

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Ana T O M L J E N O V I Ć (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)
atomljen3@m.ffzg.hr

ISPOD SUKNJE TEKSTA: GRASS, MARINKOVIĆ, RABELAIS¹

Primljeno: 11. ožujka 2025.

UDK 82-055.2

82-7

821.112.2.09Grass, G.

821.163.42.09Marinković, R.

821.133.1.09Rabelais, F.

DOI: <https://doi.org/10.22210/ur.2025.069.1/01>

Promatrajući djela Güntera Grassa, Ranka Marinkovića i François Rabelaisa u kontekstu tradicije menipske satire, u radu se predlaže usporedno čitanje romana *Limeni bubanj*, novele "Suknja" te romana *Gargantua i Pantagruel*. Slijedom Kristevina razmatranja pojma zazornog kako ga izlaže u studiji *Moći užasa*, u radu se promatra kako se tematizacija tajne književnog teksta otkriva kroz analogiju s tajnom ženskosti. Oslanjajući se na Kristevino shvaćanje "zazornog predmeta književnosti" kao "nemogućeg objekta", u analizi Grassova, Marinkovićeve i Rabelaisova djela upućuje se na istovjetni motivski sklop "knjige kao suknje", sklop koji otkriva kako se problem ženskosti preklapa s istraživanjem prirode književnosti.

Ključne riječi: Grass, Marinković, Rabelais, zazorno, menipska satira

Takav bijaše Sokrat, veli, jer vidjevši mu vanjštinu i prosuđujući ga po spoljašnjem izgledu, ne biste za njega dali ni glavicu luka...

(Rabelais 2004: 45)

Marinkovićeva novela "Suknja", koja pripada zbirci *Ruke* (1953), naslovom se podudara s prvim poglavljem romana *Limeni bubanj* Güntera Grassa, poglavljem koje nije tek ulaz u složenu romanesknu konstrukciju, nego naznačuje središnji motivski okvir o kojem ću, na tragu promišljanja Julije Kristeve, govoriti kao o

¹ Rad je financiran iz projekta "The Cartography of the Political Novel in Europe" (CA-PONEU), u sklopu programa Europske komisije Horizon Europe.

“vratima ženskoga, vratima zazornosti” (Kristeva 1989: 175). Roman *Limeni bubanj* (*Die Blechtrommel*, 1959), koji otvara Grassovu *Dancišku trilogiju* (*Danziger Trilogie*) – a koju još čine *Mačka i miš* (*Katz und Maus*, 1961) te *Pasje godine* (*Hundejahre*, 1963) – žanrovski se povezuje s pikareskom² koja je od svojih početaka u španjolskoj šesnaestostoljetnoj književnosti određena pripovijedanjem *ab ovo*, ali i privilegiranjem motiva koji se odnose na probleme rođenja, porijekla i ishodišta.

Među djelima koja se u tom smislu ističu navela bih roman *Marijanin život* (*La Vie de Marianne*, 1731–1741) iz pera Pierrea Carleta de Chamblaina de Marivauxa. Iako se u hrvatskom prijevodu romana navodi samo prvi dio naslova, u drugom se dijelu, koji glasi *Les aventures de Madame la Comtesse de ****, ispušta obiteljsko ime, čime se naznačuje zagonetno porijeklo naslovne junakinje. Marijanin se lik, kao djeteta bez roditelja i bez prezimena, nadovezuje na cijelu četu pikarske siročadi, od rodonačelnika žanra Lazarilla de Tormesa nadalje. Prepoznavši da je *mit o siročetu* utkan kao ključna “psiho-sociološka situacija” pikareske, Claudio Guillén zaustavlja se u svojoj analizi na riječima glasovite Defoeove pikarske heroine Moll Flanders koja opisuje svoju situaciju rabeći upravo simbol vrata: “Kao da sam bila izbačena na Vrata u širok Svet” (usp. Guillén 1982: 80–81). Budući da vrata ne predstavljaju samo ulaz u simbolički poredak, nego i okvir kao granicu socio-političkog sistema, pikarski junak neprekidno balansira na samom rubu društva, zatječemo ga u liminalnom položaju koji Guillén naziva pozicijom “polu-outsajdera” (*ibid.*: 81).

Kao uvod u problem početka može nam poslužiti Marijanin opis prve epizode njezina života, epizode koju će počesto evocirati tijekom svojega retrospektivnog pripovijedanja, a u kojoj se prizor rođenja (u jeziku) nadaje kao utemeljiteljski događaj romana. Kako doznajemo iz Marijanine priče, razbojnici su zaskočili kočiju kojom je putovala i u tom je pljačkaškom pohodu ona jedina preživjela. Kao tek malo djetesce, nađena je kako leži ispod majčina krvava tijela. Budući da Marijana ističe kako su je, oblivenu krvlju, odvojili od majke, prizor se u kritičkoj recepciji dovodio u vezu s predodžbom o Marijaninu rođenju kao stvaranju pripovjedne egzistencije, ali i s problemom postanka romana. Prema mišljenju Davida Marshalla, postavljajući pitanje o zakonitosti djeteta te o njegovu mogu-

² U govoru koji je održao na dodjeli Nobelove nagrade za književnost 1999. godine Günter Grass izrijeком kazuje da se njegovi likovi upisuju u rodoslovnu liniju pikarske književnosti: “Ja potječem, kao što ste saznali čitanjem, iz maursko-španjolske škole pikarskog romana. U njoj je borba protiv vjetrova stoljećima ostala prenosiv model, a postojanje litalice dolazi iz komičnosti neuspjeha. Njegova dosjetljivost piški na stupove moći, pili noge njegova postolja, premda zna da neće srušiti hram ni prijestolje. No čim moj litalac otumara dalje, uzvišeno će izgledati otrcanije, a prijestolje se malo klimati” (Grass 2006: 157).

ćem plemićkom statusu, Marivaux se metatekstualno poigrava pitanjem porijekla romana kao bastardne tvorevine koja se u prvoj polovici osamnaestog stoljeća još uvijek nije uzdigla na žanrovskoj hijerarhijskoj ljestvici (usp. Marshall 1988: 50). Kako sugerira Marijanin autodijegetski iskaz, zagonetka poroda proizlazi iz njezina književnog krvotoka: "Prije petnaest godina nisam još znala, da li sam plemenitog ili neplemenitog porijekla, ni da li sam zakonito ili nezakonito dijete. Ovaj početak kao da navješćuje roman..." (Marivaux 1957: 13).³ Pritom, krv iz koje je potekla, iz koje je nastala i iz koje je izišla (*le sang d'où je sortais*) evocira pupčanu vrpcu koja je, vidjet ćemo, važan motiv u Grassovu istraživanju početka romanesknog pripovijedanja.

