

OD EVE DO LAURE

Ljiljana Ina Gjurgjan

Na tragu postmodernog promišljanja odnosa jezika i zbilje, Judith Butler osporava postojanje univerzalne ženske prirode koju kultura tek nanovo definira. Ono što nazivamo ženskom prirodom ili vječnim ženskim, smatra Butlerova, kulturalni je konstrukt, nastao nizom govornih činova, dakle pojedinačnih interpretacija ženske prirode, poniklih primarno iz muškog pera. Ono što je toj slici zajedničko, od Platona do Nietzschea, jest da se ženu isključuje iz domene metafizičkog, te vezuje uz prirodno i nagonско.¹ Žena je dakle prapočelo života, ali, često, i demon smrti. Ona je bogomajka, djevica, ali i fatalna žena, vampirica koja siše mušku snagu. U reprezentaciji žene, dominantnoj u zapadnoevropskoj kulturi, prevladava dihotomija bludnica-svetica. Na toj dihotomiji gradi se onda dominantna ekonomija muško-ženskih odnosa, prikazana kao stalni antagonizam, borba među spolovima. Izvan te borbe, muškarcu su dane i druge, metafizičke funkcije. On je i borac za pravdu, tragatelj za istinom, izumitelj, mislilac, vladar. No, žena je vođena tek svojim nagonima – dobrote, ljubavi, pohlepe, mržnje, osvete, samouništenja.

Polazeći od premise slične onoj Judith Butler, ali postavljene u manje radikaliziranom obliku, Sandra M. Gilbert i Susan Guber, autorice jedne od najutjecajnijih knjiga anglofone feminističke kritike *Luđakinja na tavanu: Spisateljice i književna uobrazilja u devetnaestom vijeku*² ističu, slijedeći fenomenološka promišljanja o međuovisnosti između zbilje i metafore, da konceptualizacija ženske prirode ima stvarnog utjecaja na sudbinu žena, ali i stvarna ženska sudbina utječe na reprezentaciju ženskih likova u kulturalnim artefaktima. Na tragu takve dinamike odnosa između književnosti i zbilje, zanimljivo je uočiti

– iako hrvatska književnost bilježi minimalnu participaciju ženskih autora u književnom stvaralaštvu sve do druge polovice dvadesetog stoljeća – da se ipak u hrvatskoj književnosti javljaju ženski likovi koji nisu samo zrcalo muške svijesti. Sudbina Srne u pripovijetki »Duga« Dinka Šimunovića gotovo bi se mogla iščitati kao programatski feministički tekst. Iako je u tekstovima hrvatskih pisaca gotovo uvijek ta sudbina tragična, pa u tom smislu hrvatska književnost ne postiže odmak od tradicionalnih stereotipa prikazivanja ženskosti (tek svojom tragičnošću, kojom se uzdiže do svetosti, ženski lik postaje vrijednim prikazivanja), ipak je važna činjenica da se relativno velik broj djela fokusira na ženske likove kao samosvojne aktere u narativnoj strukturi djela.

Početak dvadesetoga stoljeća u hrvatskoj se književnosti, s obzirom na reprezentaciju ženskih likova, događaju i neki novi, znatni pomaci. Hrvatski modernisti razvijaju novu, urbanu senzibilnost, koja će onda odrediti i reprezentaciju ženskih likova. Karakteristična je u tom smislu Begovićeva pjesma »Liddy«.³ U panama šeširu, prčasta nosa, u urbanom eksterijeru kozmopolitske željezničke postaje, Liddyna ruka koja maše kao slomljena grana i njezino slomljeno srce nemaju više onu težinu koju imaju slomljena srca i devastirani životi napuštenih ljubavnica u hrvatskoj književnosti realizma, pa npr. i u Matoševom »Mišu«. Registrirajući tako jednu drugačiju životnu opciju u prostorima manje skućene duhovnosti, prenoseći je u hrvatsku književnost, Begović čini bitan pomak u stereotipizaciji ženskih likova i ženskih sudbina, dakle u razaranju onih metafora koje istovremeno reflektiraju i perpetuiraju reprezentaciju ženskosti.

