

Politika ženske maskerade u Krleže, Begovića i Marinkovića

Guja, Doris

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:384718>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-14**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za teoriju književnosti

POLITIKA ŽENSKE MASKERADE U KRLEŽE, BEGOVIĆA I MARINKOVIĆA

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-bodova

Doris Guja

Zagreb, 15. studenoga 2020.

Mentor:

doc. dr. sc. Andrea Milanko

Sadržaj

| | |
|--|----|
| 1. Uvod..... | 3 |
| 2. Ženskost i psihoanaliza..... | 4 |
| 2. 1. Zagonetka ženske seksualnosti i povlašteno mjesto histerije..... | 5 |
| 2. 2. <i>Ženskost kao maskerada</i> | 8 |
| 2. 3. <i>Žena ne postoji</i> | 12 |
| 3. Ženskost u filozofiji i kulturi na prijelazu stoljeća..... | 17 |
| 4. Ženska gluma i političke implikacije rodne maskerade..... | 20 |
| 4. 1. Maskerade Krležinih ženskih likova..... | 22 |
| 4. 1. 1. Tko su dame Glembaj?..... | 24 |
| 4. 1. 2. <i>U Agoniji</i> ne-odnosa..... | 30 |
| 4. 1. 3. <i>Leda</i> – drama manjka..... | 37 |
| 4. 1. 4. <i>Pod maskom</i> | 40 |
| 4. 2. Begovićeви modernistički ženski likovi..... | 44 |
| 4. 2. 1. <i>Pred vratima</i> ženske izvedbe..... | 45 |
| 4. 3. Marinkovićevi ženski likovi kao citati..... | 52 |
| 4. 3. 1. Marinkovićev lik glumice – utjelovljenje odgođene izvornosti..... | 53 |
| 5. Zaključak..... | 60 |
| 6. Izvori..... | 62 |
| 7. Literatura..... | 62 |
| 8. Internetski izvori..... | 66 |

1. Uvod

Ženskost se u patrijarhalnim diskursima znanja i istine ili sasvim potirala ili se pokušavala mistificirati, pretočiti u stereotipe, ukalupiti u neku od strana bespoštednog binarizma bludnica – svetica. Ono što se iz ženskosti nije moglo iščitati, pokušavalo se nekako imenovati pa se tradicionalno ženskosti pripisivala iracionalnost, instinktivnost, tjelesnost, priroda (nasuprot „muškoj“ kulturi), ili barem: neproničnost. Kako Lacanova formula seskuacije pokazuje, zapravo je nečitka jezgra svakog subjekta, a muškost i ženskost samo su načini nošenja s tim manjkom smisla, načini pozicioniranja spram manjka Simboličkog poretka. Muškarac tek vjeruje u privid cjelovitosti, dok žena igranjem roda utjelovljuje taj ontološki rascjep. U tom je smislu književni motiv ženske glume politički kontroverzan – razotkriva ono što bi dominantni muški diskurs radije prešutio. Cilj ovoga rada jest uočiti kako dramski likovi glumica destabiliziraju esencijalističke rodne politike i upućuju na to kako se ženskost može jedino ponavljano glumiti.

U prvom dijelu ovoga rada iznijet ćemo temeljne psihoanalitičke pretpostavke o ženskosti i naglasiti njihovu važnost za suvremenu feminističku književnu kritiku. Krenut ćemo od Freudu nerješive „zagonetke ženskosti“ pa ustvrditi zašto histeričarke, potvrđujući nedosljednosti u Drugom i paralelno zahtijevajući podudarnost između subjekta i označitelja, zaslužuju povlašteno mjesto i u ovom radu. Zatim ćemo razmotriti koncept ženske maskerade koji se začinje u utjecajnom članku Joan Riviere, a dalje ga razvija Lacan svojom teorijom seksuacije i spolne razlike. U kratkim crtama predstaviti ćemo počela lakanovske psihoanalize koja će nam poslužiti kao polazišne točke pri analizi konstrukcije ženskosti u odabranim modernističkim dramama hrvatske književnosti. Prije nego što započnemo s drugim dijelom, točnije s istraživanjem političkih implikacija ženske glume – što ih otvaraju Krležine drame i novele glembajevskog ciklusa, potom Begovićeva drama *Pustolov pred vratima* i Marinkovićev mirakul *Glorija* – osvrnut ćemo se u zasebnom poglavlju i na uvriježene stavove o ženskosti u filozofiji i kulturi na prijelazu stoljeća.

