstove“ koji su korpusom književnih kolegija usmjereni „problematici ženske popularne kulture“ (85). Na tome mjestu Grdešić se vraća naslovu poglavlja – „pedagogije ženskog“, zaključujući da one, s obzirom na usmjerenost „ozbiljnih“ književnoteorijskih kolegija formalističkim analizama i estetičkim kriterijima nau-

štrb afektivnost i *investiranosti* „u sudbinu likova“ (86), djeluju blisko načinima preodgajanja ženskih likova u Marinkovićevim romanima i Dassinovu filmu, u kojima se često zakida figura „obične žene“ i „obične čitateljice“. Konačno, završava autorica, pristupi i tumačenja koji se vode isključivim nadzorom, preobraćenjima, pokoravanjem i/ili nametanjem, ograničeni su, nikako konačni i jedini *ispravni*.

„‘Krimiće kao literatura’: mjesto Branka Belana u hrvatskoj književnosti“ nastavlja se na prethodno poglavlje, pokušavajući *ispraviti* nepravde dotadašnjeg čitanja i ocjenjivanja proznog opusa Branka Belana. Autorica se dotiče ponajprije Belanovih kriminalističkih romana koje revalorizira, ali i drugih autorovih pripovjednih proza pokušavajući kontekstualizirati opus i spomenute krimiće, primijetivši da je neke njegove romane teško jednoznačno žanrovski odrediti, a „čim nema mogućnosti jednostavne identifikacije žanra, teško da će posrijedi biti popularna književnost“ (96). To pak može poslužiti kao potvrda da je neuklopljenost autora u „hrvatski književni panteon“ (92) najvjerojatnije posljedicom njegova (djelomična) žanrovskog usmjerenja prema popularnoj odnosno žanrovskoj književnosti, koja se, čini se, uzimala kao generalizirajuća teza za čitav autorov opus.

Dakle, pitanje pripadanja popularnoj odnosno visokoj kulturi i književnosti općenito je složeno jer, uzima kao primjer autorica, nije „uvijek lako dokazati“ da, prema referiranju na A. Easthopea „‘visoku’ književnost karakterizira kompleksnija tekstualnost“ (112). Što se konkretno Belanovih krimića tiče, Grdešić zaključuje da je „s obzirom na nedovoljnu količinu signala popularnog“, a s druge strane njihovu „složenu narativnu strukturu“, „otežanu“ formu koja ne podnosi automatizirano, rastreseno ili nepažljivo čitanje“ (115), ali i *noirovski* fon, indikativno te romane imenovati, ako ne već „visokom“ književnošću, onda barem bliže toj književnosti od nekih drugih žanrova popularne književnosti, kao što je to ljubić, a time i propitati Belanovo mjesto u hrvatskoj povijesti književnosti.

Zaključno, osvrćući se na „najznačajnij[e] ideološk[e] poma[ke] unutar kriminalističkog žanra“ (123) koji u suvremenoj produkciji promoviraju aktivne ženske figure, Grdešić ipak dodaje da u književnoteorijskim raspravama, koje su mahom nastale iz pera te *starije* generacije i dalje progovara „rodna kodiranost“ (125) opće i popularne kulture. To još jednom traži propitivanje vizura, metoda i alata čitanja i tumačenja zapostavljenih autora i žanrova kojima se u novom svjetlu može „podariti dignitet predmeta znanstvenog proučavanja“ (125).

Sljedeća cjelina knjige posvećena je, kako ukazuje naslov, „Našoj najpopularnijoj spisateljici“ – Mariji Jurić Zagorki. Prvo poglavlje „Politička Zagorka: *Kamen na cesti* kao feministička književnost“ posvećen je Zagorkinoj „antiroman-si“, kako ju naziva Grdešić, koja se „suprotstavlja svim stereotipima idealnoga ‘ljubića’“ (130), zbog čega autorica polazi od teze da nije riječ o pop-kulturnom romanu, već, na tragu Felski, „feminističkom romanu“. Grdešić najprije propituje književnoteorijsku legitimnost proučavanja *Kamena na cesti* kao autobiografskog romana, zbog čega taj roman „gotovo da nema status književnog djela u hrvatskoj književnoj historiografiji“ (132). Problematično se, ukazuje autorica, romanom služiti kao S. Lasić „u pokušajima rekonstrukcije [Zagorkine] biografije“ (132). S druge strane, primjećuje autorica, ni njezini autobiografski tekstovi ne mogu se jednoznačno čitati, a potom je izazovno njima se služiti u vjerodostojnoj rekonstrukciji biografije. Razlog je taj što je riječ o autorskom projektu *samouobličanja*, „izgradnje vlastitog identiteta“, primjerice „da se prikaže kao ozbiljna novinarka“ i „umanji svoje zasluge na literarnom planu“, koji je, ipak, „samo djelomično uspio“ (134).