Drugačiji, ali jednako značajni pomak imat ćemo u poeziji socijalnog ekspresionizma A. B. Šimića. Žene pred uredima, napuštene žene, izjedane ljubomorom, krivnjom zbog učinjenog pobačaja, gladne i nesretne majke, motivi su izraženi snažnim, deestetiziranim slikama. Kroz tu ekspresivnu ogoljelost postiže se dojam objektivne vizure, pa se u Šimićevoj poeziji prvi put ne svjedoči slika ženske sudbine posredovana 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. S tog razloga Šimićevo je poezija bitan pomak u preformuliranju odnosa između metafora zbilje i prikaza zbilje same.

Konačno, u tom se razdoblju javljaju dvije spisateljice koje će bitno utjecati na hrvatsko čitateljstvo. Iako se i Zagorka i Ivana Brlić Mažuranić neće bitno

odvojiti od stereotipa žanrova u kojima stvaraju, subverzivne strategije u odnosu na tradicionalne stereotipe u ovih dviju autorica nisu zanemarive.⁴

Zanimljivo je stoga da Krleža, koji je u mnogim aspektima svoga stvaralaštva avangardan, u književnoj reprezentaciji ženskih likova ostaje zarobljen u klišejima i stereotipima. Zanimljivije je to i stoga što će u svojim dnevničkim zapisima Krleža o reprezentaciji ženskih likova razmišljati drugačije. »Htio bih da vidim Anu Karenjinu u postelji, intimnu, nemaskiranu, neposrednu...kako se vlada u tim opasnim trenucima kada spol prevladava sve predrasude jednog konvencijama zaglupljenog društva?«⁵ ili, još radikalnije, »Ako se pojam 'muško-žensko' svede na formulu kao konstantu, ovi pojmovi odvajaju se matematski jasno u dvije grupe, ali se time stvar svodi ipak na posve ispraznu igru riječi ... Međutim: gdje počinje u nama 'žensko', a gdje svršava 'muško'? Gdje su granice svijesti koje bi se mogle odrediti?«⁶ Nažalost, u Krležinim literarnim djelima njegove ženske likove ne pratimo u njihovim intimnim promišljanjima i doživljajima, koja ne bi bila u funkciji borbe među spolovima. Čak i onda kada se prikazuje intimnost među likovima (kao npr. u *Ledi*), ona nije slika trenutka zajedništva, već opet svojevrсноg muško-ženskog *agona*. Uz to, njezina funkcija u drami je karnevaleskna i služi tome da nam prikaže krajnje konzekvencije moralnog propadanja Glembajevih, koji su sada, u ovoj trećoj fazi, svedeni na prazne lutke, u frenzičnoj potrazi za zabavom i užitkom, a ne da nam pruži uvid u suptilne nijanse psihičkog proživljavanja likova. Što se propitivanja granica muško-ženskog u okviru psihe samog lika tiče, ne samo da Krleža ne piše hrvatsku varijantu *Orlanda*, nego, ako izuzmemo inačice edipovske situacije (od borbe između Leonea i oca ili sukoba između Kyrialesa i Filipa, čiji je odnos opet uvjetovan borbom za prevlast nad 'ženkom'), u njegovim djelima zapravo i ne nailazimo na zaokupljenost bilo kakvim suodnosom isključivo muških ili samo ženskih likova.⁷ Ono na što će se Krleža usredotočiti prikaz je muško-ženskih odnosa, i to bez iznimke kao borba za prevlast, za afirmaciju vlastitog identiteta, za ono što na tragu Lacana možemo opisati kao želju za 'vidljivošću' sebe kao subjekta.⁸ Iako će u svom dnevniku zapisati: »...pisati o Apsolutnom Ženstvu na formulu Weininger-Strindberg-Przybyszewski glupo je. Princip Apsolutnog Ženstva po ovom receptu: Žena je demonski udav, boa constrictor, hladna, nijema, opasna zmija, koja nikada ne umije da kaže pravu riječ u pravo vrijeme, koja nikada nije znala Čovjeku da objasni baš ništa, koja ga nikada nije pojmla, prijeteći mu od kolijevke do groba svojom amazonskom superiornošću...«⁹ prikaz žena bit će u njegovim literarnim djelima