U prvom poglavlju romana Grassov autodijegetski pripovjedač započinje pitanjem kako uopće početi⁴ pripovijedati o vlastitom životu te naposljetku ustvrđuje da "[p]očinje [...] daleko ispred sebe: jer onaj tko nema strpljenja da se prisjeti barem polovice svojih praroditelja prije nego datira svoju egzistenciju, ne bi smio opisivati svoj život" (Grass 1981: 28). Posegnuvši za eksternom analepsom, pripovjedač se vraća u prošlost prije osobne prošlosti, spušta se do vremenske točke koja se doslovno nalazi ispod suknje Oskarove bake Anne: "Ako sam upravo spomenuo posebnu suknju svoje bake i vjerojatno dovoljno jasno rekao: sjedila je u svojim suknjama – čak i poglavlju dajem naslov 'Široka suknja, znam što dugujem tom odjevnom predmetu' (prijevod izmijenjen, *ibid.*: 28). Budući da tvrdi kako je njegova majka začeta na polju kada se njegov budući djed sakrio od policije ispod suknji njegove buduće bake Anne, suknje su za Oskara ishodište njegove pripovijesti, mjesto i vrijeme njegova početka. Kao što ćemo istaknuti u analizi koja slijedi, upravo su suknje majčine majke kao točka početka pripovijesti ishodište i cilj pripovijedanja: mjesto odakle Oskar potječe jest mjesto do kojeg svojom pripoviješću želi dospjeti.

Tema rođenja u jeziku zrcali dakle formalni okvir pikareske koji određuje pseudoautobiografska pripovijest u smislu samooblikovanja odnosno "invencije

³ Budući da je u hrvatskom prijevodu izostavljen jedan dio rečenice, upućujem na izvornik: "Il y a quinze ans que je ne savais pas encore si le sang d'où je sortais était noble ou non, si j'étais bâtarde ou légitime. Ce début paraît annoncer un roman" (Marivaux 1990: 9–10).

⁴ "[...] kako da počnem? Pripovijest se može početi u sredini i sijati zabunu iskoračujući naprijed i nazad. Možeš se pričinjati modernim, izbrisati sva vremena, udaljenosti, i poslije objaviti ili dati objaviti da si napokon posljednjeg sata riješio problem prostora i vremena. Možeš i odmah na početku ustvrditi da je danas nemoguće napisati roman, ali onda, tako reći, sebi iza leđa, proizvesti debelu knjižurinu, prikazujući se na kraju posljednjim romanopiscem. Također sam slušao kako djeluje dobro i skromno ako na početku uvjeravaš: nema više junaka romana, jer više nema individualista, jer je individualnost izgubljena, jer je čovjek usamljen, bez prava na individualnu osamljenost i tvori usamljenu masu bez imena i junaka" (Grass 1981: 27).

sebe *ex nihilo*" (Malkmus 2011: 180). Pozicija pripovjednog ja koje u zrelim godinama pripovijeda svoj život od rođenja nadalje otkriva paralelizam s tematskim sklopom romana u kojem je "dominantna opsesija regresija u stanje infantilnosti" (Botheroyd 1976: 29). Pripovjedač naime o sebi govori istodobno u prvom i u trećem licu, pri čemu je "očito da je Oskarovo oslovljavanje sebe u trećem licu povezano s ulogom trogodišnjeg djeteta koju igra za druge" (*ibid.*: 56). Na taj se način instanca *pripovijedanog ja* u *Limenom bubnju* ne pojavljuje samo kao *malo ja*, kao protagonist-dijete-patuljak o kojem *pripovjedno ja* izvještava, nego kao *ja* koje u odnosu na sebe postaje netko drugi:

Mali i veliki ljudi, mali i veliki Belt, mala i velika abeceda, Pipin Mali i Karlo Veliki, David i Golijat, patuljčić i vojničina: ja sam ostao trogodišnjak, gnom, palčić, ostao sam pedalj-muž koji ne raste [...] Da ne moram zveckati blagajnom, držao sam se bubnja i nisam od svog trećeg rođendana narastao ni pedlja, ostao sam trogodišnjak, ali i trostruko lukaviji, i svi su ga odrasli nadvisili, a on je bio tako iznad odraslih, da svoju sjenu nije htio mjeriti njihovom sjenom, iznutra je i izvana bio potpuno savršen [...]. (Grass 1981: 75)

4

Nesigurnost u pogledu vjerodostojnosti pripovijedanja naznačena je već prvom rečenicom romana koja glasi – "Priznajem: stanovnik sam jednog lječilišta" (*ibid.*: 25). Budući da pripovjedač opetovano upućuje na kontradiktorne verzije istine koje kao jednako vjerojatne mogućnosti supostojе do samoga kraja, u nastavku se nesigurnost samo dodatno produbljuje. Pritom, dakako, pitanje porijekla središnja je zagonetka koja se postavlja pred čitatelja tijekom čitavog romana: Oskar se poigrava mislju da je njegov pravi otac zapravo ujak i majčin ljubavnik Jan Bronski, a malo poslije inzistirat će na tome da je on sam otac malog Kurta, djeteta Marije i navodnog oca Matzeratha. Nasuprot poziciji oca, koja ostaje *semper incertus*, o značenju majčinske linije nasljeđivanja u romanu ne svjedoči samo ključna figura Anne Koljaiczek, rođene Bronski, koja utjelovljuje u romanu figuru "velike majke (*Magna mater*)" (usp. Arnds 2004: 82), već i crveno-bijela boja Oskarova bubnja koja podsjeća na poljsku zastavu, odnosno majčinu domovinu. Sam bubanj naposljetku predstavlja poklon koji mu majka obećava u trenutku rođenja – "limeni bubanj" koji ga je, Oskarovim riječima, "tada spriječio da snažnije izrazim želju da se vratim u svoj embrionalni glavački položaj. Uostalom primalja je već prekinula pupkovinu; nije se više ništa moglo učiniti" (Grass 1981: 62).

Sobičak bolnice za mentalno oboljele u koji je smješten pripovjedač evocira, prema mišljenju Paula F. Botheroyda, prostor koji se može shvatiti kao "supstitut maternice" (Botheroyd 1976: 29), a koji se naslućuje i u brojnim skrovištima u koja se zavlači protagonist-patuljak: od groba odnosno lijesa i podruma, ispod stola,

podnožja Eiffelova tornja, dna tribine i pozornice do, dakako, polukugle ženske suknje. Slijedom naznačene analogije groba-droba odnosno maternice-grobnice, Botheroyd u svojoj analizi naglašava da je ženskost za Oskara istovremeno objekt užasa i objekt fascinacije (*ibid.*: 37).

Zadržimo li se dakle na točki koju smo, Kristevinim rječnikom, označili *na vratima ženskoga, na vratima zazornosti*, iz psihoanalitičke ćemo perspektive pokušati rasvijetliti pikarsku preokupaciju početkom kao prvom stanicom (i stranicom) subjekta. U studiji *Moći užasa* Julia Kristeva određuje pojam zazornog upravo preko figure pikarskog junaka. "Zazorno zahvaljuje svoje postojanje", tvrdi autorica, "odbačeniku koji (se) smješta, odvaja (se), traži (svoj) položaj te prema tome luta, umjesto da sebe prepozna, da želi, da pripada ili da odbija" (Kristeva 1989: 14). Evocirajući protagonista romana *Putovanje nakraj noći* (1932) Louis-Ferdinanda Célinea, Kristeva odbačenika zamišlja kao "putnika u noći čiji kraj stalno izmiče", a zazorno od kojega "se neprestano odvaja za njega je zemlja zaborava koje se neprestano prisjeća" (*ibid.*).

