

MAŠA GRDEŠIĆ

Parfimirano
smeće

HRVATSKA KNJIŽEVNOST
I POPULARNA KULTURA

Zagreb, 2024.



POPULARNA KNJIŽEVNOST I *SHOPPING*

Predodžbe “ženskih žanrova” u *Gospođi Bovary*
i *Tri kavaljera frajle Melanije*

Pripovijest o moderni

U hrvatskoj se književnoj historiografiji mogu prepoznati dva temeljna pristupa prvom romanu Miroslava Krleže. Prvi pristup često zaobilazi roman kao Krležin rani rad koji zadobiva važnost isključivo kao početnički tekst našega velikog pisca, dok se u ponešto ublaženoj varijanti pažnja ipak posvećuje pitanjima koja bi se mogla opisati kao standardne tekstološke muke krležologa. Riječ je ovdje o problemima naslova romana, koji je iz navodno izvorne autorove varijante *Tri kavaljera frajle Melanije* u prvom tiskanom izdanju promijenjen u *Tri kavalira gospođice Melanije*, te godine tiskanja, pri čemu se nakon naknadnih istraživanja arhiva izdavača knjige Matice hrvatske i Krležinih dnevnčkih zapisa službena 1920. ispravila povijesno točnijom 1922. godinom (Krleža, 2000c: 159-161). Također, tu je i pitanje zašto se upravo taj tekst nije pretiskao sve do 1980. godine (Lasić, 1987: 291) i zašto se nikada nije prevodio.

Indikativan je, primjerice, način na koji je Krleža 1930. u pismu Juliju Benešiću otklonio prijedlog prijevoda na poljski: “Što se tiče ‘Tri kavalira’ ja lično ne slažem se s tim da se ta stvar štampa. Stvar je početnička i nezrela u mnogim partijama...” (Krleža, 2000c: 165). Ipak, teško se oteti dojmu da “nezrelost” koju romanu pripisuju kritika i sam autor nije toliko posljedica Krležina neiskustva u dugoj proznoj formi koliko “trivijalnog” elementa uključenog u romanesknu strukturu. Čini se stoga da iz pozadine slučaja proviruje za ovaj tekst nešto zanimljivije pitanje “simplificirane strukture” *Triju kava-*

ljera frajle Melanije (Lasić, 1987: 293), odnosno ne samo činjenica da roman uvelike tematizira trivijalnu književnost prikazom čitateljskih navika glavne junakinje već i da u značajnoj mjeri rabi popularne pripovjedne obrasce.

Krleža je, s druge strane, i pozitivnije pisao o tome svom tekstu kada je 1921. onaj element koji pokreće radnju romana imenovao “erotičnom fe-brom” (Krleža, 2000c: 165). U tom opisu autor kao ključne i “modernizmu” prikladnije tematske preokupacije romana navodi “smrt stoleća, fermente i našu horvacku katoličku močvaru” (165). Upravo u tom smjeru djeluje i drugi književnopovijesni pristup prvome Krležinu romanu, čiji je cilj uklopiti *Tri kavaljera* u na različite načine ustanovljene “faze” Krležina stvaralaštva. Tako, primjerice, Stanko Lasić roman smješta u autorovu “fazu negacije” (prema Škvorc, 2005: 68), a Boris Škvorc traga za elementima ekspresionizma, navodeći kao dokaz Krležin obračun “s modernizmom hrvatskog tipa (odnosno modernom)” u romanu (Škvorc, 2005: 85). Taj se obračun ne odnosi samo na autorovo “ironiziranje jednoga tipa narativne strukture” (Lasić, 1987: 293) – misli se na trivijalnu – već za oba krležologa upotreba ironije kao figure ima mnogo širi doseg (Škvorc, 2005: 81) jer je riječ o avangardnoj kritici “književne laži” koju predstavlja hrvatska moderna, dakle čitavo jedno razdoblje hrvatske književnosti.

