

# O Krležinim ženskim likovima

Suzana MARJANIĆ

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Pregledni znanstveni rad.  
Prihvaćen za tisak 6. 4. 2018.

## Ontološki strukturalizam Stanka Lasića o Krležinim romanesknim *animama* ili od *onog* političkog prema *Vječnom ženskom*

*Ona se budi.* Šarlo Akrobata  
*One nisu lutke* (Lasić 1974: 94)

Kao što je sugerirano naslovom, članak otvara pregled Lasićevih interpretacija Krležinih romanesknih femininih likova, i to s obzirom na koncept jungovskoga arhetipa *anime*. Riječ je o muškom zamišljaju vječne predodžbe žene, ne neke određene žene, već određene predodžbe femininog (u Jungovu određenju), a što postavljam u poveznicu s Goetheovim konceptom *Vječnog ženskog*. Navedeni pojam uvodi Goethe u posljednjim stihovima *Fausta* (*Chorus mysticus*) – “Vječno nas Žensko Uzdiže sveđ”, a pritom se koncept *Vječnog ženskog* u secesiji poetički razdijelio na *femme fatale* i *femme fragile*. Prvi je jungovsku interpretaciju, odnosno arhetipsku kritiku i tematsku analizu (usp. *Krležijana* 1: 230) na Krležine romane, konkretno, na roman *Povratak Filipa Latinovicza* (1932), primijenio Mladen Engelsfeld koji je Bobočku interpretirao kao *animu*, kao dopunski nesvjesni feminini element Filipove naravi (1975: 71).<sup>1</sup> Naime, tek u susretu s Bobočkom (Ksenijom Radajevom) Filip počinje ponovo slikati, zbog čega se uostalom i vraća nakon 23 godine na *podlogu*. Nakon navedene interpretacije jungovsku interpretaciju primjenjuje Željka Matijašević, i to na primjeru *Vučjaka*, u povodu režije Ivica Buljana u HNK-u (Zagreb) 2014. godine. Odabrala sam segment Lasićevih interpretacija, našega najdosljednijega interpretatora Krležinih djela,<sup>2</sup> Krležinih romanesknih *anima* – od *nesretne* mesarske kćeri Melanije Krvarić do *apeiron-*

*ske* Ane Borongay, u kontekstualizaciji s dramskim i novelističkim *animama* (Lasić 1974, 1987). Naime, Lasićevom ključnom zamjedbom o Krležinim romanesknim femininim likovima, u središtu je Krležine paradigme protagonist koji će tragati za smislom, apsolutom i pritom će se kretati od nekog autoriteta (od Pretpostavljenog, npr. Oca – obiteljskog, nacionalnog, vjerskog) k nekoj ljubljenoj osobi (Ženi): transgresija *homo politicusa* u *homo eroticusa*. Radi se o arhetipu koji se uočava u svim Krležinim romanima: *Vražji otok* (1923): otac – Gabrijel – Ljiljana;<sup>3</sup> *Povratak Filipa Latinovicza* (1932): majka – Filip – Bobočka; *Na rubu pameti* (1938): Domaćinski – Doktor – Jadviga; *Banket u Blitvi* (1938–1962): Barutanski – Nielsen – Karin/a; *Zastave* (1962–1968): otac – Kamilo Emerički ml. – Ana Borongay (Lasić 1987: 90). I upravo na toj transgresiji Lasić je interpretirao Krležine romaneskne feminine likove.

Iako pritom sâm Lasić nije rabio jungovsku interpretaciju, s obzirom na metodološki koncept ontološkoga strukturalizma, u interpretaciju Lasićeve interpretacije Krležinih femininih likova uvodim i interpretativni okvir jungovskoga arhetipa *anime* iz razloga što ga smatram bliskim konceptu *Vječno ženskog*, konceptu koji je Krleža iz perspektive *literature činjenice* Prvog svjetskog rata negirao u *Davnim danima* (usp. Marjanić 2005, Krleža 1977: 356–357). Iz perspektive kulta “oficirske Čizme” kao Golema (Krleža 1977: 212) u okviru socijalne antropologije, negirajući Weiningerovu ontologiju spolova (1903), koja se svodi na agon spolova kako je to

<sup>1</sup> Za razliku od analitičke psihologije, frejdovsku interpretaciju romana *Povratak Filipa Latinovicza* primijenile su Višnja Sepčić (1997) i Jasna Melvinger (2003), a lacanovsku – npr. Tvrtko Vuković (2012).

<sup>2</sup> Zbog preglednosti šestosveščanu *Krležologiju* Stanka Lasića bibliografski ću označavati jedinstvenim naslovom i rednim brojem sveska.

<sup>3</sup> Lasić navedenu “novelu” žanrovski određuje kao roman, i pritom u navedenoj shemi transgresiji od *političkoga* prema *erotskome* izostavlja Krležin prvi roman o Melaniji (1920/1922), gdje se, istina, ne projicira navedena transgresija, što se tiče (muškoga) protagonista, već Melanijina transgresija od uršulinskoga samostana prema autentičnosti.

demonstrirao Strindberg u *Gospodici Juliji* (1888), Krleža muški princip određuje kao princip *ratništva* “s mrtvačkom glavom na šubari”.

[...] da li je ‘muško’ u čovjeku zato naročito dostojanstveno jer su neki drugi ljudi istoga spola napisali genijalne knjige? Međutim, kakva je ženska pamet u majkama, koje su sluškinje čitavoj obitelji? One su veoma često **srce i glava** ovih organizacija, a od prvog do prvog u mjesecu plivaju pametnije nego svi ministri financija u parlamentarnim krizama. **‘Muško’ kao ideal, to je neka vrsta Todtenkopf husara, s mrtvačkom glavom na šubari.** Jedna varijanta Rilkeovog korneta, a ‘žensko’, to je Strindbergova gospođica Julija. (Krleža 1977: 47–48, istakla S. M.)<sup>4</sup>

Naime, svi Krležini feminini likovi, s obzirom na (generalizirani) kontekst duha stvaranja (modernizam), mogu se promatrati i kao svojevrsne *anime*, a jedan od razloga zašto krećem u navedenu analizu upravo je Lasićeva zamjedba koja je za njega *frapantna*, a riječ je o atributu koji često koristi u interpretaciji prvoga Krležina romana o Melaniji Krvarić, kako navodi, da u Krležinoj prozi koju je analizirao do 291. stranice svoje knjige *Mladi Krleža i njegovi kritičari* “ne postoji nijedan ženski lik koji bi u narativnom polju osvojio mjesto istinskog protagonista”. Nadalje zamjećuje da su Jambreškova Annunziata, Tičekova Mica, kao i Gabrijelova Ljiljana Sorge samo komplementarni/e aktanti/ice, dok su ostali ženski likovi narativni statisti s dvostrukim značenjem na polovima *mučenica* vs. *pijavica*. I stoga za Krležinu mladenačku novelistiku zaključuje da je riječ o prozi “o isključivo muškim preokupacijama, te bi i općeljudski problemi bili tretirani isključivo iz perspektive muškaraca” (Lasić 1987: 291).

Međutim, zamjećuje da tome očito proturječi prvi Krležin roman *Tri kavaljera frajle Melanije – Staromodna pripovijest iz vremena kad je umirala hrvatska moderna* (1920/1922).<sup>5</sup> No, Lasić bilježi *kao da*. Naime, utvrđuje da se roman o jednoj gospođici (*frajli* – 1. gospođica; 2. konobarica; 3. ulična djevojka; bludnica; *stara frajla* – usidjelica), koja je *na putu* da postane usidjelica, postaje roman o hrvatskom intelektualcu s kraja 19. i početka 20. stoljeća u tetradi – intelektualna seljačina (Janko Fintek), cinični hohštapler (Mirko Novak), matoševski lirik (Marijan Ksaver Trnin) i jugoslavenski omladinski revolucio-

<sup>4</sup> Ivan Slamnig (1970: 460) utvrđuje kako Krleža u obradi *ženskoga lika* u dramskim svjetovima ipak ne odlazi tako ekstremno kao što to čini Strindberg, ali pojedini prizori *Adama i Eve* (*Kritika*, 1922, 10–12) “zvuče nesumnjivo strindbergovski: ljubav kao želja za uništavanjem partnera, *proždiranje*, ljubav kao nadmetanje i izazov”. Pridodajem i anamorfoličko dijabolično-bračno ubijanje u jednočinci *U predvečerje* (*Plamen*, 1919, 7), dramoletu koji se smatra *Ur-dramom* spomenute legende.

