Maja Pandžić, University of Zadar, Croatia

Književnost očima Druge –Što... ili tko je monstrum kis Tatjane Tolstoj?

Abstract: Literature through the Eyes of the Other – What... or Who Is Tatyana Tolstaya's Monster Kys

This article deals with the concept/identity of the monster kys in Tatyana Tolstaya's novel of the same title (Kys, 2000). By drawing on the theory of feminist literary critics Sandra Gilbert and Susan Gubar, this work interprets kys as the articulation of the author's resistance to patriarchal politics in Russian literature. In creating the post-apocalyptic society, Tolstaya depicts traditional gender roles, chooses a male protagonist and inserts numerous citations from literary works written exclusively by male authors. Nevertheless, even though in such a manner she appears to be imitating the dominant (male) literary tradition and depriving female characters of their voice, other elements lead to a different conclusion. For instance, the images of patriarchal society are primarily carnivalesque, while the classical notion of "the angel in the house" undergoes demythologization. Kys itself is gradually taking over the protagonist's mind transforming him into her own embodiment – a monster which in her passionate yearning for books will stop at nothing – and so creates her own story in the process.

Keywords: kys, "monstrous woman," feminist literary criticism, Tatyana Tolstaya, the problem of female authorship, female literary creation

1. Uvod

„Sjedi na tamnim granama i kriči divlje i žalosno: Ki-iiis! Ki-iiis! A nitko je ne može vidjeti" (Tolstoj 11).

Prvi roman ruske spisateljice Tatjane Tolstoj, Kis, neposredno je nakon objave u osvit 21. stoljeća privukao velik interes čitateljske publike i književnih kritičara koji su pisali o njegovoj žanrovskoj prirodi, postmodernističkim elementima, specifičnom jeziku i stilu, iniciravši tako plodne polemike koje ne jenjavaju već dva desetljeća. Tako na primjer Olga A. Ponomareva piše o kompleksnoj žanrovskoj hibridnosti djela koja počiva na obliku neomitološke bajke/priče, ali koju sačinjavaju i elementi socijalne satire i antiutopije (160). Olga J. Osmuhina također govori o sinteznoj prirodi romana, odnosno njegovu spajanju fantastike i satire, priče i mita, filozofske studije i parodije (55).

Pored žanrovskog opredjeljenja relevantna pitanja javljaju se i u okviru proučavanja njegova sadržaja: likova i svijeta djela, a tiču se odgonetavanja vremena i identiteta oslikanog društva. Jedni su u njemu tako pročitali upozorenje na zastrašujuću budućnost, drugi vidjeli krizu tradicionalnih vrijednosti karakterističnu za rusku sadašnjicu, a treći pak kritiku sovjetske prošlosti. U tom kontekstu Boris Paramonov tvrdi da roman predstavlja „enciklopediju ruskog života", a čudovište kis nije ništa drugo doli Rus[1] , na što asocira i zvučna podudarnost dviju navedenih riječi („Russkaja historija"). Tolstoj je, zaključuje on, rusku povijest podvrgnula parodiranju, tehnici specifičnoj za poetiku postmodernizma, a svoju je inspiraciju vrlo vjerojatno našla u sveopćem razočarenju u rezultate raspada Sovjetskog Saveza, to jest činjenici da se umjesto očekivanih epohalnih promjena naprosto produljila pošlost[2] (Paramonov). Isto tako, Tatjana T. Davidova tvrdi da društvo fiktivnog grada Fjodora-Kuzmičska, bedemima izoliranog od vanjskog svijeta o kojemu ono tek hipotetizira, uvelike podsjeća na sovjetsko (Davydova 27). Štoviše, nedostatak osnovnih sredstava za život asocira na specifičan povijesni period sovjetske prošlosti – Epohu stagnacije (1964. – 1985.). Sličnost primjećuje i u načinu na koji vlast obmanjuje stanovništvo vršeći kontrolu nad svim društveno-kulturnim sferama, pa tako i nad književnom proizvodnjom i konzumacijom. Kis je u tom kontekstu tek simbol okrutnosti navedenog razdoblja (Davydova).

S druge strane, A. V. Pronina smatra da je roman proizvod duhovnog stanja ruskog društva s kraja 20. stoljeća, odnosno izraz i odraz njegova „izgubljena unutarnjeg sklada" (31). Prasak koji prethodi radnji, a koji je uzrokovao reverziju ljudske inteligencije te raslojio društvo na „Prijašnje" i one rođene nakon kataklizme, simbolizira današnje kapitalističko raslojavanje društva i kulturno propadanje uzrok kojemu je, između ostaloga, pojava masovne kulture. Tolstoj piše o tome, nastavlja Pronina, kako suvremeni čovjek živi „na slijepo", nema ciljeva, ne zna i ne želi znati

istinu, nego se oslanja i ujedno izgovara na vlasti, čiji se predstavnici s vremena na vrijeme izmjenjuju, ali su u principu jednako limitirani. Čudovište kis pak predstavlja „ono strašno, nevidljivo, ono što ne želimo znati, no o čemu možemo tek nagađati i predosjećati, ali ni u kojem slučaju vidjeti" (Pronina).

Analizom navedenog romana bavile su se i hrvatske filologinje ističući elemente koje u njemu smatraju relevantnima. Primjerice, Rafaela Božić-Šejić analizirajući pet ruskih distopijskih romana, zapaža da u njima knjiga ima ključnu ulogu kao „jedno od temeljnih obilježja čovjeka", a na nju se mogu reflektirati njegove promjene ili te promjene „knjigom bivaju potaknute" (1). U samom romanu Kis, tvrdi autorica, protagonist Benedikt Karpov ovisnički žudi za knjigama, ali zapravo ih ne uspijeva shvatiti, pa mu i težnja za nečim „višim" uvijek izmiče (15, 16), što će reći da je njegova promjena – upitna. Relevantnošću knjige bavit će se i ovaj rad, no iz ponešto drugačije perspektive koja u svijet djela preko autoričinog pera dopire iz stvarnosti koja se temelji na patrijarhalnim normama te na koncu ipak uzrokuje promjenu protagonista u romanu, točnije njegovu radikalnu metamorfozu u kis.

Nadalje, Miranda Levanat-Peričić analizira tjelesnu, jezičnu i kulturološku čudovišnost i hibridizaciju u romanu, opisujući ga prije svega kao distopijsku menipeju, te u prikazanom svijetu vidi parodiju političke zbilje sovjetske Rusije. Također, primjećuje da je svako spominjanje kisi, bića koje dominira čudovišnim svijetom, „vezano uz opis Benediktova stanja duha, depresiju ili paranoju" (Levanat-Peričić 77).

Većina navedenih kritičara/ki u svojim se člancima očigledno usredotočila na tumačenja karakteristika vremena i društva, a u okviru kojih se o čudovištu kis polemizira tek površno, ako uopće. Drugim riječima, pitanje identiteta monstruma po kojemu je naslovljen roman i koji se poput končane niti, tren očite, a tren skrivene iza površine, provlači kroz misli glavnog junaka/pripovjedača, a time i čitavu fabulu te uopće razlozi za uvođenje takvog moćnog motiva – ženskog čudovišta – ostaju nedorečeni. Namjera je ovoga članka stoga predložiti dodatno tumačenje iz perspektive koja svoje temelje ima u feminističkoj književnoj kritici. Promatranje čudovišta kis kroz navedene leće, analiza njezinih žudnji, postupaka i trenutaka kada izranja u junakovim mislima ukazat će na određene podudarnosti s težnjama i pozicijom književnica u patrijarhalnom društvu (pa tako i onom ruskom 80-ih godina prošlog stoljeća) te problematikom

ženskog autorstva. Time se rad ograničava na tumačenje konteksta relevantnog za takvu analizu, ostavljajući postrance pitanja i aspekte romana kojih su se dotaknuli gore navedeni kritičari.

2. Ne/mogućnost samoartikulacije

Patrijarhalna ideologija sveprožimajuća je konstanta toliko duboko ukorijenjena u društveni sustav da se njezina prisutnost čini posve prirodnom, a time i gotovo nevidljivom. Feministička teoretičarka Kate Millett među prvima je nastojala razotkriti sveprisutnost patrijarhalne spolne politike pišući o njezinu utjecaju posredstvom evolucijskih teorija, koncepta tradicionalne obitelji, ekonomske zavisnosti žene o muškarcu, uskraćivanja adekvatnog obrazovanja ženama, mitova i religijskih priča, pa tako i književne tradicije (Sexual Politics, 1970.). Budući da su muškarci, zahvaljujući patrijarhalnoj hegemoniji, bili i tvorci književne tradicije, u ta je djela utkana njihova slika svijeta, kao i njihove predodžbe o ženama i muškarcima (Gilbert and Gubar 12, 13). Pružajući primjere onoga što se smatra prihvatljivim za pojedini spol, ona su igrala bitnu ulogu u socijalizaciji čitatelja, pa i samu ženu odgajala prema prihvaćanju patrijarhalnih koncepata kao prirodnih. Ukratko, u okvirima takvog muškog diskursa žena je podvrgnuta mitologizaciji, a ono što je utvrđeno o njoj prenijelo se i na percepciju nje kao autorice.