2. Ženskost i psihoanaliza

U književnoteorijskom smislu, ali i s obzirom na općeniti političko-ideološki naboj obiju disciplina, odnos psihoanalize i feminističke kritike povijesno se pokazao neraskidivim, ali i dvojakim. Taj odnos često se ostvarivao ili kao oštro feminističko polemiziranje s Freudom ili kao „rehabilitacij(a) Freuda i osvješćivanj(e) značaja psihoanalize u objašnjenju stvaranja ženskog psiho-seksualnog identiteta“ (Matijašević 2005: 829). Tradicija anglosaksonske feminističke kritike započinje odlučnim neprijateljstvom feministica drugog vala prema psihoanalizi – poglavito je istaknut utjecaj Kate Millett, koja reducira „Freudov(u) psihoanaliz(u) na biologijski esencijalizam koji (...) počiva na seksističkim i 'kontrarevolucionarnim' postavkama o ženskom narcizmu, mazohizmu i 'zavisti (muškarcima) zbog penisa'“ (Biti: 87). Benevolentniju recepciju Freudova rada u anglosaksonskom kontekstu naznačila je konačno Juliet Mitchell djelom *Psihoanaliza i feminizam: radikalna ponovna prosudba freudovske psihoanalize* (1974). U Francuskoj je situacija nešto drugačija – nakon znamenitog djela *Drugi spol* Simone de Beauvoir i oslanjanja feminističke misli na marksizam i egzistencijalnu filozofiju, francuska feministička kritika nakon 1968. (s najznačajnijim predstavnicama H. Cixous, L. Irigaray, J. Kristevom), dijalogizira sa psihoanalizom i prihvaća neke psihoanalitičke teze. Dakako, ne manjkaju optužbe usmjerene prema Freudovoj mizoginiji, falo(go)centrizmu i patrijarhalnim refleksijama, no utjecaj Lacanova poststrukturalističkog povratka Freudu bio je dalekosežniji (usp. Moi: 140).

U ovom poglavlju, vodeći se linijom Freud – Riviere – Lacan, osvrnut ćemo se na psihoanalitičko poimanje ženskosti i pokazati iznova kako neke postavke psihoanalize mogu biti dragocjene za feminističku teoriju i kritiku. Premda je žena kao takva za Freuda do kraja života ostala misterijem, njegova su istraživanja hysterije dovela do iznimno vrijednih otkrića – ne samo za razumijevanje ženske pozicije, već uopće za razumijevanje subjektiviteta. Upravo je analizirajući hysteričarke Freud otkrio nesvjesne predjele psihe, odnosno nesvjesno koje premašuje empirijsko znanje kartezijanskog subjekta. Središnje mjesto ovog poglavlja posvećeno je konceptu ženskosti kao glume, konceptu koji je u psihoanalitički diskurs uvela Joan Riviere, a koji poslije služi Lacanu kao polazište u njegovoj teoriji spolne razlike. Prema Lacanovim formulama seksuacije, spol je način pozicioniranja spram falusnog označitelja kao označitelja manjka Simboličkog poretka, a specifičnost ženske pozicije jest u igranju „označiteljstva“ samog (Fink: 135).

