

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za kroatistiku
Katedra za noviju hrvatsku književnost
Odsjek za komparativnu književnost
Zagreb, 10.2.2015.

**Feministička čitanja romana "Tri kavaljera frajle Melanije" i
"Povratak Filipa Latinovicza" Miroslava Krleže**

INTERDISCIPLINARNI DIPLOMSKI RAD

Mentori:

dr. sc. Krešimir Nemeč, red. prof.

dr. sc. Maša Grdešić, viša asistentica

Studentica:

Nevena Kurteš

Sadržaj

1. Uvod.....	4
TEORIJSKA RAZRADA	
2. Feminizam i kulturalni studiji.....	5
2.1. Visoka i popularna kultura.....	5
2.2. Krleža i visoka književnost.....	8
3. Hrvatski roman u razdoblju moderne književnosti.....	9
4. Moderna književnost između maskuliniteta i feminiteta.....	11
5. Feministička čitanja: 2 pristupa.....	14
5.1. Angloamerička feministička kritika.....	14
5.2. Francuska feministička kritika.....	17
6. Čitati kao žena: 3 razine feminističke kritike.....	19
6.1. Status ženskih likova hrvatske književnosti moderne.....	21
6.2. Status žena u Krležinim djelima.....	23
ANALIZA ROMANA	
7. Tri kavaljera frajle Melanije.....	27
7.1. Status romana.....	27
7.2. Kritika o romanu.....	28
7.3. Feminističko čitanje romana.....	31
7.3.1. Melanija između prirode i kulture: panonsko blato.....	32
7.3.2. Melanija između prirode i kulture: grad.....	36
7.3.3. Melanija i kavaljeri.....	40
7.3.4. Melanija kao čitateljica.....	46
7.3.5. Melanija kao histeričarka.....	50
8. Povratak Filipa Latinovicza.....	57
8.1. Roman o Filipu i prema Filipu.....	57
8.2. Ženski likovi u romanu.....	58
8.3. Filipov doživljaj žena.....	60
8.4. Feminističko čitanje romana.....	64
8.4.1. Majka Regina kao izvor svih problema.....	64
8.4.2. «Crna» i «bijela» faza Reginina života.....	65
8.4.3. Reginina točka gledišta.....	68
8.4.4. Figura «femme fatale»	69
8.4.5. Bobočka kao «homo eroticus»	71

8.4.6. Bobočka kao «homo humanus»	75
8.4.7. Bobočina točka gledišta.....	77
9. Zaključak.....	79
10. Literatura.....	80

1. Uvod

Dok su „Tri kavaljera frajle Melanije“ djelo koje, s jedne strane, parodira poetiku, stil i ideologiju moderne, a s druge se strane najviše od svih Krležinih djela približilo popularnom romanu, „Povratak Filipa Latinovicza“ kanonsko je djelo hrvatske književnosti. Iako je riječ o naizgled oprečnim romanima, status ženskih likova poprilično je sličan te su zato pogodan materijal za interpretaciju i analizu, pri čemu će se uzeti u obzir nekoliko faktora.

U teorijskoj razradi govorit će se prvo o vezi između feminizma i kulturalnih studija, što će dalje biti važno za shvaćanje odnosa između visoke i popularne književnosti te konačno Krležina neupitnog položaja u kanonu hrvatske književnosti. Bit će riječ o hrvatskom romanu u razdoblju moderne, o ženskim likovima općenito, ali i specifično, o statusu žena u Krležinim djelima. Naznačit će se problem maskuliniteta i feminiteta u razdoblju koje se promatra te će se konačno predočiti teorija feminističkih čitanja dviju vrsta: angloameričke feminističke kritike s fokusom na autora i francuske feminističke kritike s fokusom na tekst, te otvoriti pitanje o tome što zapravo znači čitati kao žena.

Feminističko čitanje romana fokusirat će se na prikaz ženskih likova, razotkrivajući patrijarhalne prakse koje su na djelu. Melanija će se tako čitati, između ostalog, kao potrošačica i kao histeričarka, dok će se u slučaju Filipove majke i Bobočke pokazati kako se fatalna žena može (i ne treba) čitati kao feministički lik unutar romana. Cijelo će se čitanje vršiti kao feminističko kritiziranje, odnosno kao povijesno utemeljeno istraživanje koje preispituje ideološke pretpostavke književnih fenomena, prvenstveno predodžbi žena u književnosti kao vrsti kulturne konstrukcije koja formira ideju ženstvenosti ili znanje o određenom povijesnom trenutku.

TEORIJSKA RAZRADA

2. Feminizam i kulturalni studiji

Feminizam i kulturalni studiji zajedničku točku nalaze kada je riječ o pitanjima povezanim s popularnom kulturom te analizom reprezentacije i identiteta, što se prvenstveno odnosi na analizu načina na koji procesi i prakse reprezentacije rade na proizvodnji ideje o tome što znači biti ženom (usp. Grdešić 2013: 12).

Za značenje pojma kulture u diskursu kulturalnih studija, ključne su tri definicije pojma koje je ponudio Raymond Williams (1965), a koji razlikuje idealnu, dokumentarnu i socijalnu kulturu. Idealna je kultura, prema Williamsu, stanje ili proces čovjekova usavršavanja u odnosu na određene apsolutne ili univerzalne vrijednosti, dok je dokumentarna kultura skup djela uma i mašte u kojima su zabilježene misli i iskustvo ljudi. Upravo je socijalna definicija kulture iznimno važna za područje književne teorije, a prema njoj je kultura opis posebnog načina života u kojem se određena značenja i vrijednosti ne izražavaju samo u umjetnosti i mišljenju, nego i u institucijama i u svakodnevnom ponašanju te je na taj način usmjerena na analizu značenja i vrijednosti, implicitnih i eksplicitnih u posebnom načinu života, u posebnoj kulturi (Williams 1965: 57).

2.1. Visoka i popularna kultura

Raymond Williams (1976) govori o popularnom kao nečemu što se sviđa velikom broju ljudi, zatim kao popularnom unutar već spomenute opreke između visoke i popularne kulture te o popularnom kao pojmu koji se koristi za opisivanje kulture koju su ljudi stvorili sami za sebe, pri čemu se napominje kako riječ popularno isto tako može označavati masovne medije koji su ljudima nametnuti komercijalnim interesima. Popularna kultura i njezina udaljenost od visoke kulture otjelovljena je u velikim suvremenim medijima poput novina, filma, radija i televizije, čiji je uvjet bila moderna tehnologija, posebno u vizualnoj reprodukciji (Easthope 1991: 74).

Postoje tri temeljne teorije raskola između visoke i popularne kulture u dvadesetom stoljeću: liberalna, teorija frankfurtske škole i althusserovska teorija. Liberalna je teorija zasnovana na osobnoj psihologiji i moralnom individualizmu, pri čemu popularna kultura pruža ispunjenje želje u različitim oblicima, dok strogost romana visoke kulture može pomoći čitatelju da se „manje nedoraslo“ nosi sa

„stvarnim životom“ (usp. Easthope 1991: 76). Premda ta liberalna koncepcija, kaže Easthope, uzima u obzir komercijalne pritiske na čitatelja, zasnovana je na razlici između čitatelja koji se opiru samoobmanjivanju i onih koji to ne mogu, odnosno između onih koji su u stanju čvrsto se držati načela realnosti nasuprot onima koji se pasivno podvrgavaju načelu užitka¹. Iako su obje preostale teorije marksističke, međusobno su različite. Prva od njih naziva se teorijom frankfurtske škole te popularnu kulturu određuje kao onu koja se sve više prilagođava robnoj proizvodnji u kapitalističkom društvu, dok visoka kultura, premda elitistička i obmanjujuća, ipak ima transcendentnost koja obećava neotuđenu alternativu težnji da se sve pretvori u potrošnu robu (usp. Easthope 1991: 76). Konačno, althusserovska teorija inzistira na relativnoj autonomiji vladajuće klase. Međutim, takvo je viđenje ideologije oprečno, budući da je u istraživanju popularne kulture prihvaćeno kako je ona izrazito obilježena ideologijom, dok visoka kultura nije (usp. Easthope 1991: 76). Zaključak svih triju teorija raskola je isti: visoka je kultura dobra, a popularna je kultura loša.

Easthope u daljnjem tekstu uspoređuje dva djela, „Srce tame“ Josepha Conrada i „Tarzana među majmunima“ Edgara Ricea Burroughsa, pri čemu želi ukazati na njihove sličnosti i razlike. Utvrđuje kako su u oba teksta ideologije imperija i rase pojačane vrlo sličnom **muškom ideologijom roda**: žene su pasivne, prirodno brižne, potencijalno transcendentne, dok su muškarci aktivni, agresivni i racionalisti (Easthope 1991: 83). Razlika između ta dva djela počiva na tekstualnosti; dok popularni roman stvara sliku svijeta u kojem su dobro i loše, istina i neistina jasni i s točno određenim obrisima, tekst visoke književnosti teži stvaranju dojma unutarnjeg značenja i psihološke dubine (usp. Easthope 1991: 83). Također, Easthope navodi kako je za čitanje tekstova popularne kulture potrebno drugačije čitanje, ono koje se bavi vizualnom prirodnom diskursa. Taj diskurs ostavlja dojam ikoničkog te pretpostavlja načelo ugone načelu stvarnosti, zbog čega ima formalnu predispoziciju ispunjenja želja, a ne dužnosti (usp. Easthope 1991: 90). Kad diskurs popularne kulture slijedi pisanu formu, čini to posebno osiromašenim diskursom u usporedbi s

¹ Načelu užitka se, prije svega, podaju čitateljice jer one tek moraju naučiti *biti čitateljem koji se opire*. U literaturi o čitateljicama upravo se užitak prilikom čitanja navodi kao ključno mjesto, bilo to prilikom čitanja romana („ljubića“), o čemu piše Janice Radway u „Reading the Romance“ ili časopisa, o čemu piše Joke Hermes u „Reading Women's Magazines“, a ne izostaje ni prilikom analize gledanja sapunica koje se prvenstveno smatraju ženskim žanrom, o čemu piše Brundson u „The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera“.

visokom kulturom te odbija kompleksnost konotacija na razini pisanja kako bi taj pluralitet vratio u drugoj sferi: sferi predodžbi (usp. Easthope 1991: 91).

Sama podjela kulture na „visoku“ i „nisku“, „elitnu“ i „popularnu“, svjedoči o određenoj „dinamici društvene moći“ te je „sveukupan način života“ nužno određen klasno, rodno, rasno, seksualno, dobno, nacionalno, religijski te obrazovno (Grdešić 2013: 17). Diskurs književne teorije preferiranjem „visoke“ kulture nameće svoje partikularne interese kao opće te na taj način i sam sudjeluje u osnaživanju društvenih podjela, a pravo na upravljanje kanonom, navodi Grdešić (2013), u tom je slučaju privilegij dominantne grupe čiji je cilj vlastite interese “učiniti prirodnim i zdravorazumskim, dakle prihvatljivim za društvo u cjelini”. Iz perspektive kulturalnih studija vidljivo je kako je visokokulturno odbacivanje popularne kulture i književnosti kao estetski bezvrijedne i analitički nebitne u suštini klasno pitanje (usp. Grdešić 2013: 17).

Kulturalni studiji primjenjuju načine književne analize na druge kulturalne materijale, što se odvija istovremeno uz širenje književnog kanona, odnosno njegovo otvaranje popularnoj književnosti te djelima koja su napisale žene i druge povijesno marginalizirane skupine (usp. Grdešić 2013: 20). Feministička kritika kulturalnih studija ostavila je najznačajniji trag istražujući žensku popularnu kulturu, odnosno reprezentacije i identitete namijenjene ženskoj publici (Grdešić 2013: 34).

Međutim, pritom je bitno naglasiti, kaže Grdešić, kako u ženskim žanrovima nema ničeg inherentno ženskog, već je sama “ženskost” diskurzivni konstrukt, proizvod različitih ideja o tome što znači biti ženom, najčešće vezanih uz kategorije osobnog, privatnog, doma, obitelji, majčinstva, emocionalnosti, odnosno uz predodžbe žene kao u prvom redu supruge i majke. Ženski žanrovi na taj način unaprijed pretpostavljaju recipijenticu koja je već konstruirana kao “ženstvena”/feminina (usp. Grdešić 2013: 38). Pritom treba razlikovati ženskost kao društveni rod i feminitet kao subjektnu poziciju. Tako su primjerice, tekstovi fokusirani na privatnu sferu u pravilu namijenjeni ženama, ali istovremeno podrazumijevaju većinsku žensku recepciju. Treba napomenuti kako je, jednako u visokoj kao i popularnoj, „muška“ kultura predstavljena kao ljudska, dok se „ženska“ označava kao rodno određena pa je iz tog razloga bitno proučavati ne samo tekstove, nego i kontekst njihova čitanja, konzumacije i prisvajanja (Grdešić 2013: 58).

2.2. Krleža i visoka književnost

Kanon je „velika priča“ o nacionalnoj književnoj povijesti utemeljena na stvaralaštvu neupitnih veličina i provjerenih vrijednosti, a pisci, koji sa svojim tekstovima ulaze u književni kanon, temelj su uspostavljanja visoke kulture (Nemec 2013: 739). Kriteriji za stjecanje kanonskog statusa su, prije svega, imanentna vrijednost djela, koju određuju interpretativne zajednice poput književne kritike, akademskih krugova i kulturne institucije, ali je kanon i proizvod različitih sociopolitičkih interesa te je stoga podložan ideološkim manipulacijama (usp. Nemec 2013: 739). Slični su izvanliterarni faktori poput vladajuće ideologije, političkih interesa, vrijednosnog sustava elite i već spomenutih klasnih odnosa, sudjelovali i u stvaranju hrvatskog književnog kanona, a taj je nacionalni književni kanon uglavnom **patrijarhalno** ustrojen i u njegovoj konstrukciji žene su dugo vremena bile izrazito zapostavljene (usp. Nemec 2013: 740).

Miroslav Krleža spada među one pisce kod kojih su u postupku kanonizacije, osim neupitne estetske vrijednosti tekstova, izrazito veliku ulogu igrale ideološke, političke, institucijske i druge kontekstualne varijable (Nemec 2013: 740). Njegov neosporiv utjecaj traje od trenutka kad se pojavio na književnoj sceni s «Legendom» 1914. godine do danas, a bio je i ostao ključni pisac i intelektualac s ogromnim utjecajem na brojne pojedince i generacije. Međutim, napominje Nemec (2013), recepcija njegovog djela stalno se kretala između ideologije i estetike, politike i literature, najčešće s prevlašću prvoga. Njegova je kritička recepcija oduvijek bila opterećena paraliterarnim i kontekstualnim čimbenicima što je dovelo do toga da se između njega, kao kanonskog autora, i čitatelja, stvorila gusta mreža asocijacija i ideoloških konotacija (usp. Nemec 2013: 741). Krleža nikada nije bio „samo pisac“, kaže Nemec, već je često svojom imponantnom pojavom ispunjavao i cijeli prostor hrvatske kulture. Od početka svog stvaralaštva izazivao je oprečne reakcije, privlačio polarizacije i ekstreme, pa ne čudi kako su se u odnosu na njega stvorila dva tabora: krležofila i krležofoba (usp. Nemec 2013: 741).

Recepcija se Krležina književnog djela može podijeliti u nekoliko faza, od kojih je najvažnija i najplodnija prva, nazvana dijaloško-polemičkom fazom jer je njezina glavna karakteristika pluralizam kritičkog mišljenja (usp. Nemec 2013: 742). U toj fazi nastaju dva romana koja se analiziraju u ovom radu. Nakon toga slijede faza šutnje, monološko-afirmativna faza te faza demistifikacije i recepcijske

neodređenosti. Posljednja faza traje do danas i moglo bi se reći kako se u okviru te faze vrši i ovo čitanje Krležinih romana.

U razdoblju koje je pod naletom trivijalizacije, medijske manipulacije i prodora popularne kulture, dolazi do urušavanja kanona, a u takvoj situaciji svi veliki umjetnički sustavi, kakav je i Krležin, nailaze na otpor (usp. Nemeč 2013: 754). Prvenstveno se taj otpor odnosi na recepcijski napor koji je potreban kako bi se probilo kroz zamršenu semantičku mrežu Krležinih djela, uzimajući zdravo za gotovo da takva djela ne nude načelo užitka poput djela popularne književnosti, što je u potpunosti krivo. Konstantno opadanje razine koncentracije, proporcionalno sa svođenjem osnovnog obrazovanja na minimum minimuma, dovelo je do toga da se sve što ne pruža trenutno iskustvo ugone otpisuje kao naporno, preteško, neprohodno ili točnije- djelo visoke književnosti. Međutim, recipročno postoji sličan problem s djelima popularne književnosti, koja se kategoriziraju kao manje vrijedna ili, još gore, kao „ženski žanrovi“ pripisujući im tako konotaciju nečega rodno obilježenog.

3. Hrvatski roman u razdoblju moderne književnosti

Premda razdoblje koje se u hrvatskoj književnosti službeno naziva modernom završava 1914. Matoševom smrću i pojavom Hrvatske mlade lirike, modernističke tendencije nastavljaju se u tolikoj mjeri da se prvi cjeloviti moderni roman, „Povratak Filipa Latinovicza“ javlja tek 1932. godine.

U međuratnom razdoblju, koje karakterizira estetski pluralizam, razgranata produkcija i povremene oštre ideološke konfrontacije među piscima, roman doživljava novi procvat te postaje, i na produkcijskoj i na recepcijskoj razini, dominantnom vrstom hrvatske književnosti (usp. Nemeč 1998: 83). Moderni se roman od fabule okreće likovima, poprima odlike drugih književnih vrsta i oblika, lirizira se i esejizira te postaje sve kompleksniji, a interes romanopisaca pomiče se prema introspekciji, meditaciji i analizi (usp. Nemeč 1998: 221). S jedne strane, izbjegava se stroga kronologija zbivanja, događaji se minimaliziraju, usložnjava se operiranje vremenskim odnosima, napušta se institucija sveznajućeg pripovjedača te se unose diskurzivni elementi u roman, a budući da prevladava unutarnja fokalizacija, autor se lišava sudjelovanja u priči i izravnih komentara (Nemeč 1998: 222). S druge strane, kaže Nemeč (1998) nastaje grupa romana na tekovinama realističkog pripovijedanja, ali obogaćena novim temama i modernijim načinima oblikovanja.

Osim toga, u razdoblju moderne dolazi do procvata popularnih vrsta romana. Proces trivijalizacije prvo je zahvatio kanonizirani povijesni roman, a nakon Dragošićeve „Crne kraljice“ krajem 19. stoljeća, pseudopovijesna fikcija postaje dominantnom romanesknom formom, nastavljajući se prije svega na Šenou i Tomića, s osnovnim ciljem rodoljubnog, moralnog i odgojnog djelovanja na publiku (usp. Nemeč 1998: 66). Modernističke poetike nisu ostavile traga u tim romanima koji koriste pojednostavljene narativne konstrukcije i klišeje, a osnovna je pažnja usmjerena na akciju i stvaranja zapleta. Iako su imali veliki uspjeh kod publike (romani-feljtoni u sveščićima), većina autora popularnih romana (poput Zagorke) ne ulazi u hrvatske književnopovijesne preglede (usp. Nemeč 1998: 68).

Sinkretička priroda romana poklopila se s Krležinim umjetničkim intencijama i afinitetima na takav način da se u njegovu stvaralaštvu iste tematske jedinice i misli premještaju iz djela u djelo (usp. Nemeč 1998: 236). Zbog toga su njegovi romani puni esejističkih pasaža, eruditskih digresija, intelektualnih diskusija, polemika, pastiša i kolaža (Nemeč 1998: 236). Lasić Krležine romane dijeli na funkcijske („Tri kavaljera frajle Melanije“, „Vražji otok“, „Povratak Filipa Latinovicza“), indicijске („Na rubu pameti“, „Banket u Blitvi“) te genetički roman „Zastave“ koji predstavlja svojevrsnu sintezu Krležina djela (usp. Nemeč 1998: 236).

Iako su „Tri kavaljera frajle Melanije“ i „Povratak Filipa Latinovicza“ smješteni u istu kategoriju funkcijskih romana, riječ je o dva potpuno različita djela. Dok su „Tri kavaljera“ djelo kojim se Krleža najviše približio popularnoj književnosti, „Povratak Filipa Latinovicza“ kanonsko je djelo hrvatske književnosti.

4. Moderna književnost između maskuliniteta i feminiteta

Rita Felski svoju knjigu (1995) započinje tvrdnjom kako je zasićenje kulturalnih tekstova metaforama maskuliniteta i feminiteta najočitiije upravo u slučaju moderne. Rod utječe, kaže Felski, ne samo na povijesne činjenice (što je uključeno, a što se izostavlja), nego i na filozofske pretpostavke koje leže u temelju interpretacije prirode i značenja socijalnih procesa. Kao što Felski navodi, dok se žena izjednačava s mrtvim teretom tradicije i konzervativizma, moderna individua predstavlja se kao autonomni muškarac oslobođen privatnih i javnih veza. Feminizam je razvio kritiku takvih idealiziranih reprezentacija muškog subjektiviteta, problematizirajući činjenicu da ideal slobode u sebi nosi i „sjeme dominacije“ te želju potčinjavanja drugog i strah od ovisnosti koji se izjednačuje s femininim (Felski 1995: 2). Felski upozorava kako se za svaki navod da moderna naglašava dominaciju maskulinih vrijednosti racionalizacije, produktivnosti i represije, može naći drugi tekst koji ističe feminizaciju zapadnog društva, što se dokazuje pasivnom, hedonističkom i decentraliziranom prirodom modernog subjektiviteta. Iako se rod konstruira kao centralna metafora u stvaranju povijesnog vremena, a preklapanje feminiteta i moderniteta različito se odvija u različitim sociopovijesnim kontekstima, naglašava Felski, činjenica je kako unutar okvira mitskog narativa, muškarac preuzima ulogu kolektivnog subjekta povijesti, dok žena postoji kao Drugo, odnosno kao objekt.

Modernitet izranja iz kulture stabilnosti i koherencije, ali ukazuje i na diskontinuitet vremena i prostora (usp. Felski 1995: 11). Biti moderan znači biti na strani progresa, razuma i demokracija, ali i suprotno, poistovjećivati se s neredom, očajem i anarhijom. Dok *modernizacija* označava kompleksan socioekonomski fenomen koji potječe iz konteksta zapadnjačkog razvoja, a odnosi se na znanstvene i tehnološke inovacije, industrijalizaciju proizvodnje, urbanizaciju i razvoj nacionalne države, pojam *modernizam* označava posebnu formu umjetničke proizvodnje i služi kao krovni naziv za različite umjetničke škole i stilove (usp. Felski 1995: 13). Konačno, naziv *moderna* upućuje na povijesno razdoblje koje može obuhvaćati neke ili sve osobine modernizma, od kojih je najčešća otpor prema tradiciji. Iako je moderna s jedne strane, mogla služiti kao način legitimacije otpora hijerarhijskim društvenim strukturama i vladajućim načinima razmišljanja, dovodeći na taj način u pitanje sam autoritet tradicije, ideja je moderne od početka, nažalost, bila označena projektom dominacije nad onima kojima nedostaje sposobnost reflektivnog

rasuđivanja te je svojim idealom jednakosti koji se temeljio na pobratimstvu, isključila žene iz mnogih oblika političkog života (usp. Felski 1995: 14).

Borba za emancipaciju žena kompleksno se isprepliće s procesom modernizacije. Kao što Felski navodi, mnogi od ključnih simbola moderne poput javne sfere, muškarca koji se izdvaja iz gomile, stranca, kicoša, flâneura – u sebi su već rodno određeni. Iz istog je razloga ponavljajuća identifikacija moderne s javnom sferom uvelike odgovorna za vjerovanje da su žene smještene izvan procesa povijesti i društvene promjene. Situirane unutar kućanstva i intimne mreže obiteljskih odnosa, bliže povezane s prirodom preko reproduktivnih mogućnosti, žene utjelovljuju sferu bezvremenskog autentičnog, alijenacijom i fragmentarnošću nedotaknutog modernog života (usp. Felski 1995: 16). Žene su mogle sudjelovati u modernitetu ukoliko su prihvatile attribute koji su tradicionalno klasificirani kao muški zbog čega su vladajuće reprezentacije modernog feminiteta očigledno oblikovane muškom fantazijom te se samim time ne mogu čitati kao točne reprezentacije ženskog iskustva (usp. Felski 1995: 19).

Većina kritičara smješta vrhunac modernističke literature i umjetnosti između 1890-ih i 1940-e, a ono što povezuje angloameričku i europsku modernističku tradiciju upravo je nekritička reprodukcija maskulinog literarnog roda, dok su istovremeno žene ključni korisnici i teoretičari modernizma (usp. Felski 1995: 24). Feministička kritika književne povijesti, navodi Felski, najbolje se ostvaruje ne poricanjem postojanja formalnih i estetskih razlika između tekstova, nego dovođenjem u pitanje značenja koja se tim razlikama često pripisuju.

Ono od čega Felski polazi u svojoj knjizi, povezanost je književnosti i sociologije te se iz tog razloga poziva na Simmela, navodeći kako je jedini od sociologa svog vremena pisao o ženama u kontekstu moderniteta, odnosno o ženi kao vanjskom objektu nostalgичne želje ili žudnje, a ta je žudnja za neotuđenim, nefragmentiranim identitetom, ključni motiv u povijesti kulturnih reprezentacija prirode moderniteta (usp. Felski 1995: 7). Problem je takve koncepcije što su žene bile klasični objekti nostalgичne privrženosti u ulozi majke te je bilo malo vjerojatno da budu i subjekti iste. Umjesto da žude prošlost, one su bile prošlost (Felski 1995: 41).

Daljnji je problem u tome što društvene karakteristike moderniteta ujedno odražavaju i odražavane su u fizičkim karakteristikama maskulinog, što znači da je suvremena civilizacija organizirana prema principima koji su duboko antitetični

ženskim interesima (usp. Felski 1995: 44). Autonomija ženskog ne može se uspostaviti jer se definira prvenstveno u vezi sa muškim principom, što ženama ostavlja dvije, jednako nepogodne opcije: ili su svedene pod navodno općenite i objektivne norme, zapravo izvedene iz muškog iskustva, ili su predstavljene kao Drugo, kao polarna suprotnost muškom (usp. Felski 1995: 44). Kao što Felski s pravom naglašava, žene moraju egzistirati same sa sebe, u svojoj jedinstvenoj partikularnosti te se ženino distinktivno društveno i psihološko iskustvo ne može svesti na generalizirane govore o jednakosti.