Čini se stoga da bi razradom drugoga tipa pristupa roman *Tri kavaljera frajle Melanije* ponajprije trebalo čitati kao pripovijest o hrvatskoj moderni. Da je posrijedi parodija različitih stilskih usmjerenja unutar toga književnog razdoblja, na prvi je pogled jasno poznavateljima novije hrvatske književnosti: lik tuberkuloznog novinara i lirika Marijana Ksavera Trnina podsjeća na književnopovijesne predodžbe A. G. Matoša, dok vatrena podrška vidovdanskom kultu Pubu Vlahovića približava Vojnovićevoj jugonacionalističkoj retorici.

Slijedeći takvu argumentaciju, bilo bi prikladno povezati estetičku i političku opreku između Trnina i Pubina “modernizma” s analizom razlika između matoševskog i vojnovićevskog tipa “antimodernizma” kakvu nudi tekst “Vidovdanski protusvjetovi i Matoševi protutekstovi” Zorana Kravara, objavljen u sklopu rasprava o “antimodernističkim tendencijama u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća” (Kravar, 2005). Kravar u svojim raspravama o antimodernizmu dosljedno naglašava da se radi o tipu mišljenja usmjerenom protiv civilizacijske moderne, a koji se može prepoznati u različitim ideološkim i estetičkim tvorevinama nastalima upravo u tom razdoblju (Kravar,

2003: 20). Način na koji Kravar rabi pojam “moderne” osobito je koristan: naime, moderna više neće biti naziv za književno razdoblje koje je obilježilo prijelaz iz 19. u 20. stoljeće – za to će se upotrebljavati naziv “esteticizam” – nego će obuhvaćati “razdoblje svjetske povijesti između prosvjetiteljstva i kasnoga 20. stoljeća” (Kravar, 2005: 27). Takva definicija moderne omogućuje pomak od uske potrage za izvorima koje roman *Tri kavaljera fragile Melanije* crpi izravno iz hrvatskog esteticizma na liniji Matoš–Vojnović prema njegovoj kontekstualizaciji u šire shvaćen kulturni okvir moderne.

Sličnu definiciju moderne nudi feministička kulturalna teoretičarka Rita Felski u svojoj knjizi *The Gender of Modernity (Rod moderne)*, gdje razlikuje “modernizaciju” koju povezuje sa zapadnjačkim progresom u smislu “znanstvenih i tehnoloških inovacija, industrijalizacije proizvodnje, ubrzane urbanizacije, kapitalističkog tržišta koje se stalno širi, razvoja nacionalnih država i tako dalje”, zatim “modernizam” kao specifičan oblik umjetničke proizvodnje te, na kraju, “modernitet” (ili, u našem slučaju, “modernu”) kao “krovni periodizacijski pojam što označava povijesnu epohu koja u sebe može uključiti neka ili sva gore navedena obilježja” (Felski, 1995: 13).

Premda antimodernisti modernu “poistovjećuju s “liberalno-kapitalističkom modernizacijom” (Kravar, 2003: 11), Felski pažljivo izdvaja i analizira proturječja moderne kao epohe, jer biti “moderan” ponekad znači “biti na strani napretka, razuma i demokracije ili, suprotno tome, stati na stranu ‘nereda, očaja i anarhije’” (1995: 11). Teza da je antimodernizam zapravo moderna pojava (Kravar, 2003: 157; Felski, 1995: 11) otvara put suvremenijim predodžbama o moderni kao kompleksom, heterogenom i izrazito kontradiktornom razdoblju. Baš je ta problematizacija homogenog pojma moderne osnovna teza Felskine knjige u kojoj autorica više puta naglašava da “moderna obuhvaća višedimenzionalni niz povijesnih fenomena koji se ne mogu preuranjeno sintetizirati u jedinstven duh vremena” (15). No bez obzira na to koji se “mit o moderni” istražuje (1) te istražuje li se iz modernističke ili možda antimodernističke perspektive, ipak izgleda da bi se kao najmanji zajednički nazivnik različitih estetičkih i ideoloških usmjerenja unutar razdoblja mogao navesti problem odnosa prirode i kulture.