O nezavidnom položaju prvih autorica u povijesti književnosti, točnije autorica devetnaestog stoljeća, posebno su teoretizirale Sandra Gilbert i Susan Gubar u svojoj epohalnoj studiji Luđakinja u potkrovlju (The Madwoman in the Attic,1979.). Teoretičarke polaze od psihopoetike Harolda Blooma, koji promatrajući čitavu povijest književnosti u svjetlu Edipovog kompleksa tvrdi da autor tijekom pisanja doživljava tjeskobu jer je primoran suočiti se kako s uspjesima svojih književnih prethodnika tako i tradicijom žanrova i stilova koje je naslijedio od njih, te strahuje da se nikada neće moći ostvariti jer djela njegovih „očeva” imaju ključan prioritet (Gilbert and Gubar 46). Dakle, kako bi kreirao prostor za svoju maštu i originalnost, autor se ponajprije mora oduprijeti takvoj „tjeskobi utjecaja” (anxiety of influence). Da bi naglasile specifično iskustvo prvih autorica, Gilbert i Gubar nadograđuju navedenu teoriju, naglašavajući da su njihova proživljavanja tjeskobe bila intenzivnija jer su se u nedostatku književnih prethodnica suočavale s tradicijom isključivo prethodnika muškog spola. S obzirom na to da su oni u svojim književnim djelima „zatočili” žene, odnosno za njih stvorili polarizirane kalupe „anđela” i „čudovišta”, autorice su, da bi artikulirale

vlastito iskustvo kakvo ono u realnosti jest, trebale najprije „proučiti, asimilirati, a zatim nadići" muške interpretacije žena koje su naučile prihvaćati kao prirodne (17). Takav je pothvat podrazumijevao razapetost između želje za uvažavanjem društvenih normi i istovremene potrebe za njihovim rušenjem. Drugim riječima, autoričina je „tjeskoba utjecaja" udvostručena i postaje ono što Gilbert i Gubar nazivaju „tjeskobom autorstva" (anxiety of authorship), to jest pretvara se u „radikalni strah od toga da ona ne može stvarati, da će je, zato što nikad neće postati 'prethodnicom', čin pisanja izolirati ili uništiti" (Gilbert and Gubar 48-49). Nadalje, ženin odabir da se bavi književnim (stvaralačkim) radom općenito se smatrao neženstvenim i sebičnim (Gilbert and Gubar 10; Showalter 180) jer je s jedne strane značio razvoj umjetničkog talenta kakav je navodno mogao imati isključivo muškarac, a s druge zanemarivanje njezine primarne i „prirodne" dužnosti – rada za druge, „istinskog posla ženstvene žene" (Black 149, 151, 156). Uslijed navedenih čimbenika prve su autorice pri pokušaju da artikuliraju svoje autentično iskustvo doživljavale pravu unutarnju borbu (Gilbert and Gubar 50).

Gilbert i Gubar primjećuju da su devetnaestostoljetne književnice, boreći se s „tjeskobom autorstva", iznašle način kako suptilno iskazati svoj unutarnji život. Iza formalnog sadržaja svjesno ili nesvjesno zapisivale su vlastite priče, kanalizirale svoje brige i osjećaje stvarajući sporedne likove „ludih" ili „monstruoznih" žena, koje su silovito podrivale patrijarhalne norme. Takvi su likovi artikulirali autoričinu prikrivenu anksioznost, bijes, ljutnju i razapetost; bile su dvojnicama kroz koje su drugi „dolični" ženski likovi (i sama autorica) proživljavali fantastične snove o bijegu iz okvira društvenih normi.Drugim riječima, autorice su naizgled oponašale dominantnu (mušku) književnu tradiciju, no suptilno ipak od nje zastranjivale, ostvarujući specifičan postupak ženske revizije (Gilbert and Gubar 72-73, 77-78).

Nevidljivi monstruozni lik kisi, koja se u Tolstojinom romanu javlja u mislima protagonistaBenedikta Karpova i simultano s razvojem njegove žudnje za knjigama obuzima i gotovo u potpunosti preplavljuje njegovu svijest, priziva koncept o kakvom teoretiziraju Gilbert i Gubar, posebice ako se u obzir uzme status i položaj ruskih autorica u vrijeme začetka romana, te činjenica da je Tolstoj svoju literarnu karijeru počela „pričama koje su svjedočile o njezinoj izvanrednoj osjetljivosti na književnu situacijuu suvremenoj Rusiji" (Osmuhina 44).

Iako je objavljen 2000. godine, Tolstoj je Kis počela pisati 1986., kada na ruskoj književnoj sceni izranja pojam „ženska proza". Takvu prozu odlikuju žensko poimanje i doživljaj svijeta, „prikazivanje autentičnih ženskih iskustava, povezanih s problemima karakterističnima za rusku svakodnevicu: u bujici skaza izranjaju alkoholizam, prostitucija, borba za preživljavanje, banalna svakodnevica, samohrane majke i bolesna djeca, pobačaji, umiranja, samoubojstva, nimfomanija, nevjera, ljubomora i ludilo, psihičko i fizičko nasilje" (Jakšić 68). Takva su djela, međutim, često nailazila na negativnu kritiku, a samoj pojavi „ženske proze" na literarnoj sceni prethodi duga povijest nemogućnosti objavljivanja. Pišući o počecima djelovanja „Novih amazonki", prve ženske literarne skupine nastale 1988. godine, njihova predvodnica Svetlana Vasilenko kao glavni razlog oformljenja navodi suprotstavljanje tadašnjoj diskriminatornoj politici tretiranja žena u književnosti (84). Naime, položaj ruskih autorica druge polovine 20. stoljeća u mnogočemu je nalikovao na položaj devetnaestostoljetnih autorica. Radi lakšeg uočavanja te podudarnosti, ovdje ću sažeti iskustvo same Vasilenko.

Unatoč tomu što je ostvarila odličan uspjeh na studiju književnosti, objavila priču proglašenu najboljom u godini (što joj je trebalo zagarantirati uspjeh u literarnoj karijeri), Vasilenko je nakon završetka studija doživjela godine diskriminacije i razočarenja. U novinarstvu se nije uspijevala zaposliti jer su urednici, redom muškarci, tvrdili da će kao mlada žena vjerojatno zatražiti roditeljski dopust te su je molili za razumijevanje. Pored toga odbijali su tiskati njezine priče nazivajući ih „bapskim" i govorili joj: „Pišeš o ženama. Ali vaši ženski problemi nikoga ne zanimaju!" „Ne interesira nas ženska psihopatologija", pa i da piše kao da je „vječito trudna" (Vasilenko 83). Stvar je time ironičnija što su se takvim mišljenjima priklonili i novozaposleni, njezini bivši kolege, tek prosječni studenti koji su i sami prethodno hvalili njezino stvaralaštvo. Sada su tvrdili da „žena ne može napisati vrhunsko umjetničko djelo. To je dokazala svjetska povijest književnosti. Sva su ženska imena u povijesti književnosti – iznimka. Iznimka su i Cvetaeva i Ahmatova" (Vasilenko 83). Zbog takvih je ishoda, tvrdi Vasilenko, gotovo poludjela: „Pala sam u očaj. Prije perestrojke odbijali su tiskati moje radove zbog cenzure (činilo se da je to privremeno), a sada su ih odbijali tiskati zbog toga što sam žena (a to je vječno). Ne mogu pretvoriti svoju prozu u mušku, niti želim. Znači, trebala bih odustati od pisanja?" (Vasilenko 83). U takvoj je nedoumici susrela kolegicu s fakulteta, Larisu Vaneevu, te se ispostavilo da se ona nalazi u identičnoj situaciji kao i niz drugih njihovih

talentiranih kolegica: Nina Sadur, Valerija Narbikova, Galja Volodina, Elena Tarasova i druge. Nijedna nije uspijevala objaviti svoja djela, niti se zaposliti u profesiji za koju se školovala. Shvativši da će se stvari promijeniti jedino ako same nešto poduzmu, odlučile su prikupiti svoje rukopise i objaviti ih u zajedničkom zborniku, a odatle je sve krenulo, kaže Vasilenko. Uslijedili su zbornici Ženska logika (Ženskaja logika, 1989.), Ona koja ne pamti zlo: Nova ženska proza (Ne pomnjaščaja zla: Novaja ženskaja proza, 1990.), Nove Amazonke (Novye Amazonki, 1991.), Rusija očima žena (Rossija glazami ženščin, 1993.), Što hoće žena...(Čego hočet ženščina..., 1993.) itd. Drugim riječima, za razliku od devetnaestostoljetnih književnica, koje su bile primorane internalizirati i oponašati muške obrasce pa su zbog nemogućnosti samoartikulacije svjesno ili nesvjesno stvarale likove „monstruoznih" žena suprotstavljenih tim obrascima, ruske autorice su ipak na koncu svoja autentična iskustva iskazale na direktan način, premda tek nakon organizirane suradnje.