sveden upravo na tu istu stereotipnu sliku Apsolutnog Ženstva koju u svojim zapisima kritizira. Od Eve, Salome, Crvene žene i Beatrice Laure — Vittorie Colonne iz *Michelangela Buonarrotija* ili Anke iz *Kraljeva*, do barunice Castelli, Bobočke, Filipove majke ili Melite, procesija žena koja pleše svoj ples smrti nad klonulim muškarcima, kao da tek potvrđuje Michelangelovu spoznaju: »Laž si, Ženo, slinava i oganj močvarni! O, grozna si obmana na mome putu u grob! Zašto da Te pretvaram u boje i sonete, kada Te zapravo mrzim! Kad mrzim Tebe i onoga koji mi te je iskinuo iz mog mesa. Vрати mi moje rebro!«¹⁰

Čini se da doista mržnja određuje optiku iz koje vidimo Krležine ženske likove. Takva reprezentacija žene, barem u ekspresionističkom razdoblju njegova stvaralaštva može se objasniti stilsko-formacijskim zakonitostima poetike razdoblja. Slijedeći načelo univerzalizma, prema kojem su protagonisti ilustracije određenih ideja, a ne zaokruženi, psihološki motivirani likovi, shematizirani doživljaj žene bilo kao svetiце ili bludnice, ali uvijek proizvoda muške mašte, čini se umjetnički opravdanim. Tako se u *Kraljevu*, kroz ljubavni trokut između Janeza, Anke i Tarzana, u grotesknom kovitlacu ljubavne žudnje, nevjere i smrti, razotkriva sva bijeda ljudskog postojanja. A sva ta nakaradnost strasti i nemoći zrcali se kroz lik žene. »U ognju luđačkog gnjeva/ goni nas ljubavni bijes!/ O kraljice, kurvo, djeva!/ Ave, victrix Eva!«¹¹ Izjednačivanje kraljice, bludnice i djeve, za avangardu tipičan postupak dehijerarhizacije, kao geste idejnog prevrednovanja ustaljenih normi građanskog društva, bit će međutim i temeljem psihološke motivacije u kasnijim Krležinim djelima. Psihološka motivacija protagonista u *Gospodi Glembajevima* i u *Povratku Filipa Latinovicza* može se sagledati kroz prizmu poremećenih muško-ženskih odnosa, u prvom redu kontaminacijom ideala žene svetiце, dignute na pijedestal, spoznajom o bludnoj prirodi ženske seksualnosti. U *Kraljevu*, međutim, ženska je bludnost groteskna slika malograđanskog idejnog poretka, u kojem su sve vrijednosti izokrenute kao u 'sovinom zrcalu'. Rušeći u svom finalnom kovitlacu poredak malograđanskog etičkog sustava, drama ne nudi alternativu. Svijet bludništva, kao etička norma, dominira, a žena prostitutka, okrenuta najnižim strastima, postaje metaforom svojevrsnog konzumerizma kao društvene norme ponašanja.