Opreci između prirode i kulture, koja je od središnje važnosti za svako bavljenje antimodernizmom, čini se primjerenim dodati pitanje “roda moderne” na kojem inzistira Rita Felski. Na taj bi se način dovela u pitanje binarna opreka koja najčešće funkcionira tako da izjednačava prirodu sa ženskošću, a

kulturu s muškošću, a kojoj bi se u kontekstu romana *Tri kavaljera frajle Melanije* mogao pridružiti i par “visoka” književnost–“popularna” književnost, odnosno modernizam–“parfimirano smeće”. Kada je riječ o rodu moderne, s jedne strane, prema Felski, “‘moderno’ postaje istoznačno s odbacivanjem prošlosti i povezivanjem s promjenama i budućim vrijednostima”, dok, s druge strane, “donosi ideal jednakosti utemeljen u bratstvu koje je učinkovito isključivalo žene iz mnogih oblika političkog života” (13-14).

Modernu, dakle, obilježava “ponavljano izjednačavanje ljudskog s muškim” (14), te stoga nimalo ne iznenađuje što su junaci Krležine proze redovito muškarci koji junakinje zajedno s pripovjedačem dosljedno etiketiraju “ženkama”, kao ni to što hrvatskim književnim povjesničarima poput Borisa Škvorca *Tri kavaljera frajle Melanije* postaju vrijedan predmet analize tek u ovo vrijeme akademske mode proučavanja popularne kulture. Melanija i njezina lektira dosad, naime, nisu bile u središtu interesa razgovora o romanu, kao što i u samom romanu gotovo da funkcioniraju tek kao motivacija za uvođenje likova Trnina i Pube, koji se mogu usporediti s prethodnim i budućim Krležinim modernističkim junacima, dok izvore njihovih suprotstavljenih umjetničkih ideala “esteticizma” s jedne i “vitalizma” s druge strane treba tražiti u poetici “mladoga Krleže” (Kravar, 2005: 109).

Kako tvrdi Rita Felski, “prikazi modernog doba, bilo akademski ili popularni, često postižu neku vrstu formalne koherencije dramatizacijom i personifikacijom povijesnih procesa; individualni ili kolektivni ljudski subjekti zadobivaju simboličku važnost kao egzemplarni nositelji temporalnoga značenja”, a “smatraju li se ti subjekti muškima ili ženskima, od velike je važnosti za vrstu pripovijesti što se odmotava” (1995: 1). Doista, u kontekstu hrvatske književnosti autorska figura Miroslava Krleže predstavlja utjelovljenje modernizma i “visoke književnosti”, zajedno sa svojim proznim junacima poput Filipa Latinovicza, pripovjedača iz romana *Na rubu pameti*, Nielsa Nielsena, Kamila Emeričkog te Marijana Ksavera Trnina i Pube Vlahovića: muškarcima, intelektualcima, nerijetko umjetnicima, koji se prema proizvođača moderne civilizacije, u koje treba ubrojiti i popularnu književnost, najvećim dijelom odnose s prezirom.¹

¹ O Krleži kao “petrificiranom označitelju” tzv. visoke književnosti i umjetnosti nasuprot Mariji Jurić Zagorki kao “petrificiranom označitelju” popularnoga pisala je Maša Kolanović (2006).

Ti se Krležini likovi uglavnom poklapaju s uobičajenom predodžbom o modernom pojedincu kao “autonomnom muškarcu slobodnom od obiteljskih ili društvenih veza” (Felski, 1995: 2) koji se ostvaruje u javnoj sferi, dok je žena prikovana uz privatnu sferu, te stoga nevidljiva povjesničarima moderne. Međutim, Rita Felski u svojoj knjizi u prvi plan stavlja teorijski problem “orođivanja povijesti, kao i povijesnosti roda” (1) te na taj način izbjegava svođenje rodnih odnosa u moderni na reduktivne i u neku ruku lagodne opreke između muškog i ženskog, kulture i prirode, javnog i privatnog, “visokog” i “popularnog”. Pripovijest o muškoj moderni za Felski je samo jedan od “mitova” koji se s drugim takvim mitovima natječe za pravo na izricanje istine o toj epohi. Autorica tako piše da je “izjednačavanje muškosti s modernom i ženskosti s tradicijom samo jedna od raznih mogućih priča o prirodi i značenju modernog doba” i upozorava kako treba obratiti pažnju na “radikalnu uključenost privatne sfere u obrasce modernizacije i procese društvene promjene” (2-3).