<sup>5</sup> Zamjetno je, kao što pokazuje Lasićeva *Krležologija 4, Stvaranje kulta 1945–1963*, da o romanu *Tri romana frajle Melanije* u navedenom razdoblju nisu pisane teorijske rasprave/refleksije.

nar *a.k.a.* Ivo Vojnović (Puba Vlahović). “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). Možemo, se naravno, složiti s Lasićem, no kada uporabimo iščitavanje u lotmanovskom određenju početka i kraja romana, književnoga djela (usp. Lotman 1976: 277–287), možda ipak izgleda da je riječ o romanu s naslovnom protagonisticom Melanijom. Dakle, konstativ početka romana “Frajla Melanija nije bila sretno stvorenje” najavljuje *junakinjinu* potragu za emocionalnim ispunjenjem te njezino neuklapanje u vlastiti rodoslovni kontekst, a konstativ kraja romana “[...] i sve joj se činilo tako mutno”, “Tako mutno” može se postaviti u kontekst s Leoneovom prvom replikom o mutnoj osobnoj genealogiji. Odnosno, posljednje rečenice romana napuštaju ironijski modus i otvaraju mogućnost emancipatorskog potencijala u nesretnome kraju (usp. Fabijanić 2016: 171–180). Upravo u kraju romana u toj mutnini, koja asocira početno Melanijino genealoško blato, Mateja Fabijanić iščitava “početak uspostavljanja nje kao subjekta, žene kao individue, žene koja se ne uspostavlja pomoću drugoga; žene čiji roman tek počinje” (Fabijanić 2016: 175). Nadalje tu je i Krležino pismo Juliju Benešiću iz 1921. godine u kojemu pojašnjava tematsku preokupaciju romana – riječ je o kraju 19. stoljeća i *erotičnoj feбри* kao matrici romana. Odnosno, Krležinim pojašnjenjem o tematskoj preokupaciji romana u navedenom pismu o Melaniji Krvarić, mesarskoj kćeri, hrvatskoj Emmi Bovary (usp. Grdešić 2007: 259):

Roman je erotičke (isključivo) naravi, a projiciran je na sredinu našeg tzv. liberalnog gibanja oko pada Khuena. Dakle smrt stoljeća, fermenti i naša horvacka katolička močvara, a u tome mladi ljudi, nošeni, da upotrijebim jedan nazorovski izraz: erotičnom febrom.<sup>6</sup> (Krleža 2000: 165)

I nadalje da je ipak riječ o protagonistici, svjedoči izvankontekstualno i Krležina *prva drama*<sup>7</sup> – mislim pritom na fragment *Salome* iz *Davnih dana* (riječ je o

<sup>6</sup> Ne navodim sve ostale segmente romana (usp. interpretaciju o konceptu bovarizma i *shoppingu* kao proizvodnji identiteta) (Grdešić 2007, Bačić-Karković 2005), kao npr. Pigmalionov efekt (pitanje Melanijina obrazovanja u uršulinskom samostanu nakon čega je postala “fini materijal da se od nje modelira nemoguća životna pojava” – *kao fikcija lebdjela je među fikcijama*) koji dokazuju da je riječ (usprkos Lasićevoj interpretativnoj želji) o romanu naslovne junakinje, pa makar i u ironijskom modusu. Uostalom, Pigmalionov efekt primjenjuje i Gabrijel Kavran u odnosu na Ljiljanu Sorge kada je oblikuje anarhoindividualističkom lekturom (usp. *Vražji otok*, 1923, kao drugi Krležin roman, nakon romana o Melaniji).

<sup>7</sup> Dakle, ovdje ne mislim na prvu Krležinu objavljenu dramu *Legenda*, koja je objavljena u Marjanovićevim *Književnim novostima* 1914. godine (Zagreb, Rijeka, 1914, 1, 2, 3 i 4), već na prvi sačuvani fragment *Salome* iz iste godine kojim Krleža otvara *Davne dane*, jedini naš literarni dnevnik iz Prvoga svjetskog rata (usp. Marjanić 2005).

prvom dnevničkom zapisu *Davnih dana* – 26. veljače 1914) koji je dovršio 49 godina nakon tog prvog dnevničkoga zapisa, koji jednako tako posvećuje protagonistici. Zadržimo se na arhetipu *anime*, na njihovu imenovanju: prvi Krležin roman očituje se u melanholiji (Melanija, grč. *mélas* – ‘crn’ + *cholē* – ‘žuč’; ‘crna žuč’), a na dramskom početku Prvoga svjetskoga rata očituje se *Saloma* (hebrejski ‘miroljubiva’), gdje možemo otvoriti pitanje psihološke identifikacije ili, kako bi to rekla Camille Paglia – spolnu metatezu (2001: 281), *Saloma + Melanija, to sam ja!* (usp. Marjanić 2005, 2013).

Pritom još je jedna matrica utjecala da se u ovom članku zadržim na Krležinim romanesknim *animama* u naratologiji Stanka Lasića. Naime, u *Autobiografskim zapisima*, pronalazim, rekli bismo lasićevski, *frapantnu* sličnost, između Lasićeve i Krležine negacije Nietzscheova iščitavanja femininosti, kao i isticanje androgynosti. Naime, Lasić zapisuje kao je 1954/1955. godine negirao Nietzscheov koncept iz *Volje za moć* (posthumno objavljena) gdje prevrednovatelj svih vrijednosti tvrdi da su žene i volja za moć nespojivi antipodi. Navodi kako nije mogao povjerovati u navedeni postulat jer je od dječastva bio svjestan androgynosti naših bića. I nadalje:

Ali, nisam se mogao ni tada (a ne mogu ni danas) osloboditi uvjerenja da su žene bogatije od mene jer znaju smiono ući u konkretno, i u njemu stići do vječnoga. Pretvarati ga u nešto apsolutno, neponovljivo. Ja bih se u tom procesu zaustavljao na pola puta, slomljen svojom ‘ontologijom’, mučen svojom (intimnom) dvojnošću. (Lasić 2000: 116)

I slijedi zapis o Melanholiji, Suncu, Tijelu, dakako ženskom, i “čisto” znanosti, sve s velikim početnim slovima, onako – lasićevski ontološko-strukturalistički, s odsustvom humora, čega je uostalom i sâm svjestan (Lasić 2000: 620).

Ili kako je to u *Davnim danima* sročio Krleža kao odgovor – apsolutnu negaciju na Weiningerov virilizam (usp. Krleža 1977: 47) kao što i negira koncept *Vječnog ženskog*. Naime, iz perspektive četvrte ratne godine u dnevničkom zapisu *Davnih dana* pod datumom 13. prosinca 1917. Krleža negira kulturogeni koncept i diviniziranog i vampirski demoniziranog *esencijalizma* ženstva, odnosno Krležinom detekcijom:

Za beletrističke motive: govoriti ili pisati danas 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 pojmila, prijeteći mu od kolijevke do groba svojom amazonskom superiornošću, a danas stoji nad otvorenim grobom Čovjeka kao uzvišena pobjednica trijumfalno, s korom žena samarićanskih: mi smo uvijek znale da će ta mizerija upravo tako završiti. Jeftina roba. Francuska formula Ženke nije ni tako histerična ni tako

nordijski mračna. U francuskoj beletristici sve su Ženke staklene kokete, blistaju u tim lirskim priviđenjima kao ljuske na večernjim gospojinskim haljinama. Ni ono sve nije istinito ni pretjerano pametno. Iz današnje perspektive: jedno i drugo potpuno preživjeli besmisao. (Krleža 1977: 356–357)

## POVRATAK ARHITEME VJEČNO ŽENSKO – ANTITETIČKA VRTEŠKA I EGZISTENCIJALNOG I METAFIZIČKOG

I još jedan dodatak – pojašnjenje zbog čega koristim naslovnu odrednicu “Krležine romaneskne *anime*”. Tu se mogu pozvati na Geertzovu zamjedbu o dvama obilježjima antropološkoga bavljenja religijom nakon Drugog svjetskog rata kada – prema njegovim procjenama – nije bilo značajnoga teorijskoga napretka te da antropološko bavljenje religijom i dalje živi od pojmovnoga kapitala svojih prethodnika. Ukratko, sve pojmove vuče iz vrlo usko definirane intelektualne tradicije – riječ je o Émileu Durkheimu, Maxu Weberu, Freudu ili pak Malinowskom (Geertz 1998: 118). Navedena se dijagnoza može primijeniti i na današnju interpretaciju romanesknih likova, gdje izuzetak, što se tiče domaćega naratološkoga konteksta, čini interpretacija Gaje Peleša psihemskih narativnih figura, te se stoga i vraćam na arhetipsku Jungovu *animu*, koja korespondira s arhitemom *Vječnog ženskog*.<sup>8</sup> Naime, 1890-ih traje razdoblje kada se formirao mit o amoralnoj ženi kao kontrapunkt viktorijskome idealu feminine nevinosti. Zatvorena i u korzetu, neoznačene seksualnosti, ženi je bila dodijeljena pozicija izvan sfere profesija i svakodnevnih aktivnosti. Jednako tako i ekonomski i zakonodavni okviri onemogućavali su joj slobodu djelovanja, što je sve stvaralo idealizaciju društvene realnosti u kojoj su se žene nalazile. No, književnici toga doba reflektirali su viktorijski podzemni svijet nedopuštene seksualnosti. Ženskoj je ljepoti tada pridana i demonska moć, npr. E. A. Poe, Baudelaire, Flaubert, Zola, Swinburne i D’Annunzio koncipirali su inačice *femme fatale*.<sup>9</sup> I

<sup>8</sup> Lada Čale Feldman i Ana Tomljenović ističu kako danas u književnim svjetovima zasigurno više ne susrećemo binarnu opoziciju (andeosko – demonsko) *Vječno ženskog*, već su navedene figure rezistentnije, odnosno *Gestalt*i (oblici, karakteri), kako ih 2004. naziva Elisabeth Bronfen u svojoj knjizi *Ljubav-smrt i femme fatale: Razmjena društvenih energija između opere, književnosti i filmu* (usp. Čale Feldman, Tomljenović 2012: 200). Navodim i istraživanje Elisabeth Bronfen o ikonogramu mrtve žene što je postao umjetnički topos evropske umjetnosti 18. i 19. stoljeća (bestjelesna idealizacija), a spomenuta feministička kulturologinja navedeni topos interpretira preko vizualne interpretacije slike *Anatom* (1869) Gabriela von Maxa. Što se tiče hrvatske književnosti, navedeni je motiv kulminirao Matoševim ljubavnim sonetom *Utjeha kose* (1904–1908), s početnim stihom *Gledao sam te sinoć. U snu. Tužnu. Mrtvu*, a koji označava početak hrvatske nove lirike.