Žene, kao metafora, naći će svoje mjesto i u *Hrvatskom bogu Marsu*. U tim ranim, ekspresionističkim proznim tekstovima Krleža propituje još jedan uvriježeni stereotip. To je lik žene iscjeliteljice, svetiце koja se žrtvuje za druge. Samozatajnost, požrtvovnost, moralna čistoća, karakterizira taj ideal žene od Florence

Nightingale do majke Tereze. No, Krleža depijedestalizira i taj stereotip, povezujući motiv samilosti s motivom perverzne žudnje. Inačica motiva vampirizma (pohotna žena koja siše mušku snagu) metafora je Austro-Ugarske Monarhije koja siše krv hrvatskih mladića. Nagovještaj tog motiva naći ćemo u »Baraci VB«, u prikazu medicinskih sestara otmjena roda, koje umjesto samilosti i brige za bolesnike slave, a Vidović sluša razzdani i pohotan smijeh »budućih majki budućih krvoloka«. Još je sugestivnije ostvaren taj motiv u »Domobranu Jambreku«. Perverzna opčinjenost Princeze domobranom Jambrekom kojeg je rat pretvorio u torzo, pa podsjeća na kip Narcisa,¹² i njegova halucinacija o tome da su ga u Belvedereu silovali, da su ga kastrirali, da mu je odgrizlo obje noge, te uzaludna čežnja za Princezom dok obogaljen promatra ružičasti suton, jukstapozicija su romantičarsko-sentimentalnog i dekadentno-perverznog koda. Iz te se jukstapozicije ostvaruje motiv vampirizma sa socijalnom simbolikom. Njezino Visočanstvo iz Belvederea nije samo osoba dekadentnog senzibiliteta, već je i simbol Austro-Ugarske, pa njezina opčinjenost Jambrekom ima socijalnu simboliku.

Žena svetica, u Krležinom opusu, javit će se u drami *Gospoda Glembajevi* u liku Angelike, kao i likovima pokojne sestre i majke. No, njihovo privilegirano mjesto uvjetovano je ne samo njihovim mučeništvom, već i negacijom njihove tjelesnosti. Majci i sestri tjelesnost je uskraćena činjenicom smrti, Angeliki činom redovništva. Potvrđuje se tako teza koju u književnoj kritici najuvjerljivije promišlja Elisabeth Bronfen u studiji *Preko njezina mrtva tijela*,¹³ u kojoj pokazuje u kojoj su mjeri u reprezentaciji žena u kulturi zapadnoeuropskog kruga smrt i idealizacija nerazdvojni. Tek bestjelesna žena uzdiže se do savršenstva, a bestjelesnost se ostvaruje smrću, djevičanstvom ili, u slučaju Angelike, redovništvom. Tjelesna pak žena, barem kod Krleže, nikada nije 'posuda užitka'; ona je zmijolika bludnica koja opčarava, zavodi i uništava svoje žrtve.

U *Povratku Filipa Latinovicza* Filipov tragičan gubitak životnog elana imat će uzroke u ranom djetinjstvu. On je djelomično uzrokovan nemogućnošću identifikacije s ocem. Lišen autoriteta oca, Filip je prepušten sebi i svijetu u kojem vlada moralna pomutnja. No, Filip je još više uzdrman preranom spoznajom o majčinoj tjelesnosti i bludnosti. Motiv kotlova iz kojih kao da liže pakleni plamen i ženski steznici na početku romana upućuju na tragičan trenutak kada je Filip spoznao da mu se majka ne razlikuje od 'frajli'. Taj gubitak mogućnosti da nađe oslonac u majci koju će idealizirati, bit će uzrokom kasnije krize identiteta i nemogućnosti da uspostavi zdrav odnos prema ženama. Leone je tu u povoljnijem

položaju, jer se može tješiti da je očevu smrt izazvao osvećujući majku. No, njegova je kriza jednako duboka, jer ni on ne može odvojiti svijet bluda od svijeta tjelesnosti, i žudnja na kraju prerasta u nasilje.¹⁴