Vasilenko navodi kako su jedino Ljudmila Petruševska i Tatjana Tolstoj uspijevale objavljivati svoja djela samostalno, a razlog tome pripisuje kombinaciji njihova talenta s jakim temperamentom i činjenici da su „prihvatile pravila muške igre" (84). Zaista, Petruševska i Tolstoj odbijaju svrstavanje u žensku literaturu i „izbjegavaju pridjev 'ženski' te se demonstrativno nazivaju 'spisateljima'" (Jakšić 78). Međutim, u obzir treba uzeti da su Petruševskoj godinama prije toga (točnije od 1969.) većinom uručivali odbijenice (Meleško 88). Naravno, u razloge uredništava za odbijanje tiskanja njezinih radova moramo ubrojiti sovjetsku cenzuru, ali jednako je važno uočiti i patrijarhalnost društva koja se tijesno prepliće s vlašću, pa tako i cenzurom koju ona nameće. Povijest odbijanja možda je Petruševsku i primorala na usvajanje određenih patrijarhalnih obrazaca, to jest navela je da, kako kaže Vasilenko, „pređe na njihovo polje" (84).

Tolstoj je pak počela pisati 1982. godine i već je sljedeće uspjela objaviti priču „Sjedili su na zlatnom trijemu..." („Na zolotom kryl'ce sideli"), nakon koje su uslijedile i mnoge druge, a 1987. izlazi i njezina prva zbirka kratkih priča, što će reći da je bila poprilično uspješna u internalizaciji pravila „muške igre".No je li takav proces ostavio traga na njezino stvaralaštvo pitanje je na koje bi roman/čudovište Kis mogao/la dati odgovor, a čije četrnaestogodišnje nastajanje započinje upravo tada. Prije svega, on će se po stilu pokazati kao posve drugačiji od njezinih dotadašnjih priča. Kako piše Lauer, Tolstoj je čitateljsku publiku upravo „iznenadila znanstvenofantastičnim romanom

neobična naslova s neprevedivom zaumnom riječju 'Kys'" (255). Na pitanje je li na to utjecao prelazak s jednog književnog žanra na drugi, Tolstoj odgovara da svaka njezina priča u sebi sadrži za nju organski i stoga za njezinu književnost svojstven fantastičan element te da je, uvidjevši kako su posljednje priče među njima postajale sve dulje, naprosto zaključila da pred njom više nije priča, već nešto posve drugo (Tolstaja „Opyt vzaimnoj" n. pag.). Dakle, Tolstoj nije svjesno promijenila književni žanr koji je zatim utjecao na njezin stil, nego se promjena žanra dogodila zbog toga što je njoj svojstven fantastični element zahtijevao proširenje granica te vjerojatno utjecao i na stil. Roman je jednostavno pružao više slobode za izraz onoga što autorica smatra sebi prirodnim.

Iz toga pak proizlazi pitanje: ako je fantastični element svojstven autorici utjecao na transformaciju čitavog književnog oblika, ne bismo li mogli govoriti o transformativnoj moći i drugih njoj „organskih" elemenata kao što je, recimo, ženski spol? Na koncu, sama Tolstoj o samovolji svoje mašte govori na sljedeći način: „... u glavi mi se pojave glasovi, likovi, ljudi, koji nešto žele učiniti, a ja ih slijedim i bilježim njihove pokrete, žele nešto učiniti nezavisno o meni. Ako ih želim natjerati da učine nešto što im se ne sviđa, odbijaju me poslušati i ne mogu dalje pisati" (Tolstaja „Opyt vzaimnoj" n. pag.). Činjenica da je roman pisala četrnaest godina navodi na pomisao da su bitke autorice i likova bile kompleksne i mnogobrojne, ali da su potonji ipak dobili rat. Kis je tako poprimila drugačiji oblik u usporedbi s drugim fantastičnim bićima u autoričinu ranijem stvaralaštvu. Ona nije poput Sirin iz priče „Susret s pticom" („Svidanie s pticej") – bića poznatog iz ruskog folklora, čije prikazivanje podrazumijeva pozivanje na tradiciju, a time i pridržavanje barem nekih oblikovnih obrazaca. Kis je čisti plod autoričine fantazije (Tolstaja „Opyt vzaimnoj" n. pag.) i kao takva oslobađa se referenci, pa zapravo i samoj autorici omogućuje više slobode u pisanju (uostalom, kao i žanr romana naspram kratke priče).

Međutim, ako u obzir uzmemo autoričino prihvaćanje pravila „muške igre" te teoriju Gilbert i Gubar, tada možemo očekivati da takav oslobađajući element zapravo funkcionira kao suprotnost nizu drugih ograničavajućih elemenata. Naime, kako izvan književnosti, tako i unutar nje, igra po muškim pravilima podrazumijeva internalizaciju i imitaciju patrijarhalnih konvencija po pitanju tradicionalnih rodnih uloga i odnosa spolova, njihove superiornosti/inferiornosti. Drugim riječima, podrazumijeva se ono što Gilbert i Gubar nazivaju asimilacijom prije nadilaženja zadanih obrazaca. Doista, obraćajući pozornost na intertekstualnost romana, uviđamo da Tolstoj citira ili parafrazira

djela čak osamnaest književnika i samo dvije književnice, bez obzira na to što Rusija ima bogatu povijesnu tradiciju ženskog stvaralaštva vezanu uz imena kao što su Ekatarina II., Avdot'ja Panaeva, Elena Gan, Nadežda Durova, Zinaida Gippius i mnoga druga. Osim toga, za glavni lik autorica je odabrala muškarca, a u temelje prikazanog društva položila patrijarhalna načela, unatoč tome što je radnju smjestila dvjesto godina nakon nuklearne kataklizme koja je razorila svijet i stoga ga je isto tako mogla okarakterizirati kao matrijarhalno. Ta je patrijarhalnost društva vidljiva u liniji muških vladara grada, veličanju stereotipa o muškarcima i ženama od strane likova, u muško-ženskim odnosima, tradicionalnoj rodnoj podijeljenosti sfera, pa i narodnoj mitologiji.

Ipak, s druge strane, svijet djela karnevaleskan je. Ranije spomenuti kritičari (npr. Paramonov, Davidova, Levanat-Peričić) u romanu primjećuju i u prvom redu ističu parodiranje političke zbilje Sovjetskog Saveza, ali nešto preciznija analiza pokazat će da kroz groteskne, karikaturalne prikaze rodnih uloga i odnosa među spolovima Tolstoj, uz političku zbilju, svjesno ili nesvjesno parodiranju podvrgava i patrijarhalnost društva. Budući da satirična djela nastaju kao odgovor na trenutačne probleme društva autorove stvarnosti (Keane 32), tada su takvi karnevaleskni prikazi patrijarhalnosti društva ujedno i kritika stvarnosti kojoj pripada Tolstoj, što pak pruža povoda naslutiti da njezina internalizacija i oponašanje patrijarhalnih obrazaca imaju svoju granicu, te da je riječ o prvom koraku u procesu podrivanja istih.

3. „… te ljepotice što između stranica šušte haljinama...”

Radnja romana Kis smještena je u Fjodor Kuzmičsk, grad nastao na ruševinama Moskve. Njegovu intelektualno srozanu civilizaciju čine ljudi rođeni s „Posljedicama” (mutacijama), zatim „Prijašnji” – ljudi koji su živjeli prije kataklizme, a sada imaju dar dugog života, te „izrodi”, koji su također živjeli prije Praska, ali sada trče na četiri noge i služe kao tegleća marva. Kada je riječ o društvenoj stratifikaciji, nad običnim ljudima izdvajaju se murze (mali murze i Najveći Murza), te Sanitarci, čiji je zadatak stanovništvu oduzimati starotiskane knjige – jer navodno šire „Bolest” – a ljude koji ih skrivaju odvoditi na nepovratno „liječenje”. Glavni junak Benedikt Karpov običan je pisar koji će kasnije postati Sanitarcem. U početku romana njegov je posao prepisivati tekstove za koje je autorstvo sebi pripisao Najveći Murza Fjodor Kuzmič Kablukov da bi učvrstio svoj status i kontrolu nad stanovništvom (a zapravo se u većini slučajeva radi o klasičnim djelima ruske i svjetske

književnosti). Ne čudi stoga da grad nosi ime potonjeg, ali saznajemo da se u prošlosti zvao Ivan Porfiričsk, prije toga Sergej Sergeičsk, a do kraja će romana uz Benediktovu pomoć na vlast prevratom doći Sanitarac Kudejar Kudejarič, čime će grad dobiti i ime potonjeg.