<sup>9</sup> U tome smislu Billy Wilder u filmu *Bulevar sumraka* (1950) svojoj Normi Desmond (uloga: Gloria Swanson), bivšoj megazvijezdi nijemih filmova, kao posljednju ulogu dodjeljuje upravo Juditu, čiji scenarij u vlastitim obmanama piše ona sama, u potpu-

njezina zavodljiva moć pritom je bila i pojačana rado-  
vima vizualnih umjetnika imaginarijima o sfigama,  
vampiricama, Juditi ili pak Salomi (usp. Hacke 1997:  
164, Timms 1989: 69).<sup>10</sup> Camille Paglia, koja se sub-  
verzivno atribuirala kao antifeministička feministkinja,  
ističe da feminizam odbacuje *femme fatale* kao kari-  
katuru i kao kletvu, interpretirajući je kao neuspješnu  
ženu od karijere, čija je energija bila neurotično  
skrenuta u budoar. “Takvim tehnikama demistifikacije  
feminizam je sebe stjerao u slijepu ulicu. Seksualnost  
je mutno područje proturječja i dvoznačnosti” (Paglia  
2001: 12). Pritom Paglia kao da otvara kritiku na istra-  
živanja Mary Ellmann (*Razmišljanje o ženama*, 1968)  
i Kate Millett (*Seksualna politika*, 1969) koje su u  
odabranim djelima književne produkcije iščitale mit-  
sko-arhetipske ili pak aktualne patrijarhalne kon-  
strukte (usp. Čale Feldman i Tomljenović 2012: 199).  
Navodim da je Mariona Tkalčić prva primijenila in-  
terpretativni repozitorij Mary Ellmann na interpreta-  
ciju Krležina romana *Na rubu pameti* (1938) gdje  
utvrđuje kako u navedenoj knjizi Ellmann preporučuje  
da do kraja iskorištavamo vlastite *političke stereotype*  
kao svojevrsnu strategiju raskrinkavanja istih te da  
slično, moglo bi se reći, čini i Krleža reprezentacijom  
ženskih likova u svojim djelima (Tkalčić 2016).

S obzirom na Krležinu kritiku koncepta, arhite-  
me *Vječnog ženskog* iz perspektive ratnih godina, kao i s  
obzirom na spomenuto pozitivno-kvalitativno istica-  
nje figure *femme fatale* i iz feminističke vizure, a koju  
je priložila Camille Paglia, koncept *Vječnog ženskog*  
približavam arhetipskoj kritici iščitavanja, i to u dvo-  
strukom vidu – kao fragilne i one slobodarske, ali ne  
u dihotomiji nego u njihovim prožimanjima, i nastojim  
tim sjedinjenjem koncepta *Vječnog ženskog* kao i arhe-  
tipske kritike o *animi* vratiti *Vječno žensko* u domenu  
metafizičkoga, a ne samo prirodnoga, nagonškoga,  
kako bi se poništila etička, a zapravo normativna diho-  
tomija svetica – bludnica, anđeosko – demonsko,  
fragilno – fatalno na koju se i svodi koncept *Vječno  
ženskog* (usp. Gjurgjan 2004: 311). Lasić pak nave-  
denu dihotomiju projicira u binarnoj opoziciji *muče-  
nica vs. pijavica* (usp. Lasić 1987: 291). Upravo u  
tome kontekstu, kao i u kontekstu Krležine negacije  
te arhite-  
me, *Vječno žensko* iščitavam u Krležinim  
romanima i kao egzistencijalno, u značenju prirodno-  
ga, nagonškoga, i kao metafizičko, u značenju kultur-  
noga, racionalnoga, s obzirom da Krležu nikako ne

nosti izgubljena u bovarizmu između realnosti (svojih 50 godina  
u kojoj je ne želi više nijedan filmski redatelj pa ni Cecil B. DeMille,  
koji autointerpretacijski glumi, i koji ju je ustoličio kao mladu  
mega-zvijezdu) i celuloidne vrpce nijemih filmova (kada je bila  
okružena obožavateljima).

<sup>10</sup> Mario Praz mit o fatalnim ženama, ili kako ih određuje  
“prepotentnoj i okrutnoj ženstvenosti”, pronalazi povijesno dublje  
te polazi od Lilit, Harpija, Sirena, Gorgone, Skile i Sfinge, kao i  
od Homerovih epova (Praz 1974: 57). Pored knjige Marija Praz  
*The Romantic Agony* (1933), Timms ističe i knjigu Patricia Badaea  
*Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women* (1979) o  
arhetipu feminine fatalnosti.

želimo, a osobno i ne mogu, svesti na pisca jedno-  
dimenzionalnih ideologiziranih slika (usp. Visković,  
u: Koštić, Marjanić 2016: 65–74, Visković 2008:  
158–159).

Zaustavimo se na spomenutoj Lasićevoj binar-  
noj opoziciji. Tako za *Vučjaka*, aplicirajući koncept  
*Vječnog ženskog*, Lasić navodi da je Žena određena  
konceptom bogomoljke/Vampira, odnosno kao bogom-  
oljka (*mantis religiosa*) koja ždere svog ljubavnika  
i kao vampir/ica koja će mu isisati i posljednju kap  
krvi te ga pretvoriti u sebe. Pritom se, navodi nadalje  
Lasić, Žena-Bogomoljka/Vampir(ica) raspada na  
dvije polutke – na defenzivnu i ofenzivnu – kao žena-  
ljepljivost/Marijana i kao žena-posesivnost/Eva (Lasić  
1987: 205). Zaključuje za obje figure, defenzivnu i  
ofenzivnu, da su podjednako nasilne i jednako opasne,  
kako to uostalom i *prilici* Krležinoj po/etici negativne  
antropologije (usp. Marjanić 2013, 2016), te u tom  
smislu upućujem na interpretaciju Željke Matijašević  
koja ističe da Marijana i Eva figuriraju kao Horvatov  
*Id* (2016: 229–236).<sup>11</sup> Pridodala bih da Lasićevu diho-  
tomiju žena-ljepljivost/Marijana i žena-posesivnost/  
Eva iščitavam kao jednodimenzionalni binarizam koji  
ne pokriva i socijalne okolnosti o tome da Marijana  
pokazuje simptome PTSP-a s obzirom da je sustavno  
silovana od Lukača i ostale lihvarske klijentele, dok  
je Evi kao ženskom djetetu bilo predodređeno školov-  
vanje, no roditelji su je unatoč tome što je bila dobra  
učenica predodredili za kupoprodajni brak za šest  
visokih ormara i šest pari konja.

Pritom pojedini teoretičari i teoretičarke, povjes-  
ničari, povjesničarke književnosti, srećom ipak ne  
tako brojni ali za pisca/autora dovoljno ubojiti, Krleži  
prišivaju navodnu mizoginiju,<sup>12</sup> gdje se uglavnom  
dekontekstualiziraju Krležini fiktionalni i esejistički

<sup>11</sup> Pritom su svi likovi *anime* i *animusa* iz bjesomučno-skanda-  
loznoga sna Krešimira Horvata preuzeti iz Goetheova *Fausta*, iz  
kojega uostalom i dolazi ovdje odabrana naslovna sintagma *Vječno  
žensko*, gdje Željka Matijašević zaključuje da je Horvatovo suoča-  
vanje s Vlastitim *Onim* istovremeno i suočavanje u bjesomučno-  
skandaloznom snu s arhetipskim jungovskim figurama nesvjес-  
nog. “Doslovno uprizorenje druge pozornice u drami, sna kao  
takvog, dovodi Horvata do suočavanja s vlastitom potisnutom *ani-  
mom*. Ona je predstavljena i kao *Virgo fidelis aeterna*, i kao *Mater  
dolorosa*, i kao *Mulier samaritana*, i kao *Magna peccatrix*” (Matija-  
šević 2016: 234). Dakle, riječ je o četverostrukoj *animi*, kao što je  
riječ i o četverostrukom *animusu*.

<sup>12</sup> Kontekstualno podsjećam na esej Antuna Branka Šimića o  
Karlu Krausu koji uvodno-okvirmo započinje interpretacijom Krau-  
sova eseja *Moralnost i kriminalitet (Sittlichkeit und Kriminalität)*  
iz rujna 1902. godine, kojim je započeo sustavni napad na maske  
moralističkih stavova prema spolnosti. Navedene je eseje 1908.  
objavio u knjizi pod istim naslovom (Timms 1989: 63). Pritom  
Šimić piše zanimljivu studiju o Krausovu feminizmu u kontekstu  
duha epohe kraja 19. stoljeća kada se “s čuđenjem stalo gledati na  
ženu kao da je to stvorenje bilo tek tada prvi put otkriveno od  
postanka svijeta” (Šimić 2013: 195). Naime, poznato je da je Kraus  
čestitao Weiningeru na njegovoj mizoginoj knjizi *Spol i karakter*  
(*ibid.* 196).

O kontekstualizaciji mizoginije kao duha navedene epohe usp.  
Sengoopta 2000: 29–30.

iskazi, ili se pak namjerno brkaju fokalizacije, dakako sve u smislu pragmatične tvrdnje navodnih dokazivanja vlastitih interpretacija, kao što se dakako semantički i semiotički brka odjelita kategorija pripovjedača od kategorije autora (usp. Marjanić 2013: 96, Stančić 2016: 45–54). Tako npr. Ljiljana Ina Gjurgjan ističe kako je Krležu u književnoj reprezentaciji ženskih likova ostao zarobljen u klišeima i stereotipima, odnosno da “u Krležinim literarnim djelima njegove ženske likove ne pratimo u njihovim intimnim promišljanjima i doživljajima, koja ne bi bila u funkciji borbe među spolovima”. Ukratko, Lj. I. Gjurgjan kao negativno-kvalitativnu odrednicu Krležinih djela ističe što se Krležu usredotočava na prikaz muško-ženskih odnosa, kao borbe za prevlast, “za afirmaciju vlastitog identiteta, za ono što na tragu Lacana možemo opisati kao želju za ‘vidljivošću’ sebe kao subjekta” (2004: 313), da bi navedeno teoretičarka zao-kružila, moram istaknuti, neetičkim konstativom po samoga autora, gdje upućujem na ponovno čitanje Slamnigove interpretacije (1970): “Čini se da dosta *mržnja* određuje optiku iz koje vidimo Krležine ženske likove” (Gjurgjan 2004: 314, kurziv S. M.). Pritom je zamjetno da su Lasićeve izjave o Krležinim psihemskim narativnim figurama neznatno utjecale na feministička iščitavanja (npr. Gjurgjan 2004, 2004a).