Iako umreženi u kompleksniji sustav tekstualne reprezentacije, pa stoga i sami kompleksniji, i ti ženski likovi nosit će slična obilježja kao i oni iz ekspresionističkog razdoblja. I barunica Castelli, i Filipova majka, i Bobočka uzročnici su tragičnog lutanja i moralnog propadanja muških likova. Ipak, one su različite, i ta različitost pokazuje da u ovom razdoblju Krležin sustav reprezentacije likova postaje ambivalentan, podrivajući ustaljeni sistem kodifikacije. Barunica Castelli, negativan lik u drami *Gospoda Glembajevi*, u prozi *Glembajevi* je opisana kao lik velike vitalnosti, koji se vlastitom snagom uzdiže iz ničega do barunice i Glembajevljeve supruge. Njezin šarm, njezin stil, njezina sposobnost da uživa u okusu gorke čokolade na usnama i misli o tome kako je dobro živjeti, čine je, unatoč svoj njezinoj dvoličnosti i proračunatosti, likom superiornim dekadentnom *spleenu* Glembajevih, koji vodi u ubojstva, samoubojstva ili ludilo. U tome je ona slična Regini, ženi dvostrukog morala, simboliziranog paravanom u njezinoj trafici, koju bi Filip mogao portretirati jedino kao napirlitanu papigu, sličnu frajli u jednom od noćnih barova. No, bez obzira na to što je iznevjerila kao majka, Regina je u svom svijetu malograđanskih vrijednosti i ambicija uspjela. Njezina starost je mirna i sigurna, a brak s Liepachom koji očekuje još će više učvrstiti njezin društveni položaj. I Regina i Šarlota inačice su fatalnih žena utoliko što se služe svojom tjelesnošću bezobzirno, da bi ostvarile vlastite ciljeve. No, one su bitno različite od Bobočke, prave fatalne žene-vampirice, koja siše mušku snagu, ali kojoj seksualnost nije sredstvo, već svrha. Za tu svoju strast ona je kažnjena, u skladu s tradicionalnim, obrednim vjеровanjima, kaznom koja odgovara grijehu. Žena-vampirica koja je uništila uzoran brak, bila uzročnicom barem jednog samoubojstva, upropastila nekoliko banaka, pretvorila dva snažna i uspješna muškarca u svoju sjenu, umire prikladnom smrću – zubima pregriženoga grkljana.¹⁵ No, gledajući Bobočku iz Filipove vizure, mi je doživljavamo kao tragičnu, ali prirodnu i spontanu osobu.

Ta žena akvamarinskih očiju, razmišlja Filip, nije lutka. »Ona je sigurno jedan živ i krvav čovjek Govore za nju da je nimfomanka: 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 ... brakolomstvo, nevjera, kakve glupe malograđanske predrasude! Ta žena ima smionosti da u ovom smrdljivom

provincijalnom zakutku u jednoj mračnoj kavani sjedi za kasom kao kasirica...¹⁶ Očigledna ambivalentnost tog teksta je otvoreni kraj, u kojem ostajemo sa slikom zbunjenog i zanimljivog Filipa pred Bobočkom u lokvi krvi, pregrizanog grkljana, nasuprot zaokruženoj strukturi naracije u kojoj je Bobočka, u opreci prema Filipovoj majci i njezinom malograđanskom društvu, kodirana kao pozitivan lik. Subverzivan je, također, i proces kodifikacije, u kojem se nude dva motrišta – malograđansko i Filipovo. Na njihovoj opreci temelji se subverzivnost tog teksta. Iako i taj lik, svojom tragičnom smrću, potvrđuje da se grijeh tjelesnosti može iskupiti jedino smrću, Filipov doživljaj njezine ženskosti (koja je drugačija od majčine zato što je spontana) pokazuje da je njezina tragična sudbina uvjetovana sustavom malograđanskih vrijednosti, a ne nekim univerzalnim vrijednostima dobra i zla.

No, važno je uočiti još nešto što je zajedničko svim ženskim likovima o kojima je do sada bilo riječi. U okviru sustava kodifikacije, kako ga je opisao Roland Barthes u svojoj studiji *S/Z*, svi ti ženski likovi pripadaju proairetičkom, ali ne i semičkom kodu. Drugim riječima, u smislotvorbi teksta oni imaju svoju funkciju, ali ne i svoj glas. Dakle, oni su tek antagonisti u dramskoj ili narativnoj strukturi teksta, i njihova je temeljna funkcija u tekstu karakterizacija muških likova. Drugim riječima, ženski likovi nisu samosvojni: oni funkcioniraju tek kao dramatisacija / narativizacija konvulzivnosti muškoga uma.