2. 1. Zagonetka ženske seksualnosti i povlašteno mjesto hysterije

Unatoč Freudovu neospornu doprinosu za suvremenu teoriju seksualnosti, ocu psihoanalize redovito se predbacuje „manjkavost (...) odgovora na pitanje ženskog“ (Matijašević 2005 : 829). Freudovi pokušaji da znanstvenim pristupom opiše žensku seksualnost opetovano su završavali u slijepoj ulici svođenja ženske razlike na odsutnost ili negaciju muškog normativnog načela (usp. *Moi*: 184). Nakon dugogodišnjeg analitičkog rada i brojnih psihoanalitičkih saznanja, Freud u svom neodržanom predavanju *Ženskost* (1933) priznaje da nije uspio dokučiti zagonetku ženskosti, zagonetku nad kojom su muškarci od pamtivijeka mudrovali i „razbijali glave“, a koja ženama, smatra Freud, nije predmet mozganja, jer su one same ta zagonetka (v. Freud 1981: 210). Budući da to predavanje sintetizira sve dotadašnje Freudove ideje o ženskoj seksualnosti¹, u sljedećem odlomku razmotrit ćemo neke osnovne teze tog teksta.

Kako bi protumačio spolnu razliku, Freud se u predavanju *Ženskost* prvo referira na zakonitosti anatomije i biologije, no bez obzira na uočenu diferencijaciju muških i ženskih spolnih stanica, spolnih organa i tijela, pitanje razlike tone u sebe i Freud primjećuje da je „ono što čini muškost ili ženskost neka nepoznata odlika koju anatomija ne može dokučiti“ (Freud 1981: 211). Međutim, čak se i Freudovo nastojanje da sa psihološkog aspekta karakterizira ženskost pokazuje neuspješnim pothvatom (v. *ibid.*: 214). Identifikacija žene s pasivnim načelom i stereotipne predodžbe² o ženskoj prirodi okvir su Freudova teksta iz kojega i dalje zjapi tama ženske zagonetke. Svjestan nemogućnosti, Freud nema namjeru definirati *što je žena*, jer taj bi zadatak za psihoanalizu bio „gotovo nerješiv“ (v. *ibid.*: 214), već zagonetku preformulira u „*kako žena nastaje*, kako se razvija iz djeteta s biseksualnom dispozicijom“ (*ibid.*: 214, kurziv naš). Ovakva preformulacija ženskog pitanja indikativna je za naše poimanje ženskosti kao maskerade. Kako i slavna krilatica francuske marksističke feministkinje Simone de Beauvoir eksplicira: „Ženom se ne rađa. Ženom se postaje“. U ovom radu pokušat će se pak pokazati ne samo to da nema esencije ženskosti, već idemo korak dalje i tvrdimo kako se ženom ni ne postaje – ženskost se jedino može ponavljano igrati.

Vratimo li se Freudu, uočavamo dakle kako je veći dio njegova predavanja posvećen

¹ Neki od značajnijih Freudovih tekstova koji se bave ženskom seksualnošću još su: *Razrješenje Edipovog kompleksa* (1924), *O nekim psihičkim posljedicama anatomske razlike među spolovima* (1925) – u tom radu Freud konačno napušta zamisao o simetričnom razvoju djevojčica i dječaka (v. Matijašević 2006: 93), *O ženskoj seksualnosti* (1931).