Nijedna od negativno-kvalitativnih interpretacija (u ovom segmentu zadržavam se samo na interpretaciji Lj. I. Gjurgjan) koje se zaustavljaju samo na *agonu* spolova ne ističe navedenu *antitetičku vrtešku* političke matrice koja završava u erotičnom *Vječnom ženskom*, kao što je to prvi zamijetio Lasić. Navedeno možemo oprimjeriti Krležinim *punk* romanom *Vražji otok* iz 1923. godine u kojemu se Ljiljana Sorge očituje kao arhetipsko *Vječno žensko* za mladoga Gabrijela Kavrana. “Ne samo da mu je iščupala srce nego i sva tri rebra pod srcem, te je pod lijevom Gabrijelovom sisom zinula duboka rana koju je vukao tri godine po čitavoj Evropi.” Eksurs o *Vječnom ženskom* završava nakon melankoličnoga mazohizma sadistički (kao i u Krležinom prvom romanu o Melaniji): “[...] on je osjećao kako je on tu djevojku zadavio svojim rođenim rukama” (Krležu 1988: 175). No posljednja sekvenca romana završno je okrenuta prema konceptu *Vječno žensko*, u Goetheovu određenju (posljednjim stihovima *Fausta*), i to nakon simboličnoga patricida: “Tamo ga čeka žena, tamo će se sve riješiti!”. Dakako, riječ je ironizaciji koncepta *Vječno žensko*, jer se s Ljiljanom, nekadašnjom djevojčicom s guvernantom i hrtom, od koje je oblikovao anarhistički “pogled na svijet” (usp. Krležu 1988: 204), mora naći na krabuljnom plesu (ponovo pod maskom). Gabrijel Kavran za razliku od oca teži samo jednom, i to *fragilnom* konceptu *Vječnog ženskog*.<sup>13</sup> Naime, stari Gabro imao

je tri supruge, od kojih prve dvije – Amalija (Malčika) i Gabrijelova majka Marija pripadaju fragilnom konceptu, dok se Eva, iako kao i Marija završava kao utopljenica, očituje kao slobodarski koncept *Vječnog ženskog*.

Kao što je Lasić došao do sheme o transgresiji od političkoga prema erotičnome u Krležinim romanima, tako je, čini mi se, Darko Suvin (mislim na shematizaciju pregleda) učinio s Krležinim dramama. Naime, Suvin zamjećuje kako u ženskom principu Krležu počinje najshematičnije, općim mjestima iz literature *fin-de-sièclea*, i pritom izvlači tri utjecaja ne na Krležu, već na oblikovanje tih općih mjesta – Strindberga, Przybyszewskog i Weininger, dakle autore koje je Krležu negirao s obzirom na koncept *Vječnog ženskog* (usp. prethodno citirani zapis iz *Davnih dana*). Suvin zaključuje kako je to u *Legendama* mlada žena sa strastvenim spolnim nagonom – dakle, Marija; nadalje u građanskom salonu Kolumbina, zatim na *kermesu* u svjetovima legende *Kraljevo* – Anka, u umjetničkoj sublimaciji to je onda Beatrice Laura Mona Lisa Vittoria Colonna, u hotelu Eden riječ je o Vjećnoj Evi. I pritom Suvin, čiju interpretaciju Lasić uvodi u model dinamičke analitičke interpretacije,<sup>14</sup> aforistički, apstraktno zaključuje:

Od Kolombine pa do dviju ženâ *Lede* sve su one mačkaste – a u *Legendama* su još i ograničene ali zamamne – *femmes fatales*. (Suvin 1981: 76)

Zamjećuje kako su tek u *Vučjaku*, kao i u trima glembajevskim dramama, feminini psihemi obogaćeni sućutnim prikazom tako da su i one kao i maskuline figure više žrtve nego krvnici/e, te pretpostavlja da se u *Vučjaku* “naznaka Magna Peccatrix ima shvatiti kao *more sinned against than sinning*; paralelno s time one postaju *femmes de trente ans*.” Navedeno prepoznaje u Marijani Margetić, zatim manje za Castellicu i Melitu, ali onda opet za Klaru i Lauru “koja je – u originalnoj, a još više u produljenoj verziji – gotovo feministički prikaz ugnjetavanja žene” (Suvin 1981: 76).<sup>15</sup> Što se tiče semantičkoga polja žene, pored

<sup>14</sup> Model dinamičke analitičke interpretacije zajedno s modelom otvorene i statičke analitičke interpretacije Lasić određuje krovnim terminom *spokojna samouvjerenost analitičke interpretacije* (*Krležologija* 5, 328). Osobno, moram priznati, bilo bi mi draže da je Lasić šestosveščanu *Krležologiju* oformio prema tematskoj interpretaciji (topoi – motivi i teme), dajući time prednost Krležinim djelima, a ne kritičarima/kritičarkama.

<sup>15</sup> Tatjana Pišković prva je sustavno primijenila teoriju govornih činova na Krležino djelo, u konkretnom slučaju na dramu *U agoniji* (1928), gdje, među ostalim, zamjećuje da za razliku od Lenbachovih neuspješnih performativa, odnosno jedinoga uspješnoga performativa kada je izvršio samoubojstvo, Laura, kada rabi performativne iskaze, “oni su uvijek uspješni (održava obećanja i zakletve, iskreno se divi, poštuje ili prezire koga), dakle izgovara ih s namjerom da ostvare cilj kojemu su namijenjeni” (2008: 2). Pritom se Laurino ubojstvo leptirice možda može postaviti u negativno-kvalitativni paralelizam i citatnost sa Strindbergovom *Gospođicom Julijom* (1888), trenutkom kada Jean ubija njezinu

<sup>13</sup> O atributima koncepta *femme fragile* koji je ustoličila Ariane Thomalla u knjizi *Die Femme fragile: ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende* (1972) usp. Emonds 1997: 165–166. Na njezinom tragu Dragan Buzov (1996) razvija koncept *dobro koje odbija*, primjerice, na slučaju Dore Krupičeve.

semantičkoga polja intelekta, koje, dakako, prema Suvinovoj interpretaciji pripada muškarcu, i polju vlasti, a koje je interpretirao prema Greimasovu modelu strukturalne semantike (iz 1966), Lasić za polje žene zamjećuje kako Suvin nije tom paru dao terminološko određenje (ime tipa), ali da je iz njegove analize očito da negativni pol žena-krvnica pripada svjetovima većine legendi, a pozitivni pol ženu-žrtvu utjelovljuje Laura. Nadalje, Lasić Suvinovo određenje da je Laura “gotovo feministički prikaz ugnjetavane žene” postavlja u bliskost s Mihanovićem zaključkom o Lauri koji je gotovo istodobno izrečen na *Danima Hvarskoga kazališta* (usp. *Krležologija* 5, 358).

#### OD AUTORITETA PREMA SLOBODI ILI OD POLITIČKOGA PREMA *EROTIČNOJ FEBRI*...

Sâm će pak Lasić reći za ontološki strukturalizam (sistem) kao i za teoriju književne znanosti da se za njih od knjige *Problem narativne strukture* (1977) “intenzivno i napokon odlučio” (*Krležijana* 5, 7). Što se pak tiče prve skice paradoksalnog ili antinomičnog ontološkog strukturalizma, Lasić je dao u knjizi *Sukob na književnoj ljevici* (1970) (*Krležologija* 5, 8). Odnosno, kao što je naveo u *Autobiografskim zapisima* – da mu je dugogodišnji boravak u Krleži i u literaturi oko Krleže omogućio da provjeri snagu deduktivne konstrukcije zvanu ontološki strukturalizam (Lasić 2000: 98). Za ontološki strukturalizam nadalje aforistički zaključuje: “Teza i antiteza – Ja bez Drugoga i Drugi kao Ja – u jedinstvu i nerješivoj povezanosti” (*ibid.* 381). Naime, pojašnjava kako je uvijek osjećao da se “bez polemičkog prezira i ništenja drugoga” ne može “konstituirati i razviti autentičan stvaralački čin”, i navedeno je pitanje riješio ontološkim strukturalizmom, koji je, vjerujem, samo drugi naziv za antitetičku vrtešku – “permanentno samoopovrgavanje i put prema kompleksnoj ekstatičnosti” (*ibid.* 382). Odnosno, ontološki strukturalizam ili antitetička vrteška ili teorija slobode koja počiva na principu nerješivog jedinstva suprotnosti: “u svakom Ja živi njegov Ne-Ja, u svakom identitetu razlika, u svakom Jastvu Drugi, u svakoj Riječi Proturiječ, u svakoj totalizaciji kompenzacija” (*ibid.*). Ukratko, Lasić preko antitetičke vrteške, pišući o Krleži, zapravo istodobno piše i o sebi.

U *Krležologiji* će umjesto sintagmi *hiperbolična antitetička vrteška, ekstremna kontradiktorna vrteška* (Lasić 1982: 24, 421) Lasić rabiti termin *antitetička vrteška*, i to gotovo psihodetekcijom (usp. Lasić 1989:

pticu. Naime, Lj. I. Gjurgjan navodi da je riječ o *mise-en-abyeme* Laurinog suicidalnog čina te scena s leptiricom “nagovješćuje nemogućnost kontrole nad vlastitom osjetljivošću i razočaranjem” (Gjurgjan 2004: 318). Tu je i ključno pitanje iz Hečimovićeve članka *Može li se Lauri vjerovati?* koje relativizira viđenje Laure kao žrtve Lenbachove okrutnosti i Križovčeve ravnodušnosti i otvara interpretaciju o Lauri kao glembajevski nasilnoj individui.