Niz osobnih imena u nazivima grada ne svjedoči samo o diktaturi pojedinaca, već i o permanentnoj dominaciji muškaraca na vlasti. Binarne opozicije na kojima počiva patrijarhalna ideologija muškarce opisuje kao prirodno racionalne predstavnike kulture, a žene kao iracionalne – stoga one, iako posjeduju znanje, ono ne smiju iskazivati, nego se umjesto toga njihov svijet svodi na sferu domaćinstva i rađanja (Lukić 244). Potpun izostanak ženskih imena u nazivima grada daje naslutiti da su takve binarne opozicije prisutne. To potvrđuje i činjenica da se bez obzira na sveopće srozavanje ljudske inteligencije muškarca u oslikanoj sredini svejednako tretira kao racionalnijeg i ženi superiornog po inteligenciji, pa i kao svojevrsnog učitelja. Njoj se pak u najboljem slučaju pripisuje znanje svojstveno sferi domaćinstva. Takav je stav vidljiv i općenito u međuodnosima usputnih likova, ali i u Benediktovu pripovijedanju: „Tad se neka glupa ženska uplete: 'Možebit je to sljepovran.' Svi na nju navale: 'E jesi glupava!! Sljepovran! Sljepovran nema glasa, zato i jest sljepovran!' Blesava ženska opet zaštekta: 'Možda je i slijep, a glas mu k'o trublja. Pa čujem, nisam gluha.' … Gazda, muž, te ženske, opominje je: 'Dobro je, ženo, rekla si što si imala, odlazi. Kuhaj nešto. Počela si mi mnogo raspravljati'" (Tolstoj 53). Iako donosi logičan zaključak, ženu ušutkavaju, dajući joj na znanje da je istupila izvan „svojih okvira".

Inferioran status ženskih likova vidljiv je i u mnogim drugim sporednim instancama radnje koje upotpunjuju sliku patrijarhalnog društva. Takva je primjerice i priča o lovu na ribu vrtizupku starca koji zajedno sa svojom suprugom posjećuje grad na početku romana. Njegova priča u prvom je planu, dok se staričina potiskuje u pozadinu: „Sve sam ruke polomila rintajući. A on ispao hrabar. Poslije je cijelo selo dolazilo da ga vidi" (Tolstoj 14). Starčevo će hvalisanje pak poremetiti pitanje Benediktove majke: „'A jeste li izvlačili konkretnu korist iz svoje snage? Jeste li učinili što društveno korisno za svoju zajednicu?'… Ali, djed se očito ozbiljno razljutio. 'Ništa neću govoriti. Ako dolazite slušati... ondak slušajte! A ne izazivajte. Zbog nje sam izgubio volju'" (Tolstoj 15). Virginia Woolf tvrdi da su žene dugi niz stoljeća služile kao zrcala koja su muški lik odražavala u dvostrukoj veličini te da se time može objasniti zašto su one muškarcima nužne. Isto tako, uzevši u obzir da će se muški lik u zrcalu smanjiti ukoliko žena počne govoriti istinu, postaje jasno zašto ženska

kritika u njima izaziva kudikamo više bijesa nego li kada ta kritika dolazi od muškarca (Woolf 39). U postavljenom pitanju starac tako vidi propitivanje njegovih izbora i umanjivanje važnosti „herojskog" čina, što prijeti održanju njegove samopredodžbe. Osim toga, na metaforičkoj razini i općenitije, žensko prekidanje muškog pripovijedanja mogli bismo protumačiti i kao pokušaj revizije tradicionalne književnosti koja u prvi plan stavlja čin muškarca, njegove standarde i viđenje svijeta s jedne strane, a s druge strane kao poticaj za stvaranje drugačije priče. Međutim, takav pokušaj nailazi na otpor, kako starčev (muškog autora), tako i zajednice (literarnog svijeta). Uloga autora/učitelja/vođe u navedenoj je sredini, čini se, rezervirana za muškarca.

Fjodor Kuzmič, koji se potpisuje kao „Državni poglavar, Najveći Murza, Sekretar i Akademik i Junak i Moreplovac i Tesar", a pučanima se predstavlja ne samo kao autor velikih umjetničkih djela nego i kao izumitelj čovječanstvu nadasve potrebnih stvari poput vatre ili kotača, naizgled je utjelovljenje takvog idealnog autora/učitelja/vođe. Međutim, iako mu žitelji grada u pravilu slijepo vjeruju i podređuju se njegovoj vlasti s velikim strahopoštovanjem, iznimku će učiniti upravo žena, Varvara Lukinišna, pisarka poput protagonista, no za razliku od njega „znade mnogo stihova naizust. I stalno nešto hoće razumjeti" (Tolstoj 42). Varvara prva primjećuje da se djela Fjodora Kuzmiča razlikuju po stilu i logično pretpostavlja da su ih pisale različite osobe, a svoje zaključke potajno iznosi Benediktu u kojega je zaljubljena: „Stalno čitam i čitam... Razmišljam i razmišljam... I sve sam pjesme na razne hrpe razdijelila. I koncem ponovo sašila arke" (Tolstoj 43). Ona će također nehotimično postati inicijatorica Benediktova ulaska u svijet zabranjenog štiva i potrage za istim jer će prva pred njega iznijeti starotiskanu knjigu.

Benedikt pak ne uzvraća Varvarine osjećaje, njezinu tendenciju da propituje i „stalno hoće nešto razumjeti" smatra iritantnom, a rekonstrukciju tekstova, koja u njega unosi nemir – samovoljnom. Varvara svojim postupcima propituje Kuzmičeva djela u oba smisla te riječi, a budući da Kuzmič predstavlja vlast, tada govorimo o propitivanju čitavog sustava, sustava koji je koliko totalitaran toliko i patrijarhalan. Jednostavnije rečeno, Varvara predstavlja prijetnju održanju sustava čiji je pobornik i sam junak, stoga ne čudi da u njemu izaziva nelagodu. Osim toga, njezine karakteristike: racionalnost, analitičnost i kultiviranost u patrijarhalnom društvu tradicionalno se smatraju muškima, a u žena neprirodnim. Takva „neprirodnost" u Varvare očituje se i na fizički način u pijetlovim krijestama kojima je prekrivena. Riječ je o mutaciji, odnosno „Posljedicama"

kakve na ovaj ili onaj način imaju svi stanovnici Fjodora Kuzmičska i stoga su normalna pojava. Razlog zbog kojega u Benediktu izazivaju gnušanje, dakle, moramo potražiti drugdje. Pijetlova je krijesta odlika životinje muškog spola pa bi se njihova mnogobrojnost u Varvare mogla protumačiti kao simbol njezinih karakteristika koje se u patrijarhalnim uvjetima smatraju muškim, odnosno čudovišnim u žena. K tomu, Varvara pijetlovu krijestu ima u samom oku,što s obzirom na rečeno simbolizira predmet vezan za inteligenciju: naočale za vid. Tu se pak nadovezuje i podstereotip odbojne žene s naočalama. Ukratko, Varvara zbog svojih odlika ostaje lišena Benediktove ljubavi, ali i naklonosti drugih muškaraca u Fjodoru Kuzmičsku. To pak ne možemo tvrditi za Olenjku, koja ne samo da uživa pažnju glavnog junaka nego u njezino krilo pri posjeti pisarnice sjeda i sam Državni Poglavar Fjodor Kuzmič (u realnosti malen po rastu).