Budući da je riječ o promjenama koje je moderna unijela u privatnu sferu, sasvim je prikladno što Felski na početku poglavlja “Moderna i feminizam” citira jednu od ključnih rečenica iz teksta australske kulturalne teoretičarke Meaghan Morris o *shopping*-centrima. Morris je također stalo do teze da očitovanja modernizma ne bi trebalo tražiti i proučavati isključivo u umjetnosti ili filozofiji, već da je “*dom* bio jedno od glavnih eksperimentalnih poprišta modernizacije”, što onda znači da su žene davno morale proći kroz vrata moderne u velikom broju, odnosno da je “‘modernost’ prošla kroz naša vrata željeli mi to ili ne” (Morris, 2006: 276, kurziv moj). Rečenica koju Felski citira odnosi se na Morrisinu izjavu da se umjesto bavljenja avangardnom umjetnošću želi posvetiti proučavanju “svakodnevnog, takozvanog banalnog, navodno in- ili neeksperimentalnog, pitajući ne ‘zašto ono promašuje modernizam?’, nego ‘kako klasične teorije modernizma promašuju žensku modernost?’” (276-277).

Meaghan Morris, dakle, ne zanima povijest moderne viđena kao pripovijest o pojedincu koji prekoračuje granice kao avangardni umjetnik, intelektualac, znanstvenik ili jednom riječju – proizvođač.² Premda se Rita Felski, za razliku od Morris, bavi tim mitom o moderni, ali i potragom za avangardnim

² O ženskoj sklonosti reprodukciji, za razliku od produkcije/proizvodnje Felski piše u poglavlju o Georgu Simmelu (1995: 47).

umjetnicama ili modernisticama, obje u središte svoga istraživačkog interesa stavljaju *potrošnju* kao ključ za razumijevanje statusa ženskosti u epohi moderne. Naime, kako tvrdi Felski opravdavajući svoj teorijski izbor, “promatrati modernu s točke gledišta potrošnje umjesto proizvodnje znači prouzročiti pomak u perspektivi zbog kojeg se fenomeni uzimani zdravo za gotovo pojavljuju u novom svjetlu. Velika pripovijest o racionalizaciji postaje manje uvjerljivom kao sveobuhvatno objašnjenje društvene promjene kada joj se supostave svjetovi snova i egzotično-fantazmičke predodžbe urbane kulture” (1995: 61). A budući da se moderni potrošač najčešće prikazivao upravo kao potrošačica, “kategorija potrošnje postavila je ženskost u srce moderne” te na taj način dovela u pitanje čvrstoću već spomenute opreke između javne i privatne sfere (61).

Jedno od mogućih tumačenja te opreke naglašava oštre granice između javnog i privatnog, pri čemu je javna sfera rezervirana za muškarce – *flâneure* i *dandyje*, dok su žene u javnoj domeni mogle sudjelovati jedino kao glumice ili seksualne radnice. Ostale su žene bile “smještene unutar kućanstva i intimne mreže obiteljskih odnosa, bliže prirodi zbog svojih reproduktivnih sposobnosti” (16). Prema toj skupini teorija, “žena” je biće blisko prirodi jer “utjelovljuje sferu atemporalne autentičnosti na prvi pogled nedodirnutu otuđenošću i fragmentiranošću modernog života” (16): “Budući da je pozicionirana izvan dehumanizirajućih struktura kapitalističke ekonomije kao i rigoroznih zahtjeva javnog života, žena je postala simbolom neotuđenog i stoga nemodernog identiteta” (18).

Ta ideja da su “žene manje diferencirane i manje samosvjesne od muškaraca te jače ukorijenjene u prajedinstvu” (18) pozitivna je za mislioce poput Georga Simmela, koji “autentičnu i autonomnu ženskost” stavlja “izvan granica postojećih simboličkih i institucionalnih struktura” (37) ili za Lou Andreas-Salomé, koja u ženinoj bliskosti nesvjesnom i “predsimboličkom stanju primarnog narcizma” vidi njezinu superiornost muškarcu (52). Iz takvoga radikalnog povezivanja žene s prirodom slijedi da ona kao “erotsko-mitsko biće, enigmatska inkarnacija elementarnih i libidinalnih sila koje nadilaze granice razuma i društvenoga poretka” predstavlja sve što muškarac, kao utjelovljenje kulture i civilizacije, nije (50). Ti tekstovi, Felski zaključuje, ne nude mogućnost “uspostavljanja razlikovno moderne ženskosti” stoga što, tako zamišljena, žena iz prirode u kulturu može ući jedino ako se defeminizira te prihvati “prevladavajući režim muškog otuđenja” (48).