Pošto je razjasnila učinke pripovijedanja u trećem licu *Kamena na cesti*, Grdešić se okreće konkretnim učincima karakterološke analize kroz feminističku vizuru. Ponajprije se to odnosi na motivsku preokupaciju i diskurzivaciju lika Mirjane kao podređene žene „u braku i društvu“ (138). S obzirom na kompoziciju romana stoga se razmatraju tri etape njezine podređenosti, ograničenosti i nadzora. Prvo, u roditeljskom domu, izdvaja Grdešić, razvidna su dva vida izolacije i nadzora – takozvani *spolni nadzor* kroz proizvodnju „diskursa o spolnosti“ (138), kako ga imenuje M. Foucault, i rezerviran je za obiteljsko razdvajanje muških i ženskih uloga, dok je drugi orijentiran ka „klasnoj udaljenosti“ (139) koja Mirjanu odvađa od uže zajednice i okoline, a oba vida čine lik socijalno neprilagođenim i orijentiranim na bunt i bijeg.

Drugo, izolacija je razvidna u braku provođenjem muževe „bračne ideologije“ (141) koju Grdešić vidi kroz metaforu zatvora. Stoga se ponovno služi Foucaultovim terminima i metodama za odčitavanje načina Mirjanina discipliniranja, a ono se realizira kroz dva vida – držeći Mirjanu u „izolacij[i] od vanjskog svijeta“ te provodeći „disciplinsko načelo vezano uz prisilan rad sa strogim dnevnim rasporedom aktivnosti“ (141), što podrazumijeva i financijsku limitaciju vlastite zarade. Međutim, Mirjana se suprotstavlja kontinuiranom nadziranju i discipliniranju, i to uz pomoć „škole i učenja bilo koje vrste“, „rada koji joj donosi financijsku samostalnost te čitanja i pisanja“ (143), a i u braku

s vremenom gradi samopouzdanje te se uspijeva usprotiviti mužu, sve dok ga konačno ne ostavi i vrati se u Zagreb. Treće, grad joj pak donosi još jednu izolaciju, uvjetovanu novostečenom samostalnošću, no kao rastavljene žene, zbog čega je Mirjanino konačno „preživljavanje“ ondje svedeno na „nevidljivost koja rezultira prestankom zanimanja okoline za njezinu nekovalencionalnost“ (150).

Završno Grdešić podcrtava da *mali, samosvjesni otpori* u Mirjaninoj priči „pokazuju[u] kako se značenje koje politički moćne strukture nameću podređenima ne može do kraja kontrolirati“, pogotovo što na njezinu putu izostaje, riječima A. Sinfielda „uključenost[i] u milje“ (151) odnosno podržavajuću zajednicu kakva je kasnije prepoznata u *feminističkoj javnoj sferi* (152).

Drugo poglavlje druge cjeline „Divno čudovište: uvod u Zagorkinu koncepciju androginije“ nastavlja u prvom poglavlju o Zagorki već spomenutu analogiju naše autorice s britanskom modernističkom književnicom Virginijom Woolf te titularnog koncepta iz autoričinih nefikcionalnih, ali i „s njima neraskidivo povezanim fikcionalnim tekstovima“ (154). Riječ je o Zagorkinu članku „Napredna žena i današnji muškarci“ objavljenom 1909. u *Zvonu* te Woolfčinu eseju *Vlastita soba* iz 1929. godine, koji Grdešić prema L. Čale Feldman vidi kao „prvi suvisao manifest feminističke književne i književnopovijesne revizije“ (155). Fokus su potonjeg krucijalni problemi „feminističke književne kritike, od tjeskobe autorstva do ženske rečenice, od mizoginije do androginije“ (156), a kao središnje mjesto, kasnije i feminističke kritike, zauzima „opreka između ‘estetike’ i ‘politike’“ (158). To mjesto tiče se donekle, zamjećuje analizirajući Woolfčin esej autorica i referirajući se kasnije na T. Moi, i „veze između forme i sadržaja“ (156), oblikovanja i diskurziviranja znanja i iskustva, a što je prohodna nit Grdešićkine knjige. Međutim, kako odmiče prema kraju svog eseja, ističe Grdešić, Woolf se primiče svojoj „tezi o nužnosti suradnje muške i ženske strane duha“ (160) te se vraća „strogim kriterijima ‘estetičkog’ pristupa“, čime „književnost ponovno postaje izvandruštvena kategorija“ (160).