Olenjka se već na prvi pogled čini kao utjelovljenje klasičnih ženskih vrlina, a time i prava Varvarina suprotnost. Za razliku od pisarke koja svojim okom (s pijetlovom krijestom) sve propituje, Olga sramežljivo obara pogled, a „svojom bijelom ručicom" crta koku ili grm za koje se ne može reći da su slični originalu (Tolstoj 23). Njezina su talentiranost i druge sposobnosti, dakle, zapravo upitne. Međutim, junak je tim više u nju zaljubljen: u mislima ju oslovljava „dušicom", divi se njezinom bijelom licu koje gotovo da svijetli i smješta je u sferu kućanstva: „… ovako mu se pričinja: otvori ukočene dveri, zakorači unutra, a tamo, u zadimljenom zraku, u toplom miomirisu palačinki … k'o nekakav odsjaj, k'o slabo svjetlucanje, u samom zraku Olenjka, uzvišena k'o kakav kumir, čvrsto omotana perlama, počešljana na bijeli razdjeljak, samo joj pogled blista, trepavice podrhtavaju, i u pogledu joj tajna, i modri plamenovi svijeće" (Tolstoj 75). Budući da je prije svega riječ o fantaziji, pruža nam se uvid u Benediktova očekivanja i preferencije, to jest u njegovu idealnu predodžbu Olenjke. Činjenica da ona zapravo ne progovara ni riječi, nepomična je, a okružuju je kuhinjski miomirisi upućuje na priželjkivanje karakteristika pasivnosti i paradoksalno – unatoč podizanju na pijedestal – servilnosti. Štoviše, u njegovim fantazijama ona je manifestacija arhetipa „anđela u kući" kakav su u djelima klasičnih autora uočile Woolf, Gilbert i Gubar i mnoge druge feminističke teoretičarke. Takva „ženaanđeo" nije imala vlastitu priču; njezino je bilo da pruža utjehu drugima, da sluša, smiješi se i suosjeća, da postoji kao utjelovljenje „ženskih vrlina": skromnosti, gracioznosti, čednosti, pristojnosti, rezerviranosti, ljubaznosti (Gilbert and Gubar 22-

25). Kako bi autorice mogle artikulirati vlastito iskustvo u svojim djelima, morale su najprije „ubiti anđela kuće", taj estetski ideal i kalup stvoren za njih pod muškim perom (Woolf 236, 238).

Tolstoj u jednu ruku to i čini uz pomoć ironije, groteske i kroz mušku perspektivu. Naime, Benedikt nakon vjenčanja Olenjku počinje promatrati kao „pravu harpiju", a i njezin se izgled mijenja (Tolstoj 162-63). Kako će se na koncu otkriti čitatelju, ta je njegova brzo-evoluirajuća odbojnost prema supruzi zapravo rezultat uspoređivanja Olenjke s nerealnim standardima o kojima čita u klasičnim književnim djelima (muškaraca):

… te ljepotice što između stranica šušte haljinama, vire kroz kapke ispod čipkastih, šarenih zastora; ljepotice što krše bijele ruke … što bojažljivo koračaju oboriv plave oči … nikad te ljepotice ne idu na nuždu, nikad ono što je palo s poda ne podižu stenjući, ne nadimaju se te ljepotice, ni prištevi im ne iskaču, nit' ih žiga u križima. Nema peruti u njihovim zlatnim kovrčama … A i te zlatne kovrče po cijeli su dan kovrčave, nigdje nije rečeno da pola dana sjede s uvijuljcima. Nikad one nit' mljackaju, nit' se useknjuju, spavaju tiho, ne klokoću, nijedna Izabela ili Karolina nije natečena od sna; kad zijevnu ne cvokoću zubima, ustaju svježe i razmiču zavjese. I sve se radosno bacaju u zagrljaj izabraniku … (Tolstoj 180)

Nadalje, Olenjka nakon udaje nije skromna, krotka i čedna poput lika u Benediktovoj fantaziji, nego artikulira svoju seksualnost i potrebe: „'Hodi ovamo, Benedikte, da se volimo!' 'Ma dosta je već toga' 'Hodi, hodi, ne prigovaraj.' 'Ma nešto sam onemoćao. Malko sam se prejeo.' 'Ne izmišljaj, još od jutra nisi jeo'" (Tolstoj 163). Riječ je dakle o demitologizaciji arhetipa „anđela u kući". Međutim, Olenjka ne prelazi s jednog na drugi pol binarne opozicije, nije riječ o preobrazbi „ženeanđela" u „ženučudovište", već tek o uočavanju njezinih drugih identiteta ispod preferirane površine. Konkretna i cjelovita transformacija, to jest pojava monstruma, zapravo je vidljiva na samom glavnom junaku.

4. Protagonist[...]kinja

Budući da je protagonist romana ujedno i pripovjedač, dostupan nam je uvid u njegovu psihu, a time i u razmišljanja o kisi, čudovištu koje, kako tvrde stariji stanovnici Fjodora Kuzmičska, živi u sjevernim šumama izvan grada. Iako ne saznajemo postoji li ona uistinu u konkretnom fizičkom

obliku – s kandžama i pripijenim ušima – jer se nikada zapravo ne manifestira pred očima živućih i prisebnih likova, s odmicanjem radnje kis je u Benediktovim mislima sve stvarnija te će, kako se daje naslutiti iz njegovih postupaka i ponašanja u posljednjoj trećini romana, postati njezino utjelovljenje. Drugim riječima, kisina je prisutnost vezana isključivo za glavnog junaka. Ona isprva izranja u trenucima kada Benedikt ostaje sam i prepušta se razmišljanju:

… zamisliš se, gledajući slab, plavkast plamen svijeće, slušajući kako šušti pod podom, kako pucketa u peći, kako zavija, prilazi, jadikuje vani, želi ući nešto bijelo, teško, hladno, nevidljivo; i zamisliš najednom svoju izbu dalekom i malom, kao da sa drveta gledaš … i njiše se na granama gore-dolje nevidljiva kis: … i plače, gladna, i stremi, sva stremi prema naselju, prema toploj krvi koja kucka u ljudskom vratu: Kiis! Kiiis! I nemir ti jezom, šapicom, dotakne srce, i zadrhtiš, trzneš se, i pogledaš uokolo pažljivo, kanda si sam sebi tuđinac: što je to? Tko sam ja? Tko sam ja?! Uf... Pa to sam ja... Kanda sam sam sebi na časak ispao iz ruku, zamalo se ispustio, jedva sam se uspio uhvatiti... Uf... Eto što radi ta kis … Ne, ne, ne smije, neka je, ne smije misliti o njoj, treba je otjerati, ne misliti, treba se nasmijati ili zaplesati, zaigrati kao na Svibanjski Praznik, zapjevati brzu, glasnu pjesmu! … E tako, nekako je lakše" (Tolstoj 55, kurziv moj).

Momentalno umetanje kisine perspektive u Benediktovu, poput vrlo kratkog kadra u filmu koji zabljesnuvši gledatelja ostavlja zabezeknutim, nosi autorsko značenje i daje povoda govoriti o dvjema stvarima. Kao prvo, očitima postaju kontrasti između „prvog" i „druge", subjekta i objekta, onoga koji ima privilegiju biti aktivnim članom društva i kulture (kakvi god oni bili) i one izmještene, koja plače u pozadini, „želi ući" i „sva stremi naselju"; između glavnog muškog lika i sporednog ženskog čudovišta. Takvi kontrastni opisi mogu se također primijeniti na status muškarca i žene u tradicionalnom patrijarhalnom društvu, a kako su izdanci patrijarhalne politike prisutni u svim društveno-kulturnim sferama, te se opozicije javljaju i u književnosti, pa i po pitanju literarnog stvaranja. Prema tome, kis i njezine težnje da prodre u civilizaciju zaštićenu bedemima lako mogu odražavati i težnju književnica da proniknu u literarni svijet omeđen patrijarhalnim normama i tradicijom. Taj lik tada postaje utjelovljenje potisnutih osjećaja; iskustva pod utjecajem anksioznosti, metamorfiranog u čudovište koje s margina društva vreba junaka.

Kao drugo, kratkotrajna promjena unutarnje fokalizacije, kao i Benediktova konfuzija u paničnom pitanju „Tko sam ja?!" upućuju na labilnost granica psihe dvaju likova; na njihovu suptilnu, ali

tijesnu povezanost te predstavljaju mogućnost preobrazbe. Činjenica da Benedikt o kisi pripovijeda već na prvim stranicama romana, to jest da čini je dijelom ekspozicije kada se obično iznose okolnosti koje određuju likove i njihove veze, upućuje ne samo na njihovu povezanost, nego i relevantnost čudovišta u cjelokupnoj fabuli. K tomu, Benedikt sam po sebi nije naročito zanimljiv glavni junak, već je kis krucijalni element koji kreira intrigu vezanu za njega, što će reći da ga kao protagonista i pokretača radnje determinira upravo ona. Dakle, iako je na početku romana u fokusu muški lik, čime autorica naizgled podržava nepisane norme književne tradicije kakvu su stvorili muškarci, činjenica da kis prodire u tok njegovih misli i naposljetku izbija u prvi plan upućuje na suprotno – njihovu subverziju. Uzmemo li pritom u obzir da su klasični romani često bili naslovljeni imenom glavnog junaka, tada naslov Kis nedvojbeno upućuje na to tko je protagonist/kinja u Tolstojinom djelu.