39–40, 343). Zamjetno da je *Krležijana* pod natuknicom “antiteza” ne navodi i određenje antitetičke vrteške.<sup>16</sup>

U knjizi *Krleža: kronologija života i rada* (1982),<sup>17</sup> koja će označiti raskid između Lasića i Krleže, Lasić navodi kako je riječ o njegovoj ishodišnoj koncepciji o Krležinoj umjetnosti – koncepciji o *hiperboličnoj antitetičkoj vrtešci* (Lasić 1982: 24), odnosno o *ekstremnoj kontradiktornoj vrtešci* (*ibid.* 241), i to čini mi se s namjerom da se u potpunosti ne zamjeri Autoru – ili kako je Krleža oznakom *Subjekt* ostvario autotematizaciju u razgovorima s Čengićem vezanima uz Lasićevu *Kronologiju*. Mirjana Stančić navodi kako je to “jedna od najsugestivnijih metafora Lasićeve strukturalističke koncepcije, možda i zato što osim svojeg predmeta uspješno predstavlja i bitnu kvalitetu književno-kritičkog razmišljanja S. Lasića, naime inzistiranje na cjelini kao jedinstvu suprotnosti koje, naravno, moraju biti neprestano prisutne” (Staničić 1990: 212). S druge pak strane, rekla bih da je Lasićeva *antitetička vrteška* varijanta onoga što Jan Wierzbicki određuje kao Krležinu poetiku spora ili poetiku bjesomučne svađe (Wierzbicki 1980), odnosno ono što će kasnije Ralph Bogert (1991) odrediti kao *naysayer*.<sup>18</sup> Za razliku od Mirjane Stančić, Bojan Koštić, iz perspektive diplomskoga rada o Lasićevoj antitetičkoj vrtešci, zamijetiti će sljedeće:

Međutim, s jedne strane, koliko Lasićev koncept antitetičke vrteške olakšava razumijevanje Krležinog književnog prosedea i način na koji on stvara svoje književne svjetove, s druge strane to konstantno kretanje između dva ekstrema onemogućuje nam donošenje bilo kakvih konačnih zaključaka ili bilo kakve apsolutne Istine [...] (Koštić 2016: 240–241)

Kao jednu od moćnijih Lasićevih određenja antitetičke vrteške navodim ono koje je pripisao Kamilu Emeričkom ml.: Kamila gledamo kao identitet koji

<sup>16</sup> Često će Velimir Visković isticati da je povodom *Krležijane* uredništvo od Stanka Lasića naručilo prije 13–14 godina, (od) kada se začinjao projekt, članak pod nazivom *Krležologija*, koji je trebao obuhvaćati pedesetak standardnih kartica, no njegov je tekst strastveno zahvatio gotovo pet tisuća kartica, pa je i objavljen kao Lasićeva *Krležologija* u šest svezaka u izdanju Globusa.

<sup>17</sup> Što se tiče *Kronologije*, sâm će Lasić istaknuti u *Krležologiji* 6, u poglavlju 4. *Prvi prodor u ključne točke Krležine biografije: 1893, 1908, 1913, 1919, 1939, 1941, 1945*, da ono što može začuditi da sve do 1982. godine, dakle, godine kada je tiskana *Kronologija*, da je Krležin život ostao gotovo potpuno neistražen, i navedeno većim dijelom stavlja na dušu zagrebačkoj književnoznanstvenoj stilističkoj školi. Pritom ističe težinu biografskoga rada koji se ponekad ocjenjuje negativno-kvalitativno kao pozitivizam (kao što su to činili upravo predstavnici stilističke škole), gdje je “teško sjediti po arhivima, prevrtati razne novine, kopati po starim spisima, čitati stotine i stotine stranica [pridodajem, recimo na način – našalost pokojnoga – Branimira Donata, op. S. M.] da bi se (eventualno) pronašao jedan novi i k tome nevažni podatak” (*Krležologija* 6, 121).

<sup>18</sup> Lasić ne propušta istaknuti da se Wierzbicki u interpretativnim antitezama oslanja na interpretaciju Darka Suvina (*Krležologija* 5, 357).

ne možemo uhvatiti jer svakoj konkretnoj postavci suprotstavlja opreku, i to sve u skladu, Lasićevim određenjem, s Krležinom životnom i stvaralačkom antitetičkom vrteškom (Lasić 1974: 89–90, usp. 1982a: 106).

U *Kronologiji: život i rad Miroslava Krleže*, tematizirajući odnos Miroslava Krleže – sina i Miroslava Krleže – oca, Lasić pretpostavlja da se u njemu “krije dubinsko žarište one permanentne Krležine strukture kojom će on percipirati i kreirati svijet: *ekstremna* negacija i afirmacija istovremeno” (Lasić 1982: 34). I nadalje, kako to zamjećuje Bojan Košić koji uvodi i pitanje *Miroslavova trojstva*, biografski kontekst djeda, oca i sina koji nose isto ime –

Krležin otac je rođen 1857. u Varaždinu. Majka mu je bila pl. Josipa Mekovec, dok zakonitog oca nije imao, zbog čega očinstvo nad njim preuzima učitelj u Križovljanu – Miroslav Krleža:

Povezivanjem biografskih i literarnih toposa lakše možemo otkriti motivaciju nekih likova, neke njihove odluke i tokove misli, koji su, na kraju krajeva, utjecali i na smjer razvoja samih djela, kao i na njihovu dinamiku (Košić 2016: 7).

Što se tiče odnosa otac – sin i u Krležinu posljednjem romanu, Lasić zamjećuje da se u Kamilovu slučaju apsolutna negacija oca pretvara u afirmaciju (Lasić 1974: 89). Odnosno, njegovim određenjem koje se opet nalazi u okrilju antitetičke vrteške:

Kamilova antipatija preljeva se u simpatiju, a simpatija se ponovo utapa u antipatiji. Taj čovjek kojeg on cijelim bićem negira jest netko tko mu je istodobno drag. (*Ibid.*)

Projekcija odnosa oca i sina odražava se i na odnos Kamila i Ane. Kako navodi S. Lasić – “kada je odbacio Anu, Kamilo joj se tek tada u potpunosti predao” (*ibid.* 93). Devet godina razdvojenosti Kamilo omogućuje spoznaju vlastitoga identiteta, no pitanje koje postavlja i Lasić jest sljedeće – dakle, je li Kamilo stekao identitet “definitivno i potpuno” (*ibid.*). Kamilo ne uspijeva ostvariti odnos s Anom jer afirmacija tog odnosa nastupa trenutkom kada se razdvoje. Zbog svog antitetičkog karaktera, Kamilo nije bio u mogućnosti ostvariti ni odnos s ocem, kao što to nikada nije uspio ni s Anom ni sa suprugom (usp. Krstić 2016: 34).<sup>19</sup>

<sup>19</sup> U *Autobiografskim zapisima* Lasić će istaknuti da su na njega od diplome do Lyona (1953–1956), posebno na doživljavanje njegove individualnosti kao fluidnosti i nesigurnosti, utjecala dva autora – Krleža i Stendhal i za njihov način pisanja pronalazi apsolutnu sličnost: “Struktura je uvijek bila prožeta i nošena antitezama: Piščeva Ja (ili: ‘strukturalnog’ Ja) ima nema, gubi se u proturječnostima, upravo kao moj vlastiti Ja” (Lasić 2000: 116). Odnosno, kao što je zabilježio u *Autobiografskim zapisima*, da je u dnu Krležine literature osjetio “stalno nastojanje da dođe do sigurnosti, da ukloni svoja kolebanja i sumnje bez kojih, međutim, njegovo djelo ne bi bilo ono što jest – mučan, a predivan dijalog” (Lasić 2000: 617).

Zaustavimo se na Ani Karić, prvoj našoj glumici koja je scenski utjelovila Anu Borongay. Na moje pitanje – u okviru čega sam istaknula da je glumica utjelovila samo dva Krležina feminina lika, a riječ je o legendi *Adam i Eva*, kao i o romanu *Zastave*, iako su je mnogi vidjeli i kao Lauru i kao barunicu Castelli te da je, kad se govori o *Zastavama*, Krleža, što se tiče naših književnih svjetova, upravo prvi razbio tabu o ljubavi mladića i postarije gospođe na primjeru tragične ljubavi Kamila Emeričkog i Ane Borongay, odnosno, kao što je Darko Gašparović zapisao povodom Krležine drame *U logoru*, odnosno drame *Galicija* (Krleža dramu *U logoru* smatra preradbom *Galicije*), da je ta ljubav između mladića i zrelije, zrele gospođe (Horvat – barunica Meldegg-Cranensteg, Leone – barunica Castelli) jedna od Krležinih opsesivnih tema”, umjetnica je konstatala: “Danas navedena ljubav više nije tabu tema [...]” (usp. Karić 2014: 123–230).

Iznimna je Lasićeva procjena o tome da su svi Krležini feminini likovi, a pritom se opet zadržava na romanima, osim Ljiljane Sorge iz novele/romana *Vražji otok* (1923),<sup>20</sup> koja je, kako ističe, relativno mlada,

žene zrele i u stanovitu smislu deklasirane. U traganju za srećom i smislom one postaju preljubnice. One su autentične. (...).

Bobočka, Jadviga, Karin i Ana idu ravno k cilju: živjeti istinski. Sve su pobijedene. Sve propadaju tragično. U ljudima s kojima su živjele one ostavljaju neizbrisiv trag. Fatalnost je njihov znamen. Senzualne i poetske istodobno, one preziru konvenciju jer osjećaju blizinu smrti. Građanske maske i laži im se gade. (...) Odbacuju ‘muški’ svijet i njegove preokupacije da bi se bavile bitnim: istinskim i iskrenim životom tijela i duha. One nisu lutke” (*ibid.* 94).