S druge strane, Zagorkin članak „posvećen je praktičnim problemima, odnosno potrazi za primjenjivim odgovorima na pitanje kakva treba biti napredna žena“ (162) te se ne bavi pitanjem ženskoga pisanja. Središnjim mjestom članka Grdešić vidi pitanje ženske prirode koje se razvija iz potrebe stvaranja žene-čovjeka u unutrašnjem skladu dvaju različitih principa. Međutim, u Zagorki je, podcrtava Grdešić, za razliku od Woolf razvidno da ona pritom ne traži zatamljivanje naravi „vlastitog spola“, već su njezine teze dijelom „sasvim praktično-

ga političkog rada na ravnopravnosti spolova“ (165). Konačno Grdešić upućuje i na veze autoričine fikcije i nefikcionalnih tekstova, poput ovdje analiziranog članka, navodeći da je Zagorka, možda paradoksalno zbog trajne težnje da se legitimira kao ozbiljna novinarka, „hrvatskom društveno-političkom kontekstu u prvom redu doprinijela [književnom] proizvodnjom“ (166), stvarajući svaki svoj (povijeni) roman kao „radikalnu fantaziju o ženskoj moći“ (169).

Potom se Grdešić preko Matoševe reakcije na spomenutu polemiku i „forsiranje vlastitog uvjerenja da je žena u prvom redu ‘ljubavnica i mati’“ (169) te Foucaultova predgovora memoarima Herculine Barbin zadržava na problematičnoj recepciji drugačijih, androginih osobnosti kojima su nerijetko atribuirani pejorativni izrazi „neprirodno“, „abnormalno“, „nakaza“ itd. I sama je Zagorka, izdvajajući etikete njezinih suvremenika i književnih kritičara autorica, bila nazivana „monstrumom“, „malim čudovištem“, „mužem“, „ružnim pačetom“, a autorica to povezuje sa žanrovskom „čudovišnosti“ (179) njezina romana, odnosno uspješnim nadilaženjem „granice romanse ili ljubavnog romana s idealnim junakom i junakinjom te tipskom strukturom“ (173). Zahvaljujući tomu „što književnost zbog vlastite ‘čudovišne’, višeznačne ‘prirode’ ima utopijsku snagu potrebnu za reprezentaciju onoga što pripada području još nespoznatljivog“, može se, ističe Grdešić, s pravom sagledavati Zagorkin opus, poput Lasića, kao „jedan od ‘najčudnijih (a možda i najfascinantnijih) romanesknih opusa hrvatske književnosti’“ (180).

Posljednje poglavlje druge cjeline posvećeno Zagorki – „Šaptačka škrinja“: izvedba fantastičnog u romanima Marije Jurić Zagorke“ – usmjerava se tumačenjima fantastičnih elemenata u romanima *Tajna Krvavog mosta*, *Plameni inkvizitori* i *Vitez slavonske ravni*. Kako piše Grdešić, Zagorka u romanima „vješto balansira između povijesnog i fikcionalnog, racionalnog i melodramatičnog, realističnog i fantastičnog“ (188), koristeći se pripovjednim strukturama popularne književnosti, pa tako i fantastičnim motivima, kako bi razotkrila ono što D. Punter vidi kao *automatiziranu svakodnevicu*. Naime, ističe autorica, u romanima su fantastični elementi „prije ili poslije“ racionalizirani te pojašnjeni kao *složene varke* (190), kao „izvedba fantastičnog odnosno gotičkog u režiji samih likova“ (192), a njihova je pripovjedna funkcija raskrinkati spomenutu konstruiranu svakodnevicu te „društvenu i političku nepravdu – imperijalizam, patrijarhat, feudalizam“ (192).