opisu fazi seksualnog razvoja, s posebnim naglaskom na preedipsko razdoblje i na značenje preedipske vezanosti za majku za daljnji ženski seksualni razvoj (v. *ibid.*: 218). Dječaci i djevojčice prolaze kroz iste faze razvoja libida (tek se u falusnoj fazi javlja veća nepodudarnost), također, majka je prvi ljubavni objekt djece obaju spolova – na ovim se dvjema činjenicama temelji Freudova pretpostavka o univerzalnoj biseksualnosti³. Za razliku od muškog djeteta u čijem razvoju mogućnost kastracije služi kao preduvjet uspješnog razrješenja Edipova kompleksa, kod ženskog djeteta kastracijski kompleks prethodi edipskoj situaciji i priprema ga na, čak i Freudu dijelom nejasan, zaokret prema ocu kao objektu ljubavi. Osim što tijekom seksualnog razvoja djevojčica treba promijeniti ljubavni objekt, treba promijeniti i erogene zone (v. Freud 2000: 140), dok kod dječaka i jedno i drugo ostaje nepromijenjeno. Prema Freudu, „na taj način djevojčica prelazi iz faze muškosti, kada je ljubavni objekt bila majka, u fazu ženskosti, gdje ljubavni objekt postaje otac“ (Durić: 32). Razvoj ženskosti zbog toga je u freudovskom tumačenju ugrožen tim prvotnim iskustvom muškosti koje nikada ne mora biti do kraja nadiđeno, dapače regresije i alternacije smatraju se čestim (v. Freud 1981: 232). Time se onda objašnjava navodno jasnije izražena biseksualnost kod žena, koju Freud uzima potencijalnom klicom odgonetavanja ženskosti: „Dio onoga što mi muškarci nazivamo 'zagonetkom žene' možda se može izvesti iz ove biseksualnosti u životu žene“ (*ibid.*). Dalje Freud tvrdi da ovakva nepotpunost ženskog razvoja za posljedicu ima slabije razvijenu instancu superega (v. *ibid.*: 230). Kako mnoge feministice s pravom ističu, ovakva freudovska koncepcija „ženskog nereda“: neistančana savjest i osjećaj za pravednost, nezainteresiranost za socijalno (javno) djelovanje, smanjena sposobnost sublimacije nagona, odnosno upravljenost spolom i nagonima – podržavaju i legitimiraju patrijarhalni poredak (v. Stamenković: 80). Da je takav legitimizirajući diskurs gospodara neutemeljen, to jest da dodijeljene pozicije moći nisu ni prirodene ni podrazumijevajuće – u to prstom upiru upravo histeričarke.

U Freudovoj psihoanalitičkoj praksi histerija je imala povlašteno mjesto, a još i danas ima privilegirani status u psihoanalitičkoj i književnoj teoriji. Ne samo da je histerija prvi psihički poremećaj koji je psihoanaliza proučavala i čijim se proučavanjem razvila psihoanalitička metoda

² Pritom, recimo, mislimo na predodžbe i predrasude poput: „Djevojčica je po prirodi manje agresivna, prkosna je i samozadovoljna. Čini se da ima veću potrebu za nježnošću, te je stoga zavisnija i poslušnija“ (Freud 1981: 215).

³ U biseksualnoj dispoziciji koja je prema psihoanalizi u temelju ljudske seksualnosti, rodna teoretičarka Judith Butler prepoznaje diskurzivnu proizvodnju prisilnog i ograničavajućeg binarizma, naravno u vidu „prakse normativne heteroseksualnosti“ (Butler: 64).

„liječnja razgovorom“⁴, već je, kao što smo naznačili, na temelju govora histeričarki Freud i otkrio samo postojanje nesvjesnog. K tome, privilegiranom mjestu histerije u suvremenom kontekstu ponajprije su pridonijeli uvidi Jacquesa Lacana, koji je „psihoanalizu preoblikovao u histeričnu doktrinu o neuspjehu artikulacije znanja“ (Čale Feldman – Tomljenović: 59). Oslanjajući se u prvom redu na lakanovski teoretski aparat i njegovu primjenu u tekstovima suvremene hrvatske teoretičarke i komparatistice Ane Tomljenović, sasvim ukratko rasvijetlit ćemo poveznicu između histerije, ženskosti i ne-znanja.