Budući da je njena veza sa svijetom intimna i neposredna, ženin način postojanja povezuje ju s mističnim i metaforičkim temeljem bića, što znači da seksualnost prožima cijelo njezino biće (usp. Felski 1995: 46). Stav o erotskoj prirodi žene javlja se kod Otta Weiningera u njegovoj knjizi „Spol i karakter“², u kojoj, između ostalog, modernizaciju poistovjećuje s prijetećim procesom feminizacije.

U modernoj žudnji za predindustrijskim dobom, žena utjelovljuje sve ono što modernitet nije. Žena predstavlja prirodu u dvostrukom smislu: unutrašnju prirodu tjelesnog jastva nedotaknutu ograničenjima simboličkog te vanjsku prirodu izvan industrijskih i tehnoloških sila (usp. Felski 1995: 54). Međutim, umjesto da budu isključene maskulinom logikom razvoja, žene su na specifičan način uključene u kulturu moderne, s fenomenima poput mode, konzumerizma i robne kuće koji su stvoreni tako da ih žudi ženski subjekt (usp. Felski 1995: 57).

² Weininger u svojoj knjizi žensko izjednačava sa spolom, a muško s karakterom. Knjiga je, između ostalog, imala znatan utjecaj na Krležino dramsko stvaralaštvo. Weininger je blizak Nietzscheu i Strindbergu, čija su djela također utjecala na Krležu.

5. Feministička čitanja: 2 pristupa

Glavni je interes feminističkih čitanja ili interpretacije književnih djela, kaže Moi (2007), rasprava o metodama, načelima i politici koja je na djelu unutar feminističke kritičke prakse. Jedno je od središnjih načela feminističke kritike da nijedan prikaz ne može biti neutralan, a primarni joj je cilj politički, što znači da teži **razotkriti**, a ne ovjekovječiti patrijarhalne prakse (usp. Moi 2007: 9). Razlikuju se dva glavna pristupa feminističkoj književnoj teoriji, a to su angloamerički i francuski.

5.1. Angloamerička feministička kritika

Djela Virginije Woolf („Vlastita soba“, 1927.), Simone de Beauvoir („Drugi spol“, 1949.), Katharine M. Rogers („The Troublesome Helpmate“, 1966.), Mary Ellmann („Razmišljanje o ženama“, 1968.) te Kate Millet („Spolna politika“, 1969.), predstavljaju temelj naglog razvoja *angloameričke feminističke kritike*. Poput svakog radikalnog kritičara, feminističku se kritičarku može promatrati kao proizvod borbe koja se uglavnom tiče društvene i političke promjene, a njezina specifična uloga u toj borbi postaje pokušajem da se takva opća politička akcija proširi na domenu kulture (Moi 2007: 43). Kako Moi navodi, za mnoge je feminističke kritičarke središnje pitanje bilo kako ujediniti politički angažman s onim što se konvencionalno naziva dobrom znanošću o književnosti.

Knjiga Kate Millett, „Spolna politika“, uspostavila je feministički pristup književnosti kao kritičku silu, hrabro se suprotstavljajući novim kritičarima i tvrdeći kako je istraživanje društvenog i kulturnog konteksta nužno za ispravno razumijevanje književnosti, a to je stav koji dijeli sa svim kasnijim feminističkim kritičarkama, bez obzira na njihove inače različite interese (usp. Moi 2007: 45). Millett odvažno čita književni tekst protiv struje, a njezina analiza otvoreno uspostavlja perspektivu drugačiju od autorove te pokazuje kako sukob između čitateljice i autora/teksta može razotkriti skrivene premise nekog djela (usp. Moi 2007: 46). Odbacujući usvojenu hijerarhiju teksta i čitateljice, Millett brani čitateljčino pravo da uspostavi vlastitu točku gledišta te na taj način potkopava prevladavajuću predodžbu čitateljice/ kritičarke kao pasivne/ ženstvene recipijentice autoritativnog diskursa (usp. Moi 2007: 46). Njezina se definicija spolne politike odnosi na proces pomoću kojeg vladajući spol nastoji zadržati i proširiti svoju moć

nad podređenim spolom. Ono što u društvenom poretku često prolazi neopaženo, navodi Millett (2000) jest rodni prioritet prema kojem muškarci gospodare ženama. To je tako zato što je postojeće društvo, kao i druge povijesne civilizacije – patrijarhat (usp. Millett 2000: 25). Millettina studija bavi se tekstovima koje se s pravom smatra duboko zazornima, tekstovima muških autora koji postavljaju mušku spolnu nadmoć i njome se razmeću.

Uz Millettinu, knjiga Mary Ellmann tvori osnovan izvor inspiracije za kritiku predodžbi žena, odnosno potragu za ženskim stereotipima u djelima muških pisaca i u kritičkim kategorijama što ih koriste muški recenzenti kad govore o djelima koja su napisale žene (usp. Moi 2007: 55). Glavna je teza Ellmannina djela da zapadnu kulturu na svim razinama prožima fenomen mišljenja pomoću seksualne analogije, što se može opisati kao opća sklonost da se fenomeni bez obzira na njihovu promjenjivost, razumijevaju u okvirima izvornih i jednostavnih spolnih razlika te da se iskustvo klasificira pomoću istih (usp. Moi 2007: 55). Kako Moi navodi, seksualne kategorije utječu na sve aspekte ljudskog života, a pogotovo na intelektualne djelatnosti gdje su metafore oplođivanja, začeca, trudnoće i rođenja od središnje važnosti. Ellmann sabire 11 glavnih stereotipa ženstvenosti kako ih predstavljaju muški pisci i kritičari, a to su bezobličnost, pasivnost, nestabilnost, ograničenost, pobožnost, materijalnost, duhovnost, iracionalnost i popustljivost te dvije nepopravljive figure Vještice i Rospije (usp. Moi 2007: 57). Moi govori kako je Ellmannina poanta u tome da su muškarci tradicionalno odabirali pisati na prodoran, autoritaran način, dok su žene bile ograničene na jezik osjećaja te da se autoritet svjesno ili nesvjesno pripisuje prije svega muškim, a ne ženskim glasovima.

Moi navodi kako je početkom 1970-ih na američkim sveučilištima većina kolegija o ženama u književnosti bila usmjerena na proučavanje ženskih stereotipa u muškom pisanju. Kritika predodžbi žena čin čitanja shvaća kao komunikaciju između života (iskustva) autora ili autorice i života čitateljice, što podržava osnovnu feminističku tvrdnju da nijedan pristup književnosti nije bezinteresan, da je svaki govor potekao iz određene pozicije oblikovane kulturnim, društvenim, političkim i osobnim čimbenicima (usp. Moi 2007: 69).

Proučavati predodžbe žena znači proučavati lažne predodžbe žena u pripovjednoj prozi obaju spolova, a to su one predodžbe koje se određuju u opreci prema pravoj osobi koju književnost ne uspijeva prenijeti čitateljici (usp. Moi 2007: 70). Proizvodnja je teksta prema ovoj kritici, proces koji se sastoji od mnogih

različitih i sukobljenih književnih i neknjiževnih determinanti. Takva teorija nudi olakotnu okolnost kritiziranja autora što je ili nije proizveo netočan model stvarnosti poznat čitatelju. Književna se djela može i treba kritizirati jer su odabrala i oblikovala svoj funkcionalni svemir na temelju opresivnih i nepoželjnih ideoloških pretpostavki, no to se ne bi smjelo miješati s potencijalnim neuspjehom u prikazivanju vjerne kopije života ili autentičnog izraza stvarnog iskustva (usp. Moi 2007: 71). Takvo inzistiranje na autentičnosti i vjernoj reprodukciji stvarnog svijeta pokazuje veliki primat realističke poetike u angloametičkoj feminističkoj kritici te automatski čini teoretičarke nenaklonjene nerealističkim formama pisanja.

Krajem 1970-ih fokus se pomiče s kritike predodžbi žena na djela spisateljica. Gilbert i Gubar u svojoj „Luđakinji u potkrovlju“ zaključuju kako su dominantne književne predodžbe ženstvenosti zapravo muške fantazije te kako je ženama uskraćeno pravo na kreiranje vlastitih predodžba ženstvenosti (usp. Moi 2007: 86). Ženska tekstualna strategija, kakvom je one vide, sastoji se od dekonstruiranja i rekonstruiranja predodžbi žena naslijeđenih iz muške književnosti, osobito paradigmatičkih suprotnosti anđela i čudovišta (usp. Moi 2007: 89).

Moi kaže kako je uobičajena praksa među feminističkim teoretičarkama da se pridjevi „ženstven“ ili „feminin“ (kao i „muževan“ ili „maskulin“) koriste za reprezentaciju društvenih konstrukcija (obrazaca seksualnosti i ponašanja koje nameću kulturne i društvene norme), dok se pridjevi „muško“ i „žensko“ koriste za čiste biološke aspekte seksualne razlike. U takvoj upotrebi „ženstveno“ predstavlja kulturu³, a „žensko“ prirodu. Iz toga proizlazi kako se patrijarhalna opresija prije svega sastoji od nametanja društvenih standarda ženstvenosti svim biološkim ženama, kako bi se isti standardni ženstvenosti učinili prirodima te istovremeno, žene koje se tome odbijaju podrediti etiketirali neženstvenima i neprirodnima (usp. Moi 2007: 96).

Elaine Showalter svoj tekst „Prema feminističkoj poetici“ (1979) započinje tezom kako previše literarnih apstrakcija tvrdi da su jedinstvene, a zapravo opisuju samo mušku percepciju i iskustva te tako krivotvore društvene i osobne kontekste u kojima se literatura proizvodi i konzumira. Showalter razlikuje dvije vrste feminističke kritike. Prva se bavi ženama kao čitateljicama, kao potrošačicama književnosti koju su proizveli muškarci te načinom na koji hipoteza čitateljice mijenja

³ Ženstvenost kao kulturna konstrukcija nastavlja se na poznatu rečenicu Simone de Beauvoir: „Ženom se ne rađa, ženom se postaje.“

shvaćanje teksta, čineći jasnima važnost njegovih spolnih kodova. Takvu vrstu analize Showalter naziva **feminističkom kritikom**, a predmet joj uključuje slike i stereotipe žena u književnosti, izostavljanje i zablude o ženama u kritici te pukotine u muško-konstruiranoj književnoj povijesti. Osim toga, bavi se i izrabljivanjem i manipulacijom ženskom publikom, posebno u popularnoj kulturi i filmu. Drugi se tip Showalterine kritike bavi ženama kao spisateljicama, odnosno s povijesti, temama, žanrovima i strukturama književnosti koju su proizvele žene, a naziva se ginokritikom. Showalter zaključuje kako je problem feminističke kritike taj što je orijentirana na muškarca. Ukoliko se govori o stereotipima o ženama, o seksizmu muških kritičara i o ograničenoj ulozi koju su žene igrale u književnoj povijesti, nije riječ o onome što su se žene osjećale i što su iskusile, već o onome što su muškarci mislili da žene trebaju biti. Književni kanon velike književnosti osigurava da se reprezentativno iskustvo (koje su odabrali muški građanski kritičari) prenosi budućim generacijama umjesto devijantnih, nereprezentativnih iskustava koja se mogu otkriti u velikom dijelu ženskih, etničkih i radničkih tekstova, a to je ono protiv čega se bori angloamerička feministička kritika (usp. Moi 2007: 113).

5.2. Francuska feministička kritika

Francuske feminističke kritičarke bavile su se prije svega problemima tekstualne, lingvističke, semiotičke i psihoanalitičke teorije. Marksističko-feministička teorija, zainteresirana za istraživanje povijesne konstrukcije roda i analizu važnosti kulture za reprezentaciju i transformaciju tih kategorija, nudi alternativu angloameričkim čitanjima usredotočenima na autora (usp. Moi 2007: 134).

Simone de Beauvoir u svojoj knjizi „Drugi spol“ pokazuje kako temeljne pretpostavke patrijarhalne ideologije dominiraju svim aspektima društvenog, političkog i kulturnog života te kako žene same pounutruju tu opredmećenu viziju i žive u stanju neautentičnosti (usp. Moi 2007: 130). Beauvoir, navodi Moi, ipak još zastupa tezu kako istraživanje tišina i proturječja književnog djela omogućuje kritičaru da ga poveže sa specifičnim povijesnim kontekstom u kojem se presijeca čitav skup različitih struktura koje proizvode određene tekstualne strategije.

Iduća generacija francuskih feminističkih kritičarki odbacuje egzistencijalistički feminizam Simone de Beauvoir, a umjesto njene liberalne žudnje za jednakošću s muškarcima, zagovaraju različitost (usp. Moi 2007: 138).

Hélène Cixous, kako kaže Moi, želi poništiti binarnu shemu nastalu prema temeljnoj opreci muško–žensko, kojoj odgovaraju opreke poput aktivnosti/ pasivnosti, sunca/ mjeseca, kulture/ prirode, dana/ noći, oca/ majke, glave/ osjećaja, razuma/ osjetila. Budući da se pobjeda u takvoj shemi uvijek izjednačava s aktivnošću, a poraz s pasivnošću, u patrijarhatu je muškarac uvijek pobjednik, dok je žena pasivna ili ne postoji. Nasuprot tome, Cixous postavlja mnogostruku, heterogenu razliku, uzimajući kao polazište Derridaovu slobodnu igru označitelja prema kojoj je međuigra prisutnosti i odsutnosti koja proizvodi značenje postavljena kao međuigra odgode, što znači da značenje nije nikad istinski prisutno već se konstruira kroz potencijalno beskonačan proces referiranja na druge, odsutne označitelje (usp. Moi 2007: 151).

Luce Irigaray, za razliku od Kate Millett, ne odbacuje Freudovu psihoanalizu kao beskorisnu već nastoji razotkriti njene nedjelotvorne implikacije u svojoj knjizi „Spekulum“ (usp. Moi 2007; 180). Irigaray proširuje tvrdnju Simone de Beauvoir, govoreći kako žena nije samo Drugo, nego je ona posve određeno Drugo muškarca, njegov negativ ili zrcalna predodžba (usp. Moi 2007: 186).

Konačno, treba spomenuti Juliju Kristevu i njezin pojam „intertekstualnosti“. Kao što Moi navodi, ako se tekstu upiše određeni kontekst, to ne zatvara ni fiksira značenje tog teksta zauvijek zato što postoji mogućnost da se u njega ponovo upišu drugi konteksti⁴. Iz tekstova mogu proizaći zanimljivi zaključci ako se za predmet proučavanja uzme čitav tekst, što znači da treba proučavati njegovu ideološku, političku i psihoanalitičku artikulaciju, odnose s društvom, sa psihom i drugim tekstovima, za što je Kristeva skovala termin intertekstualnosti da bi pokazala kako se jedan ili više sustava znakova premeće u druge (usp. Moi 2007: 214).

⁴ To je ono što se događa prilikom svakog novog čitanja, odnosno analize određenog djela. Bilo da je riječ o feminističkom čitanju ili bilo kojem drugom, treba imati na umu da ono nastaje iz određenog konteksta, vremena i perspektive te samim time pridonosi tekstu nešto novo, nešto što dotad nije na taj način iščitano.

6. Čitati kao žena: 3 razine feminističke kritike

Feministička se kritika suočava s problemom žena kao potrošačica književnosti koju su stvorili muškarci. Već spomenuta Kate Millett želi izvući čitatelja iz povlaštenog položaja i prisiliti ga da život i književnost pogleda iz novog kuta. Kao što Culler (1991) govori, njezina riječ o bilo kojem piscu ne kani biti konačna, već posve nova, otprije nepoznata i neobična. Budući da se žensko čitanje ne javlja nužno kad žena čita, od čitatelja se sad traži da književnost pogleda kao žena. I muškarci kao i žene, oduvijek su prvenstveno čitali kao muškarci (usp. Culler 1991: 42).

Za feministkinje, pitanje „kako se čita“ neraskidivo je povezano s pitanjem „što se čita“. Feminističko ispitivanje aktivnosti čitanja započinje shvaćanjem kako je literarni kanon androcentričan te da to ima duboke i štetne posljedice na čitateljice (usp. Schweickart 1990: 419).

Culler govori o tri razine feminističke kritike. Na prvoj se razini kritika poziva na iskustvo kao na neku datost koja može zasnovati ili opravdati čitanje. Ta je kritika utemeljena na pretpostavci kontinuiteta između čitateljičina iskustva i ženina iskustva te na bavljenju slikama žena, odnosno falocentričnim pretpostavkama koje ravnaju književnim djelima (usp. Culler 1991: 40). Na drugoj se razini kritika bavi konkretnim problemom što žene nisu čitale kao žene, odnosno time što se od žena očekuje da se poistovjete s muškim iskustvom i nazorom, koji se prikazuje jedinim ljudskim. Druga razina kritike, prema Culleru, preko hipoteze o čitateljici treba proizvesti novo iskustvo čitanja, koje će i muškarce i žene navesti na preispitivanje književnih i političkih pretpostavki na kojima se temeljilo njihovo čitanje. Dok je na prvoj razini kritike problem bio u tome što su se čitateljice poistovjećivale s problemima ženskih likova, na drugoj je razini problem što su žene zavedene na poistovjećivanje s muškim likovima, a protiv svojih ženskih interesa (usp. Culler 1991: 44). Moć se prikazuje kao neženstvena te su rijetke žene koje su prikazane kao moćne ili barem vrijedne divljenja, takve zato što se njihova moć temelji, ako ne na ljepoti, onda barem na njihovoj seksualnosti (usp. Schweickart 1990: 420). Androcentrična literatura strukturira iskustvo čitanja drugačije s obzirom na rod svog čitatelja. Za muškog čitatelja, tekst služi kao pogodno tlo za spoj osobnog i univerzalnog. Bilo da se tekst približava posebnostima njegova osobnog iskustva ili ne, pozvan je na izjednačavanje muškosti s ljudskošću zbog čega muški čitatelj osjeća

svoju srodnost s univerzalnim, s paradigmatskim ljudskim bićem – muškarcem (usp. Schweickart 1990: 420). S druge strane, kako Fetterley (1978) navodi, žene se uči da razmišljaju kao muškarci, da se identificiraju s muškom točkom gledišta te da prihvaćaju normalnim i legitimnim muški sistem vrijednosti, čiji je centralni princip mizoginija.

U svom tekstu „Introduction On the Politics of Literature“ (1978), Judith Fetterley kaže kako postojeća literatura ne ostavlja žene na miru niti im dopušta sudjelovanje. Inzistira na univerzalnosti, a u isto vrijeme univerzalnost definira specifično muškim terminima (usp. Fetterley 1978: 564). U takvim djelima, struktura romana vrši snažan pritisak na čitateljicu da se, suočena s takvim fabulama, poistovjeti s junakom za kojeg je žena neprijatelj, odnosno od nje se zahtijeva identifikacija protiv same sebe (usp. Fetterley 1978: 565). Feministička je kritika politički čin s ciljem da se svijet ne samo tumači, nego i promijeni mijenjanjem svijesti onih koji čitaju i njihova odnosa prema onome što čitaju (Culler 1991: 46). Zbog toga, navodi Culler, feministička kritičarka mora postati čitateljem koji se opire, a ne čitateljem koji odobrava, i tom uskratkom svog pristanka otpočeti proces istjerivanja muškog duha koji je u žene usađivan. Otežavajuća je okolnost u tome što žene dijele protuženske osjećaje muškaraca, a to je tako zato što su žene duboko uronjene u samopotcjenjujuće društvene stereotipe, odnosno huškane su jedne protiv drugih za naklonost vladajućeg spola (Culler 1991: 47).

Zadaća je feminističke kritike treće vrste, prema Culleru, ispitivati nisu li postupci, pretpostavke i ciljevi današnje kritike sukrivci u očuvanju muškog autoriteta te tražiti alternative. Pritom nije riječ o odbacivanju racionalnog u korist iracionalnog, o gomilanju metonimijskih odnosa s ciljem isključenja metaforičkih, niti pak o zaokupljenosti označiteljem na račun označenog, već o pokušaju razvijanja kritika u kojima se pojmovi što ih je proizveo muški autoritet upisuju u širi tekstovni sustav i preispituju (usp. Culler 1991: 53).

Konačno, čitati kao žena znači izbjeći čitati kao muškarac, prepoznati osobite obrane i izvrtanja muških čitanja i osigurati korektive (Culler 1991: 47). Feministička je kritika naziv koji bi trebalo primijeniti na svaku kritiku koja je svjesna kritičkih ogranaka spolnog tlačenja, baš kao što se u politici naziv „ženska pitanja“ odnosi na temeljne upite o osobnoj slobodi i društvenoj pravdi (usp. Culler 1991: 49).

Čitateljica se može predati moći teksta ili može preuzeti kontrolu nad svojim čitateljskim iskustvom, što znači da treba čitati tekst onako kako nije zamišljeno da ga

se čita, odnosno čitati tekst protiv samog teksta (usp. Schweickart 1990: 427). Feministkinja ne može jednostavno odbiti čitati patrijarhalne tekstove, zato što su oni posvuda oko nje, a do trenutka kad postaje feministička kritičarka već je pročitala bezbroj muških tekstova, a posebice najautoritativnije tekstove književnog i kritičkog kanona (usp. Schweickart 1990: 427). Feministička priča, kako kaže Schweickart, stavlja naglasak na činjenicu kako patrijarhalni konstrukti imaju objektivnu i subjektivnu stvarnost, oni su unutar i izvan teksta, kao i unutar i izvan čitatelja.

Budući da značenje teksta ovisi o interpretativnoj strategiji koja se na njega primjenjuje, feminističkim čitanjem čitateljica priziva i preispituje kako bi „prirodno“ reagirala na muški tekst, kako bi razumjela i potkopala one subjektivne predispozicije koje su je činile ranjivom prema onom što taj tekst jest (Schweickart 1990: 428).

6.1. Status ženskih likova hrvatske književnosti moderne

U hrvatskoj književnosti 19. i 20. stoljeća ženski se lik stvara prema nakanama pojedinog pisca, a prema shvaćanju funkcije književnosti razlikuju se dva međusobno sučeljena tipa ženskih likova (usp. Petrač 1991: 352). S jedne strane, navodi Petrač (1991), nastojao se idealizirati i očuvati onakav tip žene kakav je sa svim pozitivnim svojstvima i vrijednostima prisutan u cjelokupnoj hrvatskoj baštini, a to je tip majke, kao žene koja je nosilac i promicatelj čistoće i nevinosti, a istodobno se, po uzoru na romanesknu tradiciju velikih literatura, javlja lik fatalne žene.

U svom tekstu „Ženski likovi s prijelaza stoljeća“ (2001), Helena Sablić-Tomić tematiziranje žene u prostoru obitelji i šire zajednice navodi kao stalno mjesto literature koje je često odraz sociokulturnih izvanjskih prilika. Govoreći prvenstveno o ženskim likovima u hrvatskoj novelistici, kaže kako su oni oblikovani dvjema strategijama: realističkom i modernističkom. Ženske likove dijeli s obzirom na kategoriju realizirane osobnosti na mitske i individualne. Arhetipski je žena ostvarena pozicijom majke i ljubavnice, a upravo je ta binarna opozicija stalno mjesto realističke koncepcije tematiziranja žena⁵. Žena majka bi trebala biti čuvarica domaćeg ognjišta, moralno i duhovno određena jakim kršćanskim svjetonazorom.

⁵ Slično je i u «Povratku Filipa Latinovca», u odnosu Filipove majke Regine i Bobočke Radajeve. Regina krši svoju ulogu majke i prelazi na stranu ljubavnice, zbog čega i dolazi do sukoba između nje i Filipa.

Mjesto i uloga u obitelji tradicionalno je uvjetovana, a takva je pasivna pozicija u kojoj je žena najčešće objekt pripadajućeg prostora odraz patrijarhalnog stanja društva krajem 19. stoljeća. S druge strane, žena ljubavnica sebe i svoju osobnost realizira tjelesnim užicima, kojima se prepušta bez obzira na društvene norme. Takva žena u literaturi obično završava potpuno ili djelomično tragično.

U zanimljivom članku „Što žene žele ili ponešto o feminizmu dvadesetih godina prošlog stoljeća“ (2004), Milovan Tatarin govori o romanima hrvatske književnosti u kojima je, uvjetno rečeno, riječ o ženskom pitanju, razlici između muškaraca i žena, o socijalnom položaju žena u patrijarhalnom društvu, pitanju njezinih sloboda i uopće specifičnostima ženskog doživljaja svijeta. Tatarin u svoju analizu kreće u uvjerenju kako književnost zrcali aktualno vrijeme, odnosno kako su u književna djela upisane odrednice nazora na svijet jednog doba te kako se određeni tip tema ipak pojavljuje isprovociran stvarnošću. Priču o ženi kao subjektu, zaključuje Tatarin, potaknula je i već spominjana knjiga Otta Weiningera „Spol i karakter“ u kojoj su izneseni kontroverzni stavovi o razlici između muškaraca i žena, odnosno ženskoj inferiornosti. Tatarin idealistički govori o romanu Janka Iblera „Zora“ iz 1920., u kojem se, kako kaže, iznose za ono doba posve smjele ideje o ženskoj emancipiranosti, potrebi naobrazbe i ženskoj seksualnosti. Iako se feminizam izrijeком ne spominje, vidljivo je, govori Tatarin, kako se autor zalaže za ravnopravnost spolova, aktivnu i poduzetnu, razumnu i slobodnu ženu koja ima svijest o vlastitom tijelu i njegovim potrebama. Osim toga, spominje i roman „Feminista“ Velimira Deželića ml., koji je isticao mušku afirmaciju ženske vrijednosti, što je velika novost u hrvatskoj proznoj produkciji onog vremena, a istodobno se suprotstavljao i Weiningerovu stavu o talentiranim, ali muškobanjastim ženama. Deželić se prije svega, kaže Tatarin, zalaže za žensku slobodu koja treba i može biti ostvarena samo ako se ženi omogući isto što je omogućeno muškarcu. Deželićevo izravno referiranje na besmislenost Weiningerovih zaključaka o ženskoj netaleiranosti, njegovo zalaganje za ženska prava u smislu institucionalnog obrazovanja, zaposlenja i zarađivanja za život, dakle za ženu kao subjekt, a ne muški atribut, posve su moderni, a ne treba dvojiti da su u vrijeme kad su izneseni bili avangardni u odnosu na prevladavajuće mišljenje o ženskoj emancipaciji. Tatarinov članak daje posve drugačije viđenje hrvatske književnosti tog vremena od onog koje slijedi, što samo potvrđuje da pomak prema kanonskoj književnosti, istovremeno znači odmak od književnosti koja je „za žene pisana i koju žene čitaju“.