Međutim, premda se spomenuti motivi uvode s ciljem naglašavanja određenih vrijednosti, poput „društven[e] pravd[e] i jednakosti“, te potvrđivanja

društvenog poretka koji je u Zagorke „utemeljen na racionalnom mišljenju“, fantastični elementi imaju „i neke neplanirane posljedice“ (195). Primjerice, pojašnjava Grdešić na primjeru *Plamenih inkvizitora* i *Vitezu slavonske ravni*, veći je značaj okružja (ženskih) likova postavljen „na tajnovitosti i privlačnosti vitezova nego na političkim ciljevima za koje se bore“, a upitnim se čini i konačan učinak na žensku publiku, kojoj je, čini se, „veći izvor užitka [...] napeta radnja, jeza izazvana uvođenjem fantastičnih motiva, ljepota i šarm junakinja i junaka nego ukazivanje na političku i društvenu nejednakost“ (195). Završno, podcrtava Grdešić pozivajući se na F. Bottinga, bez obzira jesu li fantastični motivi uvedeni da bi negativni likovi „zadovoljili svoju žudnju za vlašću, bogatstvom, strašću ili osvetom“ ili su pak uvedeni da bi pozitivni likovi „ostvarili svoj progresivni politički projekt“, oba načina uobličavanja tih motiva „razotkrivaju fantastično odnosno natprirodno kao učinke reprezentacije“ (196).

Treća cjelina Grdešićkine knjige „Marta, Branka, Laura, Zdenka“ kroz tri poglavlja fokusira četiri naslovom cjeline imenovane protagonistice hrvatske proze kraja 19. stoljeća. U prvom poglavlju „Romansa u pismima: pripovjedni ton u *Stankovačkoj* učiteljici Ivana Perkovca i *Branki* Augusta Šenoa“ autorica se osvrće na reprezentaciju ženskosti „kao majke i učiteljice, odgojiteljice i obrazovateljice“ (200–201) u likovima Marte i Branke koje su oblikovali kroz svoje *prosvjetiteljsko-realističke tendencije* Perkovac i Šenoa. Posebno se Grdešić bavi pripovjednom funkcijom pisama u navedenim tekstovima, oslanjajući se na teze M. Bahtina o uporabama žanrova svakodnevice u romanima i B. Tomaševskog o realističkom motiviranju uz pomoć tih žanrova. U oba slučaja, utvrđuje autorica, Perkovac i Šenoa tim se postupkom „služe kako bi na realističan način motivirali prikaz misli i unutarnjeg stanja glavnih junakinja“ (205).

Unatoč bliskosti motivacije pisama, naratološka analiza složenija je u Šenoine *Branke* zbog pojave „sveznajuć[eg] pripovjedač[a] koji upravlja narativnim kontekstom“ (205) te iz toga proizlazi pitanje njegove odgovornosti za umetnuta pisma i njihovo komentiranje. No, izazov se javlja pri određenju pripovjednog glasa, koji je, prema S. Lanser u kontekstu feminističke naratologije, „ograničen“ (208), stoga bi se mogao zamijeniti konceptom *pripovjednog tona*, koji pak uzima u obzir adresate, tj. javno i privatno pripovijedanje. Iz toga proizlazi logičnost postupaka kojima se Perkovac i Šenoa služe, zaključuje Grdešić, kako bi oblikovali Martu i Branku „izvan klasične opreke“ koju su među ženskim devetnaestostoljetnim likovima uočile S. M. Gilbert i S. Gubar – „‘anđela u kući’ i fatalne žene“ (208). Osim toga, usprkos „nametljivom“ (206) i „maksimalno

uočljiv[om]“ (209) pripovjedaču u *Branki*, Grdešić ističe da „najoštija kritika u romanu potječe upravo iz Brankina, a ne iz pripovjedačeva pera“ (209), što nameće zaključak da su Brankina pisma pripovjedačev „alibi za izricanje [...] bespoštedne kritike ondašnjega hrvatskog društva“ (209), a ujedno i potvrda koncepcije ženskog lika izvan spomenutih temeljnih kategorija. Perkovčeva Marta i Šenoina Branka (premda djelomično) zahvaljujući epistolarnoj formi tako su zabilježene u hrvatskoj književnosti među prvim ženskim likovima „koji o sebi pripovijedaju u prvom licu“ i „s pravom na samodefiniciju“ (212).