Suprotstavljajući se ideološkim čitanjima Célineova opusa, Julia Kristeva sugerira da zazorna dimenzija nije samo središnja značajka njegova pisma (*ibid.*: 175), nego da je zazorno ujedno "najviši interes književnosti" (*ibid.*: 176). Nadovezujući se na Freudovo tumačenje koncepta koji u zaključku svoje zbirke primjera koji trebaju potkrijepiti osjećaj zazornog navodi ženske genitalije kao "ulaz u pradomovinu ljudskog djeteta, na ono mjesto u kojemu je svatko jednoć prvotno boravio" (Freud 2010: 39), Kristeva naglašava da je "viđenje zazornog po definiciji znak nemogućeg objekta, granice i međe" (Kristeva 1989: 175). U svome čitanju Célineova opusa Kristeva izdvaja prizor porođaja za koji smatra da označava točku u kojoj dolazi do dvojake kulminacije, do vrhunca zazornosti i vrhunca literarnosti:

užas koji valja vidjeti na nemogućim vratima nevidljivoga što ga predstavlja majčino tijelo. Prizor nad prizorima ovdje nije takozvani praprizor, nego prizor porođaja, naopakog incesta, ozlijeđenog identiteta. Porođaj: najviši stupanj krvoprolića i života, vruća točka kolebanja (unutra/izvana, ja/drugi, život/smrt, užas i ljepota, spolnost i grubo nijekanje spolnosti). (ibid.: 176)

Tvrdeći da je "porođaj za Célinea povlašteni predmet pisanja" (*ibid.*: 180), Kristeva spominje podatak da je Céline svoju doktorsku disertaciju o Ignácu

Semmelweisu posvetio upravo porođajnim odnosno poslijeporođajnim tegobama, preciznije, upalnom procesu do kojeg u pojedinim slučajevima dolazi ubrzo nakon rađanja djeteta. "Od svih drevnih zagonetki znanosti", kazuje Kristeva, Célinea privlači upravo zagonetka granice "na kojoj se miješaju unutra/izvana, život i smrt, žensko i muško" (*ibid.*: 181). U tom se pogledu njegova disertacija o porođaju može tumačiti, nastavlja autorica, kao "priprema za *Putovanje nakraj noći*" (*ibid.*: 181) – djelo koje se u kritičkoj literaturi uvriježilo tumačiti kao jedan od vrhunaca pikarske tradicije u XX. stoljeću.

Budući da metaforu rađanja kao stvaranja tumači kao sjedište političnosti književnosti, upravo "na vratima ženskoga, na vratima zazornosti" Célineovo pismo prema Kristevoj uspijeva "rendgenski snimiti 'nagonske osnove' fašizma" (*ibid.*: 176). Kako Kelly Oliver naglašava u svojoj analizi, majčinsko je sadržaj zazorne književnosti: glazba i ritam jezika koji Kristeva vezuje uz sferu semiotičkog potkopavaju autoritet simboličkog. Pritom, istinski sadržaj zazorne književnosti upravo je stil – "stil koji utapa svaku ideologiju" (Oliver 1989: 312).

Usporedivši romanopisca s figurom skitnice, Kristeva kazuje kako Célineovo pripovjedno putovanje valja shvatiti kao "putovanje bez cilja" (Kristeva 1989: 213), štoviše, za Kristevu "pisanje" zauzima "mjesto što ga pomračenje Boga, Cilja, Vjere ostavlja praznim" (*ibid.*). Célineov odnos spram jezika očituje se u nastojanju da "jezik odvoji od njega samoga", da se unutar jezika raspozna "neiskaziva istina uzbuđenja" koju Kristeva poistovjećuje s "prazninom [...] u kojoj se tkaju ritam glazbe i pokreti plesa" (*ibid.*: 215). Stoga se ritam bubnjanja koji odzvanja u Grassovu romanu daje usporediti s ritmom otkucaja majčina srca, zvukom koji evocira upravo primordijalnu i tjelesnu dimenziju, dimenziju koju Kristeva poistovjećuje s muzikom jezika.

Promišljajući domete književnosti u svijetu u kojem veliki Drugi ne postoji, Kristeva kazuje kako se "estetski napor" očituje kao "spuštanje do temelja simboličkoga zdanja", sve do "granica govornoga bića" koje se rastvara kao "bezdani prapočetak" (*ibid.*: 25). Poput brojnih romana u kojima Kristeva naslućuje zazorno kao 'predmet', napose u opusu Dostojevskog, Prousta, Artauda, Kafke, Célinea, Oskarova odbubnjana pripovijest vraća nas na sam početak jezične djelatnosti – vraća nas nagonima i žudnji koji dolaze s mjesta koje Kristeva naziva *chora*, a koje potječe iz Platonova dijaloga *Timej*. Kao što je istaknula kritička recepcija Grassova romana *Limeni bubanj*, pripovjedač nas "neprekidno vraća prizoru pisanja romana, koje nas podsjeća na porijeklo riječi" (Ludden 2008: 190). U analizi u kojoj pozornost skreće na autoreferencijalnu dimenziju romana Teresa Ludden naglašava kako *Limeni bubanj* započinje upravo strepnjom koju početak evocira, strepnjom pred ishodištem jezika (usp. *ibid.*). Pritom, poigravanje motivom početka jasno

je naznačeno u poglavlju u kojem Oskar zamišlja kako on i mali Kurt, njegov možebitni sin, odlaze s ostalim članovima obitelji “do izvora” (Grass 1981: 403). Kako McCarthy ističe, “Oskar zamišlja savršen obiteljski život u unutrašnjosti svoje bake Koljaiczek gdje se povezuje sa svim svojim precima. Paradoksalno, život se za njega kreće naprijed prema izvoru” (McCarthy 2024: 314).

Evocirajući Stearnov postupak odgađanja početka, *Limeni bubanj*, kazali smo, započinje pripoviješću o danu kada je začeta Oskarova majka. Vrativši nas ispod mnogobrojnih slojeva suknje majke Oskarove majke, pripovjedač ocrtava bezdanu strukturu ruskih lutaka:

Moja baka nije nosila samo jednu suknju, četiri je suknje nosila jednu iznad druge. Ali ne tako da bi nosila gornju suknju i tri podsuknje: nosila je ona četiri takozvane gornje suknje, jedna je suknja nosila drugu, ali ona ih je sve četiri nosila po sistemu koji je iz dana u dan mijenjao redoslijed sukanja. Što je jučer bilo gore, to je danas već bilo ispod; druga je bila treća suknja. Što je jučer bila treća suknja, bilo joj je danas blizu koži. Jučer najbliža suknja pokazivala je danas jasno svoj uzorak, naime nije ga bilo: suknje moje bake Anne Bronski bile su sve iste krumpiraste boje (Grass 1981: 28–29).