Nasuprot tome, druga moguća razrada opreke “daje naslutiti da podjele između javnog i privatnog, muškog i ženskog, modernog i antimodernog nisu bile tako fiksne kako se moglo činiti” (19). Drugu polovicu 19. stoljeća obilježava zapošljavanje velikog broja žena iz radničke klase u tvornicama, sve veća vidljivost sufražetkinja u javnosti i širenje konzumerizma, koji je dodatno zamaglio oštru liniju podjele “jer su žene iz srednje klase provalile u javne prostore robne kuće, dok je zauzvrat svijet masovno proizvedene robe napao unutrašnjost doma” (19). Doista, dok je prva skupina teorija ženu izjednačila s prirodom, kao biće koje je nemoguće reprezentirati unutar patrijarhalnih liberalno-kapitalističkih značenjskih struktura, u drugom slučaju žena ne samo da više nije drugo moderne već se sama moderna razumije kao feminina.

Moderna može biti feminina u estetskom smislu, za dekadentne autore koji “imaginarnu identifikaciju sa ženskim” rabe kao “ključni strateški potez u avangardnoj subverziji seksualnih i tekstualnih normi” (91). U tom slučaju, “žensko” je sinonim za modernističko, eksperimentalno, avangardno, subverzivno pisanje, ali dekadentne autore ne zanimaju ni prirodno žensko tijelo ni ciljevi feminizma, nego upravo umjetni, artificijelni potencijal ženskosti za maskerađu i proizvodnju iluzije (92-94). No, isto tako, moderna može biti “ženska” u konzumerističkom smislu, i to na dva kontradiktorna načina, kako tvrdi Rachel Bowlby u knjizi o potrošačkoj kulturi u književnosti 19. stoljeća. S jedne strane ženska je uloga u potrošnji pasivna jer je u javnom prostoru najčešće viđena kao *roba*,³ a s druge je aktivna jer je upravo ona primarna *potrošačica* masovno proizvedene robe, što uključuje i romane (Bowlby, 1985: 11).

Međutim, kako su uvjerljivo pokazale Meaghan Morris i Rita Felski, budući da se sirenski “zov robe” od Horkheimera i Adorna do Baudrillarda teorijski promišlja kao “ženski”, na taj se način “ženskost” zapravo izjednačava s nasjedanjem na manipulacijske strategije modernoga kapitalističkog društva (Morris, 2006: 291). Felski u Horkheimerovu i Adornovu pristupu kulturnoj industriji uočava da se “potisnuto žensko estetskih i libidinalnih sila vraća u obliku prožimajućih, regresivnih mamaca moderne masovne kulture i potrošačkog društva, koje nudi neautentične užitke i pseudosreću u zamjenu za pristanak na *status quo*” (Felski, 1995: 5). Zamjerke koje današnje kultu-

³ Slično tvrdi Elizabeth Wilson u knjizi *The Contradictions of Culture. Cities, Culture, Women (Proturječja kulture. Gradovi, kultura, žene, 2001: 74)*.

ralne teoretičarke mogu uputiti Horkheimerovu i Adornovu tekstu o kulturnoj industriji tiču se u prvom redu intelektualnog snobizma, pristupanja popularnoj kulturi metodom “začepljenog nosa”⁴ te monolitne vizije kapitalizma u kojoj nema mjesta kontradikcijama i pukotinama u dominantnoj ideologiji, kao ni reakcijama koje bi uključivale otpor ili subverziju. S ciljem ilustracije druge problematične točke teksta Felski citira kritiku Patricije Mills u kojoj autorica tvrdi da povezivanje ženskoga glasa sirene “s pjesmom osjetilnog svijeta prirode, s mamljenjem načela užitka”, “asocijacija ženskog s iracionalnim i asimboličkim ne ostavlja prostora za neovisnu koncepciju ženskog identiteta, djelatnosti ili žudnje” (prema Felski, 1995: 7).