U drugom poglavlju treće cjeline Grdešić se bavi našim najznačajnijim romanom i najupečatljivijim ženskim likom hrvatskog realizma – Laurom – pokušavajući utvrditi načine kako se tematske okosnice i karakterna oblikovanja zrcale u pripovjednu i kompozicijsku strukturu teksta i obrnuto. Stoga će se poglavlje naslovljeno „Što je Laura? Otkud je ona?: ženski nered u romanu *U registraturi Ante Kovačića*“ pozabaviti likom „širokoga semantičkog potencijala“ (218) te njezinim podrijetlom, djelomično funkcijama i učincima na Kovačićevu realizmu, pa i primjedbama o romanu kao „kaotičn[o]m, loš[em] tekst[u] potpuno nekoherentne kompozicije“ (218). Najprije se Grdešić usmjerava na raspravu o likovima fatalne žene kao književnim motivima i proturječnostima kojima su ti likovi proizvedeni, a potom se zadržava na tvrdnji K. Nemeća o Lauri kao *faktoru nestabilnosti* koji se, posljedično, ogleda i u „*formalnoj* razini romana“ (221).

Upravo će se na potonje usmjeriti Grdešić u nastavku poglavlja kroz naratološku analizu romana, raspravljajući o učincima pripovijedanja i promjenama koje se uočavaju u pripovjednim situacijama u određenim dijelovima romana. Prva je situacija pitanje realističke motivacije s postupkom „pronađena rukopisa“ (221), dok je druga prolepsa „smještena nakon opisa *posljednje Ivičine noći na selu*“ koja nudi „uvid u njegovu *posljednju noć u gradu prije izгона*“ (222). Potonja je simptomatična jer povlači pitanje funkcioniranja Laurina lika u pripovijedanju, a koja za Ivicu predstavlja enigmatu. Veo tajne kojim je Laura obavijena rezultat je, zaključuje Grdešić, njezina „*romantičko*[g] podrijetl[a] i iskustv[a]“, u vidu aktiviranja popularnih motiva i zapleta u romanu, i upravo razlika naspram „Ivičine sasvim *realističke* priče“ (225) kontinuirano potiče sukobe reflektirane u svim ostalim strukturama romana, pa i spomenutoj poetičko-stilskoj razini. Primjerice, razvidno je, primjećuje Grdešić analizirajući ključno mjesto prijelaza s prvog na treće lice pripovijedanja, da Ivica „postaje muškarcem zato što ga je Laura učinila muškarcem“ te nakon toga ona „postaje

zvijezdom romana“ i „preuzima zaplet u svoje ruke“ (226). Konačno, Laurin „ženski nered“ koji destruiira krono-logiku priče, utvrđuje autorica, dokaz je Laurine pobjede „nad realističkim načelom“ (226) u romanu u kojemu su istodobno anticipirani *modernistički* elementi. Karakterološka analiza Laurina lika, ali i paralelizam koji se oko nje stvaraju uz ostatak naratološke analize „odličan [su] pokazatelj međuovisnosti i neodvojivosti forme i sadržaja“, teze kojoj se Grdešić na više mjesta u knjizi vraća i koju potvrđuje.

Posljednje poglavlje treće cjeline i knjige „S onu stranu Madone: lik umjetnice u romanu *Plein air* Jagode Truhelke“ zaokuplja se autoricom koju hrvatska književna historiografija najčešće kategorizira dječjom spisateljicom. Grdešićino zanimanje u tom poglavlju jest umalo zaboravljen roman *Plein air* „koji karakteriziraju modernističke narativne tendencije i feministički nastrojena protagonistkinja“ (234). Referirajući se na D. Detoni Dujmić, Grdešić ustvrđuje da bi zbog svojih istaknutih modernističkih prosedea upravo taj Truhelkin roman iz 1897. „trebao označivati početak naše moderne pripovjedne proze“ (235) uz do sad referentne točke Matoša i Leskovara.