U okrilju tih idealtipskih interpretacija, Anu Borongay promatra kao sintezu svih femininih likova, kao Krležinu “najdublju metaforu” (*ibid.* 98). Tako István Lukács (2016) u članku “*Veliki akt*” kao *apeiron romana* “*Zastave*” podastire izniman interpretacijski doprinos koji iz nove perspektive iščitava Krležine *Zastave*, određene obično kao “summa Krležiana”, i to iz matrice *apeirona* (Krležin interpretativni repozitorij u *Zastavama*), za razliku od dosadašnjih iščitavanja koja su *Zastave* uglavnom određivala iz vizure političkoga romana, odnosno iz političkoga i povijesnoga horizonta (1913–1922).<sup>21</sup> Autor tako

<sup>20</sup> Za *Vražji otok* Lasić navodi kako ga je privukao ekstatični arhetip koji je u hrvatskoj književnosti najmanje razvijen (npr. Galovićeva *Začarano ogledalo*, 1913. i Sudetin *Mor*, 1930), “a koji ontološki strukturalizam (dakle, Lasić, op. S. M.) definira kao redukcijsku hermetičnost” (Lasić 2000: 321).

<sup>21</sup> U *Vodiču kroz Krležu* Ivan Glišić i Danijel Radočaj bilježe da u *Dnevniku 3* “čitamo da je profesorica Golik nosila košulju nalik muškoj, a zatim i mušku kravatu; bila je feministica, pobornica ženskog pokreta i ženskog prava glasa u Europi. Mnoge nje-

utvrđuje da je *apeiron* jezgra romana slika *Veliki akt* Dezsóa Orbána koji je poslužio za model Ane Borongay. Kamilovo predavanje Ani Borongay Lasić prepoznaje kao temu Karin/a: “odsutnost će postati halucinantna prisutnost. Mit. Ana se pretvara u Ljubav”, te susret u Zagrebu 1922. godine Kamila i Ane Stanko Lasić smatra remek-djelom cjelokupnog Krležinog opusa – “**Za mene su to najljepše i najtamnije stranice hrvatske književnosti uopće**” (Lasić 1974: 97, istakla S. M.).

Kao u posljednjem romanu, tako i u svojoj posljednjoj drami *Put u raj* (1970) Krleža se vraća na arhitemu *Vječnog ženskog*. Orlando (znanstvenik koji se nastoji spasiti pomoću hedonizma), u bivšem kabaretu *Il piccolo paradiso*, heterotopiji bez zemljopisnih koordinata, kako bi rekao Foucault, rangira tri prividna izlaza iz tjeskobne situacije – žensko tijelo kao najniža, animalna razina (animalno Orlando iz svoje liječničke, znanstvene perspektive pripisuje tjelesnim kontaktima), alkohol kao *viši nivo*, no ipak srednja razina gdje se “svijest otima blatu”, i u konačnici narkotici kao *najviši uspon mudrosti*. Navedeno podsjeća na ono što je Krleža rekao Lasiću o trovršnom mazohizmu – “Što ćete vi izabrati da ne biste podnijeli odgovornost i napor?”, aplicirajući trijadu – žena, alkohol i politika (Lasić 2000: 604), gdje je zamjetno kako je politika zamijenjena narkotičkom stvarnošću u svjetovima *Putu u raj*.

Što se tiče političkoga trosvečanoga anarho-romana *Banket u Blitvi*, kako ga određuje npr. Ivan Glišić (2016), riječ je dakako o generalici Karin/i Michelson koja očito, ali, dakako, ništa nije sigurno u Krležinim svjetovima, djeluje i kao ljubavnica pukovnika Barutanskoga, ali jednako tako i Nielsenova ljubavnica, pa navodno i kao dvostruka špijunka, čime se rastvara Nielsenova niša sumnje – dakle, je li generalica Michelson konfidentica ili nije (usp. Franić Tomić 2008). Uostalom, Karinin krvnik nije Barutanski već Nielsen, “budući da se ona objesila kako bi mu dokazala svoju osporenu erotsku i političku lojalnost” (Čale Feldman 2016: 83). Karin/a Michelson pak će Nielsen u dramizaciji Mladena Vukića<sup>22</sup>

---

zine osobine ugradio je u lik pjesnikinje Ane Borongay u *Zastava*, kombinirajući je sa *starijom* feministicom Isidorom Sekulić, književnicom iz Srbije, s kojom će se sresti najprije u Beogradu, potom i u Parizu te *imati aferu*. Budući da mu Golikova nije davala, nije mu mogla pomoći pri sređivanju *neurednog stanja oko raznih predmeta*. Krleži, kojeg su zahvatile krizne godine puberteta, najveće nevolje zadavao je nadstojnik razreda” (Glišić, Radočaj 2013: 71). Tragom navedenih iščitavanja *na ključ* upućujem i na poznatu Krležinu negaciju o Ani Borongay kao mogućoj Ani Lesznai (usp. *Krležologija* 6, 371).

<sup>22</sup> Iz dramizacije Mladena Vukića za predstavu *Banket blitvanski*, prema motivima Krležina političkoga romana *Banket u Blitvi*, u režiji Mladena Vukića, 15. prosinca 2013, Histrionski dom, Zagreb.

Na njezinu logiku srca opravdanja Nielsen će formalistički odgovoriti, ubivši povjerenje: “Ja Vam vjerujem da su Vam to moje pismo ukrali, ali, nažalost, ja više ne mogu vjerovati da se to

suprotstaviti femininu perspektivu spram *Manneken Pisa* (brabantski “mali mokreći muž”) u Bruxellesu. Odnosno, njezinom ironijskom verbalnom tiradom:

‘Muška pamet’, ‘muški karakter’, ‘muški kriterij’, i uopće sve to ‘muško’ što vi izgovarate uvijek iz visine, s pijedestala, kao da sve to vaše ‘muško’ nije onaj mali briselski blesavko koji velevažno okupljen svojim vodovodnim brigama misli da je neobično mudar kada pravi kišu. Ja sam, dakako, samo glupa žena, brbljavka koja nema pojma ni o čemu, i ja, dakako, ne mogu biti filozof u krevetu, gdje ste vi uvijek od nas nerazmjerno inteligentniji. (Vukić, prema Krleža, rkp.)

## ZAKLJUČNO ILI ANA BORONGAY KAO KRLEŽINA NAJDUBLJA METAFORA

Možda kao zaključni komentar ovoga pregleda o ontološkom strukturalizmu Stanka Lasića o Krležinim romanesknim *animama*, odnosno kako je on to pro-verbijalno imenovao kao transgresiju od *onog* političkog prema *Vječnom ženskom*, dvama nagonima – Erosu i Thanatosu, do čije je antitetičke vrteške Freud došao nakon iskustva Prvog svjetskoga rata, nakon psihoanalitičkih razgovora s brojnim iskustvima granatnoga šoka, možemo uokviriti podatkom da je Stanko Lasić još uvijek jedini naš krležolog koji je napisao interpretativnu knjigu o Krležinim *Zastavama*. Do godine objavljivanja *Zastava* jedino je Begovićev roman *Giga Barićeva: Roman iz zagrebačkog poslijeratnog života* (“Novosti”, 1930/1931, 230 nastavaka, ukoričeno izdanje 1940) nosio atribut *roman-rijeka*. Pritom, unatoč njegovoj shemi o transgresiji od političkoga prema erotičnome u Krležinim romanima, feministička kritika uglavnom je zanemarivala Lasićeve doprinose (kao primjer dokumentirala sam dva članka Ljiljane Ine Gjurgjan).

Što se tiče Freudove interpretativne tematske sklonosti – do Prvog svjetskog rata bavio se (samo) libidom, uostalom kao što libidinoznu fazu demonstrira i prvi Krležin roman o Melaniji koja *nije bila sretno stvorenje*, kao i Krležin naredni roman *Vražji otok* (1923), koji Glišić (2016: 25–26) određuje kao preteču ex-Yu *punk* romana.<sup>23</sup>

---

ne bi moglo dogoditi i drugi put” (Krleža 1973: 289). Kao najnoviju i za sada posljednju scensku izvedbu ističem glumu Anice Kovačević kao Karin/e Michelson (njezino ime i prezime otvara sličnost s imenom i prezimenom danske književnice i novinarke Karin Michaëlis) u režiji Mladena Vukića.

<sup>23</sup> U sceni u Zlatnoj lokomotivi, kada Gabrijelu prijatelj Šturm otkriva da se Ljiljana udala za doktora Drahenberga-Drakulića, Gabrijel ugleda, njemu već odavna poznatu, *oleografiju Adam i Eva na nebu popeva* na zidu krčme: “Naslikane su na toj oleografiji simbolične stube života, po kojima se penju Adam i Eva, u ulozu muža i žene, kroz različite životne zgrade i nezgrade. *Ljube se tako Adam i Eva kao zaljubljeni građanski par iz Gavarnijeva vremena* u majskoj heineovskoj noći, na mjeseci” (Krleža, prema Koštić 2016: 250–251, italik S. M.).

Uvodno kao moto stih pjesme *Ona se budi* benda Šarlo Akrobata uz moto Stanka Lasića, što se može čitati i kao komemorativni



Pritom smatram da je jedino Bobočka, što se tiče Krležinih romaneskni *anima*, oblikovana prema arhetipskim principima *femme fatale* (iako Lasić, kao što sam istaknula, ističe da su svi Krležini feminini romaneskni likovi oblikovani kao fatalni) od brojnih fatalističkih odrednica ovom prigodom navodim samo jednu; npr. u doba kada ju je Baločanski upoznao “Bobočkino tijelo, posuda puna dubokih i mutnih strasti, bilo je androgino, čisto tijelo jedne djevojčice, koja stoji na pragu prvog proljeća.”