Histerija (grč. *hystera* – maternica) oduvijek se povezivala sa ženskošću i s prekomjernom ženskom emocionalnošću, čak i onda kada se kao neurotički poremećaj prepoznavala kod muškaraca (v. Matijašević 2005: 831). Kao značajka ženskog tijela, mogla je ta prekomjernost pronaći utjelovljenje u različitim simptomima, inače karakterističnima za druge bolesti⁵. Ne čudi zato činjenica da je histerički diskurs u doslovnom smislu značio prodor ženskog glasa⁶, i to ne samo u liječničkim zapisima Freuda i Josefa Breuera, već i šire, ako se sagleda podatak da je „prvi val feminističkog pokreta koincidirao s poplavom histeričnih simptoma“ (Tomljenović: 49). Znakovito je histeričko „odbijanje očinskog jezika“ (Matijašević 2005: 831), koje je sinegdohično evidentirano u Breuerovu slučaju Anne O. (Berthe Pappenheim), koja je doslovno zanimijela pa progovorila drugim („neočinskim“) jezikom. Histerički otpor⁷ „maskulinom diskursu sveznanja i svemoći“ (Čale Feldman – Tomljenović: 66) prepoznat je i u Freudovu znamenitom slučaju Dore koja protiv maskulinog autoriteta prosvjeduje napuštanjem analitičkog kauča. Pukotine, prijelomi i vrludanje histeričkog iskaza dovele su psihoanalitičara u nelagodan položaj i suočile ga s vlastitom nemoći i s nemogućnošću tumačenja. Histeričarka upućuje na nekompetentnost označiteljskog (simboličkog) poretka da prenese istinu, na „fundamentalni rascjep“ (Zupančić: 40) u Drugom, i zato se smatra „čuvaricom ne-znanja u jeziku“ (v.

⁴ Uz to su histeričarke pripomogle i otkriću „tehnike katarze“ te metode „slobodnog asociiranja“ (v. Tomljenović: 47).

⁵ Obmanjujući karakter histerije prepoznat u skrivanju pod krinkom drugih bolesti (v. Čale Feldman – Tomljenović: 61), nemalo je interesantna manifestacija ove tipično ženske bolesti, pogotovo ako uzmemo u obzir razumijevanje ženskosti koje se zastupa u ovom radu – ženskosti kao oponašanja nikad postojećeg originala ženskosti.

⁶ Usprkos veličanju histeričkog govora u feminističkim krugovima, Showalter u svojoj kritici feminističkog štovanja subverzivne moći histeričkog, ističe da je histerija prije svega bolest zakočenog glasa ili afonije, koja iz tog razloga ne može i ne bi smjela artikulirati zahtjeve feminizma (usp. Tomljenović: 49).

⁷ Potraga za specifično ženskim diskursom i načinom izražavanja koju poduzimaju francuske feministice (Cixous svojim „ženskim pismom“, Irigaray „kulturom razlike“, Kristeva konceptom „Semiotičkog“), svoje podrijetlo duguje upravo ovom disruptivnom potencijalu histeričkog iskaza. Usp. kako Tomljenović povezuje „žensko pismo“ s histerijom (Tomljenović: 25).

Tomljenović: 51). Ona iskazuje nezadovoljstvo zbog „cirkusa simboličkog utjelovljenja“ (ibid.: 51) – ne samo da gospodar nije to za što se predstavlja, već ni ona ne uspijeva zaigrati uloge koje su joj rođenjem u jeziku prišivene. Iako zahtijeva „podudarnost između subjekta i označitelja“ (ibid.: 51), histeričarka paradoksalno izvodi i potvrđuje rascijepanost (otuđenost) subjekta u jeziku (nije svejedno što se danas histerija proučava pod terminom graničnog poremećaja). Izjednačavajući označiteljsku drugost s drugim, dakle ženskim, spolom (v. ibid: 51–52), Tomljenović naposljetku zaključuje kako „histerična pozicija svjedoči o tome da se ženom ne samo ne rađa nego i *ne* postaje“ (ibid.: 52).

Usprkos tomu što ocu psihoanalize ženska seksualnost ostaje nepronična i enigmatična, nagovještajem ontološkog neznanja i negativnosti, ontološke razlike koju raskrinkava specifična ženska (histerička) pozicija, utire se mogućnost drugačijeg puta za psihoanalizu. I sam je Freud naslućivao da „razrješenje, očigledno, treba doći s neke druge strane“ (Freud 1981: 214). Lacan pokazuje da drugačiji put psihoanalize znači odustati od težnje za odgonetavanjem i traženjem, jer se na toj „drugoj strani“ nema što tražiti ni pronaći, osim odsutnosti same, to jest manjka odgovora (v. Tomljenović: 33). Freudov kamen spoticanja postao je u lakanovskoj psihoanalizi takoreći „kamen zaglavni“: „*Mračni kontinent* postao je tako ishodištem nove znanosti o ne-znanju, znanosti čiji su, kako će Freud (poslije) kazati, jedini pravi prethodnici i saveznici – pjesnici“ (ibid.: 22).