Dakle, odnos moderne i ženskosti prelomljen kroz prizmu opreke između privatnog i javnog, prirode i kulture suočava nas s dvjema suprotstavljenim skupinama teorija, jednom koja ženino mjesto “izvan sustava” smatra pozitivnim potencijalom za gotovo antimodernistički povratak u iskon te drugom koja pomoću metafore “sirenskog zova robe” omraženoj masovnoj kulturi pripisuje feminina svojstva. Obje skupine teorija, dakako, premda pretendiraju na istinitost kada je posrijedi definicija razdoblja, funkcioniraju kao neke od mogućih pripovijesti o moderni, kao i o rodu moderne. Doista, pojam “moderne” – a dodajmo ovdje i “žene” – konstruiran je poviješću svojih upotreba u okviru niza različitih, nerijetko kontradiktornih reprezentacija koje sve teže fiksirati njegovo značenje. Tako su, prema Felski, “mnoge prevladavajuće reprezentacije moderne ženskosti oblikovane interesima muške fantazije i ne mogu se jednostavno čitati kao vjerne reprezentacije ženskog iskustva. No to nije zalaganje za neki protusvijet autentične ženskosti koju tek treba otkriti izvan takvih reprezentacija i tekstualne te institucionalne logike moderne” (21).

Svrha tih uvodnih napomena o rodu moderne stoga je dvojaka. Prvo, definicija moderne kao povijesne epohe koja traje od prosvjetiteljstva do druge polovice 20. stoljeća, a glavna su joj obilježja kapitalistička ekonomija i građanska država, za razliku od esteticizma kao književnog razdoblja na prijelazu 19. u 20. stoljeće, smisleno povezuje naizgled različite tekstove poput Krležina romana *Tri kavaljera frajle Melanije* i Flaubertove *Gospođe Bovary*. Premda se o *Gospođi Bovary* već pisalo kao o romanu s elementima mo-

⁴ Pojam pripada Richardu Hoggartu te se može pronaći u intervjuu s njim objavljenom u časopisu *Quorum* (2001: 166).

dernizma, ipak je posrijedi temeljni tekst francuskog realizma – ako nam je uopće stalo do tradicionalne književnopovijesne periodizacije, dok je prema istoj računici mjesto Krležinim djelima nedvojbeno u kanonu hrvatskog modernizma. Shvaćanje moderne ne kao književnog razdoblja, već kao kulturne epohe nudi teorijski opravdan okvir za komparativno proučavanje tih dvaju romana koje bi se razlikovalo od na prvi pogled ishitrene tematologije. Zajednički motiv glavne junakinje kao pasionirane čitateljice popularnih romana mogao bi postati više od “lova na književne paralele”⁵ ako se postavi pitanje o kojim je točno romanima riječ, kako ih, kada i zašto Emma i Melanija čitaju te kakav je stav Flaubertova navodno impersonalnog te Krležina publicistički intoniranog pripovjedača prema lektiri njihovih junakinja. Ili dalje, može li se sklonost tom tipu književnosti protumačiti kao jedna od mogućih reprezentacija svakodnevnog života žene u kulturno-povijesnoj epohi koju karakterizira, kako je već rečeno, ulazak masovno proizvedene ili pak masovno tiskane robe u privatni prostor doma.

Te bi uvodne napomene također trebale poslužiti kao još jedno upozorenje da ne postoji neka autentična ženska modernost iza raznih tekstualnih reprezentacija kakve su, dakako, i likovi Emme i Melanije i da, slično tome, opreke između privatnog i javnog, prirode i kulture te ženskosti i muškosti funkcioniraju isključivo kao proizvodi teorijskih diskursa koji ih teže fiksirati vlastitim definicijama. Stoga bi, slijedeći argumentacijsku liniju Rite Felski, bilo zanimljivo privremeno okrenuti hijerarhiju opreke i za potrebe ovog rada u središte proučavanja moderne postaviti interes za “žensku povijest” dokumentiranu kroz potrošnju, odnosno istraživanje onoga što je Meaghan Morris nazvala svakodnevnim, banalnim, neeksperimentalnim.