6.2. Status žena⁶ u Krležinim djelima

Pavličić piše članak s naslovom „Krleža i žene“ (2013), a započinje ga općenitim pitanjem o tome što žene traže u tekstu koji čitaju. Prvo, zaključuje Pavličić, ženama su zanimljivi tekstovi sa ženskim pečatom, što znači da je riječ o knjigama kojima je autorica žena i to po mogućnosti ona koja ima jasno uspostavljen javni identitet i izgrađenu svijest da govori upravo sa ženskog stajališta. To se povezuje s momentom feminističke kritike u kojem čitateljice u tekstu traže prije svega žensko iskustvo. Međutim, to isto mogu biti priče u kojima su glavni junaci žene, pogotovo one koje se moraju boriti za svoju poziciju, što ponovo dokazuje kako recipijenti u književnosti traže ona tuđa iskustva koja im mogu pomoći da razumiju svoj položaj, a ženska je točka gledišta u modernoj književnosti pa do danas – izuzetno rijetka (usp. Pavličić 2013: 794). Drugo, žene vole priče o obitelji, priče s visokim emocionalnim nabojem, a pritom su im takve priče više zanimljive ako u njima nalaze ono što same nisu proživjele (usp. Pavličić 2013: 795). Treća je tema odnosa pojedinca i društva, pri čemu je taj pojedinac opet često žena, ali to nije uvjet. Ipak, ono što Pavličić naglašava, jest činjenica da je čitateljicama najvažnije da iz romana doznaju nešto o društvu, o onim njegovim aspektima koje vlastitim iskustvom nisu upoznale. Ukoliko se uzme u obzir položaj žena u modernoj književnosti, takav stav treba uzeti s velikom dozom skepse i opreza. Traženje veze između fikcionalnog svijeta unutar romana i stvarnog svijeta može jedino dovesti do razočaranja zbog nepoklapanja očekivanja i stvarnosti, a u ovom je slučaju i izuzetno štetno s obzirom na sliku stvarnosti koju ta fikcija nudi. Naravno, bitno je napomenuti kako treba razlikovati običnu čitateljicu od feminističke kritičarke, koja na sebe preuzima teret i odgovornost da razotkrije stereotipe koji se kriju u kanonskim djelima književnosti koja prvenstveno pišu muškarci.

Dovoljno je pogledati njegove reprezentativne novele, romane i drame da se vidi kako u Krležinim djelima nema mnogo ženskih likova, ili barem nema mnogo važnih likova: radnja se vrti oko muških protagonista, oko njihovih sukoba i afiniteta, dok žene rijetko stupaju u prvi plan (usp. Pavličić 2013: 795). U “Povratku Filipa Latinovicza” postoji Bobočka, ali samo zato da bi se muškarci oko nje borili, a ne zato da bi se prikazala njezina perspektiva, a slično je i u “Tri kavaljera frajle

⁶ Ženskih likova i čitateljica djela.

Melanije» gdje Melanija služi zato da bi se preko nje uveli muški likovi. Ukratko, ženski likovi igraju u Krležinim tekstovima sporednu ulogu, služe tome da bi se muški likovi bolje prikazali i osvijetlili. Aktancijalne sheme piščevih fikcionalnih djela razlikuju se od teksta do teksta, ali im je jedno svima zajedničko: žene stoje uvijek u trećem, ili u najboljem slučaju u drugom redu likova što djeluju na fabulu (usp. Pavličić 2013: 796).

Pavličić ženske likove kod Krleže dijeli na tri tipa i sva su tri podjednako nepogodna da postanu protagonisti, ili bar da postanu likovi u čiju bi se psihu i čije probleme kazivač mogao zadubiti. Prvi je lik demonske žene, kakva je primjerice Bobočka. Koliko god se pisac pobrinuo da prikaže njezinu biografiju te da uvjeri čitatelja kako ona ima svoje razloge i svoje vrijednosti, ipak je njezina uloga u priči nesumnjivo ta da bude tamna i nepoznatljiva sila koja svoje poklonike vodi u propast pa nije ni čudno što svi muškarci u priči oko nje kruže, i što su svi oni, svaki na svoj način, osuđeni na propast. U tom je smislu Bobočka manje živa osoba, a više pogonska sila fabule (usp. Pavličić 2013: 796). Međutim, Bobočka je u nekom smislu i žrtva, pa po tome spada i u drugu skupinu ženskih likova u Krleže. Kao žrtve, one su manje zanimljive po svojoj vlastitoj sudbini, a više po tome što ilustriraju stanje u društvu, gdje je ženi namijenjena upravo takva uloga. Na svoj je način takva i frajla Melanija. Posljednju kategoriju čine nedostižne, idealne žene poput sestre Angelike iz Glembajevih.

Obitelj, kao iduća kategorija važna za čitateljicu, kod Krleže prolazi još gore nego ženski likovi. Premda se, naime, obitelj često nalazi u središtu pažnje, kaže Pavličić, ta je pažnja redovito negativna, pa se porodica prikazuje samo zato da bi se kritizirala, ili čak da bi odigrala ulogu antagonista. Zapravo u cijelom Krležinu opusu nema ni jedne skladne obitelji, pa čak nema ni takve koja bi se mogla nazvati normalnom: uvijek postoje neki faktori koji prikazuju familiju, njezin život kao neugodan koloplet hipokrizije i represije, u odnosu na koji protagonist može zauzeti isključivo oporbeni stav (usp. Pavličić 2013: 798). Prema Pavličiću, razabiru se tri izrazite funkcije što ih obitelj obavlja u mehanizmu Krležinih fikcionalnih tekstova. Prva je od njih da bude ograničenje koje junak mora prevladati i odbaciti da bi ostvario barem nešto od svojih težnji i ideala. Ta je funkcija obitelji najčešća u ranoj Krležinoj prozi, gdje su protagonisti mlađi ljudi koji se suprotstavljaju roditeljskom autoritetu. Nadalje, obitelj i odnosi unutar nje bivaju često prikazani kao laž i privid, kao koncesija društvenim normama iza kojih stoje bilo ravnodušnost jednih članova

obitelji prema drugima, bilo antipatija ili čak mržnja (usp. Pavličić 2013: 798). Konačno, da bi čovjek išta postigao ili makar samo živio svoj život, mora se odmaknuti što dalje od obitelji, kao što to čine Leone ili Filip.

Stanovita se jednoznačnost može zapaziti i onda kad je riječ o odnosu pojedinca i društva u Krležinim djelima. Pisac vjeruje da je društvo kao cjelina zasnovano na nepravdi i hipokriziji, kaže Pavličić, pa je ono zato prirodni protivnik svakome pojedincu koji teži slobodi djelovanja i mišljenja. Čovjek je redovito sam, a u tom odnosu snaga, sa zlim društvom i tek ponekim dobrim pojedincem, likovi u Krležinim tekstovima dijele se u tri skupine prema Pavličiću. Prvi se uklapaju u društveni ustroj te njegove pretpostavke koriste za vlastite probitke, ne pitajući se mnogo koliko je ustroj pravedan, niti koliko je teško drugim ljudima koji u tom ustroju žive. Da bi prihvatio Krležinu priču čitatelj mora usvojiti pretpostavku da je društvo *a priori* negativno i da je borba protiv njega jedini moralan stav (usp. Pavličić 2013: 800). Drugo, središnji je junak često pobunjenik koji odbacuje pretpostavke na kojima društvo počiva, a čini to u ime nečega što nazivaju zdravim ljudskim razumom. Treća su vrsta likova oni ravnodušni, koji ne ulaze u sukob s društvom, premda možda i vide njegove nedostatke. U tu skupinu spadaju, prema Pavličiću, umjetnici i žene. Umjetnici se ne sukobljavaju s društvom zato što imaju drugu opsesiju, a to je njihova umjetnost, pa im je društvo neprijatelj samo utoliko ukoliko toj umjetnosti stoji na putu. Primjerice, premda Filip dobro dijagnosticira društvena stanja, on ne drži svojom dužnošću da išta od toga ispravlja ili poboljšava, jer je njegovo tek da izrazi (usp. Pavličić 2013: 801). Žene, u drugu ruku, odustaju od sukoba s društvom zato što su smisao života našle u nečemu drugom pa ili se ne smatraju pozvanima da se bune, ili vjeruju da od toga nema koristi (Pavličić 2013: 801)⁷.

Pavličić konačno zaključuje što je to sve što kod Krleže odbija čitateljice: prvo, protagonist je uvijek muškarac; drugo, on se s društvom po pravilu sukobljava; treće, on u tome sukobu redovito gubi. Pavličić između ostalog navodi kako su čitateljicama Krležini tekstovi manje bliski i zbog svoje političke dimenzije: u doba kad je djelo toga pisca tek ulazilo u kanon, žene su se razmjerno malo bavile politikom. Također, koristi se terminima privlačnosti i zabave kao kategorijama koje žene prvenstveno traže u djelima.

⁷ Valjalo bi napomenuti kako žene ni nemaju glasa u tekstu da bi se pobunile.

Iako je sam Pavličićev tekst utemeljen na istraživanju (anketi), ipak se ne može oteti dojmu stereotipa koji iz njega proizlaze. Poznato je kako se svaki tekst drugačije čita u različitim kontekstima te je moguće pretpostaviti da je ženama u određenim razdobljima (primjerice zbog nedostatka obrazovanja) bila otežana recepcija Krležinih djela, no to ne znači da se vremenom ne otvaraju mogućnosti novih čitanja i to je ono na čemu treba inzistirati.

U zaključku, uspoređujući muško i žensko čitanje, Pavličić kaže kako žene pamte likove iz književnih djela i njihove sudbine, a muškarci ono što te likove vodi i što određuje njihovo djelovanje. Još određenije reklo bi se, prema Pavličiću, da žene u literarnom tekstu traže ljude, dok muškarci traže ideje. Problem je s Krležom očito taj što je on više pisac ideja, a manje pisac ljudskih sudbina.

Pojam «krležijanstva» nastaje već u 30-im godinama 20. stoljeća, međutim do danas su svi krležijanci muškarci. Pavličić to opravdava činjenicom kako žene nisu imale afiniteta za krležijanski način pisanja i djelovanja. Prema njemu, u Krležinu opusu nema onoga što žene od književnosti traže pa se one radije okreću primjerice, Zagorkinom djelu koje sadrži osobine koje su kompatibilne sa ženskim gledanjem na stvari (usp. Pavličić 2013: 804).

Pavličić svoj tekst završava u profetskom tonu, govoreći kako će Krležino djelo, koje je, kako je već rečeno, utemeljeno prije svega na idejama, živjeti dok te ideje budu živjele. Kad se one ugase, kaže Pavličić, djelo će biti svedeno na same ljudske sudbine i tek će se tada vidjeti koliko će čitatelji(ce) imati za njega interesa. Prema Pavličiću, muško čitanje Krleže jednom će proći, dok će trajnost (vječnost) njegovu djelu osigurati žensko čitanje, ako ga bude.

Međutim, znači li to da muško i žensko čitanje teksta ne mogu koegzistirati? Znači li to da treba pričekati da završi muško čitanje kako bi žensko moglo početi? Svođenje interesa čitateljica na rezultate anketnih istraživanja čini se barem toliko stereotipno koliko su to i sami tekstovi muških autora, tekstovi koji ne samo da žene maksimalno potčinjavaju već takve fenomene zaodijevaju i prerusavaju, navodeći čitateljice da tekstove čitaju po upisanim kodovima koji su prije svega- muški. Služiti se ženskim interesima kao opravdanjem za potencijalnu «neprivlačnost» djela, čini se poput još jednog jeftinog trika, sličnog onima kojima se žene prije svega navodi na identifikaciju s muškim likovima. Ni autori, a ni kritičari nisu štedjeli ženu kao čitateljicu, pokušavajući ju svim silama usmjeriti u smjeru koji su joj namijenili. U tome je važnost feminističkog čitanja, u odupiranju takvim prevladavajućim

modelima mišljenja i pisanja. Feminističko čitanje teksta ne znači degradaciju muških likova, već jednostavno ukazivanje na činjenicu da isti nemaju pravo na degradaciju žena.

ANALIZA ROMANA

7. Tri kavaljera frajle Melanije

7.1. Status romana

Jedna je od otvorenih stoljetnih književno-kulturnih inventura hrvatske književnosti, kaže Danijela Bačić-Karković (2005), ona krležološka, odnosno pokušaj novog čitanja. Krležologija je prošla gotovo isti put kao i sam Krleža: od borbenosti, dijaloga i strogosti prosudbe, do kompromisa, samozadovoljnosti, robovanja normama i shemama, a u klimi opće društveno-političke defetišizacije pripremaju se nove interpretacije krležijane, za koje se očekuju da budu meta-ideološke, ni osvajačke, ni udvorničke, a da im se protomarksistički, ljevičarski naboj preispita i zanemari (usp. Bačić-Karković 2005: 156).

Roman je prvi puta objavljen 1922. godine u izdanju Matice hrvatske, pod naslovom „Tri kavalira gospođice Melanije“. Međutim, samom romanu prethodila je pripovjedna cjelina sastavljena od triju fragmenata pod naslovom „Ljudi od papira, odlomci staromodne pripovesti iz vremena kada je umirala Hrvatska Moderna“. Iz korespondencije Krleže s Julijem Benešićem vidljivo je kako je roman ipak dovršen između 1918. i 1920. godine. U istoj korespondenciji Krleža o svom djelu govori kako se ne slaže da se djelo tiska, budući da je «stvar početnička i nezrela u mnogim partijama», iz čega je očito kako gotovo šezdesetogodišnje neobjavljivanje romana nije posljedica izvanjskih okolnosti već Krležina nezadovoljstva stanjem teksta te njegove prosudbe vrijednosti teksta.

U kontekstu pripovjednog dijela Krležina opusa, „Tri kavaljera frajle Melanije“, uz „Hodorlahomora Velikoga“ i „Smrt Rikarda Harlekinija“, može se ubrojiti u skupinu tekstova koji izravniije uspostavljaju odnos s hrvatskom književnom tradicijom i kulturom. U prilog tomu govori i podnaslov romana „staromodna pripovijest iz vremena kad je umirala hrvatska moderna“, koji prema Dudi (1993) otkriva modernistički mentalni stav autora koji pokušava oblikovati pripovijest na način ranijeg književnopovijesnog vremena ili sukladno obzoru očekivanja perifernog književnog recipijenta. Krleža se uvelike koristi realističkim motivima poput ljubavi

iz koristi, prostornih i društvenih pomaka od sela prema gradu te mode kao oznake društvenog položaja. Uz to, služi se i jednostavnim pripovjednim postupcima karakterističnima za trivijalne žanrovske obrasce, kao što su susljednost događaja, pripovjedačevo sveznanje, projekcije idealne ljubavi iz literature u život, patetičnost te oponašanje idealnih oblika života. Međutim, kao protutežu tim elementima, kritika voli izdvajati značajne modernističke crte, prvenstveno uočljive u pripovjedačevoj ideologiji te njegovom ironijskom odmakom od pripovijedanog svijeta, u metatekstualnim napomenama o romanima kraja 19. stoljeća i ukusu hrvatske književne publike, a osobito je modernistički, prema Dudi, oblikovan i kraj romana u kojem se ozbiljnošću završne scene potiru ironijska i trivijalna sastavnica, a uspostavlja se paralelizam unutarnjeg i izvanjskog jer je pukotina u osobnom svijetu Melanije Krvarić tek jedan privatni znak konačnog raspada staromodnog svijeta.

Zanimljiva je činjenica kako se ovaj roman vrlo često ispušta iz povijesnih pregleda (primjerice, ne spominje se u Frangešovoj „Povijesti hrvatske književnosti“), a ukoliko se i spominje, to nije zbog same Melanije. U „Povijesti hrvatskog romana“ naglasak se stavlja samo na lik Trnina kao svojevrsnog prototipa neaktivne, dekadentne inteligencije na prijelazu stoljeća (usp. Nemeč 1998: 237).

Zato Duda u „Krležijani“ s pravom zaključuje kako se lik Melanije tek prividno nalazi u središtu zbivanja i zapravo funkcionira kao lik indikator pripovjednog svijeta, pri čemu popunjava aktancijalnu ulogu koja strukturno dolazi u odnos sa socijalno i ideološki različito postavljenim likovima i stoga omogućuje gotovo panoptikumsko oblikovanje romanesknog svijeta.

7.2. Kritika o romanu

Dva su temeljna polazišta na kojima se temeljila cjelokupna kritička analiza Krležina romana do danas. S jedne strane, riječ je o ironijskom sloju romana, a s druge strane, o promatranju romana kao izvorišta likova i motiva za buduću Krležinu prozu.

Lasić (1987) tako govori kako se Krleža vjerojatno bojao da bi čitatelj mogao shvatiti priču o gospođici Melaniji suviše ozbiljno i doslovno i da bi mu na taj način izbjeglo ono što je u romanu bitno, a to su stalni prijelazi iz afirmiranja takvog načina pripovijedanja u njegovo negiranje. Pravilan bi način čitanja, prema Lasiću, bio taj da se roman čita ne samo kao kritika ljudi i prilika s početka stoljeća, već kao vedro

ruganje jednom načinu pisanja ili modelu pripovijedanja, jer tek onda roman postaje privlačan, raznovrstan i mnogoznačan. Lasić se prvenstveno osvrće na aktancijski i fabulativni kontekst, pri čemu, kao i drugi kritičari (Nemec, Donat, Bačić-Karković), zaključuje kako taj kontekst ne karakterizira raznolikost akatanata i njihova individualnost nego njihova «skicoznost», snažna shematičnost. To su klišeji koji aludiraju na hrvatski literarni ili društveni kontekst: priglupa sentimentalna malograđanka, siromašni lirski pjesnik (s obaveznom tuberkulozom), genijalni anarhistički profet (s obaveznom dugovima) (usp. Lasić 1987: 301).

I Danijela Bačić-Karković (2005) u svojoj analizi polazi od sličnih mjesta. Osvrćući se na Lasića, prvenstveno govori kako je u romanu transvestiran na servanteovski način, jedan uvriježeni narativno-fabularni klišej, oponašajući s laganim ironijskim odmakom srecdrapajuće romance kraja 19. i početka 20. stoljeća. Osim toga, napominje kako je roman slojevit te da se tu još radi o kritici društva s kraja stoljeća, kritici pripovijednog stereotipa koji fungira kao trivijalni žanr te autoironijskom osvrtu na vlastitu sentimentalnost i mladenačke kičerske osjećaje (usp. Bačić-Karković 2005: 105). Također, primjećuje kako se u početnoj mikrosekvenci može pratiti istovremeno konkretna junakinja i sudbina Krvarićevih, ali i stražnji plan koji nudi piščevo razmišljanje o povijesti materijalnog i ekonomskog života pred kraj stoljeća, po čemu su Krvarići paradigma Glembajevih (usp. Bačić-Karković 2005: 170).

Donat (2002) govori kako je priča o sudbini Melanije Krvarić i njezina tri, a u biti četiri kavaljera, sva prožeta mladenačkim grčom, potrebom da se sve kaže od prve pa nije ostvarena ravnoteža između njene nedorađenosti i ambicioznosti s kojom je započeta. „Tri kavaljera“ se ponajprije moraju čitati, kaže Donat, kao nezaobilazni i nezamjenjivi sinopsis budućeg Krležinog proznog opusa, nacrt, ovlaštena zabilješka koja u nekim pojedinostima već poprima jasne konture scenarija budućeg djela. U „Tri kavaljera“ nema ničeg posebnog što bi toj prozi jamčilo prednost u odnosu na kasnije zrelo stvaralaštvo, ali neprijeporno je, prema Donatu, da se u njemu skicirane situacije kasnije uspješno razrađuju u budućim knjigama. Donat povezuje roman s Krležinim književnim manifestom „Hrvatska književna laž“, govoreći kako Krleža sada destruirao u samoj strukturi mišljenja i literarne prakse hrvatske moderne, ono što je programatski pokopao u svom manifestu. Krleža u „Tri kavaljera“ neprestano konfrontira dvije konstante: literarno iskustvo (dominantne obrasce hrvatske književnosti u rasponu od Šenoe pa do Matoševe smrti, odnosno do „Ludih priča“

Ulderika Donadinija) i neko pučko iskustvo koje se posve razlikuje od tih klišeja (Donat 2002: 238). Riječ je o trivijalnom elementu kojeg Donat dalje ne razrađuje.

Na tragu Nemeca i Lasića, Škvorc (2003) govori kako je za razliku od kasnijih Krležinih romana, „Tri kavaljera frajle Melanije“ roman linearne naracije. Kao i Donat, primjećuje kako su kontekstualni elementi uključeni u kasnije narativne strukture potpuno prisutni već u tom romanu, ali dodaje kako su podređeni instanci fabule. Između ostalog, zaključuje kako su neke od značajki provincijalnog hotela i skučenosti svijeta koji iz njegovih „crnih rupa“ škilje, prisutni i dalje razvijeni u „Povratku Filipa Latinovicza“, posebice u opisu miljea u koji se Filip vratio (usp. Škvorc 2003: 271). Škvorc se prvenstveno bavi tekstualnom analizom romana te kaže da narativna i autorska instanca romana znaju mnogo više nego što bilo koji od likova može naslutiti, što ne čudi s obzirom da su ih iste instance proizvele, a to se u tekstu vidi u obliku otvoreno iskazane autorske intencije. Likovima nadređene instance prezentiraju dio materijala u koji imaju uvid i to na način koji smatraju primjerenim kako bi se mogle pritajiti iza iskazanog (Škvorc 2003: 278). Ono što nije ispričano, kaže Škvorc, nije odsutno iz romana, već je riječ o tekstualnim strategijama u kojima neki elementi ostaju prešućeni i na čitatelju je da na temelju odrednica izvantekstualnog i kontekstualnog okvira iščita te slojeve teksta. Taj proces dekodiranja moguć je, po Škvorcu, jedino ako čitatelj prepozna ironijske slojeve teksta, zbog čega je prije svega potrebna aktivna participacija recipijenta. Dok ti slojevi teksta prikrivaju neke elemente „ispod“ ili „iza“ površine teksta, subordinirane tekstualne instance pružaju indikatore na temelju kojih čitatelj sebe dovodi u poziciju u kojoj dijeli njihovo znanje o povijesti i politici, kao i drugim indikativnim izvantekstualnim okvirima koji su bitno utjecali na tekstualno (Škvorc 2003: 278). Postavlja se ipak pitanje što aktivna participacija znači za ženu kao čitateljicu i iz koje ona pozicije tekst može i «smije» čitati na način na koji ju sam tekst navodi.

Zaključno, slično govori i Milanko (2013) u svom članku, dodajući kako je čitatelj prema Krležinu romanu u poziciji šegrt koji uči prepoznavati „ironične znakove šunda“. Milanko kaže kako je i Krleža kao pisac smješten u ulogu šegrt prema trivijalnoj književnosti prema tome što prvi put piše roman koji bi trebao pronaći što više simpatija među redovima rascijepljene publike, podijeljene na

poklonike matoševa artizma, jugoslavenske meštovićevece i ekskluzivni klub avangardnih buntovnika te na čitatelje trivijalne književnosti⁸.

7.3.Feminističko čitanje romana

U „Domaćem tijelu feminističke kritike“ (2001), Lada Čale Feldman kaže kako je promišljati vlastito, „urođeno“ ili tek naknadnom „ženskom sviješću“ stečeno, iskustvo čitanja kao razlikovno u odnosu na standarde čitanja koje nameće naslijeđen sustav obrazovanja, promišljati moguću razlikovnost u odnosu na postojeće književnoznanstvene norme i vrijednosti te se tako upustiti ne toliko u feminističku prosudbu „djela samih“, koliko u feminističku reviziju reprodukcije raznolikih krotiteljskih modela književnoznanstvene spoznaje – u hrvatskim uvjetima još uvijek ravno „plesanju kroz minska polja“ (usp. Čale Feldman 2001: 290).

Primarni je dojam odnosa kritike prema romanu „Tri kavaljera frajle Melanije“ prije svega pretjerani entuzijizam u traženju elemenata visoke književnosti i potiranju svega što se u tu sliku ne uklapa. Takva analiza romana djeluje prvenstveno kao pokušaj uzdizanja romana na „viši“ nivo, onaj koji bi bio više nalik Krležinu statusu i autoritetu. Prisposobiti romanu oznaku „popularnog“ u bilo kojem, osim ironijskom smislu, značilo bi dovesti ga u vezu s trivijalnostima šenoinskog tipa, ili još gore, u vezu s romanima Marije Jurić Zagorke.

Lasić (1987) izriče kategoričku tvrdnju kako je više nego frapantno da u cjelokupnoj, dosad analiziranoj prozi ne postoji nijedan ženski lik koji bi u narativnom polju osvojio mjesto istinskog protagonista⁹. I Jambrečkova Annunziata, i Tičekova Micika, i Gabrijelova Ljiljana ipak su samo komplementarni aktanti koji djeluju iz pozadine i pomoću svijesti protagonista. Ostali su ženski likovi pretežno narativni statisti s dvostrukim značenjem: žena je mučenik ili pijavica (Lasić 1987: 291). Mladenačka je Krležina proza, kaže Lasić, proza o isključivo muškim preokupacijama te su i općeljudski problemi bili tretirani iz perspektive muškaraca. Tada se javlja roman „Tri kavaljera frajle Melanije“, koji bi takvu situaciju, barem na prvi pogled, trebao promijeniti. Međutim, i sam Lasić uviđa kako Melanija ostaje protagonistom samo u tom smislu što su ostali likovi povezani preko nje. Njezin je

⁸ Čak i ako se uzme u obzir opcija da je Krleža razmišljao o tome što publika želi, ta publika očito nije uključivala žene, a ako ih je uključivala, činila je to tako da im pokaže «gdje im je mjesto».

⁹ Konstatacija koja se može primijeniti i na Krležin opus i na širi kontekst hrvatske književnosti.

centralni položaj površan, pojednostavljen, nedorađen, konvencionalan i prividan. Roman o jednoj gospođici, koja je na putu da postane usidjelicom, pretvara se u roman o hrvatskom intelektualcu. Žena je samo prividni protagonist, a njezin život prividna sintagmatska os, jer se u centru ipak, ponovo, nalazi muškarac i njegove preokupacije (Lasić 1987: 302).

Feminističko čitanje ovog romana fokusirat će se prije svega na sam lik Melanije Krvarić, i to kroz prizmu figura čitateljice, potrošačice i histeričarke, opisujući na taj način njen životni put od panonskog blata do lagodnog gradskog života te konačno, povratka u mentalno blato.