Budući da se književnost ne može podvrgnuti kriteriju istinitosti i ne stremlji otkrivanju znanja, još jednom se potvrđuje čvrsto partnerstvo između književnosti i psihoanalize. Freudova uputa na kraju predavanja *Ženskost* glasi: „ako želite saznati više o ženskosti, ili ispitajte vlastita životna iskustva ili se obratite pjesnicima“ (Freud 1981: 237). Dok ćemo mi u ovom radu pribjeći potonjoj metodi, u idućem poglavlju vidjet ćemo kako je do novih spoznaja o ženskosti Joan Riviere došla primjenjujući metodu promatranja svakodnevice.

2. 2. *Ženskost kao maskerada*

Joan Riviere, poznata britanska psihoanalitičarka, prevoditeljica Freudovih djela i Freudova suvremenica, u svom čuvenom članku *Womanliness as a Masquerade* (1929), bavi se pitanjem ženske seksualnosti te uvodi u psihoanalitičku teoriju tumačenje ženskosti kao maskiranja. Riviere u svom eseju polazi od pretpostavki o ženskom seksualnom razvoju koje je u radu *The Early Development of Female Sexuality* iznio njezin kolega Ernest Jones. Jones

razlikuje heteroseksualne i homoseksualne tipove ženske seksualnosti, nudeći također deskriptivnu skicu podvrsta i međuoblika. Riviere posebno zanimaju međuoblici, ali i Jonesov tip ženske homoseksualnosti, kod kojeg naizgled ne postoji seksualni interes za druge žene, no postoji zahtjev za priznavanjem i vrednovanjem vlastite muškosti od muškaraca⁸. Iako prepoznaje da u onodobnom znanstvenom i akademskom svijetu podjela na muške i ženske aktivnosti nije više tako stroga, Riviere ističe da se, ne tako davno, na ženski intelektualni performans gotovo redovito gledalo kao na žensko zaposjedanje muškosti, to jest muških rodni atributa (v. Riviere: 303). Autorica navedeni tip razotkriva u slučaju vlastite pacijentice koja se profesionalno bavila propagandnim djelovanjem, ali je uz to bila u braku s muškarcem i uspješno obavljala obiteljske i kućanske dužnosti. Problem je bio u tome što bi pacijentica nakon svakog javnog, odnosno intelektualnog nastupa osjećala veliku anksioznost te bi kompulzivnim koketiranjem i udvaranjem pokušavala zadobiti kakav oblik potvrde od očinskih figura. Zavođenje koje bi uslijedilo nakon svake izvedbe koja se društveno opažala kao muška, prema Riviere, jest nesvjesni mehanizam nošenja s anksioznošću i sa strahom pred očinskom odmazdom – jer izvedba muškosti u psihoanalitičkoj interpretaciji Riviereove podrazumijeva simboličku kastraciju oca i posjedovanje falusa⁹ (v. ibid.: 305). Što bi dalje značilo: kako bi prikrila kastraciju oca, pacijentica sigurnost pronalazi u maskeradi kastriranosti, u hinjenju nedužnosti i nevinosti (v. ibid.: 306).