Kao prvu žanrovsko-poetičku inovaciju Grdešić u *Plein airu* ističe novum oblikovanja „ženskog lika“ Zdenke Podravac, „neovisn[e] junakinj[e] koja je glasnogovornica feminističkih ideja“ (235), a što ju odmiče od spomenute utvrđene opreke devetnaestostoljetnih ženskih likova konstruiranih na tragu „anđela u kući“ ili „fatalne žene“. Premda je autodijegeza uspostavljena muškim pripovjedačem – Vlatkom Urbanićem – Grdešić napominje da njegovo pripovijedanje prikazuje Zdenku kao ženski lik koji „ponašanjem odstupa od ženskih uloga dominantnih za to vrijeme“ (236). Autorica najprije traži razloge za Zdenkinu *tjeskobu autorstva* (239), uspoređujući ju s likom Helen Graham Anne Brontë. Na taj način podcrtava da je riječ o fenomenu koji se pojavljuje u ženskih umjetnica ograničenih u društvenom i ekonomskom smislu, što posljedno ima odraz i na zatamljivanje njihovih kreativnih i umjetničkih impulsa.

Nadalje, Grdešić ističe da je Zdenka „aktivan i neovisan lik“ (240) koji pripovjedača Vlatka u konačnici privuče „uvelike zbog toga što se toliko razlikuje“ (242) od konvencionalnih femininih osobnosti. Tako se i pripovjedačevo *ja* kroz priču razvija dok ne postane i sam (rodno i klasno) samosvjestan te kritičan „prema vlastitom obrazovanju tipičnom za mladog muškarca iz više klase“ (244). Konačno razrješenje napetosti između glavnih likova ulaskom u brak Grdešić vidi „isforsiranim“ (248), pa o završetku dodaje još i da se čini da

je „Zdenka dobrim dijelom gurnuta u brak“ u kojem „ne može postići istinsku ravnopravnost“ (249). Međutim, uzimajući u obzir poetičko-stilski kontekst i vrijeme nastajanja romana, a potom i popularne elemente kojima se motiviraju određeni postupci i likovi, Grdešić završava da je inovacija u okvirima kategorije ženskih likova *solidno* izvedena razotkrivajući „napukline u patrijarhalnoj ideologiji“ (249).

Na dvjestotinjak stranica knjige Maša Grdešić potvrdila je više teza i ispunila nekoliko ciljeva postavljenih uvodom. Među značajnijim su *ispravljanja* nepravdi koje su učinjene ponajprije ženskim autoricama poput Zagorke i Truhelke tjerajući ih u zapećak hrvatske povijesti književnosti, a čiju su sudbinu dijelili i neki autori, primjerice Branko Belan, zbog svojih žanrovskih strategija posuđenih iz popularne književnosti. Osim toga, knjiga je važna jer podsjeća na i dalje neprevladane stavove o suprotstavljenim kategorijama „popularne“ i „visoke“ književnosti, kojima je autorica dopisala i dominirajuću kategoriju hrvatske kulture – „srednjokulturnu“. Tu se u obzir mogu uzeti i stavovi o afektivnim dojmovima prema književnosti i legitimnosti laičkog čitanja koje autorica otvoreno zagovara, a da pritom i dalje sama u knjizi ostaje u domenama formalne analize i, riječima Felski, etosu akademske kritike. Ta dva vida čitanja, pokazuje svojim komentarima autorica posebice kada se dotiče ženske publike, mogu (i trebaju) koegzistirati. Konačno, premda ženske perspektive i feministička književna kritika odavno na međunarodnoj sceni imaju zaslužno (akademsko) mjesto među mnogim (kros)/(pod)disciplinama kulturne i književne teorije, Grdešić je *Parfimiranim smećem* jasno i nedvosmisleno uputila na to kako „političko“ čitanje uključuje spomenuto formalno tumačenje te se jedno reflektira u drugom, na način kako se pojedina struktura romana, primjerice, reflektira na cjelinu. Na tom tragu, mogu se nadati, da će Grdešićkina knjiga poput Laure u Kovačićevu proslavljenom romanu možda učiniti „nered“ među tradicionalnim akademskim strukturama te otvoriti pitanja čitanja onkraj ustaljenih discipliniranih obrazaca.

Ivana BULJUBAŠIĆ SRB