Je li onda tako i s likom Laure u drami *U agoniji*? Lik Laure Krleža stvara u trenutku kada njegovo dramsko stvaralaštvo postaje kvalitativno, kad se vraća Ibsenu i Strindbergu sa četrdesetpetogodišnjim zakašnjenjem. Ibsenov utjecaj vidljiv je u potrebi za nijansiranjem psihološkog proživljavanja likova, tako da oni, prema Krležinim riječima, doživljavaju na sceni sebe i svoju sudbinu. Doista, s Laurom je tako. Ona je lik koji je u dramskom smislu cjelovit i samosvojan, suptilno motiviran nijansiranim promjenama raspoloženja – osjećajem krivnje, nade, resignacije, razočaranja, bijesa. U drami u kojoj agonija označava i *agon*, borbu, i smrtni trenutak, Laura i Križovec funkcioniraju kao natura i kultura. Ona je vođena osjećajima, impulzivna, on sabran. Laura je dobro odgojena, s osjećajem dužnosti, vitalna u prilagodbi novonastalim okolnostima, otporna na društvena poniženja. U prvom redu je ipak karakterizira ljubav prema Križovcu (prije nego što ga je upoznala, ona je, tvrdit će za sebe, bila djevojka, udana doduše, ali u duši ipak djevojka). U trenutku kada se Lenbach ubija, ona nije licemjerna. Njegova smrt donosi joj olakšanje, otvara mogućnost da sredi svoj život na način na koji

je uvijek maštala to učiniti. Nervira je Križovec koji osjeća sućut prema mrtvom suparniku, i ona osjeća da nešto nije u redu. Počinje *agon* između Križovca i Laure i agonija njihove veze. Posežući za njim sve violentnije, histerična, iracionalna, Laura ga tjera na uzmak. Križovec koji je Lauri uvijek bio oslonac, utjeha, i nada, i izlaz (maštati o tome da bude jednom njegovom gospođom, pomagalo joj je da izdrži neizdrživost braka, davalo životu smisao), postaje stranac. Miris druge žene, koji još osjeća na njemu, baca na čitavu njihovu vezu novo svjetlo. Prisjećajući se jednog davnog detalja, načina na koji je gledao jednu drugu ženu tijekom koncerta, ona shvaća da je čitavo vrijeme on bio njezina ljubav (ona je željela biti njegova supruga, roditi njegovo dijete), a ona njegov flirt. Razočarana, povrijeđena, Laura se ubija, ali samoubojstvo nije tek čin samouništenja. Kao što, oslanjajući se na Freuda, upozorava Jacqueline Rose u studiji *Ne moći spavati*,¹⁷ u samoubojstvu uvijek postoji dvoje, ubojica i žrtva. Čin samoubojstva uvijek je zapravo izraz želje da se ubije ubojica, tako što će ga društvo osuditi zbog smrti žrtve. Tako i u toj drami, činom samoubojstva, Laura postaje glavnim protagonistom.¹⁸ Križovec, iako dramaturški samosvojan lik, s vlastitim glasom, ipak je podređen Lauri. Stoga ga mi vidimo Laurinim očima — kao dobro skrojeni sacco, kao čovjeka inteligentna i elokventna, ali racionalna i hladna koji Lauru doista umata riječima da se ne vidi krv, kao površnog i nevjernog muškarca, sklonog narcističkom flertu (kojem su, kako bi to rekla Virginija Woolf, žene potrebne da bi se vidio u dvostrukoj veličini). Simpatije su, vjerujem bezrezervno,¹⁹ na Laurinoj strani, i mi gotovo žalimo što je obarač povukla na sebe, a ne kao Begovićeva Giga Barićeva na Marka. No, je li, dramskom logikom teksta, Laura doista bila u poziciji to učiniti?