Na početku dakle zatječemo strukturu koja će se pokazati konstitutivnom za razumijevanje djela u cjelini – riječ je, dakako, o formi lukovice koja stoji u naslovu Grassove čuvene memoarske studije *Dok ljuštim luk* (2006). Ljuske luka dadu se usporediti sa slojevima suknje Oskarove bake Ane Koljaiczek, ali i – što je jednako važno – sa stranicama papira na kojima Oskar piše svoju ispovijest. Odgovarajući na pitanje “što traži Oskar ispod sukanja svoje bake? [...] Traži li zaborav, domovinu, konačnu nirvanu?”, Oskar kazuje “Afriku sam tražio pod suknjama, možda i Napulj, koji se, kao što znamo, mora vidjeti. Tu utječu rijeke, tu je bila vododjelnica, tu su puhali naročiti vjetrovi, ali tu je mogla biti i zavjetrina; tu šuhti kiša, ali sjediš na suhom, tu se ukotvljuju lađe ili podižu sidra [...]” (Grass 1981: 147). Suknje koje su poput ljusaka u Grassa uvijek u množini i koje šušte poput zgužvanih papira označavaju točku u kojoj se sijeku početak i kraj. Suknja kao vanjski omotač figurira kao korice knjige, ljuska za papire na kojima, u Grassovoj autobiografskoj prozi, nalazimo opsesivno ponavljanje istog motiva – pomno iscrtane razlistane kore luka.⁵

⁵ Isti motiv pojavljuje se u *Limenom bubnju* u poglavlju naslovljenom “U podrumu k luku” u kojem pripovjedač opisuje neobičnu gostionicu u kojoj je vlasnik gostima servirao daščicu, kuharski nož te glavicu luka: “Gulili su luk. Govori se da luk ima sedam kora. Dame i gospoda gulili su luk kuhinjskim noževima. Ogulili bi luku prvu, treću, svijetlu, zlatnožutu, rđavosmeđu ili bolje: kožicu

Poigravši se figurom gavrana koji "implicitno grakće iz naslova Marinkovićeve romana", Morana Čale u svojoj interpretaciji naslovljenoj *Nikad više uvijek iznova* povezuje glasoviti Poeov refren s konceptom ponavljanja koji obilježava diskurs Marinkovićeve romana *Never more*. Nije slučajno da Poe svoju *Filozofiju kompozicije*, rad u kojem opisuje proces stvaranja književnog teksta, započinje tvrdnjom da je upravo smrt kao beživotno stanje početna točka kompozicije (usp. Bronfen 1992: 61), točka iz koje tekst nastaje i točka kojom završava. Pomno ocrtavši različite "metafore šupljih prostornih tijela" koje dominiraju u Marinkovićevu romanu, a za koje pokazuje kako se "poklapaju s Lacanovim prikazom heideggerovske 'Stvari' odnosno 'Vrhovnog Dobra'", Morana Čale upućuje na autoreferencijalnu dimenziju motiva rupe, praznine, gubitka. Grassova povlaštena metafora lukovice zrcali se utoliko u plodu koji Marinković opetovano priziva u svome tekstu – u motivu tikve:

Hpavaj, hpavaj... (otпустio ga Bartol)... a ja ću o tikvi. Tikva. Iz roda bundeva. Šuplja. Možda zato i zgodnije od kupusa ime za budalu. Na primjer, 'šupljoglavi', pak ti se ta 'pljogla' mljaskavo razvalja po ustima... a 'tikva', ta se jednostavno artikulira, lako, meko, slatko kao 'smokva'. I oblik joj je pretenciozan, 'glavat', a sadržaj je – ništa, praznina. (cit. prema Čale 2008: 173)

8

Odgovarajući na pitanje što znači tikva, Čale s razlogom upozorava da tikva nije samo uvredljiv sinonim za ljudsku odnosno čitateljsku glavu, nego sugerira i "šuplinu 'sadržaja' pod sintagmatskom površinom teksta" (*ibid.*: 174).

Kao ispod ženske suknje te u praznoj jezgri lukovice i nutrini tikve, i u središtu književnog teksta krije se zazorni predmet književnosti – točka oko koje sve priče kruže, a o kojoj kruže samo priče. Budući da formalno obilježava ono što je nedostupno poretку označitelja, šuplja jezgra lukovice opetovano se pojavljuje kao nedostižno središte, ono što pokreće pripovijedanje kao komunikacijsko-tumačiteljsku želju, ali i ono što se nadaje kao prepreka simboličkoj artikulaciji. U kratkom osvrtu na Borgesov *Aleph* Kristeva u toj neuhvatljivoj točki kao nemogućem objektu prepoznaje "vrtočlov i halucinatoran" (Kristeva 1989: 32) objekt književnosti. Ne počiva li, uostalom, "posao pisanja", pita se Kristeva, upravo na tom "nemogućem objektu, nemogućoj imaginarnosti" kao "predahu u [...] trku prema smrti sadržanoj u bezdanu materinske spilje" (*ibid.*).

boje luka, gulili, dok luk ne bi postao staklast, zelen, bjeličast, vlažan, ljepljivo vodenkast, zaudarao po luku, a zatim su rezali, kako se reže luk [...]" (Grass 1981: 597). Razlog zbog kojeg su gosti navirali u Schmuhov *Podrum k luku* tiče se činjenice što ljudi "napose posljednjih ili proteklih desetljeća" drukčije nisu mogli plakati, zbog čega će se, tvrdi pripovjedač, "naše stoljeće kasnije zvati stoljećem bez suza" (*ibid.*). Kod Schmuha se dakle dolazilo po "okruglu ljudsku suzu. Tu se plakalo" (*ibid.*: 598).

A to znači pripovijedanje o pretjeranosti, o bezgraničnosti, o nezamislivome, o neodrživome, o onome što se ne može simbolizirati. No da li je to štogod drugo doli neumorno ponavljanje poriva, potaknuto početnim gubitkom, neprestano luta, neutažen, prevaren, iznevjeren, prije no što će naći svoj jedini stalni objekt, smrt. Manipulirati tim ponavljanjem, iznijeti ga na pozornicu, iskorištavati ga sve dok iz toga ne proizađe, s onu stranu vječnog vraćanja, njegova uzvišena sudbina borbe sa smrću – zar nije upravo to značajka pisanja? (*ibid.*: 31)

Budući da predstavlja ono što izmiče simbolizaciji, majčino tijelo Kristeva opisuje “kao apsolutno, budući da je iskonsko, mjesto nemogućega: izuzetoga, vansmislenoga, zazornoga. Atopija” (*ibid.*: 30). Pozabavivši se pomnije Célineovim autopoetičkim diskursom, Kristeva njegov rad opisuje kao postupak “otkrivenja” u smislu u kojem se “iznosi temelj na površinu” (*ibid.*: 215), odnosno uskrisuje iz “materinskog ponora” (*ibid.*: 216). Kako Céline kazuje:

Ja nisam čovjek s idejama. Nisam čovjek s idejama. Ja sam čovjek sa stilom. Svi se, zbilja, zaustavljaju pred stilom, a nikome taj štos ne uspijeva. Zato što je to vrlo težak posao. Sastoji se u tome da rečenice uhvatite, govorio sam vam o tome, tako što ćete ih natjerati da iskoče iz vlastite kože. (Céline, cit. prema Kristeva 1989: 214)

Kratko sam se osvrnula na Kristevino tumačenje Célinea zato što smatram da se dade raspoznati bliskost između Célineova i Grassova “užasnutog smijeha”, onoga što Kristeva određuje kao komiku zazornosti (*ibid.*: 232). Iako Kristeva ne ulazi u detaljniju diskusiju o književnopovijesnom okviru u koji se upisuje Céline – ali, važno je napomenuti, i Grass i Marinković – nedvojbeno je riječ o tradiciji koja joj je bliska još od njezinih radova o Mihailu Mihailoviču Bahtinu. Naime, Céline se u *Putovanju nakraj noći* kao i Grass u *Limenom bubnju*, ali i Marinković u svojem opusu,⁶ upisuju u drevnu i izuzetno razvedenu tradiciju menipske satire. Budući da se u književnoj historiografiji spomenuti romani određuju kao najistaknutiji primjeri neopikarske književnosti – tradicije koja je istaknuti odvojak menipeje, ne iznenađuje da u Grassovu *Limenom bubnju* ne raspoznavamo onaj tip političnosti romana koji se očituje kroz “komentare ili sudove”, već onaj koji odjekuje u onome što Kristeva naziva “apokaliptičnim smijehom” (*ibid.*: 233):