Benedikt se doduše grčevito odupire misliti o njoj, „tjera od sebe", zalupa vrata svoje izbe, no sasvim je potisnuti čini se uzaludnim jer ona uvijek nanovo izranja. Takva borba s mislima o kisi nalikuje ranije opisanoj borbi same Tolstoj s vlastitim likovima u procesu pisanja i njezinoj nemogućnosti da ih ignorira. Isto tako ona dijeli sličnosti s unutarnjim konfliktom kakav su prema teoriji Gilbert i Gubar doživljavale devetnaestostoljetne autorice zbog istovremene želje da poštuju patrijarhalne obrasce i potrebe da ih ruše u svrhu samoartikulacije, te su postajale anksioznima i svjesno ili nesvjesno stvarale likove monstruoznih žena. No za razliku od situacije u njihovim djelima, u Tolstojinom romanu pojavi takvog čudovišta prethode vidljivi simptomi podvojenosti/unutarnje borbe u samom junaku, pritom na brojnim mjestima:

Benedikt teško uzdahnu, i sam začu svoj uzdah. Evo opet... Opet nekakvo razdvajanje u glavi. Sve bijaše jednostavno, jasno, sretno, svakakvi lijepi snovi, a najednom kanda je tko prišao straga i svu tu sreću iščeprkao iz glave... Kanda ju je kandžom izvukao... Kis je to, da! Kis gleda u leđa!!! … plače, okreće se, njuška, prebire šapama, pripija uši uz glavu, odabire... odabrala je! … Puzeći i trčeći, gipko i brzo; okreće se plosnata glava, pogledava s jedne na drugu stranu. Da ne ispusti, da ne izgubi trag: daleko u trošnoj izbi, na ležaju, pun tople krvi k'o kvasa leži i drhti, u strop se zapiljio, Benedikt"(Tolstoj 91).

Prethodnomu treba dodati da intenzifikacija kisine infiltracije u Benediktov um i konačni trenutak transformacije slijede nakon nekoliko specifičnih događaja koji su za to, čini se, pripremali tlo. Prije

svega tu je vjenčanje s Olenjkom nakon kojega se Benedikt useljava u dvorac svoga tasta, Glavnog Sanitarca Kudejara Kudejariča. To pak rezultira određenim promjenama u njegovu životu, ponašanju, pa na koncu i karakteru. Budući da je tast glava kuće, Benediktov autoritet opada. K tomu, svi su ukućani fizički od njega nadmoćniji kako veličinom, tako i životinjskim kandžama kojima svakodnevno stružu po podu. Sama Olga, kako je gore navedeno, ne pokazuje se kao „anđeo kuće", već je neumorna u svojim zahtjevima, a njezino tijelo postaje „široko k'o saonice" sa „sisama na tri kata" (Tolstoj 189). S duge strane, Benedikt prestaje ići na posao i gotovo ne izlazi iz kuće. Po inferiornosti pred drugima i vezanosti za sferu domaćinstva položaj je to sličan ženinom u tradicionalnom patrijarhalnom društvu, a takvim paralelama treba dodati još jedan prethodni događaj. Naime, neposredno prije vjenčanja Benedikt odlučuje ukloniti svoju Posljedicu, odnosno dopušta Nikiti Ivaniču da mu odrubi repić jer je on navodno svojstven primatima i predstavlja atavizam. Međutim, iz opisa repića moglo bi se isto tako zaključiti da je riječ o spolnom organu: „A kad je počeo rasti, kad se muška snaga počela javljati u njemu, tako je počeo rasti i repić. Benedikt je mislio da tako treba; tobož, po tome se muški i razlikuje od ženske što mu sve raste prema van, a u nje sve prema unutra. … A ponosio se svojim repićem! Tako zgodan repić, bijel, čvrst, dug" (Tolstoj 125). U tom smislu uklanjanje repića postaje simbolična kastracija i predstavlja korak bliže junakovoj konačnoj preobrazbi u žensko čudovište kis.

Upravo u periodu koji slijedi nakon navedenih događaja, odnosno u stanju i položaju koji podsjećaju na ženski pod uvjetima patrijarhalne ideologije, Benedikt počinje čeznuti za knjigama kroz koje bi snivao o drugim prostranstvima: „… i vidiš druge svjetove, daleke ili koji uopće ne postoje, a ipak kanda su pravi. Trčiš, ili ploviš, ili se voziš saonicama: … srce ti udara, život leti, i gle čudesa: koliko knjiga, toliko različitih života proživiš!" (Tolstoj 164). Knjige mu, dakle, pružaju slobodu – mogućnost da živi izvan okvira svog života, što će reći da se u trenutačnom položaju, u kakvom je obično žena, osjeća zarobljeno. Prikazani osjećaj zarobljenosti i potrebe za književnošću tako se mogu odnositi i na žensko iskustvo u patrijarhalnom društvu. Srećom, tast Benediktu tada otkriva svoj osobni fond knjiga, a on ih počinje strastveno „gutati" i u njima nalazi sreću: „Bogataš, to je on! … Sam je sebi murza! Sultan! Sve mi je u ruci, u šaci, u malim slovima: i sva beskrajna priroda, i ljudski životi!" (Tolstoj 80). Knjige mu, čini se, pružaju ne samo slobodu,

nego i osjećaj kontrole koji mu u realnom životu nedostaju, stoga nije čudo da nakon što ih sve pročita doživljava psihički slom:

Što da sad radi? I kako da živi? Opet k'o nekakav nemir; kanda je sebe izgubio, a gdje, kada, nije primijetio. I nekako ga strah. … a kis je već nanjušila, nanjušila je... Sav se stresao, zavrtio glavom da ne misli, zažmirio, uši začepio prstima, isplazio jezik i zagrizao ga; tjeraj je iz misli, tjeraj, tjeraj! … Stao lupati glavom o zid da mu zvijezda u očima sijevne, da kakvo-takvo svjetlo bljesne u tami… . Odžmiri; krenuli se okretati crveni i žuti kotači, u glavi mu se zavrtjelo, a ona je tu, i s otvorenim je očima vidiš! Pomalo mljacka i lice je iskrivila... Stao nogama toptati: Tup! Tup! Tup! I mahati rukama, pa je zgrabio kose rukama i trznuo! Još! E-e-e-e-e-e-e-e-e!!!, zavika. E-e-e-e-e-e-e-e!!! … Sad bi tresnuo nekog, da iskali strah i gnjev; da izlupa Olenjku 'na ti tvoji uvijuljci!' ili da se zaleti pa punici opali vritnjak: nek se poslije još dva sata ljulja! Sjuri se niz stubište, ništa ne videći, prevrnu lonac s cvijetom, sudari se s tastom, viknu: 'Gotove knjige!!! Pas mater!!!' (Tolstoj 191-93).

Anksioznost i slom inducirani nedostatkom knjiga bude kis iz remisije. Ona sada dvostruko agresivnija guta njegovu psihu i pretače se u realan svijet preko njegovih nedjela: uništava i ubija u potrazi za svojom osnovnom hranom – knjigama: „Knjigu! Daj knjigu! Čeljade skviči, zaklanja se laktom, isturilo nogu, vrzmaju se sjene, drž' ga! … Kukom, kukom! … okrenu, trznu, prsnu, poteče, zavikaše, iščupa knjigu, uz srce je stisnu, drhteći – živu!!! – odgurnu se nogom, iskoči u mećavu" (Tolstoj 193). Naime, Benedikt postaje Sanitarac s kukom u ruci poput kisine kandže, a način na koji vreba stanovnike grada misleći da skrivaju starotiskane knjige istovjetan je kisinom lovu:

Sve najednom postade bistro … Evo je! Evo, točno pred njim, netaknuta, neiskorištena, do vrha puna škrinja [knjiga] … sklopljenih vjeđa kanda je vidio bolje, čuo oštrije, osjećao jasnije; tamo, tamo sasvim blizu, iza jaruge, iza jarka, iza trostrukog zida, iza visoke palisade – ali preko zida se može preskočiti, ispod palisade se provući. E sad bi meko, meko, nečujno i nevidljivo skočio s kule, preletio u vihoru vijavice … Puzeći i skačući, gipko i dugačko, samo da ne ispusti, da ne izgubi trag; bliže, sve bliže dvorima, da ni traga ne ostavi na snijegu … I, opiti se opiti, opiti slovima, riječima, stranicama, njihovim slatkim, prašnjavim, oštrim, neponovljivim mirisom! (Tolstoj 254-55).