U *Krležologiji 1*, u kojoj Lasić interpretira kritičku literaturu od 1914. do 1941. godine, ističe kako je “najprodornije stranice” o *Povratku Filipa Latinovicza* napisao slovenski književnik, kritičar i teatrolog Filip Kalan (pravo ime Filip Kumbatovič [1910–1989]), te kako je Kalan, među ostalim, prvi upozorio na Ibsena, Strindberga i Wedekinda (u *Davnim danima* pod datumom 13. prosinca 1917. umjesto Ibsena Krleža apostrofira Przybyszewskog) kao na Krležine izvore, inzistirajući na sličnosti između Bobočke i Wedekindove Lulu. I nadalje: “Brutalni Filipovi slikarski doživljaji podsjetili su ga na velike majstore s početka stoljeća – na Kokoschku, Schielea, Muncha, Toulouse-Lautreca” (*Krležologija 1*, 178).

Romanu *Na rubu pameti* (1938), koji je ostvaren kao transgresija od psihološkoga romana (*Tri kavaljera frajle Melanije*, *Vražji otok*, *Povratak Filipa Latinovicza*) prema političkom romanu (usp. Vučković 1986) – trosvečanom anarho-romanu *Banket u Blitvi* (1938, 1939, 1962) i petosvesvečanom sintetičkom romanu *Zastave* (1962–1968) – nije potrebna fatalnost već smiraj faustovskog *Vječnog ženskog* u sjedinjenosti Eve i Lilit. Upravo u tome smislu iščitavam Jadvigu Jesensku (usp. Nemeč 2000), Karinu Michelson (ovu) kao i Anu Borongay, Krležinu, riječima Stanka Lasića, *najdublju metaforu* (Lasić 1974: 98). Nije na odmet zapisati, pa može i ljubičastom tintom kojom je pisala Karin/a (usp. Krleža 1973: 71). Ili pak kako je Marina Tkalčić upozorila na ironizirani spomen ženske *ograničenosti* u Krležinu romanu pri obavijesnom dopisu iz Beča o smrti Jadvice Jesenske: “‘Tko bi mogao da mi piše iz Beča?’ Svijetlosivi omot, s neinteligentnim, šiljastim, oštrim ženskim rukopisom” (Krleža 2004: 249, prema Tkalčić 2016: 159).

---

moto (Stanko Lasić, 1927–2017), dokumentira da je arhitema *Vječnog ženskog* dakako vječna.

S obzirom da je jedna recenzija sugerirala da ostvarim transgresiju na pisanje iz neutralne pozicije, tu bih se pozvala, ako je ikako moguće, na propitivanje feminističke prakse pisanja Luce Irigaray, i iz stvaralačke slobode pisanja dozvolila *samoj sebi* pisanje u prvom licu, dakako, jednine (koju Krleža prvi put demonstrira u romanu *Na rubu pameti*, i to iz otpadničke pozicije), s potpunim preuzimanjem odgovornosti za sve greške i promašaje. Inače, iskreno zahvaljujem anonimnim recenzijama na svim korektivima.

## LITERATURA

Bačić-Karković, Danijela 2005. *Drugo čitanje*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

Bogert, Ralph 1991. *The Writer as Naysayer: Miroslav Krleža and the Aesthetic of Interwar Central Europe*. Columbus: Slavica (UCLA Slavic Studies Volume 20).

Bronfen, Elisabeth 1996. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetics*. Manchester: Manchester University Press.

Buzov, Dragan 1996. “‘Progonjena nevinost’ i femme fragile. Dva ženska lika u hrvatskom romanu od Šenoae do početka 20. stoljeća”. *Republika* 5–6: 93–105.

Čale Feldman, Lada i Ana Tomljenović 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykom international.

Čale Feldman, Lada 1996. “Nielsenovi snovi”. U: *Povratak Miroslava Krleže*, ur. Tomislav Brlek, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Kulturni centar Beograda i Hrvatsko semiotičko društvo, str. 73–92.

Ellmann, Mary 1968. *Thinking About Women*. New York: A Harvest Book, Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Emonds, Friederike B. 1997. “Femme Fragile”. U: *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, ur. Friederike Ursula Eigler, Susanne Kord, Greenwood, str. 165–166.

Engelsfeld, Mladen 1975. *Interpretacija Krležina romana ‘Povratak Filipa Latinovicza’*. Zagreb: Liber.

Fabijanić, Mateja 2016. “Tri kavaljera frajle Melanije – potencijal popularnog”. U: *Krležin EU/ropski furiosum*, ur. Bojan Koštić i Suzana Marjanić, Koprivnica: Udruga za promicanje izvedbenih umjetnosti i kulture “Pod galgama”, str. 171–180.

Franić Tomić, Viktorija 2008. “‘Banket u Blitvi’ Miroslava Krleže ili fauna u flori”. *Croatica et Slavica ladertina* IV: 437–466.

Geertz, Clifford 1988. *Tumačenje kultura. I. dio*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Gjurgjan, Ljiljana Ina 2004. “Od Eve do Laure”. *Dani Hvarskog kazališta*, Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 30, str. 311–320.

Gjurgjan, Ljiljana Ina 2004a. “Fetišizam, vampirizam i pogled drugoga u drami *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže”. U: *Dani Hvarskoga kazališta. 30/1. Hrvatska književnost i kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, ur. Nikola Batušić et al. Zagreb, Split: HAZU, Književni krug, str. 55–65.

Glišić, Ivan 2016. “Krleža’s not dead!”. U: *Krležin EU/ropski furiosum*, ur. Bojan Koštić i Suzana Marjanić, Koprivnica: Udruga za promicanje izvedbenih umjetnosti i kulture “Pod galgama”, str. 25–32.

Glišić, Ivan i Daniel Radočaj 2013. *Vodič kroz Krležu ili Priča o godinama opasnog življenja*. Zagreb: Studio TiM.

Grdešić, Maša 2007. “Popularna ženska književnost i shopping: predodžbe ženskih žanrova u *Gospodi Bovary* i *Tri kavaljera frajle Melanije*”. U: Pavlović, Cvijeta i Glunčić-Bužančić, Vinka, ur. *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova IX. (Hrvatska književnost XX. stoljeća u prijevodima: emisija i recepcija) sa znanstvenog skupa održanog 21. i 22. rujna 2006. godine u Splitu*. Split: Književni krug Split, 2007, str. 247–280.

Hake, Sabine 1997. “Femme Fatale”. U: *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, ur. Friederike Ursula Eigler, Susanne Kord, Greenwood, str. 163–165.

Hećimović, Branko 1982. *Može li se Lauri vjerovati? Književno-kazališne provjere*. Zagreb: Znanje, poglavlje:

“Krležine nadopune vlastitih dramskih djela i geneza drame *U agoniji*”, str. 133–179.

Kalan, Filip 1963. “Ženska, smrt in lira”. U: *Miroslav Krleža* (ur. Marijan Matković). Zagreb: JAZU, str. 157–163.

Karić, Ana 2014. “Tabu ljubavi treće dobi ili život u ravnoteži” (razgovarala Suzana Marjanić). *Treća* 1-2/XVI: 123–230.

Koštić, Bojan 2016. “Krležini očevi i sinovi. Arhetipski sukob otac–sin u *Vražjem otoku*”. U: *Krležin EU/ropski furiosum*, ur. Bojan Koštić i Suzana Marjanić, Koprivnica: Udruga za promicanje izvedbenih umjetnosti i kulture “Pod galgama”, str. 239–254.

Krleža, Miroslav 1973. *Banket u Blitvi. Roman u tri knjige*. Sarajevo: Oslobođenje.

Krleža, Miroslav 1977. *Dnevnik 1914–17: Davni dani I*. Sarajevo: NIŠP Oslobođenje.

Krleža, Miroslav 1977a. *Dnevnik 1918–22: Davni dani II*. Sarajevo: NIŠP Oslobođenje.

Krleža, Miroslav 1988. *Tri kavaljera frajle Melanije. Vražji otok*. Sarajevo, Zagreb: Oslobođenje, Mladost.

Krleža, Miroslav 2000. *Tri kavaljera frajle Melanije*. Zagreb: Ljevak, Matica hrvatska, HAZU.

Krleža, Miroslav 2004. *Na rubu pameti*. Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista.

*Krležijana 1 A–LJ* 1993. Glavni urednik Velimir Visoković. Zagreb: Leksikografski zavod “Miroslav Krleža”.

*Krležijana 2 M–Ž* 1999. Glavni urednik Velimir Visoković. Zagreb: Leksikografski zavod “Miroslav Krleža”.

Krstić, Antonija 2016. “Očevi, majke i sinovi u Krležinim književnim svjetovima. U: *Krležin EU/ropski furiosum*, ur. Bojan Koštić i Suzana Marjanić, Koprivnica: Udruga za promicanje izvedbenih umjetnosti i kulture “Pod galgama”, str. 191–198.

Lasić, Stanko 1970. *Sukob na književnoj ljevici: 1928–1952*. Zagreb: Liber.

Lasić, Stanko 1974. *Struktura Krležinih “Zastava”*. Zagreb: Liber.

Lasić, Stanko 1982. *Krleža: kronologija života i rada*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Lasić, Stanko 1982a. “Integralni i autorizirani tekst izlaganij, i razgovor, s publikom na tribinama održanima u Zagrebu 9. travnja 1982. (Književni petak) i 16. travnja 1982. (Filozofski fakultet) u povodu izlaska iz tiska knjige *Krleža: kronologija života i rada*”. *Gordogan* 12: 82–150.

Lasić, Stanko 1987. *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914–1924)*. Zagreb: ČGP Delo, Globus, Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske.