7.3.1. Melanija između prirode i kulture – panonsko blato

Frajla Melanija Krvarić nije bila sretno stvorenje (Krleža 1998: 7).

Tom rečenicom Krleža započinje svoj roman, a upravo će se ostatak romana prema njoj analeptički odnositi. Kao što naglašava Donat (2002) u svom tekstu, između sudbine nesretne gospođice i ljudi koji su prolazili kroz njezin život odista je oduvijek vladala neka dijalektika prema kojoj, nakon prve rečenice, nije teško pretpostaviti da će narativna argumentacija nakon toga teći u jednom smjeru. Nažalost, nikako nije riječ o smjeru koji podrazumijeva Melaniju kao glavnu junakinju.

Već se od samog (izvornog) naslova jasno može primijetiti naziv kojim autor oslovljava Melaniju. Riječ „fajla“ može se koristiti kao sinonim za riječ „gospođica“, ali ta riječ obično konotira značenje „stare fajle“ odnosno djevojke koja je prešla godine u kojima se po nekadašnjim običajima morala udati. Međutim, ukoliko se uzme u obzir širi kontekst Krležina djela, uočljivo je da on istu riječ koristi i kasnije u romanu „Povratak Filipa Latinovicza“ kako bi opisao prostitutke kod kojih Filip odlazi te tako ta „titula“ prije svega funkcionira kao oznaka unižavanja ili difamacije.

Melanija je fajla ne samo zato što je imala tri (ili točnije, četiri) kavaljera već i zato što je imala novac. U okviru patrijarhalnog društva novac automatski znači moć, ali ta moć dana je u ruke samo superiornom muškarcu koji preko iste ostvaruje svoj položaj te istovremeno ženu stavlja u inferiornu poziciju. Melaniji nije dano da moć realizira sama, na isti način na koji bi to učinio muškarac. Zbog toga njoj i «trebaju» kavaljeri, kako bi upravljali njenim novcem za nju, da bi ju naučili kako da

se ponaša kao žena (točnije, da se ponaša „ženstveno“), a da bi ju u konačnici okrali, ponizili, uzeli od nje samo što im je potrebno pa ju onda odbacili.

Naravno da Melanija nije bila sretno stvorenje, to je sudbinski vidljivo iz njenog podrijetla. Ona se rodila u panonskom blatu, istom onom iz kojeg je Filip Latinovicz otišao i u koje se vraća kako bi iskusio životne neposrednosti.

Melanija je od prvog dana svoje svijesti osjećala u toj golemoj kući neki paničan strah. Na nju su velike tamne četvorine zatvorenih prozora zurile kao neka duboka pitanja na koja ona nije znala da nađe odgovora.

- Što hoće te crne rupe od mene? Što one hoće?, tako se pitalo nervno istančano dijete što je osjećalo silan disakord ovih fakata, a nije ga poimalo. I kao da se tu u tim škurim prostorijama nešto dogodilo što nije smjelo da se dogodi, i kao da je i sama Melanija tome kriva, ona je oduvijek hodala po svojoj roditeljskoj kući kao s nekim osjećajem krivnje, duboke i nepoznate (Krleža 1998: 9).

Melanija nosi krivnju bez krivnje, ona je tragični lik od samog početka romana. Kriva je samim time što se rodila kao žena. Škvorc (2003) u svojoj analizi također spominje njezinu tragičnu predodređenost, govoreći kako dolazi iz obitelji koja se iz siromaštva uzdigla na sumnjiv način, možda čak i «preko leševa», što pripovjedno sugerira atmosfera „crnih rupa“ u kući odrastanja. Osim toga, Melaniji se od početka pripisuje određena doza hysterije koja je karakteristična za ženske likove s kraja 19. stoljeća. Upravo će ti nagovještaji njenog ludila rasti prema kraju djela i eskalirati u munjevitoj sceni skupa sa svim njenim „prljavim krčmarskim nagonima“.

I poslije, kad je Melanija razmišljala o svojoj prvoj mladosti i gledala unatrag, sve se doimalo nje kao neka ljepljiva smolava tamnosmeđa mrlja u koju je bila zamočena sva, preko glave (Krleža 1998: 10).

Nadovezujući se na prvu rečenicu romana, o Melaniji kao nesretnom biću, također se sugerira i činjenicu da se njezin život odvijao bez njezina sudjelovanja u njemu, odnosno bez njenog utjecaja – život se živio umjesto nje, a ona je samo išla s njim kako su joj drugi rekli. Kao što Škvorc (2003) konstatira, nju su čitavo vrijeme kontrolirali drugi ljudi, a svi događaji zbili su se bez njene inicijative. Škvorc zapaža kako je jedini dio fabule za koji je Melanija direktno odgovorna, smrt pjesnika Trnina,

a također je posredno umiješana u sve skandale koji su se razvojem radnje zbili u romanu, premda na kraju ispada da im se svima nalazi u središtu (usp. Škvorc 2003: 267).

Melanija, kao „bijedna anemična djevojčica“ ostaje nakon smrti roditelja sama u „praznoj zgradurini“, na milost i nemilost rođaka koji ju nastoje iskoristiti. Tom antitezom naglašava se njen položaj u kući, a taj se mikrosvemir postupno širi i prema van jer Melanija ne zna ništa o životu.

Melanijom su tresle neke malarične groznice i podgrizavale njeno nervno pletivo, pa kad su je onda dali u kloštar k časnim sestrama uršulinkama, ona je bila fini materijal da se od nje modelira nemoguća životna pojava.

Kad se poslije šest godina Melanija vratila k “Zlatnom gavranu” iz uršulinskog samostana, u njoj su sve niti za pozitivni i jaki život bile podrezane i ona je kao fikcija lebdjela među fikcijama (Krleža 1998: 12).

Kontinuirano napominjenje slabosti njenog „nervnog pletiva“ kao da se upotpunjuje listu razloga zašto bi ju trebalo smatrati neuračunljivom i konačno, ludom. Čak i oni postojeći nagovještaji njene osobnosti potiru se čvrstim katoličkim odgojem, iz kojeg ona izlazi kao „fikcija nad fikcijama“, a ne čovjek od krvi i mesa. Time vjerno dočarava naslov fragmenata koji su prethodili samom romanu: „Ljudi od papira“.

...pa se samo za jedno molila Bogu da bi on dao da vrijeme brzo proteče, pa da postane punoljetna i da odreže svoje debele plave pletenice i da ih žrtvuje na glavnom oltaru uršulinskom.

Međutim je u crnim knjigama Gospodnjim u rubrici Melanije Krvarić stajala zapisana jedna druga uloga, i ona nije odrezala svojih pletenica, nego se lijepo zaručila s Fintekom Jankom, bilježničkim kandidatom (Krleža 1998: 12).

Stereotipi upravljaju njenim životom pa je njoj unaprijed već zapisano da se treba udati za Finteka Janka, svog prvog kavaljera.

Upravo su Melanijini odnosi s kavaljerima glavni katalizatori fabule. Pa mada Finteka nema u naslovu romana, budući da je trebalo ispoštovati kodove popularne

književnosti (ili ih barem pravilno ironizirati, ako je vjerovati kritici), on je zapravo punopravni kavaljer.

Dok je Melanija „frajla”, Fintek Janko oslovljava se „gospodinom”. On je obdaren sposobnošću racionalnog razmišljanja pa kalkulira, uvrštava sve faktore u svojevrsnu jednadžbu: Melanija je bogata nasljednica te je stoga pogodna partija za ženidbu, a da bi došao do nje najlakši je način da počne čitati ono što ona čita, premda mu je to „neopisivo dosadno”. Njihovi sastanci opisuju se klišeiziranim izrazima karakterističnima za trivijalnu književnost, a koji se u kontekstu romana svode pod ironizaciju istih.

Tu je Janko baritonom kao floretom probo zrak, a Melaniji se ta gesta pričinila tako mila, tako kavaljerska i tako joj je imponirala kao da je pred nju stao pravi pravcati vitez. “Eto! To je isto takav kavaljer! Idealan čovjek! Čita! Bavi se višim stvarima! Ne šnjofa kao župnik i ne pije, nego puši cigarete sa zlatnim mundštikom (Krleža 1998: 18)!

Melanija na početku Finteka doživljava kao lika iz nekog od romana koje čita. Sve u vezi njega čini joj se idealnim te nije u stanju razlučiti njegove potencijalne nedostatke jer je zaslijepljena slikom koju on o sebi predstavlja. Obećanje realizacije ljubavi je ono čime se ona stalno vodi u svojim razmišljanjima. Za to vrijeme Fintek planira kako će joj izbiti iz glave „tog Rinalda Ronaldinija” čim se ožene, odnosno čim ju veže okovima braka, u kojem će joj moći zapovijedati po svojoj volji, a uživat će u plodovima njenog bogatstva.

Međutim, idila kratko traje. Fintek u pijanoj atmosferi krčme, u jednoj oglednoj trivijalnoj sceni, prodaje svoju zaručnicu za 10 maraka Mirku Novaku, apsolventu prava. Fintek govori „o Melanki kao o predmetu koji je njegov, koji je on zakapario i koji se nalazi u njegovom privatnom vlasništvu”. Doslovna kupoprodaja, kaže Bačić-Karković (2003), metonimijska je markacija svih kasnijih krležinski modeliranih brakova, a tom se provodnom temom htjelo poručiti da je bračno-intimna veza zapravo trgovina, žena kupoprodajna roba, predmet cjenkanja, a ženik interesno motiviran.

U isto se vrijeme Mirko Novak iskazuje svojim naprednim mislima, govoreći kako žena nije predmet nego «živi organizam, misterij» i kako je «žena baš tako živ čovjek kao i mi što smo živi ljudi» jer «danas je moderno vrijeme emancipacije»

(Krleža 1998: 20). Čak i kasnije u romanu se spominje kako se «Novak Mirko htio u prvo vrijeme pokazati naprednjakom, jer, konačno, *on je bio u principu za ravnopravnost žene s muškarcem...* (Krleža 1998: 50).”

Nakon tog incidenta, Melanija dobiva titulu “prodane zaručnice”, što samo dodatno govori o njenoj krivnji bez krivnje, odnosno tragičnosti njenog lika. Ipak, govoreći „klišeiziranim izrazima“, u pravoj maniri izreke „kad se jedna vrata zatvore, druga se otvore”, Melanija sad ima novog kavaljera s kojim seli iz panonskog blata u grad.

7.3.2. Melanija između prirode i kulture – grad

Grdešić (2013) govori kako je najmanji zajednički nazivnik različitih estetičkih i ideoloških usmjerenja unutar razdoblja moderne, problem odnosa prirode i kulture, koji se povezuje s pitanjem roda moderne, o čemu je već bilo riječi, a sve to u pokušaju da se izbjegne izjednačavanje prirode sa ženskošću, a kulture s muškošću.

Riječ je o razdoblju u kojem dolazi do mnogo promjena, koje se manifestiraju i na odnos između privatne i javne sfere, koja je dosad bila rodno podijeljena, pri čemu je žena bila vezana isključivo uz tradiciju i privatnu sferu i samim time, bila udaljena od procesa modernizacije. Međutim, kategorija potrošnje postavila je ženskost u srce moderne te dovela u pitanje čvrstoću opreke između privatne i javne sfere (usp. Felski 1995: 61). Felski pritom razlikuje dvije skupine teorija. Prva je skupina ženu vidjela izjednačenu s prirodom, kao biće koje je nemoguće reprezentirati unutar patrijarhalnih liberalno-kapitalističkih značenjskih struktura, dok druga skupina samu modernu proglašava „ženskom“, što se odnosi na umjetni, artificijelni potencijal ženskosti za proizvodnju iluzija. Položaj žene u kapitalističkom društvu najčešće se opisuje ekonomskom metaforom robe (Felski 1995: 65). Žene su, navodi Felski, promatrane kao objekt koji se izmjenjuje između muškarca i kapitalističke ekonomije, primorane da se učine što više zavodljivima kako bi privukle poglede muškog kupca. Međutim, neke su žene postale i potrošački subjekti, poput Melanije, koja za razliku od Emme Bovary novac ima, ali sama ne zna i bitnije, ne želi znati, njime upravljati.

Felski govori kako je žena, opisivana kao objekt u domeni heteroseksualnih odnosa, svoj status aktivnog subjekta mogla steći samo u odnosu prema drugim objektima pa taj krug želje ide od muškarca prema ženi, a od žene prema robi.

Potrošačica, iako opisana kao žrtva moderniteta, ona je istovremeno i njegov privilegirani agent koji utjelovljuje potčinjavanje žena tiranijom kapitalom, ali istovremeno i promovira feminizaciju društva kroz rastuću materijalizaciju i hedonističku pretjeranost (usp. Felski 1995: 66). Duh moderne potrošnje definiran je, prema Felski, nefokusiranom i neutaživom žudnjom da se iskaljuje na potencijalno beskrajni niz objekata. Nerazmjer između očekivanog i iskušenog užitka stvara žudnju za novim objektom fantazije i brzo odvajanje od starog, ali zadovoljenje je zapravo nemoguće jer nema objektivne potrebe koja bi se trebala zadovoljiti pa ispunjenje uvijek ostaje nedostižno (usp. Felski 1995: 67). Na sličan se način potrošnje može objasniti i Melanijina konzumacija romana i nedostižni ideali koji iz toga proizlaze.

Nakon debakla s prvim kavaljerom, Melanija odlučuje odseliti iz Svetog Križa, a sve to vodi Mirko Novak, njen novi kavaljer. Ona ima sredstva, a on tim sredstvima upravlja. Melanija odjednom mijenja mišljenje o Finteku, više nema lijepih riječi za njega, ali zato za Mirka ne štedi na pohvalama.

Što bi bilo od mene postalo da se nije pojavio taj plemeniti i dobri čovjek? Ja bih bila pala u šake onog tiranina i prostaka! Ja nikad nisam znala da on jede goli češnjak, a da mu je najmilije jelo poriluk! Pfuj! Poriluk! I s mljekaricama se povlačio po štalama. S onom ćoravom Tinom! To mi je sve poslije Mica pripovijedala! I da mi nije presveti anđeo čuvar sam poslao toga čovjeka, šta bi se bilo dogodilo (Krlježa 1998: 23)?¹⁰

Melanijin je problem što ona kapital ima, međutim ne zna što bi s njim napravila. Ona čak nije ni svjesna onoga što ima jer joj je oduzeta sposobnost da razmišlja o takvim stvarima. Ona se kao žena treba brinuti o svojem izgledu i ponašanju u društvu, a na muškarcu je da preuzme sve ostalo, odnosno na njoj je da bude „ženstvena“, dok je na muškarcu da bude „muževan“. Tako je zapravo „sretna okolnost“ što je naišao Mirko Novak da ju spasi od njezina neznanja i nesposobnosti te da lijepo upravlja onime što je njezino, da se ona, kao jadna i neuka žena, ne mora previše oko toga brinuti, kad ionako ni sama ne zna što bi s time. Tako je Novak „bio

¹⁰ Nakon tog citata javlja se ironični komentar autora „Doista?“ kojim daje nagovijestiti što treba misliti o tome kako je Mirko Novak spasio Melaniju.

prvi čovjek koji je Melaniji rastumačio da je ona zapravo bogata i da njoj nije potrebno da se svađa sa seljacima za arendu i da mjeri plastove sijena da li su dobro nabijeni ili ne, i Novak je prvi Melaniji dao stvarnu sliku o njenom kapitalu“ (Krleža 1998: 24).

Mirko u prvo vrijeme uređuje Melanijinim novcem po svojoj volji. Oni odlaze na razna putovanja i Melanija se od tamo vraća kao „kultivirana dama“. Pomak iz panonskog blata Svetog Križa tako simbolizira i pomak iz primitivnog u kulturno stanje za Melaniju. Međutim, kultura je prvenstveno muška domena i ona samo naizgled može prurušiti svoje prljave krčmarske nagone, ali ne može ih se riješiti.

Nije to više bila ona jadna anemična djevojčica iz uršulinskoga kloštra kojoj je najveća gala jedna bluza od batista, nego je to postala vitka dama odjevena po posljednjoj modi, u krznu, koja čita “Pressine” feljtone i govori o Wagneru i puši cigaretu u kavani i zna što je to darvinizam i secesija i ateizam. (Krleža 1998: 24).

Melanija svijet promatra očima djeteta, ona se zanosi različitim slikama, ali čini se kako ih ne može u potpunosti razumjeti. Ona, kao i gospođa Bovary, otvoreno miješa stvarni svijet s fikcijom iz romana koje je čitala. To je mehanizam kojim se ruši njezin ionako nepostojeći kredibilitet: „Jest! Ja sam tu već bila na tom otoku! S grofom Monte Christom sam tu bila!” i kasnije “Sve je jedan roman! Prekrasan roman! Eto! Zar to sve nije roman što se nama događa? Idemo u Afriku! Na piramide! Na Nil! Idemo daleko gdje su tople mjesečine“ (Krleža 1998: 25).

Jasno se vidi kako se Melaniji pripisuju tipične kvalitete ženstvenosti- izrazita emocionalnost, koja ju čini istovremeno ranjivom i podložnom tuđem utjecaju, dok je Mirko, kao i prijašnji kavaljer Fintek, racionalan te prvenstveno gleda vlastitu korist i ugodu.

One bečke premijere! Firenca! Rivijera! Nica! Hoteli! A sve je to živo! To ona ne sanja! To ona živi! A sve je to njoj dao ovaj plemeniti džentlmen što tu do nje puši cigaru u bijelome platnu!

On ju je digao iz onog zatvora kod “Zlatnog gavrana”, gdje je slušala vjetar noću kako lupa vratima i bojala se razbojnika. I noću je morala trčati u štalu jer se Lisa teli! Ona krčma! Onaj šank! I Janko Fintek! Ha-ha! Janko Fintek! A sve to, eto, stvorio je ovaj gospodin ovdje! Spasitelj! Kako je dobar! Kako fin! Idealan! Marselj!

Monte Carlo! Rinaldo! Egipat! A Crni serviraju sladoled. Ananas! Jagode! Maraskino! Stromboli (Krleža 1998: 27)!

Kratke usklične rečenice pokazuju kako je u pitanju povišeno emocionalno stanje. Melanija je sva obuzeta tim kratkotrajnim ugodama i uzdiže u nebesa Mirka. Ona je zapravo sad zaslijepljena „parfimiranim smećem” iz stvarnosti, slijepo vjerujući kako se njen život spojio sa fikcijama koje je čitala i kako ona sad igra glavnu ulogu u romanu svog života, a „taj se Melanijin život fomirao tako da je *igrala ulogu zaručnice gospodina Mirka Novaka*, apsolutna prava, i da joj je ideal bio da Mirko konačno položi doktorat i da onda kao gospođa doktorica kupi crno-žuti salon. No Mirko Novak, slavni kavaljer, nije polagao doktorat“ (Krleža 1998: 27).

Melaniji su se ideali kad tad morali obiti o glavu. Ona, ipak, nije bila sretno stvorenje. Ona se u svim razgovorima doima, u najmanju ruku, kao nedorasla bilo kakvim stvarnim životnim problemima, što ne čudi, budući da takvih nema u njenim romanima. Mirko je vješt manipulator, on je sposoban izvući novce od Melanije u svakom slučaju, a sposoban je i naći riječi kojima će je umiriti ako ga krene ispitivati o diplomi. U takvim se „nervoznim“ scenama kontrastira Melanijina živčanost naspram Mirkove hladnokrvnosti i proračunatosti. Nije bitno što je moralno ispravno, bitno je što je profitabilno.

A kad bi se Melanija ipak uzrujavala što je to s tim doktoratom i da to sve već postaje napadno, pa kad bi došlo do nervoznih scena, gospodin Mirko bi lijepo hladnokrvno i mirno uvijek znao da nađe neke nove motive da obrazloži, da objasni kako je to s tim doktoratom.- Baš si ti guska! Čemu se uzrujavaš? Ja radim! Ja se spremam (Krleža 1998: 29)!

Međutim, situacija se sve više zahuktava, potrebno je u cijelu priču uvesti novog kavaljera, a on već cijelo vrijeme promatra situaciju sa svog prozora:

I tko zna kako dugo bi se to sve bilo još vuklo da se Melanija slučajno nije upoznala s našim modernim pjesnikom u prozi, literatom i novinarom Em. Iks. Trninom, koji je bio onaj koji je Melaniji po drugi put u životu otvorio oči (Krleža 1998: 30).

7.3.3. Melanija i kavaljeri

Dok prva dvojica kavaljera, Fintek i Novak, predstavljaju pragmatične egoiste, hohštaplere, lole, cinike i kartaše, druga dvojica, Trnin i Puba, bez obzira na njihov međusobni (interesni) antagonizam i borbu za mjesto u Melanijinu srcu, dijele isti etički kreda, a to je vapaj za smislenim životom i uvažavanjem duhovne nadgradnje, one estetske (Trninov ideal ljepote) ili političko-anarhoidne provenijencije (Puba) (usp. Bačić-Karković 2005: 163). Melanija služi kao fabularna konstanta, a muški se likovi izmjenjuju te jedan drugog uvjetuju, ali i isključuju.

Kao što Grdešić (2007) navodi, modernu obilježava ponavljano izjednačavanje ljudskog s muškim, pa ne čudi da su junaci Krležine proze redovito muškarci koji junakinje zajedno s pripovjedačem dosljedno etiketiraju „ženkama“. Dok je likove poput Pube ili Trnina lako uklopiti u postojeći kanon te iščitavati intertekstualne veze, nastavlja Grdešić, teško je naći uzore ženskim likovima u povijesti književnosti koji ne funkcioniraju isključivo kao tipizirani likovi. U kontekstu hrvatske književnosti, autorska figura Miroslava Krleže predstavlja utjelovljenje modernizma i „visoke književnosti“ zajedno s proznim junacima poput Filipa Latinovicza, pripovjedača iz romana „Na rubu pameti“, Nielsa Nielsena, Kamila Emeričkog, te Marijana Ksavera Trnina i Pube Vlahovića: muškarcima, intelektualcima, nerijetko umjetnicima koji se prema proizvodima moderne civilizacije odnose s prezirom (Grdešić 2007: 250). Ti se Krležini likovi, kaže Grdešić, uglavnom poklapaju s uobičajenom predodžbom modernog pojedinca kao „autonomnog muškarca slobodnog od obiteljskih i društvenih veza“ koji se ostvaruje u javnoj sferi dok žena ostaje prikovana uz privatnu sferu te stoga nevidljiva povjesničarima moderne.

Iako je već mogla naučiti svoju lekciju s Fintekom Jankom, Melaniji je i ovog puta trebao novi kavaljer kako bi joj još jednom otvorio oči. Svaki od muških likova, kaže Bačić-Karković (2005), igra edukativno-pigmaliionsku ulogu naspram naivne i priproste djevojke kojoj po ambijentu u kojem je nikla i po odgoju i životu, nije bio jako razvijen razum.

Trninov je odnos s Melanijom započeo kao romantična, platonska veza, ne puno drugačija od onih kakve se opisuju u romanima koje je Melanija čitala (Škvorc 2003: 273). Tridesetitrogodišnji moderni literat i novinar Marijan Ksaver Trnin ili „Em Iks Te“, prototip je modernističkog lirika. Nakon novinarske karijere postaje

slobodni književnik, živi bijedno i napokon, dobiva tuberkulozu. On se prikazuje kao tipičan dekadentni umjetnik koji pati zbog svoje umjetnosti, što je dodatno naglašeno pripovjedačevom ironijom. Primarno je obilježen «ženskastom» karakteristikom emocionalnosti, zbog čega je prvenstveno tragični lik koji ne može ostvariti svoju sreću jer mora trpjeti zbog svojih pjesama. Zapravo, on nosi sličnu tragičnu krivnju kao i Melanija, ali njemu je dano da od svoje tragedije nešto stvori.

Trnin Melaniju promatra sa svog prozora, a promatra ju očima pjesnika, odnosno umjetnika, primjećuje kako „ona voli žutu boju“, a to znači da je „temperamentna žena“.

Melanija u romanu funkcionira kao slika u izlogu, služi kao reklama za roman u kojem se uopće ne radi o njoj, već o odnosu drugih likova prema njoj. Tako i sam Trnin promatra njezin život kao predstavu koja se odvija pred njegovim očima.

I osim simpatije za tu nepoznatu ženu iz prvog kata počela se u Trninu rađati neka vrsta blage samilosti za to nesretno stvorenje koje je tako milo, tako toplo, a eto palo je žrtvom tom ogavnom apašu.

Trnin je gledao Melaniju dolje u prvom katu kako živi, kako čita knjige, kako kuha kavu, a kako je njeno veliko zrcalo stajalo lijevo od prozora, to je on svako jutro mogao jasno da promatra Melaniju kako češlja svoju gustu kosu. Kada je Melanija čitala neki novi roman, to je Trnin znao jer je onda dolje u prvom katu još sjala luč, i on se tako naučio na to da je prije sna svaki put još pogledao dolje da li već Melanija spava (Krlježa 1998: 36).

Trnin promatra Melaniju, ali on ju i razumije, on shvaća da je ona nesretno stvorenje, kao što je čitatelju poznato od prve rečenice romana. Trnin zapravo Melanijin život doživljava na osobit način, on je emocionalno upleten u taj život na isti način na koji je Melanija upletena u romane koje čita. Čini se kako ni Trnin, kao ni Melanija, ne uspijeva u potpunosti razlučiti fikciju i stvarnost. On od Melanije stvara određeni romantični konstrukt dok ju promatra iz prikrajka. Štoviše, on se mora podsjećati da ju „živu gleda“. Međutim, njegovo mjestimično gubljenje između jave i sna objašnjava se njegovom bolešću, dok bi se isto stanje kod žena objasnilo (i objasniti će se) histerijom. Čak se i njihov prvi susret opisuje poput prizora iz bajke; „jednog harmoničnog dana“, „kad je toplo jesenje podne stajalo nad gradom“.

Melanija je još uvijek bila toliko provincijalka da se strašno bojala ljudi koji nagovaraju dame po ulicama. Ali glas toga čovjeka sa crvenkastom bradom tako je bio blag i tako je potitravao od neke unutarnje treme da je Melanija svojim ženkastim nervima osjećala da to nije "onakav čovjek" (Krleža 1998: 43).

Melaniji je prvenstveno laskalo što netko na takav način govori o njoj i njenom životu, što se netko istinski zanima za nju, a to je pomutilo njene ionako slabe ženske živce. Uz to se ponovo naglašava i njeno provincijalno porijeklo, kojeg se ne može riješiti nikakvim novcem ni kavaljerskim pokušajima preodgoja. Konačno, Melanija saznaje da je Trnin poznati pjesnik za kojeg je već čula.