Prebivajući po tisućljetnom sjećanju, fikciji koja je lišena znanstvenoga cilja, ali koja slijedi imaginarnost u religijama, konačno sam vidjela kako ona upravo u

⁶ O utjecaju menipeje na Marinkovićev opus usp. Mikić 1988 i Čale 2016.

književnosti ostvaruje, zajedno sa svojim užasom, i svu svoju moć. Pogledamo li to pobliže, svaka je književnost vjerojatno verzija one apokalipse za koju mi se čini da je ukorijenjena, kakvi god za to postojali društveno-povijesni uvjeti, u krhkoj granici ("borderline") gdje identiteti (subjekt/objekt) nisu ili su jedva – dvostruki, nejasni, heterogeni, animalni, metamorfozirani, izopačeni, zazorni. (*ibid.*: 236)

Budući da govori o književnosti koja je "lišena znanstvenog cilja" (*ibid.*: 236), o književnosti čija moć počiva na užasu, Kristeva se nedvosmisleno vraća antičkom izvoru menipeje – početku koji se nalazi u sokratičkom dijalogu. U tom kontekstu podsjetila bih na Bahtinovo tumačenje sokratičkog dijaloga za koji kazuje da se temelji na "predodžbi o dijaloškoj prirodi istine" koja se utoliko suprotstavlja "službenom monologizmu koji pretendira na posjedovanje gotove istine" te "naivnoj samouvjerenosti ljudi koji su mislili da znaju nešto, to jest da posjeduju nekakve istine. Istina se ne rađa i ne nalazi u glavi jednoga čovjeka, ona se rađa među ljudima koji je zajedno traže u procesu svoje dijaloške komunikacije" (Bahtin 2020: 107). U Kristevinoj interpretaciji zazoranog znanja, za koje kazuje da je "znanje potkopano zaboravom i smijehom" (Kristeva 1989: 239), odjekuje karnevalski doživljaj svijeta koji se nalazi u podlozi žanra menipeje. Vrativši se dakle samom ishodištu žanra kojem pripada Grassov roman, dolazimo do *ironičnog znanja* koje umnogome korespondira sa psihoanalitičkim spoznajnim modelom. Kako Mladen Dolar obrazlaže u studiji "Freud i političko": "istina u psihoanalizi pripada drugom poretku od znanstvene istine – riječ je o antagonističkoj, konfliktnoj istini" (Dolar 2009: 21). Slijedom Althusserova teksta o Marxu i Freudu u kojem se psihoanaliza poput marksizma određuje kao znanost konflikta, Dolar tvrdi da je "konflikt njezina domovina; da je antagonizam zrak koji diše" (*ibid.*: 19).

Političnost psihoanalize konceptualno je dakle podudarna s političnošću menipske satire, tradicije koja opetovano iskazuje svoj dug sokratičkom dijalogu kao svome ishodištu i mjestu rođenja. Značaj sokratičkog dijaloga kao *maternice* Grassova romanesknog istraživanja početka počiva na aporetičnoj prirodi istine. Oskar – koji se glasovno zrcali u imenu Sokrat – otkriva upravo formalnu podudarnost njihovih figura: poput lukovice luka, slojeva suknji bake Ane Koljaiczek, silenske maske na koju upućuje Alkibijad na kraju *Simpozija*,⁷ Oskar je lik kojeg upoznajemo samo kroz retoričke ljuske koje ne otkrivaju drugo do raskorak prvog i trećeg lica pripovijedanja, prazninu i zijev.

⁷ Budući da se u Platonovu *Simpoziju* Sokrat i njegovi govori uspoređuju među ostalim sa satirom Marsijem koji je pomoću svojeg glazbala opčinjavao slušatelje, dok se s druge strane njegovi govori uspoređuju s ugrizom zmije, Oskarova privrženost njegovu glazbenom instrumentu predstavlja još jednu od mogućih analogija figura o kojima govorimo.

Slijedom naznačene onomastičke bliskosti Oskara i Sokrata, ne mogu propustiti spomenuti da Rabelaisov roman *Gargantua i Pantagruel* započinje upravo usporedbom koja se nalazi u središtu mojega interesa: analogijom knjige i kutijice, odnosno kutijice i lukovice. U proslavu se naime knjiga-kutija izravno dovodi u vezu s formom koju Alkibijad u Platonovu *Simpoziju* pripisuje Sokratu:

Preslavni pijanci i vi premili sifilitičari (jer su vama, a ne drugima, posvećeni moji spisi), Alcibijad, u Platonovu dijalogu pod naslovom *Gozba*, hvaleći svoga učitelja Sokrata, neprijepornog kneza filozofa, između ostaloga o njemu kaže da je sličan silenima. Sileni su negda bile kutijice kakve sada vidimo u ljekarničkim trgovinama, oslikane zabavnim i ispraznim likovima kao što su harpije, satiri, zažvaljene guščiće, rogati zečevi, osamarene patke, leteći jarci, upregnuti jeleni i druge takve slike patvorene po miloj volji da svijet potiču na smijeh (takav bijaše Silen, gospodar dobroga Bakha); a unutra su se čuvali birani začini kao što su balzam, siva ambra, amomon, mošus, cibet, dragulji i druge skupocjene stvari. Takav bijaše Sokrat, veli, jer videći mu vanjštinu i prosuđujući ga po spoljašnjem izgledu, ne biste za njega dali ni glavicu luka [...]. (Rabelais 2004: 45)

Groteskna vanjšina Sokrata/Oskara koja ne vrijedi ni glavice luka u Rabelaisovu se proslavu uspoređuje s knjigom koja svojim koricama, ali i svojom sintagmatskom površinom kao simboličkim opnama i suknjama teksta krije objekt koji istodobno privlači i odbija, opčinjava i užasava. Kada rastvorimo knjigu-kutijicu, spoznat ćemo, kako doznajemo iz piščeva proslava, "da je začim što u njoj leži sasvim drukčije vrijednosti nego što je kutija obećavala" (*ibid.*: 46). Oskarov lik okuplja u sebi oprečne poglede i najrazličitije nazore: on je dijete koje je rođeno kao odraslo biće, on je zreo muškarac koji izgleda kao trogodišnjak. Oskar je dijete-patuljak-odrasla osoba koja nas na početku romana izvještava kako je kompletno formiran od prvog dana rođenja. Budući da je u isto vrijeme dijete od 94 cm i seksualno aktivan muškarac, Oskarov položaj radikalno destabilizira opreku zrelosti i infantilnosti. I upravo u tom pogledu najizrazitije izlazi na vidjelo zazorna dimenzija njegova lika: zazorno je prema Kristevoj "ono što remeti identitet, sustav, red. Ono što ne poštuje granice, mjesta, pravila. Srednji put, dvosmislenost, mješavina" (Kristeva 1989: 124). Njegova konstitutivna dvodijelnost naznačena je u svakom aspektu karakterizacije lika: on istovremeno rabi dva prezimena, Oskar Bronski i Oskar Matzerath, on je i Nijemac i Poljak, odnosno pripadnik etničke skupine Kašubi, on je umjetnik i stvaratelj kao i razaratelj, on je istodobno protagonist-pripovjedač koji o sebi govori i u prvom i u trećem licu. Zazorno tijelo u tome se smislu daje shvatiti kao Bahtinovo groteskno tijelo teksta: tijelo koje se ne može odijeliti od drugoga teksta, "tijelo" koje se neprekidno obznanjuje "kroz

procesu dijalozizma i intertekstualnosti" (Vice 1997: 164). Uputila bih stoga na pojedine motive u Marinkovićevoj prozi koji nas vode do iste granice s kojom smo započeli raspravu, *do vrata zazornog, do vrata ženskosti*.