U opisima Benediktove izoštrene sposobnosti uočavanja plijena, kao i njegovim kretnjama (kakvi se ističu i kasnije pri lovu na Najvećeg Murzu) odzvanjaju iste one riječi i predodžbe s početka

romana, korištene u opisima kisi, ali s jednom bitnom razlikom. Kis sada, s obzirom na to da je utjelovljena u protagonistu, posjeduje moć govora pa umjesto da zavija iz daljine i ispušta sablasne krikove – može imenovati razlog svojoj „divljoj tužaljci":

Htio sam samo knjigu, ništa više, samo knjigu, samo riječ, uvijek samo riječ, dajte mi je, nemam je! … Ma kako nema? A što izgovaraš, kako plačeš, kojim se riječima bojiš, kojim vičeš u snu? Ne vrzu li se u tebi noćni krici … Eto ti riječi, nisi je prepoznao? Ta opire se u tebi, otima se van! To je to! To je tvoje! Tako se iz drveta, iz kamena, iz panja upinje, trudi izaći rika i krik – uvija se batrljak jezika, raširene su u muci iščupane nosnice. Tako unjkavo unjkaju opčinjeni, prebijeni, slomljeni, bijelih kuhanih očiju, zatvoreni u ostavama, s istrgnutom žilom, s pregriženom hrptenjačom … (Tolstoj 275)

Krici su kisi/Benedikta, dakle, do nerazumljivosti deformirane riječi, rezultat pokušaja da progovori, da dobije pravo na riječ. Preobrazba potisnute riječi u čudovišni krik zbog nemogućnosti artikulacije tako postaje jednaka preobrazbi potisnute potrebe za samoartikulacijom u lik monstruma. Kis je poput kreacije u djelima devetnaestostoljetnih autorica: monstrum koji „ustaje kao noćna mora, bijesna, kao da je sam proces pisanja oslobodio ljutitu i bijesnu ženu iz tišine kojoj se drugi ženski likovi i sama autorica više nisu mogli pokoravati" (Gilbert and Gubar77). Unatoč tome što Tolstoj citira brojne muške književnike, izgrađuje patrijarhalan svijet djela i ulogu protagonista daje muškarcu, odnosno naizgled oponaša dominantnu (mušku) književnu tradiciju, ovakav postupak svjedoči o podrivanju iste. Proces započet suptilno, karikaturalnim prikazima muško-ženskih odnosa i rodnih uloga, a zatim karakterizacijom Varvare kao inteligentnije od većine te grotesknom demitologizacijom „anđela u kući", sada doseže vrhunac u preobrazbi junaka i silovito prekida tok „igre po muškim pravilima". U takvim Tolstojinim postupcima očituje se reakcija na pritisak patrijarhalnih obrazaca, pa tako i svjestan ili nesvjestan odgovor na nezavidan položaj ruskih autorica 80-ih prošlog stoljeća.

Takvoj interpretaciji u prilog ide i nekolicina drugih poveznica između potonjih i kisi. Na primjer, njihova nevidljivost. Kis se tako „njiše na granama gore-dolje nevidljiva" (Tolstoj 55), „pruža nevidljive kandže" (Tolstoj 145), „krivi joj se nevidljivo lice" (Tolstoj 91). Iz spomenutog iskustva Svetlane Vasilenko i njezinih kolegica, očito je da je nevidljiva u Rusiji 80-ih bila i velika većina autorica. Nevidljiva su bila ne samo njihova djela, a time i samoartikulacija u njima, već i uzastopno

neuspješna nastojanja da se probiju u literarni svijet, kao i anksioznost koju su doživljavale pri suočavanju s diskriminatornom patrijarhalnom politikom uredništava i izdavačkih kuća.

Značajan je i način na koji kis napada: „Ode čovjek tako u šumu, a ona njemu straga na vrat – hop! – i kičmu zubima – krc! A kandžom glavnu žilu napipa i prekine, i sav razum izađe iz čovjeka"(Tolstoj 11). Njezin motiv za napad ne leži u čistom životinjskom instinktu za preživljavanjem – obrani ili potrebi za ljudskim mesom, nego je dublji i upućuje na njezinu ljudsku komponentu, na osvetu i prkos iza kojih stoji čitatelju nepoznata pretpriča. Sam je napad precizan i svrhovit i njegov rezultat umjesto u brzu smrt vodi u svojevrsnu paralizu. S prekinutom glavnom žilom, žrtva gubi razum i postaje ovisna o drugima, a slamanje kičme to čini dodatno na fizičkoj razini. Takvo stanje u kojemu se nalazi čovjek nakon kisina napada na metaforičkoj je razini sablasno slično položaju ruskih autorica 80-ih. One su „gubile razum" suočavajući se s muškim šovinizmom, bile „ovisne" o volji urednika, „nepokretne" u literarnom svijetu i „zarobljene u vlastitom tijelu" (koje je ideologija označila kao manjkavo i manje vrijedno) budući da su preko njega doživljavale svijet i doživljeno zapisivale u svojim djelima. Kisine žrtve primorane su fizički iskusiti ono što su autorice doživljavale psihički.

Žudeći za duhovnom hranom, Benedikt/kis pomaže svom tastu Kudejaru svrgnuti s vlasti Fjodora Kuzmiča u čijem su vlasništvu nebrojene starotiskane knjige. Takav čin pak nalikuje na simboličko svrgavanje patrijarhalnog autoriteta s prijestola književne tradicije i preuzimanju kontrole nad literarnim stvaralaštvom, tim više jer se kis nakon toga, čini se, u Benediktu smiruje. Štoviše, kada mu tast po prvi put u svađi ukaže da je kis upravo on, Benedikt se suočava s monstruoznostima koje je počinio pod njezinim utjecajem, kaje se i pokušava opravdati riječima: „Nisam htio, nisam, nisam htio, nakljukali su me, htio sam samo duhovnu hranu, nakljukali su me, uhvatili, smutili, gledali mi u leđa! Sve je to ona... nema mira... Prikrala se straga, i uši joj zategnute, i plače, i mršti blijedo lice, i oblizuje vrat hladnim usnama, i pipa kandžom, zahvaća žilu... Da to je ona! Upropastila me, aaa-a-a, upropastila!" (Tolstoj 275). No, kako je Kudejar ništa drugo doli tek još jedan tiranin na vlasti, pitanje je vremena kada će se kis u junakovim mislima ponovno uskomešati.

Roman, iako ispunjen citatima i parafrazama čak osamnaest autora ruskih i svjetskih klasika, završava stihovima upravo autorice (jedne od dvije citirane), a riječ je o pjesmi „Moj je smiraj

lukav...” (Moe smirenie lukavo...) Natalije Krandievske-Tolstoj, bake Tatjane Tolstoj. U romanu se citira tek posljednja od tri strofe, ali ako se potrudimo pjesmu pronaći u cijelosti, uviđamo da izostavljeni (skriveni) prvi stihovi direktno govore upravo o prividnom smiraju ženskog lirskog subjekta. Taj smiraj „ima rok” jer njezinim „podzemnim jugom struji vrući otrov”; a srce se raduje trenutku kada će „otvoriti vrata u noć i buru” (Krandievskaja-Tolstaja 9). Takav završetak romana daje naslutiti da je i smiraj kisi također tek prividan.

5. Zaključak

Kis, po kojoj je naslovljen prvi roman Tatjane Tolstoj i koja se isključivo ali konzistentno u romanu manifestira posredstvom misli glavnoga junaka/pripovjedača, prožima čitavo djelo i stoga iziskuje daleko više od nekolicine redaka koje su joj u svojim člancima udijelili dosadašnji kritičari. Sam način njezine manifestacije u romanu, kao i njezine težnje, karakteristike i postupci dali su povoda o kisi razmišljati u okvirima teorije feminističkih književnih kritičarki Sandre Gilbert i Susan Gubar, koje su u stvaralaštvu devetnaestostoljetnih autorica uočile pojavu lika „ženečudovišta” kao izraza njihova potisnutog iskustva i anksioznosti nastale uslijed podčinjavanja patrijarhalnim obrascima. U korist takvoj interpretaciji kisi govorile su i mnogobrojne podudarnosti položaja devetnaestostoljetnih autorica s položajem ruskih autorica 80-ih godina, kada Tolstoj započinje svoj četrnaestogodišnji rad na romanu. Iskustvo Svetlane Vasilenko i njezinih kolegica po profesiji svjedoče o diskriminatornoj politici tretiranja žena na literarnoj sceni u to vrijeme, o nemogućnosti artikulacije njihova autentičnog iskustva i činjenici da su, ako su htjele biti objavljivane, trebale pisati poput muškaraca. Takvi su ih uvjeti redovito odvodili u očaj, no za razliku od autorica 19. stoljeća iznašle su način kako prodrijeti u literarni svijet bez prihvaćanja kalupa kakve je stvorila muška književna tradicija i to tako da su se udružile te objavile zajedničke zbornike svojih djela. Tolstoj je pak bila jedna od dvije autorice tada samostalno uspješne na literarnoj sceni, međutim za to je, kako tvrdi Vasilenko, morala „prijeći na drugo polje” i „prihvatiti pravila muške igre” (86). Ta je igra, kako je pokazala analiza, vidljiva u nizu čimbenika u romanu Kis. Tolstoj citira i/ili parafrazira djela čak osamnaest ruskih i svjetskih autora i tek dvije autorice, dajući tako naizgled prednost prvima i zanemarujući posljednje. Osim toga, prikazano je društvo izrazito patrijarhalno, a očituje se u nizu muških vladara grada, kao i u tome što stanovništvo perpetuira stereotipe o muškarcima i