Budući da je u kasnom 19. stoljeću kategorija potrošača redovito povezivana sa ženskošću, potrošnja je smjestila “ženskost u srce moderne na način

⁵ O lovu na književne paralele (*Parallelenjagd*) piše Miroslav Beker u sklopu razmatranja tematologije, odnosno proučavanja načina na koji se različiti autori koriste istim književnim motivom. Tematologija se često kritizirala zbog svoje samosvrhovitosti ili pak zbog sklonosti komparatista da komentirajući takav motiv izadu iz granica svoje struke te se počnu površno baviti sociološkim, povijesnim ili geografskim analizama (Beker, 1995: 106). U tom je kontekstu zanimljivo napomenuti da Naomi Schor svoj tekst o *Gospođi Bovary* naslovljava “For a Restricted Thematics” (“Za ograničenu tematologiju”) te se bavi “motivima” pisma i govora naglašavajući da se spomenuto ograničenje odnosi na zabranu izlaska “iz okvira pojedinog romana (pjesme, drame)”, što ne isključuje “intertekstualne aluzije i referencije” (Schor, 1985: 28).

na koji diskursi proizvodnje i racionalizacije to nisu mogli učiniti” (Felski, 1995: 61). Postavljanje pitanja potrošnje u središte proučavanja moderne kao kulturne epohe vodi do otvaranja novih teorijskih perspektiva: sada će umjesto proizvodnje, “visoke” ili avangardne književnosti i modernističkih junaka teorijski interes zaokupljati ženska povijest, popularna književnost i tzv. ženski žanrovi. Riječima Rite Felski, “ne može biti odvojene sfere ženske povijesti izvan prevladavajućih struktura i logike moderne. No žene su istodobno doživljavale te promjene na rodno specifične načine koji su se dalje prelamali ne samo kroz često navođene klasne, rasne i seksualne hijerarhije nego i kroz njihove raznolike i presijecajuće identitete i prakse potrošačica, majki, radnica, umjetnica, ljubavnica, aktivistica, čitateljica itd. Upravo su te distinktivno ženske susrete s različitim oblicima moderne uvelike ignorirale kulturalne i društvene metateorije, neosjetljive za orodivanje povijesnih procesa” (22).

U takvom će pristupu moderni kao epohi na vrijednosti dobiti neke kulturne prakse dosad zanemarivane zbog svoje navodne trivijalnosti. Slično tome, i povijest književnosti koja se koncentrira na povijest ženskih autorica i čitateljica, pa i ženskih likova, pružit će drugačiju sliku moderne u čijem će se teorijskom žarištu sada naći “osjećaji, ljubavni romani, *shopping*, majčinstvo, moda” (22).

Sada će se ključne tekstualne reprezentacije moderne poput Flaubertove *Gospođe Bovary* predstaviti u nešto drugačijem svjetlu, a Krležina *Tri kavaljera* u tom će kontekstu postati analitički zanimljivija od priznatijih i “modernijih” tekstova tog autora. Riječ je o kontekstu moderne robnih kuća i mode, popularnih ljubavnih romana i ženskih časopisa koji je za konstrukciju razdoblja “jednako bitan kao kubizam, dadaizam ili futurizam, kao simboliizam, fragmentirana forma ili roman struje svijesti” (Felski, 1995: 28). Takvi tekstovi i prakse koji pripadaju području proučavanja tzv. ženskih žanrova nisu ni tematski ni formalno rijetka pojava u književnosti moderne, no “tipično su posredovani i prelomljeni kroz estetsku leću ironije, očudenja i montaže specifičnih za umjetničku i intelektualnu – iako ne nužno i političku – elitu toga razdoblja” (28).

“Naši romani prošloga vijeka!”

Tako naznačeno teorijsko susretište književne teorije i kulturalnih studija, točnije onoga njihova odvetka koji se bavi ženskom popularnom kulturom, odnosno ženskim žanrovima može biti od velike koristi pri pokušaju da raz-