Vratimo li se Freudu, ljudska seksualnost, i muška i ženska, poglavito je rezultat razrješenja konfliktnih tendencija još iz infantilnog razdoblja. Prededipalno razdoblje obilježeno je narcizmom, biseksualnosti i polimorfno perverznom seksualnosti (v. Durić: 198), a ti se konflikti u različitom stupnju nadvladavaju prolaskom kroz Edipov kompleks, drugim riječima uspostavom superega uz pomoć roditeljskih instanci. Podvojeni osjećaji prema roditeljima, identifikacija i/ili rivalstvo s roditeljima karakteristični su za Edipov kompleks i kod dječaka i kod djevojčica, ali se pretpostavlja razlika u smjeru i ishodu takvih osjećaja. Inherentna

⁸ Takvo „postulirano jedinstvo između atributa roda i naturalizirane ‘orijentacije‘“ (Butler: 61) mjesto je oštre Butleričine kritike. Butler smatra da je riječ o „čudnoj topološkoj anomaliji“ (Butler: 62) koja „pretpostavlja prvenstvo agresije nad spolnošću“ (Butler: 63). Prema Butler, nije vjerojatno da se žene identificiraju s muškarcima samo kako bi sudjelovale u suparništvu bez ikakva spolnog cilja, već je riječ o maskiranju homoseksualnosti, to jest o maskiranju želje za sudjelovanjem u spolnoj razmjeni (žena) (v. Butler: 62).

⁹ Iako Riviere rabi riječ penis, mi se ovdje ipak služimo riječju falus u simboličko-lakanovskom smislu, a penis primjenjujemo u kontekstu anatomije ljudskog tijela.

biseksualnost manifestira se i u kasnijim fazama seksualnog razvoja¹⁰, što je praćeno nekim stupnjem anksioznosti (usp. Riviere: 303). Riviere inherentnu biseksualnost uzima kao pretpostavku kasnijeg očitovanja heteroseksualnih ili homoseksualnih karakteristika, ustrajući pritom na tezi da takve karakteristike „nisu nužno dokaz radikalne ili fundamentalne tendencije“¹¹ (ibid.). U Freudovu tumačenju ženske seksualnosti presudna je uloga kastracijskog kompleksa (djevojčica prihvaća kastraciju kao nešto što se već dogodilo) i zavisti na penisu, a upravo su to točke od kojih polazi i Riviere pri analizi spomenutog slučaja. S jedne strane, u odnosu pacijentice spram muškaraca autorica zamjećuje pacijentičinu identifikaciju s očinskom figurom i simboličko zauzimanje očinske (muške) pozicije. Takvo pozicioniranje posljedično prati potreba da te očinske figure, čije mjesto prisvaja, seksualno udobrovolji kako bi se izbjegla pretpostavljena kazna zbog kastriranja i otimanja falusa. S druge strane, u odnosu sa ženama pacijentica nikad ne ostvaruje stabilan i ravnopravan odnos – ili se fantazmatski postavlja kao (intelektualno) superiorna ili se pak u odnosu sa ženama javlja snažno rivalstvo (v. ibid.: 309). Služeći se teorijskim promišljanjima Melanie Klein o prededipskoj fazi dječjeg razvoja, Riviere pokušava iznaći uzroke ženskog maskiranja u iskustvu „primarnog prizora“ interpretiranog u sklopu oralne faze razvoja dječje seksualnosti, interpretiranog zato u terminima sisanja, grizenja, jedenja, proždiranja (v. ibid.: 309). Tada se kod djeteta pojavljuju destruktivne i sadističke fantazije prema obama roditeljima – prema majci koju žensko dijete „počinje smatrati odgovornom za gubitak“ (Durić: 31), prema ocu koji oduzima djetetu što je njegovo (majku) i, u djevojčičinom slučaju, daje majci žuđeni penis (ili dijete). Oba roditelja jesu protivnici jer oba posjeduju objekte žudnje, ali su kod djevojčica rivalstvo s majkom i strah od majke ipak izraženiji (v. Riviere: 310). Kako se i u navedenom primjeru doima: djevojčica (žena) stavlja se u ulogu oca, stavlja se majci na službu, želi joj vratiti falus i očekuje pritom uvažavanje i zahvalnost.