ženama. Muškarce se tretira kao racionalne, po inteligenciji superiornije, dok se žene svodi na sferu domaćinstva, a preferiraju se klasične „ženske vrline" poput skromnosti, gracioznosti, čednosti i pristojnosti, kakve u prvoj polovini romana krase Olenjku u koju je Benedikt zaljubljen. Varvara pak, s obzirom na to da je racionalna, analitična i kultivirana, to jest posjeduje muške odlike prema patrijarhalnom sustavu binarnih opozicija, ostaje bez muške naklonosti. Unatoč tome što Tolstoj tako površinski perpetuira patrijarhalnu politiku u književnosti, ne dajući glas ni vlastitu priču ženskim likovima, drugi čimbenici govore o subverziji iste. Prikazi su patrijarhalnosti društva prije svega karnevaleskni, a pojam klasičnog „anđela kuće" doživljava groteskNu demitologizaciju u liku Olenjke koju vidljivo odlikuju i druge karakteristike osim onih kakvima se žene ocrtavaju u muškim djelima. Varvari je pak povjerena uloga Benediktove inicijatorice u svijet starotiskanih knjiga. Nadalje, glavni junak biva simbolično kastriran, lišava ga se tradicionalnih muških privilegija: autoriteta, superiornosti, kontrole i veže ga se za obiteljski dom (sferu kućanstva). U svojoj poziciji nalik ženskoj on razvija neutaživu glad za književnošću – posljednjim elementom koji mu pruža slobodu i kontrolu – te doživljava psihički slom induciran njezinim nedostatkom. Kis, koja se do tada povremeno pojavljivala u njegovim mislima, sada izranja na površinu u punom čudovišnom sjaju, prelazi u stvaran svijet preko njegovih postupaka i ubija na putu do svoje osnovne hrane: slova, riječi, knjiga. Budući da Benedikt tako postaje njezino utjelovljenje, muški lik, inače centralan u književnoj tradiciji, potiskuje se u pozadinu, a na scenu, jasno artikulirajući svoju silnu potrebu za književnošću, istupa žensko čudovište. Kis se po svojim postupcima i težnjama tako može poistovjetiti sa „ženomčudovištem" kakva izranja u djelima devetnaestostoljetnih autorica, tim više što je Tolstoj u svojim ranijim djelima već pokazala izvanrednu osjetljivost na književnu situaciju u suvremenoj Rusiji (Osmuhina 44), a koja u vrijeme pisanja romana, kako se pokazalo, liči na onu u 19. stoljeću. No, dok su likovi takvih monstruoznih žena tada bili stvarani samo kako bi ih se na kraju priče uništilo, kisin je smiraj tek prividan. Iako se o njoj na posljednjim stranicama ne govori, pjesmom „Moj je smiraj" kojom završava roman Tolstoj ostavlja prostora za naslućivanje njezina skorašnjeg uskrsnuća iz tišine, a autoricu navedenih stihova – svoju baku Nataliju Krandievsku-Tolstoj – postavlja na pijedestal svoga djela. Dakle, unatoč tome što se činilo da ženski likovi nemaju vlastitu priču, navedeni postupci i sama pojava kisi svjedoče o suprotnom. Kis ne samo da prisvaja glas i um glavnog junaka, već je i čitav roman naslovljen njezinim imenom.

Works Cited

Black, Helen C. Notable Women Authors of the Day: Biographical Sketches. D. Bryce & Son,1893.

Božić-Šejić, Rafaela. „Knjiga u ruskoj distopiji."[sic] – a journalof literature, cultureandliterarytranslation, vol. 1, no. 2, 2011,www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=98. Accessed 12 Dec. 2019.

Davydova, Tat'jana T. „Roman T. Tolstoj 'Kys': problemy, obrazygeroev, žanr, povestvovanie." Russkajaslovesnost', no. 6, 2002, pp. 25–30.

Gilbert, Sandra, and Susan Gubar. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. Yale University Press, 1979.

Jakšić, Nataša. „Seksualnost u novoj ženskoj prozi."Književna smotra, časopis za svjetsku književnost, no. 153, 2009, pp. 67–79.

Keane, Catherine. „Defining the Art of Blame: Classical Satire."Defining the Art of Blame: Classical Satire, Blackwell Publishing Ltd., 2007, pp. 31-52.

Krandievskaja-Tolstaja, Natal'ja. Doroga, Stihotvorenija. Hudožestvennaja literatura, 1985.

Lauer, Reinhard. Povijest ruske književnosti. Prevele Milka Car i Dubravka Zima, Golden marketing – Tehnička knjiga, 2009.

Levanat-Peričić, Miranda. „Tipologija čudovišnosti i razine hibridizacije u distopijskojmenipeji 'Kis' Tatjane Tolstoj."Književna smotra, br. 159, sv. 1, 2011, pp. 71–84.

Lukić, Jasmina. „Tijelo i tekst u feminističkoj vizuri."Treća, vol. 3, no.1-2, 2001, pp. 237-50.

Meleško, Tat'jana A. Sovremennajaotečestvennajaženskaja proza: problemypoètiki v gendernom aspekte. Učebnoeposobie po speckursu. Kemerovskijgos. universitet, 2001.

Millett, Kate. Sexual Politics. Doubleday& Company, Inc, 1970.

Os'muhina, Ol'ga J. „Literatura kakpriem". Tat'janaTolstaja."Voprosyliteratury, no.1, 2012, pp. 41–53.

Paramonov, Boris. „Russkajaistorijanakonec opravdala sebja v literature."Novoevremja, 14.Oct. 2000. old.guelman.ru/slava/kis/paramonov.htm.Accessed 22 Jul 2019.

Poljanec, Radoslav F. i S.M. Madatova-Poljanec. Rusko-hrvatski rječnik. Školska knjiga, 2002.

Ponomareva, Ol'ga A. „'Čužoe slovo' v romane T. Tolstoj 'Kys'." IzvestijaRossijskogogosudarstvennogopedagogičeskogouniversiteta im. A. I. Gercena, vol. 49, 2008, pp. 160–64.

Pronina, A. V. „Nasledstvocivilizacii: O romane T. Tolstoj 'Kys'."Russkajaslovesnost, no. 6, 2008, pp. 30-33.

Showalter, Elaine. A Literature ofTheirOwn: British WomenNovelistsfromBrontë to Lessing. 1977. Princeton University Press, 1999.

Tolstaja, Tat'jana. „Opytvzaimnojgluhoty."Kruglyj stol russkih i japonskihpisatelej v Tokijskom univetsitete 26-27 oktjabrja. Tokio, 26.Oct. 2001. Seminar. www.susi.ru/stol/tolstaya.html. Accessed 23 Jul 2019.

Tolstaja, Tat'jana. Kys'. Ėksmo, 2003.

Tolstoj, Tatjana. Kis. Preveo Igor Buljan, Naklada Pelago, 2010.

Vasilenko, Svetlana. „'Novye amazonki' (Ob istoriipervoj literaturnoj ženskoj pisatel'skojgruppy. Postsovetskoevremja)." Ženščiny: svoboda slova i tvorčestva: sbornikstatej. Eslan, 2001,pp. 80–89.

Woolf, Virginia. 1929. Vlastita soba. Centar za ženske studije, 2003.

[1] Kijevska Rusija (Kievskaja Rus')bila je staroruska država, točnije država Istočnih Slavena (862.–1240.). Kako Lauer piše: „Istočnoslavenska plemena, jezično vrlo srodna, do 10. stoljećasve su se snažnije stapala u jedinstven narod, čije je političko središte postao Kijev. ... Ako se može vjerovati ruskoj kronici, kijevsku su državu utemeljili Varjazi, skandinavski ratnici kako bi priveli kraju plemenske sukobe i uspostavili pravni poredak. Po finskom imenu Šveda (Ruotsi) njihova je zemlja nazvana Rus' ili Russkaja zemlja" (Lauer 19).

[2] U Poljančevu prijevodu „otrcanost, prosječnost, banalnost, trivijalnost, nepostojanje duhovnih interesa; prostota, grubost, ordinarnost, vulgarnost" (645), no riječ je o teško prevodivom i širokom pojmu čije se značenje mijenjalo tijekom 19. i 20. stoljeća. U ovom kontekstu mogao bi se definirati kao moralno propadanje, nedostatak duhovnosti i prisutnost lažnih vrijednosti u svim društveno-kulturnim sferama, pa time i u umjetnosti.

Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License