12

Marinkovićeve novela "Suknja" započinje usporedbom govora kao zvučnog sredstva ostvarenja jezika i zvukova koje proizvode kukci kada udaraju o staklo svjetiljke – kakvu nalazimo i u čuvenom prizoru Grassova romana u kojem se uspostavlja paralelizam između bubnjanja i udaraca krila insekta o staklenu lampu. Naime, u prizoru u kojem opisuje svoje rođenje Oskar kazuje: "Ugledao sam svjetlo dana u liku dviju žarulja od šezdeset vata [...] promatrao sam i prisluškivao ja, Oskar, noćnog leptira koji se zaletio u sobu. Srednje velik i dlakav obigravao je oko obje šezdesetvratne žarulje, bacao sjene" (Grass 1981: 59). Oskar u nastavku naglašava upravo "šum koji se oglašavao između leptira i žarulje: leptir je lepetao kao da mu se žuri da se riješi svog znanja, kao da više nema vremena za kasnija čavrljanja s izvorima svjetlosti, kao da je dijalog između leptira i žarulje svakako leptirova posljednja ispovijed [...]" (*ibid.*: 60). Budući da se odnos noćnoga leptira i žarulje opisuje u terminima dijaloga i pokušaja komunikacije, udarce krila Oskar uspoređuje s bubnjanjem odnosno nastojanjem govornog bića da se riječima približi Stvari. Odlučivši prihvatiti leptira kao svojega učitelja, "majstora" (usp. *ibid.*: 61), Oskar će lepet krila o žarulju zamijeniti udarcima palica o lim. U Marinkovićevoj pak pripovijesti glavna junakinja Oliva pjevuši pjesmicu dok sprema juhu, baš poput Sibile iz Panzousta u Rabelaisovu romanu o kojoj ćemo u nastavku govoriti: "... Dok se juha skuhaaa... dok se juha skuha ... Zuzu zuzu zu-zuuu..." (Marinković 2009: 48). Riječi koje Oliva "mrmlja" sebi u bradu pripovjedač uspoređuje sa zuzuckanjem muhe "kad uđe u stakleni cilindar petrolejke pa ne zna iz njega izaći" (*ibid.*).

Struktura koju smo prethodno istaknuli u figuri Sokrata i Oskara, u Marinkovića se ocrtava u ženskom liku, u poziciji Olive. Poput kukca u staklu lampe ili Oskara skrivenog u kupoli suknje, Oliva je zatvorena u svojem stanu u općinskoj zgradi, ostakljenom prozorima koji gledaju na sve četiri strane svijeta. Iako je prozore pritvarala kapcima i zatvarala zavjesama, Oliva je neprekidno gledala "iza perzijana" (*ibid.*: 52). Prozorsko staklo, prema tome, za Olivu je označavalo "onu strašnu napast, koja ju je, doduše, napajala blaženstvom, ali, naravno, i očajem" (*ibid.*: 51). Ipak, sakrivena u svojem staklenom kvadratu, iza prozorskih kapaka, žaluzina i zavjesa, Oliva krije nešto i pred samom sobom. Postavivši pitanje prirode osjećaja koje Oliva njeguje prema mladićima koje kroz prozor promatra, pripovjedač predlaže:

Ljubav? A zašto ne i ljubav ako ostanemo u granicama pristojnosti i u plavoj mjesečevoj fantaziji? Da, ali to je samo tanka, ljeskava površina fantazije, taj *au clair de lune*, sjetna aleja, posuta uzdasima i strogo omeđena odricanjima, kako je sama gospođa Oliva htjela sebi prikazati svoj nemir. (*ibid.*: 51)

Međutim, onkraj onoga što Oliva priznaje samoj sebi postoji, sugerira pripovjedač, *nešto drugo, negdje drugdje*: “A dolje, u dubini, u mraku, gdje ne dopire mjesečeva zraka ni nujni zov zrikavaca, u tamnom i nijemom izgaranju bića, bilo je nešto vrlo burno i zamršeno kao groznica” (*ibid.*).

Poput Oskara koji koristi svaku priliku da se sakrije od svijeta odnosno svjetla šezdesetvratnih žarulja, pa se zavlači među ženske tkanine, pripovjedač o Olivi izrijeком казује: “gospođa je Oliva i htjela ostati neshvaćenom: tako je u dvostrukoј сигурности чувала своју тајну” (*ibid.*: 60). Будући да представља фигуру која под сваку cijenu želi ostati zakopčana i zatvorena, kao neotvorena knjiga, Olivina tajna upućuje na analogiju između skidanja haljine i čitanja, odnosno na etimološku vezu između teksta i tkanja, suknje i papira.

Oliva se naime, nakon što je završila s kuhanjem, dvoumi hoće li uzeti u ruke knjigu⁸ ili rublje, hoće li okretati listove ili prevrtati svilu:

Juha se kuha, sad je bila slobodna. Mogla je raditi što je htjela. Mogla se baciti na kanape i čitati “Tajne ruskog carskog dvora” ili, još zamamnije, rastvoriti ormar u spavaonici i uživati u svom svilenom rublju. Kombinei, gaćice, grudnjaci, noćne košulje, sve je to bilo njeno, ne samo kao vlasništvo, već mnogo intimnije, milije, kao vlastito tijelo, grudi, bokovi, bedra, pa kad je dirala i gladila tu ružičastu, nježnu, pjenastu svilu, činilo joj se da je neke pažljive, fine ruke diraju po golom tijelu. I sad je svu prožme milina od same pomisli... (*ibid.*: 48)

Umjesto knjige Oliva odabire sferu suknji koje kriju tajne poput onih na petrogradskom dvoru i u tom smislu Marinković – jednako kao i Grass za kojeg je pisanje aktivnost usporediva s ljuštenjem luka – tematizira samu strukturu tajne pisma. Poput suknji u *Limenom bubnju* koje se, istaknuli smo na početku, ne mogu

⁸ Zanimljivo je spomenuti da Oskar i Oliva čitaju knjige iste tematike – Oskar naime na policama svoje učiteljice Gretchen Scheffler pronalazi knjigu *Rasputin i žene*. Osim što je ilustrirano izdanje poslužilo Oskaru kao školska početnica iz koje je naučio malu i veliku abecedu, preko Rasputina je upoznao i tajne dvora u Petrogradu. Čitajući o Rasputinu, kaže Oskar, “osjećao sam se kao kod kuće u Petrogradu, u privatnim odajama svevladara svih Rusa, u dječjoj sobi boležljivog carevića, između zavjerenika i napokon ponovo kao očevidac Rasputinovih orgija” (Grass 1981: 109). Spomenuti “debeli svezak s mnogo slika” (*ibid.*: 108) predstavlja štivo nad kojim je uzdisala Gretchen u prvim godinama braka, ali i štivo koje ju je zbližilo s Oskarovom majkom Agnes, te bi njih dvije zbog Rasputina redovito završile u ljubavnom zagrljaju.