Ona šarena romantična magla iz sfere Rinalda Rinaldinija i grofa Monte Christa, ona bengalska rasvjeta, maske, blistavi bodeži, kneginje, gorući dvorci, saloni, magična ona rastopina slatkih laži i fantazije stala je da svjetluca u Melanijinoj duši (Krleža 1998: 47).

Melaniji se odmah u glavi javljaju svi likovi iz njenih romana te zamišlja kako Trnin kao pjesnik živi istim takvim uzbudljivim životom:

Oh! Pol bi svoga života dala na dlanu da je mogla poživjeti onim životom, kad su ljudi pili po dvoranama koje su poput naših katedrala u koje pada sunce kroz sedmerbojne kristale. Da je mogla na kakvom crnom konju u burnoj noći galopirati s kavaljerom, u sreću, u ljubav, u život. U neki drugi život koji nije kao ovaj ovdje. U nešto što nije sivo kao ona šepava Pickbauerica sa gitarom, kao ona užasna dosada u Svetome Križu. Oh, sve ono ! I sve ovo danas! Karte Mirkove, pijanke, taj strašni doktorat koga nema, dugovi, mjenice. Kako je sve to proza! Kako nema u tome ništa poezije! Velike poezije! (...) A, eto! Tu pred njom sjedi jedan živi poet (Krleža 1998: 47)!

Ona sve loše što joj se dotad dogodilo objašnjava prozom, a sad se zanosi poezijom kao novim spasom. I to ne samom poezijom nego novim kavaljerom, njenim nosiocem. Melanija zapravo stalno juri iz jedne katastrofe u drugu. Njeni su kavaljeri samo predodžbe života koji ona želi preko njih ostvariti jer isto sama ne zna osigurati za sebe. Zato naivno i idealistički ide od jednog do drugog kavaljera, ne

učeći na greškama već konstantno praveći nove.

Kako je ovaj čovjek ovdje mističan? Govori tako čudne stvari! I sve zna. Pred njim nema tajne, on čita iz svega kao iz otvorene knjige. (...)

Laganim i opojnim aromatom fine trepeljive riječi Trnin je Melaniju parfimirao svojim temama, i njegov govor je u laganom i žitkom štimungu doista zamirisao po nekoj opojnoj istočnjačkoj magiji... (Krleža 1998: 48).

Melanija se u potpunosti predala snazi Trnininovih riječi, kao što se predavala riječima u romanima koje je čitala. Sve što joj je on govorio o njenom životu činilo joj se gotovo čarobnim; uljepšanom, parfimiranom verzijom njezina vlastita života „i to je sve istina što on govori“ (Krleža 1998: 50).

Kao i s prijašnjim kavljerom Fintekom, koji nije ni bio kavaljer jer nije još došao do tog statusa, sve što je Melanija mislila o Novaku polako pada u vodu, a ponovo je za to zaslužan novi kavaljer. U dirljivoj ispovijedi govori Trninu sve o Mirku.

I o “Zlatnom gavranu” i kako ju je Mirko kupio za deset kruna od nekog općinskog pisara, pa misli sad da je ona njegov predmet, i kako će je materijalno upropastiti, i kako je muči već dugo i pije joj krv.

- I ne samo to! Nego on mene pljuska! Pomislite! On mene pljuska! On mene! Ja koja sam njemu dala sve svoje... (Krleža 1998: 52).

Tako se Melanija jadala Trninu koji je kao idući spasitelj/zaštitnik napisao Novaku pismo u kojem ga obavještava da je razotkrio njegove laži pred Melanijom.

Međutim, čim je dobio svoju priliku, i Trnin je poželio nešto kod Melanije promijeniti. Zanimljivo je kako je kritika dosad maksimalno u svemu „štitila” Trnina, govoreći kako je on jedina osoba kojoj je iskreno bilo stalo do Melanije, a ne do njezinog novca¹¹. Zanimljiva je, doista, logika mizoginije prema kojoj Trnin barem nije toliko loš zato što se ne ponaša prema njoj poput drugih kavaljera. Konačno, on je altruist, on Melaniju želi izmijeniti za „njeno dobro”.

¹¹ Trnin se ipak u svojim snatrenjima zanosi idejom kako bi se s Melanijinim novcima „možda i moglo ozdraviti!”

To je žena s jakim provincijalnim sjenama. Nije da ja nju ne gledam kritično! Naprotiv! Vidim je jasno kao na dlanu! Ali ona je mlada, dobra, plemenita, naivna. Treba je modelirati! Treba je dići na viši nivo! To treba! (...)

I tako je Trnin kultivirao Melaniju kao biljku, a u sebi izgarao od velike strasti; ali kad je trebalo to realizirati, kad je trebalo zagrabiti u život, svladati ženu, sve to sentimentalno cjelivanje ruku i sve te literarne ideje odbaciti, pa ući u veliku materijalnu, užasnu stvarnost, onda bi se Trnin uvijek u posljednji momenat trgnuo i svladao (Krleža 1998: 56).

Trnin pati od iste literarne bolesti kao i Melanija, on je inertan, pasivan, život kraj njega prolazi dok on piše o tom istom životu. Vlastitu bolest koristi kao izliku da se utopi u vlastitoj mizeriji. Odbija si bilo kakvo i kratkotrajno zadovoljstvo i sreću. Zato se i zabavlja iluzijom Melanije, ali istu ne realizira. Melanija je poput njegove optimalne projekcije, vizija sretnog kraja koji se ne smije dostići jer je smisao u njegovom traženju:

I tako su u borbi sazrijevale Trninove iluzije. On je gledao Melaniju u svojim rukama, i u njemu je duboko svjetlucala i tinjala intimna misao, koje se on na hipove stidio, a na hipove opet fantazirao o njoj kao o velikoj radosti koja ga još čeka (Krleža 1998: 56).

Problem je odnosa između Melanije i Trnina i u tome što oni pripadaju različitim vrstama čitatelja; oni izravno simboliziraju popularnu, odnosno visoku kulturu. Njihov je odnos sličan onome između obične čitateljice i feminističke kritičarke. Trnin uočava sve ono što Melanija ne vidi, a zato on konačno i mora tragično završiti. Melanija će biti pošteđena, „preživjet će roman”, a Ksaver Trnin umrijet će za svoju „idealnu ljubav” i ispunjenje sna o „strijepljenju prema zvijezdama (usp. Škvorc 2003: 268).

Konačno, Trnin je prije svega autor, a Melanija želi glavnog junaka. Tada u priču ulazi Puba Vlahović, posljednji kavaljer, meštrovicijanac, nacionalist, heroj i genij. „A Puba Vlahović gazio je žene, „amoralne bestije“ u principu, i tako se zbila katastrofa... „(Krleža 1998: 57). Vidljiva je ta katastrofa iz samog Pubinog doživljaja žena:

Ali te su male opice ženske bile tako glupe i kad je htio da im nešto objasni, nešto, što je ispunjavalo čitavu njegovu egzistenciju, nije se dalo. On je tima malim stvorenjima žrtvovao cijele duge noći, a od tih groznih sablasti za masu svojih toplih i intenzivnih snova nije dobivao ništa. On je još kao posve maleni dječak znao osjetiti ženku s takvom silnom intenzivnošću da mu je dolazilo da će se onesvijestiti kad bi zamirisao negdje masni vonj ženske kose (Krleža 1998: 63).

Preko lika Pube uvode se još dva ženska lika, Mara i Višnja. Međutim, riječ je o krajnje skicoznim, idealiziranim ženskim likovima koji se mogu usporediti i s kasnijim Krležinim likovima poput sestre Angelike u Glembajevima ili Vande u romanu „Na rubu pameti“.

Likovi su, kaže Škvorc (2003), više odrazi sebe kroz drugog, nego izgrađeni entiteti, a njihove se replike ne oslobađaju pripovjedačeve kontrole. Tako na početku veze između Melanije i Pube, sam se Puba reflektira u odnosu prema Trninu, a o Melaniji sudi kroz refleksiju, odnosno ogledajući je u ogledalu pisca umiruće hrvatske moderne (usp. Škvorc 2003: 273):

Puba je već čuo za Melaniju da je Melanija “slobodan čovjek” i da je svladala dva zaručnika. “Bili su od nje inferiorniji pa ih je nadrasla i svladala i odbacila. Interesantna žena! Baca inferiornije od sebe!”

Čuo je za Melaniju i to da čita Darwina i Haeckela i Kranjčevića, i da se filozofijom bavi i da je intimus našega znamenitog simbolista i modernista i heroja naše Moderne, Ksavera Marijana Trnina, slavnoga književnika i stjegonoše jedne cijele generacije!

Ta aureola da je netko (i to još, u ovom slučaju, žena!) intimus jednog literata, i to literata kome je Puba Vlahović citate deklamirao povišenim glasom, ta je aureola Melaniju u očima Pube učinila interesantnom (Krleža 1998: 66).

Melanija zapravo funkcionira kao spona između ta dva muška lika, ona je tu da ih poveže u njihovoj različitosti, da ih dovede na isto mjesto kako bi se stvorila napetost u tekstu. Ponovo se naglašava Melanijina nemoć, pogotovo u odnosu na silinu Pubinog zanosa.

Osjeća Melanija mladu snagu Pubinu koji hoće da se brutalno i izazovno pobije sa svime zemaljskim u jedan mah. (...) I gleda Melanija drugoga milog čovjeka u crvenkastoj bradi, koji je tako žalostan i tako nesretan! (...) A kako su sve to uzvišene stvari o kojima oni govore. To su ideali i borba za ideale. A oni su bijesni jedan na drugoga! Kako bi bilo divno da su to drugovi i prijatelji, ta dva dobra idealna čovjeka! Da zajedno porade oko nečeg velikog. I to bi zapravo i bila njena dužnost da ih ujedini i pomiri. To bi bila njena idealna misija! Osjeća Melanija veličinu te svoje misije, a njezina je snaga tako malena... (Krleža 1998: 83).

Koncept romantične ljubavi omogućuje emocionalnu manipulaciju koju muškarci slobodno koriste, budući da je ljubav jedina okolnost u kojoj se ženi ideološki oprašta spolna aktivnost (Millett 2000: 37). Melanija je nosilac teme naivne ljubavi, ali se tema toliko zaoštrava da Melanija nije samo smiješna zaljubljena gospođica, nego istinska žrtva.

7.3.4. Melanija kao čitateljica

Rita Felski (2008) govori kako čitatelji postaju uvučeni u tekstove koji zbunjuju njihov osjećaj toga tko su i što su te se vide drugačije kad gledaju prema van umjesto prema unutra, dešifrirajući ono što piše na stranicama knjige. Kulturna povijest daje naslutiti kako je prepoznavanje uobičajen događaj prilikom čitanja te istovremeno moćan motiv za čitanje (usp. Felski 2008: 26). Identifikacija, kaže Felski, može označavati formalno povezivanje s likom, ohrabreno tehnika fokalizacije, točke gledišta ili narativne strukture, a može se odnositi i na iskustveno poravnavanje s likom, koje se manifestira u osjećaju privrženosti ili afiniteta. Primjerice, u slučaju sindroma Madam Bovary, čitateljčina samosvijest gubi se zbog intenzivnog povezivanja s imaginarnom osobom, a taj afinitet uključuje privremeno odricanje od reflektivne i analitičke svijesti. Privrženost poprima oblik katekse¹², pri čemu se idealizirane figure često štiju zbog njihove udaljenosti, zato što omogućuju bijeg ili odmor od svakodnevnog postojanja pa je upravo njihova različitost izvor njihove poželjnosti (usp. Felski 2008: 34). Bilo koje prepoznavanje izranja iz suigre teksta i postojećih vjerovanja, nadanja i strahova kod čitatelja, tako da ono što se

¹² Pojam iz psihoanalize, odnosi se na vezanje psihičke energije uz osobe, ideje, objekte.

dobiva iz literarnih djela prelazi granice vremena i prostora (usp. Felski 2008: 46). Baš kao u slučaju Melanije Krvarić.

Uz to što uvelike tematizira trivijalnu književnost kroz prikaz čitalačkih navika glavne junakinje, roman „Tri kavaljera frajle Melanije“ u značajnoj mjeri koristi popularne pripovjedne obrasce (usp. Grdešić 2007: 247).

Već od ranog djetinjstva vidi se u kojem smjeru ide Melanijino čitanje;

...igrala se mala Melanija Trianona i Marije Antoanete, nesretne kraljice francuske, koja je onda izlazila u ilustriranim svescima po groš, i koju je djevojčica posuđivala od udovice krojača Pickbauera, rođene Bečanke... (Krleža 1998: 10).

Konačno, i Melaniju i Finteka Janka sveo je Rinaldo Rinaldini, “papirnati junak nevjerojatnih avantira koji je samo nabadao ženska srca na svoj floret kao male krvave ražnjiće”. Značaj Krležina romana Grdešić (2007) nalazi, između ostalog, upravo u predodžbi recepcije popularnih romana u Hrvatskoj početkom 20. stoljeća, međutim, naglašava kako pripovjedaču nije primarna briga faktografija, već konstrukcija predodžbe popularne kulture. Krležin autorski, sveznajući pripovjedač, te romane naziva **parfimiranim smećem**, počevši od “Nevine u ludnici” koju su umjesto brevijara čitali kanonici, zatim govori o opskurnim antikvarijatima koji su izbacili “one “Krvave ruke” i «Fijakere broj 13» (...) pa se pokazalo da su naši ljudi žedni literature i da im neobično na srcu leži sudbina plemenitog mušketa D'Artagnana ili kavaljera grofa Monte Christa». Nakon toga uslijedili su poljski junaci, a potom Sherlock Holmes i Winnetou strašnoi, zvani “Crvena čarapa».

Ali valjda ni jedan događaj na platnu u sadašnjoj eri filmova neće tako izbičevati krv naše poštovane publike, kao što su to bili romani devedesetih godina, a na čelu svega roman nad romanima “Rinaldo Rinaldini” (Krleža 1998: 15).

Grdešić napominje kako je s jedne strane, važno upozoriti da književno djelo, zajedno s drugim neknjiževnim tekstovima nekog razdoblja proizvodi to razdoblje i znanje o njemu, odnosno da književnost sudjeluje u stvaranju moderne kao epohe, ali s druge strane, ne treba zaboraviti na autonomiju teksta kao takvog. Zbog toga odlomak o „parfimiranom smeću“, naglašava Grdešić, nije toliko važan zbog konkretnih imena autora, njihovih djela ili godina izdanja, već je riječ o fikcionalnim

reprezentacijama popularne književnosti i njezinih čitateljica, prikazanim iz pripovjedačeve elitne, visokoknjiževne perspektive.

Najbitniji je sam lik čitateljice trivijalnih romana, Melanije Krvarić, hrvatske Emme Bovary¹³, te način na koji ona čita, jednako kao i razlozi zbog kojih se okreće literaturi i kakav to učinak ima na njezin život.

Melanija je prikazana toliko bespomoćnom da ona čak ni ne bira što će čitati, već čita ono što joj se da. U prvu su ruku to popularni romani koje joj je davala šnajderica Bečanka, a kasnije bilo što što bi joj davali njeni kavaljeri.

...sva sila te renesansne kostimerije i teatralike, sve je to omamilo Melanijinu dušu kao tamjan, i ona se predala tom otrovu grčevito, strastveno bez ikakve rezerve. Ona se u to bacila i potonula preko glave.

Još u prvo vrijeme, kad bi naveče legla pa se na petnaestoj stranici novopridošle sto četrdeset i druge sveske sjetila da već čita skoro dva sata i skoro će ponoć, a ona se nije prekrstila niti jedno zrno krunice izmolila, da, onda bi je nešto kao ugrizlo za srce, kao strah neki nečisti da je sve to grijeh i da se sve to ne smije, ali već u slijedeći tren bijesni galop don Diega de Punta Arenas, koji sav zapjenjen kao munja juri kroz burnu noć, zanio bi je kao vjetar i ona je zaboravila i škapulare i zavjere i krunice, pa se bacila u tu ludu hajku i kose joj se zavijorile na vjetru kao zastave (Krleža 1998: 16).

Čitanje se prikazuje kao nečista djelatnost, kao grijeh, ono što iskrivljuje nevine i naivne žene s puta dobre žene i supruge. Melanija je toliko zavedena onime što čita na stranicama knjiga da zaboravlja čak i na molitvu. Ona ovdje već prelazi granicu stvarnosti i fikcije te sebe upisuje u samo djelo. Čak i u krčmi znaju za njeno čitanje i govore da «same gole žene plešu po tim knjigama» (Krleža 1998: 20).

Tako izbija znoj na jastučce prstiju uzrujanje Melanije i njoj je kao da divno sanja, i pije to šarenilo do svitanja i već se javljaju prvi pijetlovi, a kod Melanije još uvijek treperi svijetla, ona još ima samo tri strane do konca.

¹³ Emma Bovary funkcionira gotovo kao arhetipska čitateljica u povijesti književnosti. Međutim, važno je napomenuti kako je tek iz naknadne perspektive moguće govoriti o djelu visoke književnosti, budući da je status romana nakon objavljivanja bio veoma upitan; roman je proglašen kontroverznim te je čak zabranjivan.

“Oh, bože dragi! Danas je srijeda! A pošta dolazi tek u subotu! Gdje je još subota? A ništa se ne zna što će biti? Valjda će se Rinaldo vratiti s Malte? Samo da ga Turci ne bace u tamnicu! Onda će sve biti dobro! Rinaldo! Slatki Rinaldo (Krleža 1998: 16)!”

Kada govori o Emmi Bovary kao čitateljici, Felski (1995) kaže kako je njena potrošnja tekstova takva da efektivno briše sve značajne razlike među njima. Emma razdvaja fikciju u niz tabloa, nepovezanih slika i stereotipa, a njeno čitanje uključuje proces fragmentarizacije, u kojem su posebna književna djela svedena na izolirane dijelove radnje i modele za imitaciju. Ona čita doslovno, iz vlastitog interesa, tražeći samo one slike s kojima se može poistovjetiti, čime je estetska vrijednost djela svedena na emocionalnu upotrebnu vrijednost, odnosno literatura služi kao sredstvo simuliranja sentimentalnih i erotskih fantazija (usp. Felski 1995: 83). Slično je i s Melanijom.

Žena je arhetipski naivni čitatelj koji ne može razlikovati tekst i život, kaže Felski, govoreći prije svega o uobičajenom prikazu žene kao čitateljice u literaturi. Felski nastavlja kako je žena predstavljena kao nesposobna napraviti intelektualni napor koji je potreban da bi se cijnila dobra književnost, pa tekst koristi kao ogledalo u kojem otkriva i potvrđuje vlastiti subjektivitet. Emma, pa i Melanija, su prototipi modernih čitateljica koje sanjaju da postanu junakinjama vlastitih romansi. Problem je takvog čitanja, prema Felski, taj što se gubi autonomija samog književnog teksta, a on se prenamjenjuje u uporabni tekst. Ipak, važno je napomenuti kako su i Emma i Melanija prije svega, obične čitateljice koje ne posjeduju potrebne kompetencije da bi se tekstem bavile na nekoj višoj razini.

Njihovo se čitanje uspoređuje s proždiranjem. To kompulzivno čitanje stvara nezadovoljstvo stvarnim svijetom, a čitateljice se zavedene riječima na stranicama, odvajaju od vlastitih života zato što se ne podudaraju s romanima koje su konzumirale (usp. Felski 1995: 86). Jednako kao što su podložne utjecaju literature, ne mogu se obraniti ni od obećanja i glamuroznih slika tržišta, a njihova ih žudnja za romantičnom ljubavi čini idealnim subjektima potrošačke kulture vođene neutaživom željom, odnosno stalnim nastojanjem da se zatvori razmak između stvarnih i zamišljenih užitaka (usp. Felski 1995: 87).

7.3.5. Melanija kao histeričarka

Uhvaćena u spekularnu logiku patrijarhata, žena može izabrati da šuti, proizvodeći nerazumljivo brbljanje ili da uprizoruje spekularnu reprezentaciju sebe kao manje vrijednog muškarca, što je prema Irigaray, oblik histerije (usp. Moi 2007: 189). Histeričarka oponaša vlastitu seksualnost na muževan način jer je riječ o jedinom načinu na koji može spasiti barem dio vlastite žudnje, odnosno histerična dramatisacija same sebe rezultat je njezine isključenosti iz patrijarhalnog diskursa (Moi 2007: 189).

Sintagme poput „prljavih nagona“, „nervnog pletiva“, „toplih pramenova nagona“, „erotičke furije“ te „raspaljenih nagona“ sugeriraju Krležinu fiksaciju nagonskim. Krleža, osim toga, Melaniji upisuje povremene glavobolje, koje još uvijek nisu simbol akutno-neurotičnog stanja u glembajevskom ciklusu, ali će njime rezultirati.

Sinteza je romana jednostavna: skorojevićski otac koji umire, a ostaje kći jedinica, koja se neće imovno sronđati, ali će prozom trajati njeno emotivno i biografsko nesnalaženje, konfuzija životnih izbora i temeljno osjećanje nevoljenosti (Bačić-Karković 2005: 169). Melanija je poklopljena strahom i krivnjom (dubokom i nepoznatom) kao temeljnim emocijama, kao osjećajnom hipotekom kojom kroči kroz život (Bačić-Karković 2005: 169). Transgeneracijsko nasljeđivanje nagonskih matrica, osjećaj za trag sjećanja, slike sjećanja i ponašanja koja se kod najranije životne dobi uče u obitelji demonstriraju se u Melanijinim „prljavim krčmarskim nagonima“ (usp. Bačić-Karković 2005: 169). Melanija je naučila očevu ponašanje i utisnuvši ga duboko u podsvijest, kaže Bačić-Karković, u kriznom trenutku oslobodila (i obiteljsku i generičko-ljudsku) nagonsku osnovu. U tome se vidi, prema Bačić-Karković, kako Krleža osim naturalističke fotografije mlade žene u okovima naslijeđa i naučenih matrica, sugerira karakternu korekturu te iste Melanije. Ona trpi panični strah i osjećaj krivnje, ali zato što je bolja i nosi neku neodređenu spoznaju o moralno sumnjivim potezima svojih predaka, zbog čega čitatelj Melaniju prije svega žali (usp. Bačić-Karković 171).

Kod Melanije, u odnosu s posljednjim kavaljerom Pubom, sve više rade upravo ti skriveni nagoni. Primjerice, istu večer kad će upoznati Pubu „Melanija je bila upaljena, ona je gorjela, pa je trebalo da se gasi, i pila je još“ (Krleža 1998: 67). Isto se alkoholiziranje ponovo veže uz njeno djetinjstvo, kad joj je otac davao da pije vino

kako bi ojačala svoje ženske kosti. Sličan se „alkoholizam“ nastavlja i kasnije, a zanimljivo je kako će i Bobočka „moći popiti“, mada izrijeком „nije bila pijanica“.

Još kao malenome djetetu, njoj je otac silom lijevao vino u usta, pa bi joj masnim ručetinama, punima prstenja, zadržao u zube da zatvori onu malo gubicu, “pa da je pokrsti”. Osjećalo je dijete smrdljivu vinsku čašu od tri decilitra u kojoj su se čas prije namakale čupave mesarske brčine, a čaša je sva zamrljana znojnim i blatnim prstima i smrdi po bagošu, i vino je odurno kiselo, i djevojčica plače, a stari je mesarčina guši da mora piti da joj se pročisti krv. (...) Dobro je to! Gucnuti tako dvije-tri čaše! Čovjek ne misli onda na kojekakve ludorije. Nalije se lijepo mozak krvlju i čovjek uspravno hoda, pun snage! I ne boji se (Krleža 1998: 102).

Konačno se Melaniju i doslovno proziva „glupom ženskom“, nesposobnom za bilo kakav intelektualni napor pa joj je lakše bilo jednostavno se prepustiti „ženskastom“ shvaćanju života, snovitim razmišljanjima, a stvarnost ostaviti kavaljerima, odnosno muškarcima, koji su i stvoreni da o tome razmišljaju.

U Melanije, već po ambijentu u kome je nikla i po odgoju i po životu, nije bio jako razvijen razum. Ona nije nikada razmišljala o životnim pojavama, nikada joj nije padalo ni na kraj pameti da bi po kanalima događaja kopala da im nađe vrelo već je sva zbivanja omatala velima simbolike i shvaćala život ženkasto, kao san i kao poplavu dojmova za koje se ne zna ni što su ni odakle izvire (Krleža 1998: 103).

Iste večeri, kad se kod nje svađaju Trnin i Puba, Melanijini osjetljivi živci ponovo rade svoje. Ona nije na intelektualnoj razini da bi mogla shvatiti o čemu oni točno govore, ali ona osjeća snagu nagona, zbog čega ju automatski privlači Puba svojim mladenačkim zanosom¹⁴. Međutim, sreća je kratkog vijeka, budući da Puba brzo shvaća da se može igrati njenim osjetljivim živcima kako mu padne na pamet i to iskorištava do krajnjih granica.

Melanka je skočila kao ubodena u živo meso. (...) “Jest! To je ono! Svi su oni jednaki! Svi su oni životinje bez srca! Gadovi! Zvijeri! Hulje (Krleža 1998: 90)!”

¹⁴ Budući da je žena, prvenstveno, biće nagona.

Melanijin je glavni problem sada bila Višnja, idealna žena s kojom se sad morala nametati za Pubinu pažnju¹⁵. Dok je Višnja tipična femme fragile („imala je tanane i meke zglobove koji su se savijali tiho i elastično, i glas tako pun ulja”), Melanija u opoziciji s njome dobiva sva obilježja femme fatale¹⁶. Glavni je problem romana u tome što su ženski likovi prikazani ili kroz vizuru muške naratorske instance ili kroz same muške likove. Tako se prema kraju romana sve više nameće Pubin doživljaj Melanije kao neke luđakinje koja mu samo radi probleme. Otkriva se kako ona od početka ne igra veliku ulogu u Pubinu životu, štoviše on ju doživljava krajnje praktično.

Melanija je bila za njega mlada bijela žena, sa svim ženskim rekvizitima koji stoje na raspolaganju, i čovjek vidi crvenu zrelu jabuku, pa zašto da ne zagrije u nju?

Melanija je bila okupana, mirisala je, i Puba nije trebao da se boji infekcije, i to što nije trebao da se boji infekcije, to je bilo jedino što je on o Melaniji osjećao i mislio (Krlježa 1998: 96).

Čini se kako Puba Melaniju doživljava kao prostitutku, s jedinom iznimkom što mu ona osim tijela, može ponuditi i novac. Puba, konačno, kao autonomni moderni čovjek, nije morao pristati na uvjete romantične ljubavi.