U prvom redu Laura je predstavница one loze koja je, svojom nečistom krvi, osuđena na destruktivnost i ludilo. Kao i kod Leonea, i kod Laure će na kraju prevladati manijakalna depresija nad pozitivnim životnim nagonom. Trenutak u kojem ubija leptiricu *mise-en-abyme* je njezinog suicidalnog čina, i nagovješćuje nemogućnost kontrole nad vlastitom osjetljivošću i razočaranjem.

No, to nije jedini razlog zbog kojega Laura mora umrijeti. U prvom redu, Laura je žena koja je prekršila moralni kodeks. Njezina odanost Križovcu, kao i ljubomora, vezane su uz njezinu tjelesnu požudu. Njezin odnos s Križovcem karakterizira, kao i u prostoru trafike gospođe Regine, neku vrst paravana. Zaseban prostor u kojem ona prima svoje privatne posjete, čini Lauru moralno dvojbenom osobom. Laura nije moralna karikatura kao što je to gospođa Regina, koja se upravo

zbog svoje amoralnosti uspijeva održati u društvu. Ona nije ni fatalna žena poput Bobočke. Ali i njezine postupke vodi tjelesni nagon i strast i upravo zato i njezina sudbina na kraju mora biti tragična. Žena, čak i ona koja plijeni svojom iskrenošću i spontanošću, ne može kao seksualno biće opstati u okviru moralnih normi društva. Laura, poput Ane Karenjine, tragična je heroina, koja svoju iskrenu ljubav mora platiti smrću. Jer, u okviru zadanih društvenih normi, čistoća se ostvaruje i otkupljuje smrću. Samo bestjelesna žena (djeвица, redovnica ili mrtva žena), može biti čista, može biti heroina. Da bi postigla moralnu čistoću, da bi nam ostala simpatična, Laura mora umrijeti.

BILJEŠKE

¹ Usp. Judith Butler, *Gender Troubles: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1994.

² Sandra M. Gilbert i Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writers and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven: Yale Univ. Press, 1979.

³ O ženskom liku kod Begovića vidi Dunja Fališevac: »Lik i shvaćanje žene u Begovićevom romanu *Giga Barićeva*« u: *Zbornik radova sa skupa Milan Begović i njegovo djelo*, Vrlika – Sinj, 1997, str. 179 – 186.

⁴ Još tijekom osamdesetih o tome su pisale, uz ostale, Slavica Jakopović i Lidija Sklevicky.

⁵ Mirloslav Krleža, *Davni dani I*, Sarajevo, Oslobođenje, 1977, str.132.

⁶ Isto, str. 47.

⁷ Ne mislim pritom toliko na homoerotizam, koliko na ono što se u odnosu među muškarcima naziva »male bonding«, dakle okrenutost muškarca prema drugom muškarcu kao prijatelju, učitelju, uzoru ili pak na takvu sličnu povezanost među ženama.

⁸ Usp. Lacan, »The Mirror Stage as Formative of the Function of the I« u *Écrits*, prev. Alan Sheridan, New York: Norton & Company Inc. str.1-8.

⁹ *Davni dani, ibid*, str. 356-7.

¹⁰ Miroslav Krleža, *Michelangelo Buonarroti*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Matica hrvatska i Zora, 1973 str. 31.

¹¹ Miroslava Krleža, *Kraljevo*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Matica hrvatska i Zora, 1973, str.83.

¹² Savršena ljepota Jambrekova za Princezu je upravo u njegovoj unakaženosti. Time što je njegovo tijelo negacija muškosti, ona je, istovremeno, i njezina sublimacija. Paradoksalno, nesrećom zaustavljeno tijelo u putanji svoje smrtnosti postalo je svojevrsnom inačicom umjetničkog djela, de-seksualizirani objekt žudnje, koji dopušta najluđe seksualne

fantazije. Poput umjetničkog djela, i ono omogućuje uzlet iznad zbiljskog, u svijet mašte i perverzних maštarija.