dijeliti na prednju i stražnju stranu, na gornje i donje, na suknje i podsuknje. već su sve zapravo "gornje suknje", u Marinkovića raspoznajemo naličje obuzetosti površinskim prividima: ispod suknje kriju se riječi (koje su suknje). Ispod vela tkanine promalja se naime koprena jezika – knjiga. Dvokrilnost knjige očituje se kroz analogiju s dvama koljenima odnosno bedrima koja postaju bijeli papiri, listovi na kojima Oliva ispisuje objekte želje:

Sjedne na kuhinjski sanduk za drva i digne suknju. Pojaviše se bijela, okrugla koljena. Još su se na njima vidjeli sivkasti tragovi olovke, izbljedjela i nečitljiva slova, kao stari natpisi po zidovima, isprani od kiše i vjetrova. Ona umoči palac u usta i uzme brisati tragove. Zatim izvadi iz džepa komadić olovke i zamisli se nad svojim koljenom, kao nad otvorenom bijelom knjigom. (*ibid.*: 49)

Da je Olivina tajna usko povezana s tajnom ženskosti, svjedoči ambivalencija koju osjeća spram ženskog spola – naime pripovjedač s jedne strane opisuje tjelesnu nasladu koju Oliva osjeća nad svojim koljenima, dok s druge istovremeno naglašava grozu i odvratnost koje ju obuzimaju pri samoj pomisli na "golo tajanstvo" (*ibid.*: 53). Poistovjetivši ženskost i čudovišnost, Oliva vlastitu ženskost promatra kao tajnu koja je tajna i njoj samoj:

Čudovišta u suknjama, što razbludno miču svojim oblinama pred očima mladića i šire oko sebe sladunjave i zamamne mirise, te se mladiću pamet smuti pa zaglavinja, jadan kao pijani pjetic, splete se i padne u mračno krilo mekane i ljigave životinje, što ga svega ispije svojim požudnim sisaljka, kao hobotnica. To su za gospoju Olivu bile žene – monstumi, u suknjama. Nešto lukavo i otrovno, umotano u zvjerska krzna i šarene odjeće, kao lukave životinje i otrovno cvijeće. (*ibid.*: 53)

Pritom Oliva živi u stalnom strahu da će bogalj i skitnica Lintro otkriti tajnu koju skriva ispod suknje – starac je naime imao običaj igrati se svojim štapom⁹ te njime podizati suknje ženama na ulici. Iskoristivši svoj položaj predsjednice "Društva javne dobrotvornosti" koje je upravljalo gradskom ubožnicom, Oliva je Lintru osigurala smještaj i tako ga maknula s ulice. Uvjerena da je njezina tajna sigurna, posjetila je Lintra u ubožnici, a on se, u želji da nasmije publiku, "razmahao

⁹ Kako Morana Čale ističe u svojoj analizi, "i olovka i 'čarobni štap' ('kao neki bojevnica') – poput nalivpera u noveli *Ruke* ili u rukama pisca u rubnim novelama – falusni [su] simboli ('cinične, muške') nadmoći" (Čale 2009: 228) i stoga usporedivi s Oskarovim bubnjarskim palicama. S obzirom na to da Oskar neprekidno ističe kako je odbubnjao svoju pripovijest, palica u *Limenom bubnju* supstituira pisaljku odnosno nalivpero za kojim Oskar poseže u prvom poglavlju romana. Osim toga analogija bubnjanja i pisanja u Grassovu se imaginariju javlja i kroz analogiju bubnjanja i seksualnog čina – spolovilo istovremeno figurira kao "jedanaesti prst" te se uspoređuje s "treć[om] bubnjarsk[om] palic[om]" (usp. Grass 1981: 322, 355).

živo, kao da se ponovno uhodao u svoj stari, lakrdijaški stil, kao da se nehotice zaletio u omamu i pao u zanos bezbrižnog uličnog života 'ljudi, žene, čujte anđela mene, kuda stižem, suknje dižem'" (*ibid.*: 65). Kada je njegov štap doista poletio te podigao gospoju Olivi suknju "visoko, do grla", Oliva se onesvijestila od užasa (*ibid.*). Nakon nesretnog događaja Oliva se povukla u svoja četiri zida, a Lintro je vrlo brzo preminuo. Međutim, kako ističe pripovjedač, "[n]itko nije znao što je ona izgubila. Tajnu je sačuvala, a izgubila sve" (*ibid.*: 66), tajnu koja ostaje jednako nepronicična i čitatelju teksta "Suknje".

Kao što kukca privlači svjetlo svjetiljke premda blizina fitilja znači za njega smrt i kao što luralica ne može odoljeti rubu haljine, tako ni čitatelj Marinkovićeve novele ne može umaknuti porivu da zaviri ispod teksta kao tkanine. Budući da Marinkovićeva "Suknja" pokazuje kako se tajna knjige odnosno tajna teksta otkriva kroz analogiju s tajnom ženskosti, ponovno se u zaključku vraćamo na početak, na ona više puta dozvana *vrata* kroz koja se promalja granica reprezentacije. Kao što smo pokazali slijedom Kristevina tumačenja Célinea, pisanje omogućuje "postojanje tog užasa, pa ako i jest daleko od toga da ga rasvijetli, preko njega baca čipku svojega teksta: krhku mrežu, ali isto tako i rešetku koja se, mada nas ni od čega ne štiti, utiskuje u nas, iz temelja nas upleće u užas" (Kristeva 1989: 177).

Na kraju nam ne preostaje drugo nego upustiti se u završno kritičko razgrtanje intertekstualnih slojeva i uputiti na tijelo teksta koje nalazimo ispod beskonačnih suknji o kojima smo diskutirali povodom Grassova i Marinkovićeva djela. Kao što je naime recepcija odavno prepoznala (usp. Arnds 2019; Mikić 1988), Grass i Marinković pripadaju krugu baštinka Rabelaisova grotesknog realizma – estetičke koncepcije koju Bahtin analizira, između ostalog, slikom ženskog tijela. Uputivši na čuveni spor poznat pod nazivom *Querelle de femmes* koji se odnosio na složen splet pitanja vezan uz prirodu žene i bračnog odnosa, Bahtin je ocrtao specifičnost Rabelaisova pristupa predodžbi o ženi. Nasuprot idealizirajućim tendencijama autora koji, na tragu udvorne koncepcije ljubavi, uzdižu ženu do božanskog položaja, "galska tradicija" (*tradition galoise*) objedinjuje dvije proturječne tendencije: onu koja se odnosi na narodno-smjehovnu tradiciju i asketsku tendenciju srednjovjekovnog kršćanstva koja ženu poima kao utjelovljenje grijeha (usp. Bahtin 1978: 256–258). Književni lik za kojim Bahtin poseže kako bi oprimjerio ambivalenciju Rabelaisove predodžbe o ženama ujedno je lik koji, nadam se pokazati, predstavlja ishodište istovjetnih preokupacija Grassove i Marinkovićeve proze.

Drugim riječima, figura Sibila iz Panzousta upućuje nas prema zaključku da su i Grass i Marinković izašli ispod Rabelaisove suknje.