Lasić, Stanko 1989. *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Knjiga 1. Kritička literatura o Miroslavu Krleži od 1914. do 1941.* Zagreb: Globus.

Lasić, Stanko 1989. *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Knjiga 2. O moralnoj strukturi i totalitarnoj svijesti*. Zagreb: Globus.

Lasić, Stanko 1989. *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Knjiga 3. Miroslav Krleža i Nezavisna država Hrvatska (10. 4. 1941 – 8. 5. 1945)*. Zagreb: Globus.

Lasić, Stanko 1993. *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Knjiga 4. Stvaranje kulta: 1945–1963*. Zagreb: Globus.

Lasić, Stanko 1993. *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Knjiga 5. Književnoznanstvena metoda i literatura o Krleži: 1964–1981*. Zagreb: Globus.

Lasić, Stanko 1993. *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Knjiga 6. Silazak s povijesne scene*. Zagreb: Globus.

Lasić, Stanko 2000. *Autobiografski zapisi*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Lukács, István 2016. “‘Veliki akt’ kao apeiron romana *Zastave*”. U: *Povratak Miroslava Krleže*, ur. Tomislav Brlek, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Kulturni centar Beograda i Hrvatsko semiotičko društvo, 2016, str. 195–204.

Lotman, Jurij 1976. “Kompozicija jezičkog umetničkog dela”. U: *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, str. 277–287.

Marjanić, Suzana 2005. *Glasovi “Davnih dana”: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914–1921/22*. Zagreb: Naklada MD.

Marjanić, Suzana 2013. “Krležin feminizam ili Saloma + Melanija, to sam ja!”. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost* 53-54: 96–105.

Marjanić, Suzana 2014. “Kutija olovnih slova vs. ratnička logika (*Banket u Blitvi*)”. *Zarez*, 375–376, 30. siječnja 2014, str. 53.

Marjanić, Suzana 2016. “Krležina demaskiranja mentaliteta ili ‘i mjesečina može biti pogled na svijet’”. U: *Krležin EU/ropski furiosum*, ur. Bojan Koštić i Suzana Marjanić, Koprivnica: Udruga za promicanje izvedbenih umjetnosti i kulture “Pod galgama”, str. 255–272.

Matijašević, Željka 2016. *Stoljećé krhkog sebstva. Psihoanaliza, društvo, kultura*. Zagreb: Disput.

Melvinger, Jasna 2003. “Ženski likovi u Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza*”. U: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni: ogledi i rasprave*. Zagreb: Dora Krupićeva, str. 125–152.

Nemec, Krešimir 2000. *Mogućnosti tumačenja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Paglia, Camille 2001. *Seksualna lica: umjetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*. Zagreb: Ženska infoteka.

Peleš, Gajo 1989. *Priča i značenje (semantika književnog teksta)*. Zagreb: Naprijed.

Pišćević, Tatjana 2008. “Dramski diskurs između pragmatolingvistike i feminističke lingvistike”. URL: [http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=705:dramski-diskurs-izmeu-pragmatolingvistike-i-feministike-lingvistike&catid=38:jezik-lingvistika&Itemid=72](http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=705:dramski-diskurs-izmeu-pragmatolingvistike-i-feministike-lingvistike&catid=38:jezik-lingvistika&Itemid=72). (datum pregleda: 12. siječnja 2018.).

Praz, Mario 1974 (1933). *Agonija romantizma*. Beograd: Nolit.

Sengoopta, Chandak 2000. *Otto Weininger: Sex, Science, and Self in Imperial Vienna*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Sepčić, Višnja 1996. *Klasici modernizma*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Slamnig, Ivan 1970. “Strindbergov ‘neonaturalizam’ i Krležine *Legende*”. U: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima od narodnog preporoda k našim danima*, ur. Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić, Zagreb: Liber, str. 447–460.

Stančić, Mirjana 1990. *Miroslav Krleža i njemačka književnost. Krležin odnos prema reprezentativnim autorima suvremene mu njemačke književnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Stančić, Mirjana 2016. "Krležina navodna mizoginija". U: *Krležin EU/ropski furiosum*, ur. Bojan Koštić i Suzana Marjanić, Koprivnica: Udruga za promicanje izvedbenih umjetnosti i kulture "Pod galgama", str. 45–54.

Suvin, Darko 1981. "Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije: tipovi kao ključna razina". *Forum* 7-8: 64–82.

Šimić, Antun Branko 2013. *Izabrana proza*. Priredio Nedjeljko Mihanović. Stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb: Matica hrvatska.

Timms, Edward 1989. *Karl Kraus: Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. Drugo izdanje. New Haven and London: Yale University Press.

Tkalčić, Marina 2016. "Analiza ženskih likova u Krležinu romanu *Na rubu pameti* na primjeru jedanaest stereotipova Mary Ellmann". U: *Krležin EU/ropski furiosum*, ur. Bojan Koštić i Suzana Marjanić, Koprivnica: Udruga za promicanje izvedbenih umjetnosti i kulture "Pod galgama", str. 143–170.

Visković, Velimir 2008. "Od 'Bobočke' do 'Filipa'". U: *Dani Hvarškoga kazališta*. 34/1. *Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu* (ur. Nikola Batušić et al.). Zagreb, Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, str. 157–168.

Vučković, Radovan 1986. *Krležina dela*. Sarajevo: Oslobođenje.

Vukić, Mladen rkp. *Banket blitvanski*, prema motivima Krležina političkoga romana *Banket u Blitvi*. Dramatizacija.

Vuković, Tvrtko 2012. "Nečitljivo djetinjstvo: čitanje i nečitljivo u *Povratku Filipa Latinovicza*". U: *Vila – kikap – kauboj*, priredila Aneta Ryznar, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, str. 233–248.

Wierzbicki, Jan 1980. *Miroslav Krleža*. Zagreb: Liber.

## SUMMARY

### STANKO LASIĆ'S ONTOLOGICAL STRUCTURALISM AND THE ANIMA OF MIROSLAV KRLEŽA'S NOVELS: FROM THE ETERNAL FEMININE TO THE POLITICAL

This review paper takes as its starting point Stanko Lasić's analysis of *the anima* in Miroslav Krleža's novels. According to Lasić, Krleža's novels paradig-

matically focus on a protagonist in search of a purpose and the Absolute who simultaneously moves away from authority (e.g. father figures in the family, nation or religion) towards the one he loves (the Woman). From a *homo politicus* the protagonist turns into a *homo eroticus*. The archetypal constellation of characters can be traced in all of Krleža's novels: *Vražji otok* (1923): father – Gabriel – Ljiljana; *Povratak Filipa Latinovicza* (1932): mother – Filip – Bobočka; *Na rubu pameti* (1938): Domaćinski – Doktor – Jadviga; *Banket u Blitvi* (1938, 1939, 1962): Barutanski – Nielsen – Karin/a; *Zastave* (1962 – 1968): father – Kamilo Emerički Junior – Ana Borongay. To this I also add Krleža's first novel, *Tri kavaljera frajle Melanije*, while the novelistic *animas* are further illustrated by Lasić's interpretations of Krleža's dramatic *animas*.

Concerning the aforementioned, I consider Bobočka – regarding Krleža's novelistic *animas* – to have been conceived according to the archetypal principle of the *femme fatale*. Out of the numerous fatalistic determinants, for this occasion I choose the following: when Baločanski first met her, "Bobočka's body, a vessel filled with profound and opaque passions, was an androgynous and pure body of a young girl standing on the threshold of her first spring." The novel *Na rubu pameti* (1938) – conceived as a transition from the psychological novel (*Tri kavaljera frajle Melanije*, *Vražji otok*, *Povratak Filipa Latinovicza*) toward the political novel (cf. Vučković 1986), i.e. the three-volume novel *Banket u Blitvi* (1938, 1939, 1962) and the five-volume synthetic novel *Zastave* (1962–1968) – does not require fatality, but rather the serenity of the Faustian Eternal Feminine in the unification of Eve and Lilith. It is exactly in this sense that I interpret Jadviga Jesenska (cf. Nemeč 2000), Karina Michelson, as well as Ana Borongay, Krleža's *most profound metaphor*, to quote Stanko Lasić. It would not hurt to note this, perhaps in purple ink that was used by Karina.

Key words: Miroslav Krleža, Stanko Lasić, novelistic *anima*, the *femme fatale*

FOTO PRILOZI – glumice koje su utjelovile glavne Krležine feminine likove njegovih posljednjih dvaju romana – *Banket u Blitvi* i *Zastave*:



Ana Karić kao Ana Borongay; Georgij Paro: *Zastave*, ZeKaeM, Zagreb, 1991.

Tabu tema ljubavi između starije žene i znatno mlađega muškarca (Ana, sedamnaest godina starija od Kamila, biološki je bliska godinama Kamilove majke). Riječ je o varijaciji teme Leone – barunica Castelli (*Gospoda Glembajevi*), Horvat – barunica Meldegg-Cranensteg (*Galicija*).



Generalica Karin/a Michelson, u interpretaciji Anice Kovačević, u predstavi *Banket blitvanski*, prema motivima Krležina političkoga romana *Banket u Blitvi*, u režiji Mladena Vukića, 15. prosinca 2013, Histrionski dom, Zagreb. Mladen Vukić u svojoj je dramatisaciji i režiji, koja mi se čini konceptualno intrigantnom, reducirao Krležinu blitvansku fresku na glumački trokut, a dramski četverokut: dakle, četiri lika (kad se likove svede na dihotomiju) glume dva glumca (Slavko Juraga *alias* Barutanski i Tomislav Martić *alias* Nielsen) dok Anica Kovačević sintagmatski utjelovljuje, kako bi se scenski intenzivirala, vizualizirala Nielsenova sumnja, i majora, krvnika Georgisa i generalicu Michelson (usp. Marjanić 2014: 53).