¹³ Elisabeth Bronfen: *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester U. Press, 1992.

¹⁴ O tome sam detaljnije pisala u člancima: »Leone i Filip: od modernističkoga do postmodernog subjekta« (*Republika*, 11-12/ 1993, str. 90 – 100) te »Fetišizam, vampirizam i pogled Drugoga u drami Gospoda Glembajevi«. (Dani Hvarškoga kazališta: Hrvatska književnost i kazalište dvadesetih godina XX. stoljeća, HAZU i Književni krug, Split. Zagreb – Split, 2003, str. 56-65.)

¹⁵ Slična je tome i Šarlotina smrt, kada joj Leone škarama prereže grkljan. No, ta smrt, kao što sam nastojala pokazati u eseju »Fetišizam, vampirizam i pogled Drugoga u drami Gospoda Glembajevi Miroslava Krlež« , *Dani Hvarškoga kazališta: hrvatska književnost i kazalište dvadesetih godina 20. stoljeća*, HAZU i Književni krug, Zagreb – Split, 2003, str. 55-65, uvjetovana je Leonovom neurozom i željom da se konačno obračuna s ocem, pa je vampiristički moment tog tragičnog završetka simbolično vezan uz njegovu homoerotsku žudnju, i ne treba ga u prvom redu očitati kao prikladnu kaznu za baruničine grijehе.

¹⁶ Miroslav Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*, Zagreb: Školska knjiga, 1995, str. 128.

¹⁷ Jacqueline Rose, *On Not Being Able to Sleep*, London: Chatto and Windus, 2003.

¹⁸ Na to vjerojatno misli i Pavao Pavličić kada kaže »Vi ste imali sreću da budete lik u drami koja poštuje dramaturške zakonitosti, i u tome smislu vama nitko ne može ništa, jer vaš je svijet čvrst, zatvoren i neuništiv, kao i svaka dobro konstruirana priča... Ukratko, vaša smrt, milostiva gospođo, koja slijedi na kraju prve verzije drame, jedini je logičan ishod, i u tome je smislu bolja od svakoga daljeg života u idućem činu.« (»Otvoreno pismo Lauri Lenbachovoj«, *Republika*, 11-12/ 1993, str.18-9.)

¹⁹ Svoju interpretaciju lika Laure koju naslovljuje »Može li se Lauri vjerovati?« (u *Može li se Lauri vjerovati: Književno-kazališne provjere*, Zagreb: Znanje, 1982) Branko Hećimović zasniva upravo na činjenici da je Laura živjela u mondenom društvu te da je Lenbach bio bonvivan i šarmer. Stoga, kada kaže da je do veze s Križovcem bila djevojka, udana doduše, ali u duši ipak djevojka, Hećimović smatra da ona ne govori istinu. Ona, misli on, morala je imati ljubavnih iskustava prije Križovca. A, ako laže o tome, moguće je da laže i o drugim stvarima.

Laura s Lenbachom nije imala djece, pa bi se moglo spekulirati i o nekonzumiranosti njihova braka. No, to vjerojatno nije način na koji treba shvatiti ovu njezinu tvrdnju. Konzumirani brak, naročito u dogovorenim vjenčanjima, kod vrlo mlade djevojke može prije uroditi ravnodušnošću nego strašću. Moguće je stoga da ona, iako fiziološki žena, u duši ostaje djevojkom. Njezina ljubomora, strastvena vezanost uz Križovca, želja da rodi njegovo dijete te samoubojstvo nakon razočaranja u njega, pokazuju da prije ima pravo Tatjana Stupnik koja u svom magistarskom radu tvrdi da je Laura »morala podlegnuti svojoj zloj kobi vidjevši ...pornografsku sliku svoje suparnice koja je potpuno srušila njen, već rasklimani mit o Križovcu...« (Usp. »Fenomen laurizma u Krležinom književnom kompleksu«, Magistarski rad, Zadar, 1993. str. 32.)