Melanija je, s druge strane, osjećala strah da je izgubila Trnina pa je bio red da pronade novog kavaljera, a u njenim je očima to bio Puba. Zato je bila spremna pretrpjeti bilo kakvu žrtvu kako bi ga zadržala kraj sebe. Međutim, Puba, koji je sad potpuno obuzet femme fragile Višnjom, o Melaniji drugačije misli.

Plače Melanija, a Puba konstatira da joj je glas surov i neuglađen.

“Naravno! Mesarska kći! Kako samo prostački cvili! Mužača kostimirana!”

A kad Melanija kikoće i glasno se smije, Puba zapaža da se ona smije iako zato nema u taj tren nikakva razloga.

“Čemu se kesi ta histerika prokleta? Vulgarna ženska! Kako su joj samo prsti valjuškasti kao natečeni! I odgoj! Kakav je to odgoj? Da li je ikada itko pristojan vidio takvu gestu? Prirodno! Po onim krčmama provincijalnim i po onim kloštrima

¹⁵ Ponovo se potvrđuje kako su žene huškane jedne protiv drugih za naklonost vladajućeg sloja!

¹⁶ Više o obilježjima fatalne žene kasnije kod Bobočke.

nije mogla bolje da se izbrusi! I kako je samo neuredno počešljana! Kakva je to kudjelja kuštrava (Krleža 1998: 97)?

Melanija se prikazuje kao očajnica na rubu živaca, više nije ni sjena one „kultivirane dame” iz Beča i s Nila. Trpi sva Pubina ponižavanja jer se boji samoće. Ona ponovo osjeća krivnju bez krivnje- ona njega nije prevarila, a on ipak uspijeva na nju prebaciti svu krivicu onoga što sam radi, jer je on slobodan čovjek.

Ipak, postoje dijelovi teksta u kojima se čini kako Melanija naslućuje svoju poziciju, ali o tome odbija razmišljati, kao da se to nje uopće ne tiče, „ona ni sama ne zna čega se zapravo boji, ali je tako“ (Krleža 1998: 100).

Melanijin se lik konstantno potkopava kroz razvoj radnje, počevši od njenih krčmarskih nagona, preko pijanstva do histerije. Ona je slabo žensko dijete koje je otac želio očvrnuti tako što joj je ulijevao vino dok je još bila mala. Ona svijet promatra „ženskasto”, a osim toga vjeruje u različite magije, uroke, proročanstva i gatanja. Zanimljiva je Melanijina putanja od popularne književnosti, preko visoke književnosti, ponovo do trivijalnosti. Očito je kako je središnja faza bila samo „izlet”, pokušaj da se dopadne svojim kavaljerima, ali „popularno“ je ono što je prati cijelo vrijeme.

Melanija osjeća kako je nesreća sustiže za svih strana, prolazi sprovod na Gornji grad, crna joj je mačka prešla preko puta, a čula je i kako Puba ide ruku pod ruku s jednom frajlicom. Međutim, saznaje kako se Trninova bolest pogoršala što koristi kako bi iskazala svoje samaritanske dužnosti i brinula se za njega. Melanija zapravo sad osjeća kako su ona i Trnin sada na gotovo istoj razini- potpuno bespomoćni. On je tragično zaljubljen u nju, a ona je tragično naivna. Dok joj Trnin piše posljednja ljubavna pisma, ona u pravoj maniri gospođice iz svojih trivijalnih romana leži po cijele dane u krevetu i čeka svog kavaljera Pubu da ju spasi, da čuje njegov „jaki glas”, da se obrani od Trninovih optužbi da ju i on iskorištava kao i drugi prije njega.

“Samo da Puba dođe pa da to pobije! Jer, konačno, ona je slaba i glupa žena! Što ona razumije o svima tim stvarima s novcem? (...) Mirko je bio šuft, a ne kavaljer! A možda je istina da je i Puba šuft? Možda je i Puba s njom samo radi novca? Možda Trnin ima i ovaj put pravo? (...)

I osjetivši da bi to pitanje moglo da je strovali u neki neugodni kompleks drugih pitanja, ona se ogradila od svega fantastičnom i praznom dekoracijom, punom lažnog

zanosa nad Pubinom ljepotom! (...) Njegova kosa! Njegove oči! Puba je genije! Puba je genijalni genije! (...) A što je rekla gospođica Adela? Da je Puba zaručen? Da hoda okolo javno s drugom?"

Sve su je, dakle, okolnosti silile da se opre o svoj razum i da vagne neke stvari i da prosudi svoju situaciju, da vidi kako sve to stoji. Ali s jedne strane, instinktivno, ona se bojala kopanja po sebi samoj. Ona se bojala praznine što bi zinula na nju kad bi ulazila u sebe. "Ta, za boga miloga, tamo je toliko toga bilo na što se nije moglo naći nikakvog odgovora» (Krleža 1998: 145).

Melanijin pokušaj introspekcije propada, ona kao da naslućuje, ali kao papirnatom liku nije joj dana druga dimenzija pa ostaje ograničena na ono što muški likovi misle i govore o njoj. Slijedi prvi sukob s Pubom, koji ju naziva ponovo „vražjom histerikom“, a ona „ženskasto, ropski, dotučeno i od dugog bdjenja gotovo slaboumno“ uzima njegovu ruku i pokušava ju ponizno poljubiti, kao da se dosad nije već dovoljno ponizila, ona još mora ispaštati za tuđe (muške) grijehe.

Međutim, Pubino ponašanje budi u Melanijini krčmarske nagone, ona sad prvi put skoro pa racionalno razmišlja o tome što je sve činila za svoje kavaljere, a kako su joj oni vraćali. Melanija se sad u maniri svojih trivijalnih likova zatvara u kuću, baca karte za gatanje, ne jede i kalkulira, a njena se antipatija prema Pubi sve više povećava.

Čak ni nakon Trninove tragične smrti, Melanija ne propituje svoju ulogu u onome što se dogodilo, već nastavlja razmišljati po logici trivijalnih romana. Umjesto objektivne, realističke slike situacije, barem u trenutke tragedije, ona Trninovu smrt vidi kao dio panoptikuma, dio fikcije na koju se u mislima uvijek oslanja i koja je za nju stvarnost čak stvarnija od same stvarnosti (usp. Škvorc 2003: 269).

Stajala je ondje i gledala onu bijelu ponjavu kroz koju su se probijale mrlje krvi, i plakala je i bilo joj je tako kao da sve to što stoji nije prirodno, nego načinjeno. "To je sve načinjeno! Kao u panoptikumu! Tako načinjeno!"

I kao da je Puba sada izvan tog panoptikuma, netko tko nije načinjen i tko jedini može pomoći u svemu tome, ona je osjetila duboku potrebu da pođe do Pube (Krleža 1998: 152).

Melanija, dakle, koristi Trninovu smrt kako bi otišla vidjeti Pubu, a uslijedit će njezin konačni pad. Melanijina groznica se sve više pogoršava i zahuktava prema kraju romana, ona će zapravo nadići same okvire ovog romana i prijeći u iduća Krležina djela, sve ono mutno i neizrečeno nastavit će se prije svega u freski o Glembajevima.

Potrčala je u Pubin stan, „kao luda, u divljem elanu, posve izvan sebe”. Dalje je stvar tekla „prirodno¹⁷”. Puba nije htio otvoriti vrata jer je Višnja bila kod njega.

Ali Melanija, u nekoj fiksnoj ideji, da Puba mora da je kod kuće, stade luđački udarati cipelom o vrata, i konačno je Puba otvorio da vidi koji je to đavao, i tek što su se vrata odškrinula, Melanija ih je naglo povukla, upala u sobu, našla gospodičnu Višnju na divanu i odmah se bacila na nju, kao životinja (Krleža 1998: 154).

Puba je sad bio „čista kontemplacija spram ove provale hysterije, bola i strasti“ (Krleža 1998: 155). Melanija je u svemu tome imala neku animalnu snagu, ona se sad pretvorila u pravu femme fatale. Kao prava životinja ugrizla je Pubu i porazbijala mu stan. Melanija je iz Pubinog stana izašla pobjedonosno, nošena još uvijek silnom snagom koja ju je ponijela dok je vršila svoju pravdu tamo. Zadržali su je na policiji, a vani su bile demonstracije tako da se vanjski svijet podudara s onim što se događalo u njoj tada, ili bi barem tako bilo kad bi Melanija bila punopravni lik.

Kraj romana podsjeća na početak „Gospode Glembajevih“. Mutno podrijetlo i mutna krv koja konačno izbija na površinu. Škvorc (2003) kaže kako je činjenica da se Melanijina perspektiva na kraju fabule zamutila i da ona, kao središnji objekt pripovjednog žarišta, ne razumije gotovo ništa što se oko nje zbiva, dosta važna za interpretaciju romana, ali i uvjetovanje kasnijih Krležinih prozних struktura.

Shoshana Felman (2001) u svom tekstu „Žene i ludilo” govori da se žena, ukoliko želi biti zdrava, mora prilagoditi normama ponašanja za njezin spol i prihvatiti ih, iako se se takve vrste ponašanja općenito smatraju društveno manje poželjnima, ali to je tako zato što je etika mentalnog zdravlja u kulturi- muška. Od njezinog početnog obiteljskog odgoja pa kroz kasniji razvoj, društvena uloga dodijeljena ženi jest služenje autoritativnoj i središnjoj slici muškarca: žena je prije svega kći, majka i supruga (usp. Felman 2001: 372). Ono što se smatra „ludilom“, jest

¹⁷ Nagoni, znači- ženski.

ili ispoljavanje obezvrijeđene ženske uloge ili potpuno odnosno djelomično odbijanje stereotipa vlastite spolne uloge. Felman zaključuje da ako je žena prema definiciji pojmovno dovedena u vezu s ludilom, njezin je problem kako pobjeći od tog kulturnog nametanja ludila bez preuzimanja kritičkih i terapijskih pozicija razuma, odnosno kako izbjeći govoriti kao luda i kao „ne luda“. Potrebno je izmisliti novi jezik, ponovo naučiti govoriti: ne govoriti samo protiv, nego izvan umne falocentrične strukture, uspostaviti diskurs čiji status ne bi bio definiran kroz falus muškog značenja (Felman 2001: 387).

Zaključno, Melanija počinje kao priprosta seljanka mutnih korijena, hrvatska Emma Bovary koja miješa fikciju i stvarnost, u panonskom blatu, u doticaju sa svojom prirodnom podlogom, istom onom koju će naslovni junak idućeg analiziranog romana tražiti. Međutim, sve se za Melaniju mijenja kad ju njezin kavaljer Mirko Novak pokušava kultivirati, uzdići na nivo gradske dame koja putuje po svjetskim destinacijama, koja sad čita knjige visoke književnosti i živi u lijepoj dvokatnici na Gornjem gradu. Melanija od čitateljice trivijalnih romana sada postaje potrošačica u punom smislu riječi, međutim, za razliku od tipične slike moderne potrošačice, ona troši svoj novac, koji joj ne donosi ni moć ni sigurnost koju bi donio muškarcu na njezinom mjestu. Ipak, kultiviranje njenih kavaljera na uspjeva izbaciti iz nje ono primalno, primitivno, nagonско, ono na što se jedino može osloniti kako bi se obranila od lešinara koji ju okružuju. Konačno, proglašava ju se histeričarkom, kakva je zapravo bila od početka, a koja će završiti mutno kao i svi glembajevski likovi koji će uslijediti.

8. Povratak Filipa Latinovicza

8.1. Roman o Filipu i prema Filipu

Prvi pravi modernistički roman hrvatske književnosti objavljen je 1932. godine u Zagrebu, međutim, pravi je začetak i anticipacija romana „Povratak Filipa Latinovicza“ prozni fragment „Bobočka“, objavljen u „Hrvatskoj reviji“ 1930. Po mnogobrojnim je tematskim i motivskim vezama, analogijama, usputnim digresijama i aluzijama, prema Frangešu, roman „Povratak Filipa Latinovicza“ organski dio Krležine goleme freske o Glembajevima i o glembajevštini kao tipu života, a ta se veza očituje i na aktancijalnom planu, kaže Nemeč (1993), pa se tako lik Bobočke spominje već u drami Leda, a u romanu se spominju i neki likovi iz glembajevskog ciklusa poput Križovca, Klanfara i viteza Urbana.

Engelsfeld (1975) kaže kako se na roman može gledati kao na društveni, povijesni i umjetnički zapis o hrvatskom društvu u drugom i trećem desetljeću dvadesetog stoljeća, budući da je Krleža u njemu taknuo u srce društvene i povijesne Hrvatske, a to društveno i povijesno istraživanje dio je i nastavak Krležine velike teme iz ranijih radova, analize hrvatskog društva i njegovih predstavnika na početku stoljeća. Roman slika portrete reprezentativnih likova i prikazuje reprezentativne društvene političke snage hrvatskog društva i povijesti (usp. Engelsfeld 1975: 6). Iako je kritička raščlamba društva jedna od većih tema, u Krležinim djelima pojedinac je uvijek nerazdvojno vezan uz društvo pa je tako i ovdje glavni fokus pažnje romana, individualni i osobni život slikara Filipa Latinovicza koji je središnji i jedini lik u romanu. Ostali glavni i sporedni likovi uglavnom postoje samo u odnosu na Filipa, koji je središnja svijest romana, odnosno kao dio njegovog intelektualnog, društvenog i fizičkog bića (usp. Engelsfeld 1975: 7). Pripovjedač se služi različitim tehnikama pripovijedanja kao što su sveznajuća naracija, dijalog, indirektni unutrašnji monolog, monolog, ali sve te tehnike služe tome da bi se očitovalo samo jedno gledište, i to Filipovo (usp. Engelsfeld 1975: 21). Ostali glavni likovi romana: Baločanski, Bobočka i Kyriales, kaže Engelsfeld, koncipirani su dvostruko, kao zasebni likovi i kao sastavni dijelovi Filipova tjelesnog i duhovnog ustrojstva. Kada su tretirani kao zasebni likovi, prikazani su iz Filipova ekskluzivnog gledišta pa im nije dopušteno razviti, barem u nešto širem obujmu, vlastito unutarnje gledište, a kada nisu, identični su s Filipom (usp. Engelsfeld 1975: 21). Engelsfeld kaže kako se može zaključiti da

vizija romana dozvoljava samo jedno jedino gledište - Filipovo te kako roman zapravo ima samo jedan lik - Filipa.

Osim egzistencijalne vizure, važan inspiracijski poticaj romanu bila je i Freudova psihoanaliza, a njezin se utjecaj osjeća u nizu tematskih jedinica i motivacijskih sklopova, od prikaza Filipova odnosa prema majci i Edipova kompleksa, sjećanja na bolne doživljaje iz djetinjstva, analize podsvjesnih reakcija, do problematiziranja seksualnosti i preuzimanja Freudovih antropoloških nazora, koje u romanu zastupa mračni Kyriales, inkarnacija Filipove podsvijesti (usp. Nemeč 1998: 243).

8.2. Ženski likovi u romanu

Ono što se naziva ženskom prirodom ili vječnim ženskim, prema Butler, kulturalni je konstrukt, nastao nizom govornih činova, dakle pojedinačnih interpretacija ženske prirode, potekli primarno iz muškog pera (Gjurgjan 2003: 311). Ono što je tim interpretacijama zajedničko, od Platona do Nietzschea, navodi Gjurgjan, jest da se žene isključuje iz domene metafizičkog, te vezuje uz prirodno i nagonско. Žena je tako, kaže Gjurgjan, prapočelo života, ali i demon smrti: ona je bogomajka, djeвица, ali i fatalna žena, vampirica koja siše mušku snagu. U reprezentaciji žene, dominantnoj u zapadnoeuropskoj kulturi, prevladava dihotomija bludnica-svetica, na kojoj se gradi dominantna ekonomija muško-ženskih odnosa, prikazana kao stalni antagonizam, borba među spolovima (usp. Gjurgjan 2003: 311). Muškarac je osim toga, borac za pravdu, tragatelj za istinom, izumitelj, mislilac, vladar, dok je žena vođena tek svojim nagonima dobrote, ljubavi, pohlepe, mržnje, osvete, samouništenja (usp. Gjurgjan 2003: 211).

Gjurgjan kaže kako iako hrvatska književnost bilježi minimalnu participaciju ženskih autora u književnom stvaralaštvu do druge polovice 19. stoljeća, ipak se u hrvatskoj književnosti javljaju ženski likovi koji nisu samo zrcalo muške svijesti. Kao primjer navodi pripovijetku „Duga“ Dinka Šimunovića, govoreći kako bi se mogla iščitati kao programatski feministički tekst. Iako je sudbina ženskih likova u tekstovima hrvatskih pisaca tragična, Gjurgjan kaže kako je ipak važna činjenica da se relativno velik broj djela fokusira na ženske likove kao samosvojne aktere u narativnoj strukturi djela. Početkom 20. stoljeća hrvatski modernisti razvijaju novu, urbanu senzibilnost, koja će onda odrediti i reprezentaciju ženskih likova, za što

Gjurgjan navodi primjer Begovićeve pjesme „Liddy“ koja razara metafore koje reflektiraju reprezentacije ženskosti. Također, navodi Gjurgjan, u Šimićevoj poeziji prvi put ne svjedoči se slika ženske sudbine posredovane muškim viđenjem, koje se temelji na stereotipizaciji ženskih likova, prikazujući ženu ili kao sveticu ili kao bludnicu, zavodnicu ili žrtvu. Naprotiv, njegova je žena stvarna u svojoj dubokoj, ljudskoj ali vrlo konkretnoj, socijalno uvjetovanoj tragičnosti (usp. Gjurgjan 2003: 312).

S druge strane, Krleža, koji je u mnogim aspektima svoga stvaralaštva avangardan, u književnoj reprezentaciji ženskih likova ostaje zarobljen u klišeima i stereotipima (usp. Gjurgjan 2003: 313). Iako u svojim dnevničkim zapisima Krleža drugačije govori o reprezentaciji ženskih likova¹⁸, u literarnim se djelima njegove ženske likove ne može pratiti u njihovim intimnim promišljanjima i doživljajima, koja ne bi bila u funkciji borbe među spolovima (usp. Gjurgjan 2003: 313). U njegovim se djelima ne nailazi na zaokupljenost bilo kakvim suodnosom isključivo muških ili samo ženskih likova, već se Krleža usredotočuje najviše na prikaz muško-ženskih odnosa, i to bez iznimke, kao odnosa borbe za prevlast, za afirmaciju vlastitog identiteta (usp. Gjurgjan 2003: 313). Zaključujući kako mržnja određuje optiku iz koje se vide Krležini ženski likovi, Gjurgjan takvu reprezentaciju žene, barem u ekspresionističkom razdoblju Krležina stvaralaštva, objašnjava stilsko-formacijskim zakonitostima poetike razdoblja. Slijedeći načelo univeralizma, prema kojem su protagonisti ilustracije određenih ideja, a ne zaokruženi, psihološki motivirani likovi, shematizirani doživljaj žene bilo kao svetece ili bludnice, ali uvijek proizvoda muške mašte, prema Gjurgjanu barem, čini se „umjetnički opravdanim“¹⁹. Tako se psihološka motivacija protagonista u „Gospodi Glembajevima“ i u „Povratku Filipa Latinovicza“ može sagledati kroz prizmu poremećenih muško-ženskih odnosa, u prvom redu

¹⁸ Gjurgjan citira: „Htio bih da vidim Anu Karenjinu u postelji, intimnu, nemaskiranu, neposrednu... kako se vlada u tim opasnim trenucima kad spol prevladava sve predrasude jednog konvencijama zaglupljenog društva?“ i „Ako se pojam muško-žensko svede na formulu kao konstantu, ovi pojmovi odvajaju se matematski jasno u dvije grupe, ali se time stvar ipak svodi na posve ispraznu igru riječi... Međutim: gdje počinje u nama «žensko», a gdje završava «muško»? Gdje su granice svijesti koje bi se mogle odrediti?“

¹⁹ Samo zato što je nešto „umjetnički opravdano“ zato što tako kažu konvencije vremena na koje se odnosi, a koje ionako nastaju iz perspektive onih koji imaju „moć“, ne znači da se iste ne trebaju dovoditi u pitanje.

kontaminacijom ideala žene svete, dignute na pijedestal, spoznajom o bludnoj prirodi ženske seksualnosti (Gjurgjan 2003: 314). Jasno je kako u tim odnosima, ženski likovi uvijek izvlače deblji kraj jer oni u strukturi teksta imaju samo funkciju, ali ne i svoj glas, što znači da su oni tek antagonisti kojima je temeljna funkcija tek karakterizacija muških likova.

Dok Lasić primjećuje da su u ranim Krležinim prozama ženski likovi uglavnom pripovjedni statisti, što znači da ne postoji među njima nijedan ženski lik koji bi u narativnom polju osvojio mjesto istinskog protagonista, Bora Ćosić dodaje kako u Krležini ljubavni prikazi uvijek merkantilni, uvijek na granici prostitucije, neskladni, poprimaju zabranjeni oblik, a osobe iz tih veza lišene su iskrene simpatije, proračunate su i u svakom pogledu amoralne (Bačić-Karković 2003: 63).

8.3. Filipov doživljaj žena

Od početka, još od najranijih dana njegove mladosti žena je bacila Filipa iz najmračnijih potištenosti u ekstazu, i iz suludih zanosa u očaje, i on bi puzao na rubu samoubojstva zgažen i sasvim slomljen kao zgažen puž bez kućice, slinav i blatan i ranjav. Jutarnje mise, pričesti i ispovijedi onih davnih i nestalih kaptolskih dana, sve je bilo natopljeno snatrenjem o ženkama, kao djevojački spomenari mirisima pletenica i maćuhica (Krleža 2004: 101).

Glavni ženski likovi romana, Filipova majka Regina i Filipova ljubavnica Ksenija Radajeva, prema kojima je intenzivno usmjerena Filipova libidinozna energija, prikazane su onako kako ih vidi Filipov emocionalni, subjektivni, zaslijepljeni ego (Melvinger 2003: 128). Intenzivnost Filipove dječje libidinozne energije usmjerene prema majci, budući da je ona prema svom djetetu hladna, stroga, odbojna, napominje Melvinger, iskazuje se samo žestinom njegovih negativnih psihičkih i fizičkih reakcija na majčino uskraćivanje ljubavi, te potrebom da se libidinozna energija veže za druge objekte, ili da se sublimira u snatrenju i maštanju. Roman tako izgrađuje solipsistički univerzum, u čijem je središtu unutarnji život glavnog lika, a svekoliko zbivanje romana, koje uključuje ostale likove, podređeno je tom središnjem interesu (Sepčić 1996: 146).

Među Filipovim sjećanjima dominiraju dvije teme, a to su tema smrti i tema seksa. Meduzina glava nad ulaznim vratima kuće, u kojoj je stanovao u djetinjstvu s

majkom, dominira ne samo izvanjskim nego i unutrašnjim krajolikom, kao simbol koji združuje obje teme (usp. Sepčić 1996: 147). Mit o Meduzi, navodi Sepčić, vezan je u Freudovoj metapsihologiji uz kastracijski kompleks, no i bez poznavanja takvog tumačenja, čitatelj može osjetiti kako ta Meduzina glava s razvijorenim zmijama riđovkama u kosi, na vratima kuće koja predstavlja dom, zapravo označuje nešto strašno i prijeteće, simbol dubokog uznemirenja što ga u Filipa unosi seksualni život njegove majke u djetinjstvu. Ista je poruka ugrađena od jedan od najsnažnijih doživljaja Filipova djetinjstva, povorku konja, koju Filip sluša cijele duge besane noći, dok čeka majku koja ne dolazi, a ta povorka konja, na simboličkom planu predstavlja energiju libida, biološko ishodište bića (usp. Sepčić 1996: 150). Seks je u Filipovoj svijesti, od najranijeg djetinjstva združen s pojmom nečistog, sramnog, grješnog, bludnog, čemu potpomaže nekonvencionalni život njegove majke zbog čega Filip snažno osjeća društvenu stigmiju te trpi od osjećaja društvene izopćenosti (usp. Sepčić 1996: 151). Filip seks predosjeća kao destruktivni agens, koji u sebi krije prijjetnju razaranja ne samo društvom sankcioniranih obrazaca, već intimne ličnosti (Sepčić 1996: 151).

Slika ženskog akta iz trafike njegove majke, za Filipa je materijalizacija njegove mučilačke seksualne žudnje i tjelesne tajne, nesvjesno vezane za njegovu majku (Melvinger 2003: 128).

Njegova majka, ta najtajnovitija pojava njegova djetinjstva, trafikantkinja Regina, koju su svi zvali Regina, a ona se zapravo zvala Kazimiera i bila je Poljakinja te nikada nije dobro naučila hrvatski, čuvala je ljubomorno tu tajanstvenu, ebanovinom uokvirenu sliku nepoznate gole žene, kao relikviju... (Krlježa 2004: 13).

Strah kao naličje erotske želje i uznemirenosti kod Filipa je strah od samoće, jer ga majka ostavlja noću samog i spava izvan kuće, strah od stranih osoba u čijem prisutstvu njegova majka postaje još tajnovitija i nedostupnija, te opsesija da je majka mrtva, sve je to, kaže Melvinger, edipovski nesvjesni strah od gubljenja erotskog objekta. Isto tako, Melvinger čita Filipovu djetinju igru u trafici, otvaranje zabranjene ladice stola, kao izravnu vezu sa seksualnom tajnom, a nož koji Filip otkriva u ladici, povezuje s prijjetnjom kastracijom u psihoanalitičkom smislu. Na sličan se način, kao grozničavu žudnju za majkom, čita i Filipovo dječje mašanje kojim bježi iz osame i bijede. Filip nesvjesno prema majci usmjerava sve mutne, vrele, sladostrasne sanjarije

o tjelesnoj tajni, doživljavajući u svojim pubertetskim krizama tjelesnost kao bludnu, griješnu, nečistu, bolesnu i sramnu (Melvinger 2003: 129).

Pritom se majka u Filipovoj želji, prema Melvinger, javlja i kao neka druga žena svedena na tjelesno. Žena, koja se u Filipu objavljuje slično kao barunica Castelli starome Glembaju, javlja se kao krilo, kao potreba da se zaboravi na vlastite nerazmjere i razdrtosti; ona mu je spas, ta posuda užitka (kao i Oliveru Urbanu), ali istodobno i propast (Vučetić 1983: 115). Prva je to Karolina, zbog koje je Filip patio tri godine, jalovo i bolno.

Kao prerano zrelo, razdrto, neuravnoteženo dijete, sa dubokim i mračnim kompleksima moralnog poniženja u sebi, pun nečiste krvi i osjećaja mračnog progona... (Krleža 2004: 8).