U Trećoj knjizi *Gargantue i Pantagruela* pratimo doživljaje Panurga¹⁰ koji odlazi na put kako bi pronašao proročicu koja će mu pomoći u odluci treba li se oženiti. Kad je nakon trodnevnog puta stigao do vračarine kuće, zatekao je staricu koja "bijaše u jadnu stanju, slabo odjevena, izgladnjela, bezuba, krmeljava, ponačena, slinava, iscijeđena, i kuhala je juhu od zelena kupusa s kožuricom užegle slanine i starom koščurinom" (Rabelais 2004: 457). Budući da je Sibilina "izvanjskost groteskna, a njezina nutrina krije božansku mudrost", Florence Weinberg tvrdi da "ona predstavlja žensku verziju Silena, emblema Rabelaisova djela" (Weinberg 1990: 729). Sibila iz Panzousta ponudila je odgovor na Panurgovo pitanje tako što je na listove smokve napisala "proročanstvo u roku"¹¹ (Rabelais 2004: 459). Uputivši Panurga i Epistemona gdje se nalazi odgovor tako što je bacila listove u vjetar, Sibila naime u dvostrukoj gesti "na kućnom pragu zadiže haljinu, suknju i košulju do pazuha i pokaza im guzicu" (*ibid.*).

Po povratku na dvor Panurg podastire Pantagruelu proročanstvo koje je iznijela Sibila iz Panzousta na temelju kojeg Pantagruel zaključuje da je proročica samo potvrdila da ženidbu treba pod svaku cijenu izbjeći. Panurg je međutim znakove na listovima interpretirao na posve drugi način te mu uzvraća: "Vi se razumijete u tumačenje tih najnovijih proročanstava, odgovori Panurg, kao što se krmača razumije u začine. [...] Istina je suprotna" (*ibid.*: 460). Dvojna priroda istine usporediva je dakle s predodžbom o ženi koju nalazimo u narodno-smjehovnoj tradiciji: ona "zadiže suknje i pokazuje mesto u koje sve odlazi (pakao, grob) i odakle sve potiče (utroba koja rađa)" (Bahtin 1978: 257). I ponovno, tajna znakova pokazuje se isključivo kao znak tajne: enigma smokvinih listova enigma je ženske suknje.

LITERATURA

- Arnds, Peter. 2004. *Representation, Subversion, and Eugenics in Günter Grass's 'The Tin Drum'*. Rochester: Camden House.
- Arnds, Peter. 2019. "Grass's *Die Blechtrommel* and Rabelais' *Gargantua and Pantagruel*: Translating the Picaresque into a German Context after 1945". U: *Oxford German Studies* 48, 3: 311–327. <https://doi.org/10.1080/17513472.2019.1664158>

¹⁰ Zanimljivo je spomenuti da pojedini autori navode da je Panurg jedan od književnih prethodnika pikarskog junaka (usp. Frohock 1967).

¹¹ *Olupit će ti / Dobar glas i sve. / Okrupnjat će ti, / Ali s tobom ne. / Posisat će ti / Jedan dobar kraj. / Ogulit će te, / Neće svega, znaj* (Rabelais 2004: 459).

- Bahtin, Mihail M. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković. Nolit: Beograd.
- Bahtin, Mihail M. 2020. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prev. Zdenka Matek Šmit i Eugenija Čuto. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- Bronfen, Elizabeth. 1992. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Botheroyd, Paul F. 1976. *Ich und Er: First and Third Person Self-Reference and Problems of Identity in Three Contemporary German-Language Novels*. The Hague/Paris: De Gruyter.
- Čale, Morana. 2008. “Nikad više uvijek iznova”. U: *U kanonu. Studije o dvojnosti*. Autorice Morana Čale i Lada Čale Feldman. Zagreb: Disput: 169–187.
- Čale, Morana. 2016. *O duši i tijelu teksta: Polić Kamov, Krleža, Marinković*. Zagreb: Disput.
- Dolar, Mladen. 2009. “Freud and the Political” U: *Theory & Event* 12, 3: 15–29. <https://dx.doi.org/10.1353/tac.0.0085>.
- Freud, Sigmund. 2010. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Prev. Daniela Tkalec. Zagreb: Scarabeus-naklada.
- Frohock, W. M. 1967. “The ‘Picaresque’ in France Before Gil Blas”. U: *Yale French Studies* 38: 222–229. <https://doi.org/10.2307/2929709>.
- Grass, Günter. 1981. *Limeni bubanj I-II*. Prev. Snješka Knežević. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske – Sveučilišna naklada Liber.
- Grass, Günter. 2006. “Govor s dodjele Nobelove nagrade ‘Nastavak slijedi...’”. U: *Književna revija* 46, 1/2: 151–162.
- Guillén, Claudio. 1982. “Ka definiciji pikarskog”. U: *Književnost kao sistem*. Prev. Tihomir Vučković. Beograd. Nolit: 75–105.
- Kristeva, Julia. 1989. *Moći užasa: ogled o zazornosti*. Prev. s francuskoga Divina Marion. Zagreb: Naprijed.
- Ludden, Teresa. 2008. “‘Getting back to the umbilical cord’: Psychoanalysis, feminism and The Tin Drum”. U: *Approaches to Teaching Grass’s The Tin Drum*. Ur. Monika Shafi. New York: Modern Language Association of America: 185–197.
- Malkmus, Bernhard. 2011. *The German Picaro and Modernity: Between Underdog and Shape-Shifter*. Continuum: New York.
- Marshall, David. 1988. *The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Diderot, Rousseau, and Mary Shelley*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marinković, Ranko. 2009. *Pod balkonom: pripovijesti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de. 1957. *Marijanin život*. Prev. Radovan Ivšić et al. Zagreb: Kultura.
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de. 1990. *La Vie de Marianne*. Paris: Classiques Garnier.
- McCarthy, John A. 2024. *Confronting/Defining the Self. Formation and Dissolution of the ‘I’ from La Fayette to Grass*. Leiden/Boston: Brill.
- Mikić, Radivoje. 1988. *Postupak karnevalizacije. Uvod u poetiku Ranka Marinkovića*. Beograd: Filip Višnjić.
- Oliver, Kelly. 1989. “Revolutionary Horror: Nietzsche and Kristeva on the Politics of Poetry”. U: *Social Theory and Practice* 15, 3: 305–320.
- Rabelais, François. 2004. *Gargantua i Pantagruel*. Prev. Mate Maras. Zagreb: Matica hrvatska.

Vice, Sue. 1997. “Bakhtin and Kristeva: Grotesque Body, Abject Self”. U: *Face to Face: Bakhtin in Russia and the West*. Ur. Carol Adlam *et al.* Sheffield, UK: Sheffield Academic Press: 160–174.

Weinberg, Florence M. 1990. “Written on the Leaves: Rabelais and the Sibylline Tradition”. U: *Renaissance Quarterly* 43, 4: 709–730. <https://doi.org/10.2307/2862786>

Abstract

UNDER THE SKIRT OF THE TEXT: GRASS, MARINKOVIĆ, RABELAIS

By examining the works of Günter Grass, Ranko Marinković, and François Rabelais within the tradition of Menippean satire, this article proposes a parallel reading of the novel *The Tin Drum*, the short story “The Skirt”, and the novel *Gargantua and Pantagruel*. Drawing on Julia Kristeva’s reflections on abjection, as articulated in *Powers of Horror*, it explores how the thematization of the mystery of the literary text is revealed through an analogy with the mystery of femininity. Starting from Kristeva’s concept of the “abject object of literature” as an “impossible object”, the analysis shows how the works of Grass, Marinković, and Rabelais share an identical motif cluster “books as skirts” which reveals the extent to which the problem of femininity intersects with the exploration of the nature of literature.

Keywords: Grass, Marinković, Rabelais, abjection, Menippean satire