Frajle su, prema Melvinger, u Filipovim pubertetskim opsesijama ženskom golotinjom, samo zamjena za majku, a žudnja za njihovim tijelom hrani se u Filipu istom nagonском energijom koja je nesvjesno upućena majci.

Kakva sablasna riječ: frajle! A ipak! Koliko je dubokih tajni pokopano u toj tako vulgarnoj riječi, koju panonski foringaši izgovaraju skupljajući kod toga pljuvačku pod jezikom od gađenja i moralnoga prezira! (Krleža 2004: 45).

Posjet kući bluda usred bijela dana Filipova je pobunjenička gesta, kaže Sepčić, a u toj je epizodi upadljiv kontrast u predočavanju mizanscene oko Filipa i onoga što Filip proživljava. Sve u opisu izvanjske zbilje sugerira idilično podne, dok je Filipova subjektivna perspektiva mračna pa njegov posjet javnoj kući više liči na egzekuciju nego na obred puti (usp. Melvinger 2003: 153). Seksualni život majke stigmatizirao je i traumatizirao Filipa. U uznemirenu, morbidno bolećivu Filipovu senzibilnost, bludničina izjava kojom ona povlači paralelu između sebe i njegove majke, zasijeca neizbrisivu tragediju (Melvinger 2003: 154).

A kad ga je uzela za ruku i doznala od njega da je Reginin sin, ona je počela da govori o toj trafikantici načinom i glasom tako intimnim, kao da se tu radi o nekoj osobi, koja se ni po čemu ne razlikuje od ovih osoba po ovim mračnim sobama. «Zašto? Zašto, jer ljubaka s kanonicima? S biskupima? Kao da «trafikantičin»

gospodin kanonik Lovro ne dolazi i k njima, i kao da se ne tuži djevojkama na tu svoju Reginu, da mu je preskupa!» (Krleža 2004: 49).

Susret s bludnicom, u kojem je ostala „oskvrnuta i zaklana jedna dječja duša“, ostavlja tešku psihičku traumu, te implicira koncepciju seksa kao grabežnog umorstva, kanibalskog međusobnog proždiranja, što će dobiti svoj vrhunac u krvavom kraju romana (usp. Melvinger 2003: 155).

Čitava atmosfera oko trafike bila je nezdrava, naročito u tjelesnom smislu, te se u nervoznom djetetu, sklonom već od naravi tjelesnim nastranostima, morao taj dodir s ogromnim i mračnim pitanjem tjelesnoga u njemu utanjiti i raznježiti do najtrepetljivijih nemira. (...) Oči čitavoga grada, te uznemirene i sitničave oči čitavoga maloga grada nad mračnom i sivom trafikom, nad njegovom majkom, a naročito nad njim, kao djetetom bluda i grijeh... (Krleža 2004: 103).

Trbuh frajle u provincijskom bordelu Filip asimilira s prijesnim hljebom, s nagnjilim kvascem, s gnjilim, žitkim, prezrelim camembertom. Mnogostruke asocijacije biološkog zrenja, koje na jednoj određenoj točki dosežu vrhunac, a zatim se pretvaraju u gnjiljenje, truljenje i propadanje, simbolički konkretiziraju Filipovo osjećanje života kao slijepe tvari u nesvrhovitom micanju, s biološkim rasulom smrti kao supstratom čitave zbilje, a sve je počelo od njegove majke (usp. Melvinger 2003: 157).

Melvinger uočava povezanost erotskog nagona i kotla iz kojeg suklja plamen na nekoliko mjesta u romanu. Prvo, vezano uz „reklame za ženske steznike i koksove patent-peći: steznici su bili vitki, stegnuti u pasu, a ispod jedne gvozdene peći lizao je plamen“. Zatim, Karolina je nalila „pun lonac vruće vode u korito i čekajući da se ta voda ohladi“, sjela mu u krilo. Prilikom njegova posjeta bordelu, baba u crnom mu otvara vrata, dok kroz otvorena vrata kuhinje, Filip vidi da na ploči štednjaka „kroz čađavu kružnicu suklja tamnorumen plamen, sasvim čađav i mračan kao lomača“. Elementarno kotrljanje plamenog kotla u Filipovu halucinatornom snu najavljuje Bobočku, a isti se simbol pojavljuje i u Kyrialesovoj mračnoj psihopatološkoj fantaziji o sadističkom ubojstvu dječaka, koji je bio „neobično plah i mekan“, „sasvim loman kao djevojčica“, a kojeg je Kyriales navodno bacio u kotao uzavrele smole (usp. Melvinger 2003: 166).

Filipova subjektivistička poetika, koja počiva na „subjektivnoj rasvjeti“ kao na svojoj osnovnoj pretpostavci, pretvara slikani objekt u objektivizaciju psihičkog stanja autora, konkretizaciju njegove subjektivne slike svijeta, što konačno znači, da je perspektiva romana samo i isključivo - muška. Zato je žena prije svega ženka, čime se ističe ono tjelesno, životinjsko: „a srce mu je lupalo, kao da je iz postelje posegnula za njim neshvatljivo dlakava, grabežljiva zvijer“ (Krleža 2004: 48).

8.4.Feminističko čitanje romana

8.4.1. Majka Regina kao izvor svih problema

Dvadeset i tri godine su prošle od onog jutra, kada se dovukao pod ova vrata kao izgubljeni sin: sedmogimnazijalac, koji je ukrao svojoj majci stotinjarku, tri dana i tri noći pio i lumpao s javnim ženama i kelnericama, a onda se vratio i našao zaključana vrata i ostao na ulici... (Krleža 2004: 5).

Već se u toj rečenici čitatelju nudi solidarnost s „izgubljenim sinom“ jer što god da fabulacija smjera, izborom glagolskog kolokvijalizma „dovući se“ i poredbom „kao izgubljeni sin“ osigurava se čitateljeva percepcija Filipa kao žrtve, kao nekoga tko je loše, tko je jadan i treba zaštitu, tko je outsider (usp. Bačić-Karković 2003: 69). Prijedlogom „pod vrata“ signalizira se (naizgled!) inferioran položaj povratnika naspram osobe kojoj se vraća, što je u ovom slučaju majka. Zanimljivo je da se uopće ne dovodi u pitanje činjenica da je Filip ukrao majčine novce, da je s tim novcima otišao lumpovati sa sumnjivim ljudima, već se od samog početka romana sva krivnja sustavno prebacuje na sve likove osim samog Filipa. Tako se čitatelj od početka susreće s likom Filipove majke, koja se uvijek i bez iznimke označava upravo tako - kao Filipova majka, kao s ostarjelom, suzdržanom i nepristupačnom osobom.

Tu stanuje ta gospođa, koja hoda u crnini, udovica, njegova mama, trafikantkinja iz Fratarske ulice. (...) Otvorio se poklopac na mjedenom kotačiću, i on je osjetio njen hladni, neumoljivi pogled. (...) I taj strogi i surovi glas opet se javio iza zaključanih vrata, da ga taj glas ne pozna i neka se vrati onamo, odakle je došao. Tamo i sada. I opet u pluralu: Tamo i spadate (Krleža 2004: 10)!

Od samog se početka romana može uočiti kako će problem čitanja ženskih likova biti u tome što se prikazuju isključivo preko muških likova i kroz njihovu vizuru. Sami pokušaji analize ženskih likova romana uvijek se vraćaju na samog Filipa, način na koji ih on vidi i u tekstu predstavlja. Isto tako, sve loše što se događa muškim likovima na neki su način prouzročili ženski likovi, muškarci nikad nisu sami odgovorni za to jer su predodređeni za nesreću ili neuspjeh upravo zbog ženskih likova (primjerice, Filip zbog majke ili Baločanski zbog Bobočke).

8.4.2. «Crna» i «bijela» faza Reginina života

Kada govori o liku Filipove majke Regine, Melvinger (2003) razlikuje dvije faze; dijakronijsko vrijeme Filipova djetinjstva i mladosti te sinkronijsko vrijeme romana koji su jasno odijeljeni promjenom u psihičkom životu majke, crno-bijelim kontrastom njezine melankolije i euforije. Na dijakronijskoj osi pripovijedanja, majka je stroga, neumoljiva, okrutna, šutljiva, hladna, asketski uzdržljiva tajnovita udovica u crnini, koja ima svoje melankolične krize patnje i plača, i koja je ustrajana u svojoj pretjeranoj mazohističkoj pobožnosti. Na sinkronijskoj vremenskoj osi, majka je dobro raspoložena, razgovorljiva, popustljiva, društvena, u bijelo i vedre boje odjevena starica pred skorom udajom, čija je pobožnost usmjerena više na kalendar crkvenih proslava i godova, nego na klečanje na hladnom jutarnjem crkvenom podu. U toj si fazi Regina dopušta zadovoljavanje svih prohtjeva, hrabro se bori s reumatičnim bolovima i ispoljava izuzetnu vitalnost. Ona je, za razliku od Bobočke, preživjela i sad može uživati u plodovima svoga truda, a to je ono što joj Filip zamjera. Filipa osobito iritira činjenica što seksualni nagon nije ugasnuo u tim ruševnim tijelima, što mu se čini osobito gnusnom varijantom tjelesnog, koje je za njega još od ranih seksualnih trauma neraskidivo vezano s osjećajem bludnog, grješnog i nečistog (Sepčić 1996: 170). Filip, kaže Melvinger, majčinu „crnu“ fazu vidi kao infernalnu izvrnutost u patnju, a njenu „bijelu“ fazu, kao istu izvrnutost u imaginarno uživanje²⁰. Naravno, budući da Filip majku okrivljuje za sve što mu se

²⁰ Čak se i užitak prilikom čitanja ženskih časopisa ili uopće konzumiranja proizvoda popularne kulture smatra u neku ruku „imaginarnim“ budući da je riječ samo o trenutnoj ugodu, koja zapravo funkcionira kao samozavaravanje, bježanje od stvarnog života i problema.

ikad dogodilo, on ne može prihvatiti to što ona sad uživa u nečemu, dok on još uvijek pati.

U „crnoj“ fazi, Regina je siromašna trafikantkinja koja želju da se izdigne iz svoje socijalne sredine, svoju gordost, signalizira tako što pazi na vanjsko, dekorativno, bez obzira na poniženja zbog neprihvatanja sredine kojoj su poznati pravi izvori njenih prihoda. To je faza u kojoj prodaje, duhan i ostalu robu u trafici, ali i sebe (Melvinger 2003: 135).

... a trafikantkinja Regina, potpuno hladna spram svog djeteta, mnogo je polagala na dekorativnu stranu njegova izgleda. Time se izdvajala iz kruga svojih sustarana oko trafike i u tome je bio naglašen nekakav naročiti prkos iz socijalnog otpora, kao da ona ipak nije isto s ostalim siromasima u dvorištu i preko puta: trafikantkinjino dijete bilo je uvijek pomno oprano i najbiranije obučeno... (Krleža 2004: 15).

Filip u toj fazi majku doživljava kao da je „naprahana brašnom kao klaun, a pod tom bijelom brašnom obrazinom da ima drugo, žalosno, sivo, izmučeno lice“. Iako Filip nije u potpunosti slijep za Reginine patnje, on se ipak ne trudi razumjeti ih jer vlastitu patnju stavlja ispred njene, kontinuirano joj predbacujući sve loše što mu se ikad dogodilo. Regina je izdala svoju ulogu majke i supruge, nije igrala po patrijarhalnim pravilima igre, a to je ono što joj Filip ne može oprostiti cijelog života.

...iz svog prvog djetinjstva Filip se sjećao te žene kao šutljive, mračne, zatvorene, mrke, nepristupačne, koju nešto iznutra grize, koja nosi u sebi svoju tajnu bolest, a preponosna je da bilo kome što prizna. Blijeda, u crnini, s mirnim voštanim izrazom lica, s molitvenikom u ruci, ona je ustajala na rane jutarnje mise zimi i ljeti jednako ustrajno. Ona je klečala u crkvi okrutno hladno i s tim svojim klečanjem znala je mučiti Filipa do besvijesti (Krleža 2004: 74).

U „bijeloj“ fazi, Regina je bogata veleposjednica koja je uspjela stvoriti društveni status i koju sredina prihvaća. U toj fazi ona kupuje sebi ugodnu starost, odnosno kupuje „druge“. Takav je odnos prema novcu, kaže Melvinger, izraz društvenog morala koji od ljudi stvara pseudoidentitete, maske, kreature, lutke po izlozima. Regina je zapravo, tipična potrošačica, koja se iz statusa robe uspjela

izboriti za status onoga tko kupuje robu, odnosno ona je od potrošačkog objekta, postala potrošački subjekt.

Ova stara žena, koja je prebacila šezdesetu, neobično je mnogo polagala na svoj izgled, neprekidno se promatrala u ogledalu i govorila o "svom dobrom izgledu", kao kakva stara, hirovita djevica. Njeno tijelo bilo je već mekano kao spužva, ali u njenim je žilama još uvijek tekla neshvatljivo žedna krv. (...) Iz njenih kostobolnih zglobova, iz tog umornog tijela izbijala je zapravo duboka životna snaga, zanos za doživljavanjem, nadarenost životna: veseliti se sporednim sitnicama, niz elemenata Filipovu temperamentu dalekih i stranih.

Ona je uživala u kupovanju svakovrsne pa i najjeznatnije robe: svijeća, rozina, sapuna, čokolade. Ideali njenog života postali su paketi, i kolikogod je to bilo glupo, njoj su s općinskog trga slali iz dućana robu u naročito zamotanim paketima. (...) Sve te kolonjske flašice i soli po politiranim ploham stolova i noćnih ormarića, ta staračka životna pomagala i kosmetička sredstva: perike, jastučići, podlošci, ulošci za kosu, ukosnice, masti, ulja, boje za uvojke i obrve, sve je to počelo da ga nervira neshvatljivo i neobično živo. (Krlježa 2004: 75).

Opreke između dvije faze iskazane su, prema Melvinger, u paradigmatiskim odnosima: crno/ bijelo, siromaštvo/ bogatstvo, introvertiranost/ ekstravertiranost, prodavanje/ kupovanje, ispaštanje grijeha/ oprostiranje grijeha, asketizam/ hedonizam, glad/ jelo, neudobnost/ udobnost, usamljenost/ društvenost, šutnja/ razgovorljivost, okrutnost/ popustljivost, gordost/ ljubaznost, rane jutarnje mise/ crkvene proslave, poniženje/ društveni ugled, udovištvo/ pripreme za brak, mazohističko podavanje psihičkoj boli/ vitalistička borba protiv fizičke bolesti. Međutim, čak i takvo promatranje kroz opreke ide ukorak s temeljnom oprekom borbe među spolovima. Trebalo bi, po uzoru na francusku feminističku kritiku, te pojmove umjesto kroz binarne opreke, promatrati kroz mnogostruku igru označitelja, uvrštavajući ih na taj način u puno širi sustav u kojem jedno ne isključuje nužno drugo.

8.4.3. Reginina točka gledišta

Kao što Filip subjektivizira zbilju i na svoj je način oblikuje kako bi ju prenio na platno, tako se i ženski likovi oblikuju kako bi se uklopili u Filipovu viziju svijeta u kojoj je uzročno-posljedično on uvijek žrtva majčinih postupaka. Ova analiza ne želi opravdati postupke njegove majke već ukazati na mogućnost drugačijeg promatranja teksta. Niti jednom se u tekstu ne dopušta pomisao na to što je za Reginu značilo voditi takav život, kako je to utjecalo na nju, kako se ona zbog toga osjećala. Cijelim se romanom širi nemogućnost zasnivanja pozitivnih odnosa prema ženskim likovima zato što je sve protkano nekom dubljom patologijom. Bilo kakva razrada ženskih likova pomakla bi fokus s Filipova statusa žrtve, zato je njegovo gledište jedino koje je bitno i kroz njega se provlače gledišta svih drugih likova.

Regina nije dobra majka jer ne pokazuje lako svoje emocije prema svom djetetu. Bolji je od nje otac kojeg nema, a za kojim treba ići u potragu odbacujući majku. Okretanje od majke k ocu pokazuje pobjedu intelektualnosti nad osjetilnošću, odnosno napredak civilizacije. Napredak u intelektualnosti sastoji se u odlučivanju protiv izravnog osjetilnog opažanja, a u korist intelektualnih procesa poput sjećanja, razmišljanja i zaključaka, čime Freud sugerira kako je uspostavljanje patrijarhalne moći samo jedan od primjera općeg napretka intelektualnosti (usp. Culler 1991: 52). Budući da Filip nema oca, a majka se ne ponaša onako kao što bi dobra majka trebala, Filip ostaje dvostruko zakinut. Zato se njegova hipersenzibilnost iscrpljuje u umjetnosti, ali nikad u potpunosti jer je trajno obilježen jedino „nedostatkom“.

Filip majčine postupke stalno dovodi u pitanje naglašavajući činjenicu da ona uvijek nosi svoju društvenu masku. Zbog toga se sve u vezi nje doima lažno, naprahano i upitno. Čitatelja se navodi da sumnja u njenu „pozitivnu“ promjenu jer se toliki naglasak stavlja na ono negativno. Čak i u toj „bijeloj“ fazi, Filip inzistira na majčinom opisu kao nekom klaunskom, brašnom namazanom licu, što se najbolje vidi dok pokušava naslikati njen portret.

Njeno mačkasto kreveljenje, prenavljanje, njena namještena ljubaznost, protuprirodan, izvještačen smijeh, njena lažljiva pretvorljivost i namještena, katolička trećoredaška skromnost, sve su to bile duhovne naslage u koje je prodirao snimajući masku te žene u crnoj svili pred sobom, kao da je posmrtna. Pod osnovnim potezom njegove ruke ostala je ta blijeda maska kao podloga blijedog klaunskog obraza u

crnoj svili sa starinskim brošem. Zarezi oko usana neobično strastveni, oči žive, velike, upale, goruće, a pod tim tamnim očima umorni podočnjaci, kao sjenke poroka. A iza toga jedno umorno lice, nenaravno, neprirodno, lažno, lice zapravo majmunsko, neobične, zgužvane, nervozne fiziognomije (Krleža 2004: 77).

Čini se gotovo paradoksalnim, način na koji Filip kistom secira dijelove majčine fizionomije, a ipak se čitatelju nudi tek jednostrano viđenje nje kao osobe. Ništa u vezi nje ne valja, čak i kad konačno progovori «vlastitim glasom» (uvjetno rečeno) govoreći Filipu tko mu je otac, to se prikazuje na tako patetičan i tipiziran način da bi se moglo pomisliti kako je riječ o liku iz nekog romana trivijalne književnosti: “Bog budi s tobom, dijete moje! Griješiti je ljudski, a najvažnije je, da čovjek progleda, da je griješio i da se pokaje (Krleža 2004: 241).”

Međutim, bez obzira na to što je Filipa iznevjerila kao majka (po njegovim mjerilima!), Regina je u svijetu malograđanskih vrijednosti i ambicija uspjela. Njezina je starost mirna i sigurna, a budući će joj brak dodatno učvrstiti društveni položaj. Gjurgjan kaže kako su i Regina i Charlotte Castelli-Glembay primjer fatalnih žena utoliko što se služe svojom tjelesnošću bezobzirno, da bi ostvarile svoje ciljeve, ali one su bitno različite od Bobočke, prave fatalne žene-vampirice, koja siše mušku snagu i kojoj seksualnost nije sredstvo, već svrha.

8.4.4. Figura femme fatale

Još od vremena Zlatarova zlata, poznato je kako nisu tipovi dobra oni koji pokreću radnju, već su to intriganti, poput Klare Grubarove, Charlotte Castelli-Glembay, ili pak Bobočke, koja čak i prethodi samom Filipu.

U repertoaru likova i tipova koje je tijekom svog razvoja proizveo hrvatski roman, fatalnoj ženi pripada jedno od središnjih mjesta, a bez obzira na tipiziranost motiva, to su najživlji i literarno najuvjerljiviji ženski likovi hrvatske književnosti (usp. Nemeč 1995: 59). Fatalne su žene koketne, zamamne, agresivne, dijabolične, iz njih zrači nešto prijeteće, a u njima je sabijen iracionalni potencijal što provocira i pred kojim se ne ostaje ravnodušnim (usp. Nemeč 1995: 59).

Ipak, fatalna je žena uvijek kliše, i to onaj koji odražava neuralgičnu točku muške fantazije, što ukazuje na proces sustavne demonizacije žene, na predodžbu žene kao destruktivnog bića kome je zlo imanentno (usp. Nemeč 1995: 61). U tom

smislu, neke suvremene znanstvenice iz feminističkih krugova, vide u fatalnoj ženi samo jedan od pojavnih oblika nekontrolirana defamiranja žene (usp. Nemeć 1995: 61).

Tipična je karakteristika fatalnih žena njihova ljepota, tajanstvenost, ali i zlobna privlačnost u kojoj je sadržana opasnost, prijatna i agresivnost. Zanimljivost lika leži u toj ambivalenciji, u antitetičkoj napetosti između fascinacije i želje za uništenjem, a ta antitetičnost liku daje dinamizam koji ju neprekidno gura u središte radnje (usp. Nemeć 1995: 62). Fatalne su žene inteligentne, proračunate, duhovite i superiorne, dominiraju okolinom, samosvjesne su i vladaju svakom situacijom. Ono što im daje fascinantnu moć nisu one same, već mjesto koje zauzimaju u muškoj fantaziji pa su u pravilu razvratne, nemoralne i pohotne (usp. Nemeć 1995: 62). Predstavljaju suprotnost tipu žene-majke, supruge, čuvarice obiteljskog ognjišta. Stalno mjesto u njihovoj karakterizaciji jest i prikaz fatalnih žena kao lualica, nestalnih žena, nesposobnih za dom i smiren obiteljski život, zbog čega oponiraju patrijarhalnoj viziji žene u tipičnoj ikonografiji kuće, djece i kuhinje (usp. Nemeć 1995: 70). Odbacujući pravila koja je nametnuo građanski moral, djelujući izvan konvencija koje je društvo propisivalo ženi, fatalna žena svojim „stilom života“ ispisuje krajnje granice individualne slobode i emancipirane ženske samosvijesti u tadašnjoj literaturi (usp. Nemeć 1995: 70).

Fatalna žena preuzela je na sebe sve negativnosti i poroke, ona je brakolomka, čedomorka, ubojica i kradljivica, za sobom ostavlja razorene brakove, osramoćenu djecu, upropaštene egzistencije, ubijene ljude (usp. Nemeć 1995: 71). Međutim, ona je istovremeno i akcelerator radnje, faktor nestabilnosti u romanesknom svijetu pa ima nekoliko karakterističnih funkcija u tvorbi zapleta. Radnja romana „Povratak Filipa Latinovicza“ stoji sve do trenutka dok se na sceni na pojavi Bobočka. Iako radnju pokreće, fatalna je žena žrtva vlastitih intriga. Ona djeluje kao „gospodar igre“ i „opasni manipulator“, ali samo dok je sublimirani objekt (usp. Nemeć 1995: 74). Nijednoj fatalnoj ženi nije suđeno da svoje želje do kraja materijalizira.

No, ipak je motiv fatalne žene, bez obzira na klišeiziranost, semantički polivalentan i polifunkcionalan. Ona je platno na koje se projiciraju sve predodžbe, misli, snovi i fantazije koje su u društvu zabranjene, potisnute, kontrolirane i tabuizirane, a u njezinu se prikazu miješa žeđ za senzacijom, za prekoračenjem dopuštenog s čežnjom za slobodom i odbacivanjem svih stega (usp. Nemeć 1995: 74). Tako je fatalna žena istovremeno i gola aktancijalna funkcija, ali i individualiziran lik

u koji je autor uložio sve svoje karakterizacijske sposobnosti i svu svoju fantaziju (usp. Nemeč 1995: 75).

8.4.5. Bobočka kao «homo eroticus»

Ksenija Radajeva, Bobočka, objektivizacija je svega erotskoga vezanog uz riječ „tjelesno“, jedne od ključnih riječi romana: ona je homo eroticus (Engelsfeld 1975: 69). Njezino se tijelo izričito spominje kao „posuda dubokih i mutnih strasti“, a duboko je uznemirila i Filipa i sam roman. Gotovo sve tvrdnje o Bobočki upravo su erotskog karaktera; dok je Filip (muškarac) složena osoba, koja je osim seksusom određena i umjetnošću, duhovnošću, odnosom prema sredini, zavičaju, dotle je Bobočka (žena) svedena samo na spolnost (Muršić 2008: 17). U romanu se govori o njenoj djetinjoj seksualnosti, gubitku nevinosti, burnom promiskuitetu i različitim sklonostima, „nimfomaniji“, o braku i o destruktivnoj nastrojenosti njena erosa, zatim o njenim paralelnim odnosima s Filipom, Baločanskim i drugima, a postoje i elementi samosvjесnog iskazivanja vlastitog svjetonazora (usp. Muršić 2008: 18).

Još u Budimu, kad nije bila navršila ni trinaestu godinu i kad se tukla s dječacima kovrčave kose i zdravih zubi, otkrio se Bobočki motiv tjelesne tajne. Ogroman, kao što su ogromne sve tjelesne tajne. (...) Kako se to dogodilo da je pukla karika njihaljke i da je Bobočka pala i razbila čašu, koju je netko zaboravio pod njihaljkom, i sva se raskrvarila. (...) Tako krvavu odnio ju je stari barun gore u stan i, položivši je na divan, brisao je vatom i alkoholom njenu krv, a sve se to izgubilo u bunilu čudne omaglice, o kakvoj je Bobočka čitala, ali da se omaglica puši kao dim i da se pri tome tijelo diže kao zrakoplov, iznad svega što je stvarno i tjelesno, o tome nije do onog intenzivnog doživljaja imala pojma. U kasnijem, prilično nezdravom sljepilu tijela, u zanosu nagona i svim tajanstvenim pijanstvima dječje pohote, to sunčano nedjeljno jutro ostalo je Bobočki najintenzivnijom uspomenom iz njene rane mladosti: spuštene rolete, polutmina u sobi, daleka zvona u gradu, miris alkohola i topla dječja krv na koljenu, znojave ruke, plamen u mozgu i u zglobovima, ona slatka nesvijest, od toga što je plakala, što se privila uz ujaka i što ju je ujak dignuo i odnio na divan gladeći joj krvavu nogu svojim tankim od duhana i od alkohola mirisnim prstima (Krleža 2004: 129).

Bobočkina mladenačka fantazija opisuje se slično kao Filipov doživljaj Karolinine stražnjice: „najintenzivnija uspomena njene rane mladosti” i „najpadavičavija, najsladostrasnija emocija čitavog djetinjstva”. Ujak je Bobočki pružio pomoć kad je pala s ljuljačke, ona je to doživjela gotovo ekstatično, a taj intenzivan tjelesni doživljaj literarno nagovještava njenu buduću obuzetost seksualnošću. Čak i kasnije, kad Kyriales priča o djevojčici koju su ustrijelili kaže kako je to „anegdota stvorena za Bobočkinu fantaziju! Krvava djevojčica i kimono s lastavicama (Krleža 2004: 180)!“

U romanu se opisuje i Bobočkino prvo seksualno iskustvo, kad je popustila berlinskom doktoru „da je zapali u divljem, tropskom, tuberkuloznom, ognjičavom stanju.“

On je vrlo pametno i iskusno govorio Bobočki još od Genove o naročitoj tehnici bakroreza, o skupocjenim čašama i o tome kako je živjeti dosadno, ako čovjek ne živi slobodno i inteligentno, kao što žive majmuni po tropskim šumama (Krleža 2004: 130).

„Živjeti slobodno kao majmuni” postaje Bobočkina opća životna maksima, međutim, u prvom je planu njen seksualni aspekt. Iako kredo sadržava pozitivnu dimenziju, kaže Muršić (2008), po čemu je seksualna nesputanost doprinosi ukupnom ljudskom oslobođenju, istinitijem životu bez hipokrizije moralnih zabrana, istodobno ima svoje naličje tako što opravdava psihičku nezrelost za ozbiljnu egzistencijalno-seksualnu individualnu vezu. Naime, Muršić uporno želi spojiti Bobočku s Filipom te tako dokazati još jednom njegovu patničku poziciju jer ga izdaje i druga žena njegovog života na koju projicira ideal koji je njegova majka iznevjerila.

Znakovito je to što je Filip tu ženu upoznao „kad je sve već uglavnom bilo iza nje”, i dva nesretna braka, i tragedija s Baločanskim. Upravo ga je ta tajanstvenost oko nje počela intrigirati i zbog toga je odlučio ostati u Kostanjevcu.

Ova žena u crnini, na primjer, sa svojom prosjedom kosom i akvamarinskim očima, nije lutka! Ona je sigurno jedan živ i krvav čovjek! Ona puši kao čovjek i njene kretnje su ljudske! Ona je bila ministrovica i upropastila je nekoliko banaka! Govore za nju da je nimfomanka i da je jednog čovjeka strpala u zatvor! Ako netko nije lutka u izlogu, onda o njoj druge lutke iz izloga nikada nemaju dobro mnijenje! Zatvori,

ubojstva, blud, razorene blagajne, samoubojstva, brakolomstvo, nevjera, kakve glupo malograđanske predrasude! Ta žena ima smionosti da u ovom smrdljivom provincijalnom zakutku u jednoj mračnoj kavani sjedi za kasom kao kasirica... (Krleža 2004: 121).

S jedne strane, Bobočka je zavodnica i prostitutka (nimfomanka!), koja gazi preko ljudskih sudbina da bi dobila ono što želi. Međutim, s druge strane, ona ima izvanredne sposobnosti koje nema nijedan drugi lik u romanu. Ona je Filipova idealna projekcija njegove majke pa zato Filip u njoj traži toplinu i sućut koju mu je majka zanijekla u djetinjstvu. Iako Bobočka u mnogo toga slični Filipovoj majci (prvenstveno preko simbolike crne boje: Filipova majka kao „ta gospođa, koja hoda u crnini”, a Bobočka: „uvijek u crno obučena kasirica”), ipak su razlike ono što Filipa k njoj tako snažno privlači. Njemu se senzualna Bobočka čini aseksualnom, dopada mu se njen filigranski rast, njezina izuzetna vitkost, koja je, zapravo, čini sličnom zmiji, njezine akvamarinske oči, koje su zapravo hladne kao što je hladan dragi kamen, njezine tanane nepohotno rezane usne kojima miče mudro i nervozno (usp. Melvinger 2003: 143). Filip Bobočku doživljava kao prirodnu i autentičnu osobu, a ono što je u potpunoj suprotnosti s njegovom majkom jest činjenica da je Bobočka odbacila društvenu masku, malograđanske predrasude i raskrstila s društvenom konvencijom. Ona afirmira neposredno, duboko i fantastično, a odbacuje građanske svetinje, brak i ugled.

Najprovokativnija oznaka koja se o Bobočki izriče jest „nimfomanka”. Iako se spominje samo dva puta u tekstu, ostavlja najsnažniji dojam o njenom liku. Baločanski kaže „A Boba je zapravo nimfomanka!”, što s jedne strane može biti oznaka divljenja njezinoj samosvjesnoj i intenzivnoj spolnosti, kao suprotnosti malograđanskoj konzervativnosti njegova odgoja i braka. No, s obzirom na negativnost termina, zaključuje Muršić, Baločanski dodaje: „Ne, Boba je najiskrenija i najnevinija žena na svijetu! Ona njemu nije zatajila nijedan detalj iz svog života!”

Pojam nimfomanije višeznačan je i slojevit, a primarno se odnosi na pretjeranu žensku seksualnost. Muršić s pravom naglašava kako je roman nastao u određeno vrijeme, otkad se mnogo toga promijenilo, a treba uzeti u obzir i činjenicu da književno djelo nadilazi ograničenja konkretnih okolnosti te se u kasnijem vremenu reaktualizira. U malograđanskom moralnom sklopu, žena je majka i supruga, eventualno ljubavnica, čak i razuzdanica, međutim, svoju seksualnost ne smije

autonomno realizirati, zbog čega se ženu koja to čini automatski stigmatizira pa Bobočka nije „vatrena ljubavnica” nego nimfomanka (usp. Muršić 2008: 30).

Ali po svom divljem temperamentu, ona, za razliku od tolikih svojih građanskih vršnjakinja (koje su isto tako po računu mogle da se godinama pomiruju s lažima u svojim bračnim posteljama), nije izdržala u svom lažnom kompromisu i razderala je taj svoj bračni ugovor bez nekog konkretnog razloga, više hirovito nego od stvarne potrebe (Krleža 2004: 123).

Bobočkina se pobuna protiv laži građanskog društva, iako hirovita, može iščitati kao egzistencijalni i feministički bunt protiv lažnosti (slično kao Ibsenova Nora). Međutim, višestruke aluzije na vješticu daju temi nimfomanije trivijalnu plastičnost, od čega je najočitiiji primjer „žene u bludnom zagrljaju s Nečastivim” u sceni s Kyrialesom (usp. Muršić 2008: 32).

Ipak, kritika institucije građanskog braka u romanu svakako postoji, što naglašava Engelsfeld, kada govori o braku Baločanskog i Vande Agramer. Čitatelju se sugerira da taj brak shvati kao konvencionalan i lažan, neutemeljen na istinskoj ljubavi. „Savršena sreća” i „savršeno sretni ljudi” Krležina je karakteristična ironija prišivena članovima građanskog staleža koje opisuje, sugerirajući kako ih upravo činjenica da pripadaju tom društvu sprječava da uistinu žive kao sretni ljudi (usp. Engelsfeld 1975: 76).

Samorazorni nagon, kaže Sepčić, vodi Bobočku u potragu za posljednjim tajnama tjelesnih senzacija, što uključuje sve nijanse perverzno, bolesnog i psihopatskog: Bobočka se rastače kao ličnost u bizarnim trzajima graničnih tjelesnih senzacija, krajnjim egzaltacijama osjetila. Na taj način, lik Bobočke utjelovljuje filozofiju europskog kraja stoljeća, čija je osnovna pretpostavka bila proširiti raspon mogućeg iskustvenog doživljavanja, iskusiti sve osjete, s onu stranu dobra i zla, uključujući nastrano, morbidno, perverzno, bolesno i psihopatološko (usp. Sepčić 1996: 175).

Kravar u „Svjetonazorskim separeima” kaže kako poslijeratne mode sudjeluju u izvanjskoj stilizaciji likova, što je uočljivo osobito u prozopografijama ženskih figura, gdje se zamjećuje i crta androginiteta svojstvena ženskom idealu art decoa. A Bobočka je imala: „...duguljastu, meku glavu ruskog hrta, na tijelu neobično nježnog, filigranskog rasta. (...) Bobočkino tijelo, posuda puna dubokih i mutnih strasti, bilo je

androgino, čisto tijelo jedne djevojčice, koja stoji na pragu prvog proljeća (Krleža 2004: 125).

Europska dekadansa, sa svojim programatskim inzistiranjem na bizarnom i protuprirodnom, kaže Sepčić, progovara iz Bobočke, koja je najpotpunije utjelovljenje simbola Meduze s Filipovih vrata. Bobočka je fatalno zatvorena u vlastitom biću, ne odupire se nikakvim racionalnim konstruktom iracionalnom, već se rastače u puti, i po tome se razlikuje od Filipa, koji ipak ima i duhovnu nadogradnju. Bobočka nema tijelo, ona jest tijelo, zato ona gnjije u vlastitom mesu, bez otpora, sve do konačne katastrofe.

8.4.6. Bobočka kao “homo humanus”

Ipak, iako je Bobočka prvenstveno određena svojom tjelesnošću i seksualnošću, ona posjeduje i posebne ljudske osobine, pa je po tome i homo humanus (usp. Engelsfeld 1975: 72). Filip ju obdaruje posebnom sposobnošću da s njim suosjeća i da ga razumije, a to je posljedica njezina prolaženja kroz dobro i zlo u životu (Engelsfeld 1975: 73).

A kada je upoznao Kseniju, ona - kao ni jedna od tolikih žena dosada - znala je, da su upravo ti najprolazniji, najneznatniji, najtrepeljiviji, prividno sasvim sitni unutarnji doživljaji jedina vrijedna pojava u životu! Ona je to znala prodorno, iskreno, nepatvoreno, neposredno da osjeti, i baš to suosjećanje s njegovim vlastitim razdraženim, nervoznim stanjima, to je bilo ono, što ga je k toj ženi tako intenzivno privuklo. Sama ranjava, izubijana, nagnjila i krastava iznutra, ona je osjećala, kakva se katarza skriva u ljepotama, i ona je s njegovim ljepotama poživjela neobično jako i predano, od prvog dana (Krleža 2004: 156).

Bobočka nije na Filipovoj intelektualnoj razini i on nema laskavo mišljenje o njezinim intelektualnim sposobnostima, ali za razliku od drugih žena u romanu smatra je osobom koja je kadra neovisno prosuđivati i misliti, štoviše, izdvaja ju od ostalih žena koje naziva ljudskim opicama, te joj često govori o svojim intelektualnim koncepcijama i svojim slikama (usp. Engelsfeld 1975: 74).

Bobočka je toliko inteligentna da ne govori gluposti, no druge znakove neke naročite inteligencije Filip kod nje nije nikada primijetio: dva-tri puta javili su se motivi, po kojima se dalo zaključiti o pomanjkanju nekih osnovnih temelja naobrazbe, ali, uglavnom, te svoje pukotine ta kasirica vrlo je vješto prikrivala. Da je svršila nekakve kursove po katoličkim pansionatima, to je znao, govorila je više jezika, znala je da o nekim stvarima izriče sudove, kao da su njeni vlastiti («da Verdi, na primjer, ni po čemu nije slabiji od Wagnera», ili »da je Munch mnogo više lirik nego slikar«), ali sve je to bilo nošeno šarmom njenog napuklog alta, neobičnom slikovitošću njene prosjede kose i njenog djevojački bistrog pogleda (Krleža 2004: 213).

Zaključuje se, prema Filipovu uvidu, da je Bobočka ipak bila toliko inteligentna da se znala služiti svojim prednostima kako bi dobila ono što je htjela, a budući da, ponovo, o njezinim sposobnostima čitatelj saznaje tek preko Filipa, postavlja se pitanje vjerodostojnosti. Filip ju je već izdvojio od ostalih ženki, označivši je čovjekom od krvi i mesa, međutim, priznati joj inteligenciju značilo bi dopustiti joj da mu se previše približi i tako dovede u pitanje njegovu svemoguću poziciju u romanu.

Boboču na psihološkoj razini treba promatrati kao sliku nesvjesnog dijela psihe Filipa Latinovicza, odnosno ida (usp. Melvinger 2003: 141). Ona je zagonetna i ambivalentna, mlada i stara, istina i laž, usud i žrtva, a takva je zato što za id ne vrijede zakoni proturječnosti te za Filipa znači stvaralački eros, budi u njemu preobilje emocija i inspiraciju (usp. Melvinger 2003: 142). Međutim, kao što Kravar (2005) primjećuje, za sve vrijeme Filipova govorenja njoj je oduzeta riječ, a ni pripovjedač nije potaknut da se zainteresira stanjem njezine svijesti i njezinim doživljajem Filipova izlaganja.

Muršić o Bobočki zaključuje kako je ona kompleksna osoba koja objedinjuje različite, čak nepomirljivo protuslovne elemente. Ona je nimfomanka koja ne mari za socijalne obzire, buntovna je, destruktivna i autodestruktivna, proračunata i cinična, ali kod nje postoje iskrenost i ženska sentimentalnost, lakomisljena je, prezire brak i živi po maksimi “živjeti slobodno kao majmuni u prašumi”, ali s druge strane čezne za istinskim odnosom u kojem bi ostvarila svoje emocionalno, seksualno i uopće ljudsko ispunjenje. Zbog tih kontradikcija, Muršić kaže kako se Bobočku ne doživljava kao usiljenu literarnu konstrukciju, već kao osebujan lik čija protuslovlja djeluju životno.

Ne samo da je razvio simpatije za nju, ne samo da je „visokostepeno uznemirila

njegovo tijelo”, nego zbog nje čak dovodi u pitanje i svoje prijašnje stavove:

Sa bizarno nedosljednim ljudima teško je drugovati«, tako mu je rekla Bobočka. I bila je u onaj momenat uzvišena nad njim sasvim sigurno. On ju je teško povrijedio, a ona mu je savršeno dobroodgojeno sakupljala tube; bila je sasvim sigurno uzvišena nad njim i nad njegovim malograđanskim predrasudama. I to što nije već tri dana išao u kavanu poslije one gruzinske scene, i to je od njega »bizarno nedosljedno«! Što on hoće u čitavome tom kompleksu? Da li je on uopće postavio preda se i kada to pitanje stvarno: što on hoće s Bobočkom? I nije li upravo on, Filip Latinovicz, ono lice koje tu gospođu snizuje do bludnice (Krleža 2004: 220)?»

8.4.7. Bobočkina točka gledišta

Bobočka je žena vampirica koja je uništila uzoran brak, koja je bila uzrokom barem jednog samoubojstva, koja je upropastila nekoliko banaka te pretvorila dva snažna i uspješna muškarca u svoju sjenu. Ona je jedina prava fatalna žena po svim karakteristikama, međutim, iz Filipove vizure čitatelju se ona doima prije svega kao tragična, ali prirodna osoba. Iako Bobočka funkcionira kao akcelerator radnje, budući da radnja gotovo da stoji do trenutka kad se ona pojavljuje u romanu ili se samo iscrpljuje u Filipovim lamentacijama o slikarstvu i reminiscencijama djetinjstva, ona kao lik ne postoji sama za sebe, već isključivo preko muških likova; prvenstveno Filipa, ali i Baločanskog. Njezina je privlačnost, prije svega, u njenim muškim karakteristikama, ne samo u fizičkom izgledu, već i u njezinoj opasnosti, agresivnosti, prijetnji. Tako se potvrđuje teza kako je žena točno određeno Drugo, odnosno Drugo muškarca. Ona je potrošačica utoliko što troši muškarce, dovodeći ih do očaja i do ruba ponora, ona ih proždire i uništava, uništavajući tako na kraju i sebe.

Govoreći iz feminističke perspektive, čitati Krležino djelo značilo bi za čitateljicu poistovjećivati se s muškim likom ili s likom fatalne žene, koja na ovom mjestu valja podsjetiti, moć ima zbog mjesta koje zauzima u muško fantaziji. Zato se može zaključiti kako je femme fatale najbliža feminističkoj instanci romana, ali ipak je antifeministički konstrukt te je samim time paradoksalan lik. Iako je fatalna žena prvenstveno objekt, ona se ipak u ovom romanu prikazuje kao individualiziran lik, čovjek od krvi i mesa. Međutim, ona koja se odupire patrijarhatu mora biti kažnjena, a kazna za njen vrhovni grijeh jest smrt.

Filip svijet promatra očima slikara i takvim ga razumijeva, a već je naznačeno kako se Bobočka u slikarstvo ne razumije pa je upitno kako se ona u takav svijet može uklopiti. Ženi zapravo u takvom svijetu nema mjesta osim da bude baš poput slike, poput umjetničkog djela; samo ukras, dekorativni predmet. U tom svijetu nema femme fragile, već samo femme fatale. Taj je svijet panonskog blata toliko toksičan sam po sebi da u njemu čista ljepota ne bi mogla ni preživjeti. Zato će se Bobočka uprljati, doslovno i metaforički, kako bi preživjela.

Cijeli se roman oblikuje kao «svijet prema Filipu», pa tako i kraj romana pogoduje njegovom doživljaju svijeta poput slikara. Ono što on želi prikazati čitavo vrijeme - čisti život na slici - sada se nalazi pred njim, samo što je to sad čista smrt, a za njegovu savršenu i potpunu sliku morala je umrijeti jedna punokrvna osoba - fatalna žena morala je biti kažnjena. Bobočka je jedna «zla i pokvarena» žena, kao što će licemjerno reći Filipova majka, ona je «kriminalni tip žene», a njeno je reagiranje «životinjsko», zbog čega ona kao životinja mora umrijeti, pregriženog grkljana, u lokvi krvi, potvrđujući tako Weiningerov stav kako je žena «spol», a muškarac «karakter».

9. Zaključak

Poznato je da književna djela nadilaze vrijeme u kojem su napisana te se ponovo aktualiziraju u vremenu u kojem se čitaju, što znači da se otvaraju mogućnosti novih čitanja, koja ne bi smjela biti ni rodno, ni klasno ograničena. Cilj je feminističke kritike razotkriti patrijarhalne prakse, ne samo u tekstu koji se čita, već i u tekstovima koji će se tek čitati. Riječ je o načinu čitanja koji se usvaja i dalje primjenjuje.

Čitajući Krležine romane „Tri kavaljera frajle Melanije” i „Povratak Filipa Latinovicza” može se zaključiti kako je status ženskih likova poprilično sličan u oba djela. U oba je romana na djelu „muška ideologija roda”, što znači da ženski likovi ne dobivaju svoj glas u tekstu već se ostvaruju isključivo preko muških likova. Takva je praksa izrazito opasna za čitateljicu koja u tekstu prije svega traži „prepoznavanje”, budući da su „poželjni” likovi uvijek muškarci, što znači da je čitateljica zavedena strategijama teksta na poistovjećivanje protiv vlastitih ženskih interesa. Iz tog je razloga feminističko kritiziranje izrazito bitno.

S jedne strane, analiziran je roman kojim se Krleža najviše približio popularnoj književnosti, roman koji bi stereotipno govoreći, trebao biti namijenjen ženskoj publici, ili bi se barem trebao svrstati u „ženske žanrove”. Međutim, glavna junakinja romana čista je fabularna funkcija pa se svako bavljenje kritike romanom svelo na istraživanje ironijskog sloja djela te korpusa motiva koji se javljaju u kasnijim Krležinim djelima. S druge strane, analiziran je kanonski roman hrvatske književnosti, roman patrijarhalno ustrojenog kanona. Cijeli se roman oblikuje prema Filipu i kroz Filipa, otežavajući tako iščitavanje ženskih likova na svakom koraku. Ti su likovi jednako tipizirani, kao i likovi, uvjetno rečeno, „popularnog romana”. Majka, koja je iznevjerila svoju ulogu dobre majke i poslušne supruge te fatalna žena, koja je iznevjerila svoju ulovu zamjenske majke. Lik fatalne žene najbolje je razrađen od svih ženskih likova, međutim, kao proizvod muške fantazije, u sebi je već antifeministički konstrukt pa sam sebe poništava.

Sve znanje o ženskom (ili muškom!) iskustvu - koliko god intimno ili nazigled privatno djelovalo - posredovano je intersubjektivnim okvirima i sustavima značenja, ali ti su okviri heterogeni i često u sukobu. Rezultat je feminističkog čitanja upozorenje (običnim) čitateljicama ne samo da se ne poistovjete s muškim protagonistima nego i da ne uzmu ono što je u romanu prikazano kao istinu o danom povijesnom trenutku.

10. Literatura

- Bačić-Karković, Danijela (2005) O ranim Krležinim romanima I. U: *Drugo čitanje: književnokritički tekstovi i studije*. Str. 156–172. Rijeka: Biblioteka Dometi.
- Bačić-Karković, Danijela (2003) O ranim Krležinim romanima II. *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*. God. 15. Br. 1. Str. 59 – 90.
- Culler, Jonathan (1991) Čitati kao žena. U: *O dekonstrukciji*. Str. 37–72. Zagreb: Globus.
- Čale Feldman, Lada (2001) Domaće tijelo feminističke kritike. *Kolo: časopis Matice hrvatske*. Br. 2. Str. 290–311.
- Donat, Branimir (2002) Tri kavalira gospođice Melanije kao ishodište ključnih toposa Krležine urbane proze. U: *O Miroslavu Krleži još i opet*. Str. 230–245. Zagreb: Dora Krupićeva.
- Duda, Dean (1993) Tri kavaljera frajle Melanije. U: *Krležijana*. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1094> (pregled: 4.2.2015.)
- Easthope, Antony (1991) High Culture/ Popular Culture: «Heart of Darkness» and «Tarzan of the Appes». U: *Literary into Cultural Studies*. Str. 75–103. London & New York: Routledge.
- Engelsfeld, Mladen (1975) *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb: Liber.
- Felman, Shoshana (2001) Žene i ludilo: kritička obmana. U: *Kolo: časopis Matice hrvatske*. Br. 2. Str. 370–387.
- Felski, Rita (1995) *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Felski, Rita (2008) Recognition. U: *Uses of Literature*. Str. 23–50. Oxford: Blackwell Pub.
- Fetterley, Judith (1978) Introduction On the Politics of Literature. U: *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. London: Indiana University Press.
- Gjurgjan, Ljiljana Ina (2004) Od Eve do Laure. *Dani hvarskog kazališta: grade i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. God. 30. Br. 1. Str. 311–320.
- Grdešić, Maša (2013) *Cosmopolitika*. Zagreb: Disput.
- Grdešić, Maša (2007) Popularna književnost i shopping: predodžbe ženskih žanrova u Gospođi Bovary i Tri kavaljera frajle Melanije. U: *Komparativna povijest hrvatske*

književnosti – Zbornik radova IX. (*Hrvatska književnost XX. stoljeća u prijevodima: emisija i recepcija*). Str. 247–280. Split: Književni krug.

Kravar, Zoran (2005) *Svjetonazorski separei: antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*. Zagreb: Golden Marketing.

Krleža, Miroslav (1998) *Tri kavaljera frajle Melanije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Krleža, Miroslav (2004) *Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb: Večernji list.

Lasić, Stanko (1987) *Mladi Krleža i njegovi kritičari*. Zagreb: Globus: Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske.

Millett, Kate (2000) *Sexual Politics*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Melvinger, Jasna (2003) Ženski likovi u Krležinu romanu Povratak Filipa Latinovicza. U: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni*. Str. 126–145. Zagreb: Dora Krupićeva.

Milanko, Andrea (2013) Frajla kao inverzija Monsieura: Proustova Jedna Swannova ljubav i Krležina Tri kavaljera frajle Melanije. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova XV. (Ne)pročitani Krleža: od teksta do popularne predodžbe*. Str. 318–328. Split & Zagreb: Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Moi, Toril (2007) *Seksualna/ tekstualna politika*. Zagreb: AGM.

Muršić, Miljenko (2008) *Je li Bobočka spavala s Filipom Latinoviczem: ogled*. Zagreb: Svarog.

Nemec, Krešimir (1993) Povratak Filipa Latinovicza. U: *Krležijana*. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=842> (pregled 4.2.2015.)

Nemec, Krešimir (1995) Femme fatale u hrvatskom romanu 19. stoljeća (geneza i funkcija motiva). U: *Tragom tradicije: ogledi iz novije hrvatske književnosti*. Str. 58–75. Zagreb: Matica Hrvatska.

Nemec, Krešimir (1998) *Povijest hrvatskog romana: od 1900. do 1945. godine*. Zagreb: Znanje.

Nemec, Krešimir (2013) Dekanonizacija Krleže. U: *Forum: mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije za znanost i umjetnost*. God. 58. Br 7-9. Str. 739–757.

Pavličić, Pavao (2013) Krleža i žene. U: *Forum: mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije za znanost i umjetnost*. God. 58. Br 7-9. Str. 792–805.

Petrač, Božidar (1991) Lik žene u hrvatskoj književnosti. *Bogoslovna smotra*. God. 60. Br. 3-4. Str. 348–354.

Sablić Tomić, Helena (2001) Ženski likovi s prijelaza stoljeća. *Dani hvarskog kazališta: građe i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. God. 27. Br. 1. Str. 112–122.

Schweickart, Patrocino (1990) Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading. U: *Courage and Tools* [ed. by Joanne Glasgow & Angela Ingram]. Str. 409–431. New York: Modern Language Association of America.

Showalter, Elaine (1979) *Toward a Feminist Poetics*.

[http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Toward a Feminist Poetics.htm](http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Toward_a_Feminist_Poetics.htm)

(pregled: 4.2.2015.)

Sepčić, Višnja (1996) Susret s kaosom: Krležin Povratak Filipa Latinovicza. U: *Klasici modernizma*. Str. 146–183. Zagreb : Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Škvorc, Boris (2003) *Ironija i roman: U Krležinim labirintima: (ponovo) iščitavanje ironijskih žarišta u romanima Miroslava Krleže*. Zagreb: Naklada MD.

Tatarin, Milovan (2004) Što žene žele ili ponešto o feminizmu dvadesetih godina prošlog stoljeća. *Dani hvarskog kazališta: građe i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. God. 30. Br. 1. Str. 107–135.

Visković, Velimir (2008) Od Bobočke do Filipa. *Dani hvarskog kazališta: građe i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. God. 34. Br. 1. Str. 157–168.

Vučetić, Šime (1983) Povratak Filipa Latinovicza. U: *Krležino književno djelo*. Str. 114–119. Zagreb: Spektar.

Williams, Raymond (1965) Analysis of Culture. U: *The Long Revolution*. Str. 57–88. Harmondsworth: Penguin.

Williams, Raymond (1976) *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press.