Mimo ponešto pojednostavljenih frejdističkih koncepata, razotkriva se paleta „neobičnih“ i raznolikih maskeradnih oblika: „U svakodnevnom životu može se uočiti kako maske ženskosti poprimaju neobične forme“ (ibid.: 307). Riviere dalje navodi slučaj žene koja je redovito u kontaktu s očinskim figurama (graditeljima, trgovcima, doktorima, odvjetnicima itd.) izigravala

¹⁰ Prisjetimo se da je pretpostavka o inherentnoj biseksualnosti i Freudu utočište u pokušajima dešifriranja ženskosti (v. Freud 1981: 232).

neznanje, iako je informirana i obrazovana. Spominje se također i primjer sveučilišne lektorice koja bi pri svom intelektualnom performansu (na predavanjima) potencirala izrazito ženstvenu odjeću te bi se ponašala šaljivo i lakomislno – prikrivajući tako anksioznost zbog preuzimanja tradicionalno muške pozicije, ali i „noseći kastraciju kao masku“ (v. Zupančič: 55). Nižući primjere u kojima se čini da žene igraju ženskost kao ulogu, „autorica primjećuje da njihove glumačke točke traju bez prekida te na temelju tog uvida iznosi opći zaključak o 'autentičnoj ženskosti' (Čale Feldman – Tomljenović: 217). Naime, Riviere poentira da nema intrizične ili esencijalne ženskosti, „autentična ženskost“ jest maskerada sama: „Čitatelj sada može pitati kako definiram ženskost ili gdje povlačim crtu između prave ženskosti i 'maskerade'. No, ja ne želim reći da takva razlika postoji; bili radikalni ili površinski, oni su ista stvar“ (Riviere: 306).

Taj dio autoričina eseja s razlogom je najcitiranije mjesto. Poimanje ženskosti kao maskerade uporište je tako i teorije spolne razlike Jacquesa Lacana, a često mu se vraćaju kako Lacanovi nastavljači u svojim teorijskim inačicama, tako i mnogi teoretičari feminističke optike. Ta je vizura, dakako, okosnica i ovoga rada te ključ kojim se rastvaraju naša čitanja Krležinih, Begovićevih i Marinkovićevih drama. Ono što se svakako nameće kao pitanje jest – što se krije iza maske? Riviere u nemogućnosti adekvatnije argumentacije nastoji sugerirati kako je ženskost nošena kao maska kojom se anksiozno prikriva muškost, što onda oslikava metaforom lopova koji izvrće svoje džepove kako bi pokazao da nema „ukradena dobra“ (v. *ibid.*). Lacan naprotiv inzistira na onome što se u biti razotkriva i u autoričinu slavnom citatu, a to jest: „žena (se) samo pretvara da je druga u odnosu na ono kako se predstavlja“ (Čale Feldman – Tomljenović: 217). Kastracija nije maska iza koje stoji nešto empirijsko što se može razotkriti (npr. (ne)posjedovanje falusa), kastracija je maska koja se može jedino odigrati (usp. Zupančič: 55). Nema ništa iza maske. Ako i ima nešto iza maske, onda je to upravo ništa, „ontološka negativnost“ (*ibid.*: 11), rez Realnog – ništa koje je, uostalom, u jezgri svakog bića jezika, pa tako i muškog – tek u toj mjeri ženska maskerada prekriva muškost. Također, tek iz ovog razloga diskurzivno se na životu održava tzv. „ženska zagonetka“ – zagonetka koju se ni ne želi odgonetnuti jer je mjesto utkivanja „muškarčeve vlastite ontološke sumnje“ (M. A. Doane, cit. prema Tomljenović: 36).

¹¹ Pritom se Riviere oslanja tek na vlastito zapažanje „U svakodnevnom životu stalno nalazimo tipove muškaraca i žena koji, iako su u svome razvoju uglavnom heteroseksualni, očito pokazuju izrazite osobine drugog spola“ (Riviere: 303).

2. 3. *Žena ne postoji*

Slojevitu strukturu psihičkog aparata Freud je tumačio svojim dvjema topikama: prva topika razlikuje nesvjesni, predsvjesni i svjesni predio psihe, a druga jest poznata kao podjela na Id (Ono), Ego (Ja) i Superego (Nad-Ja), unutar koje „svjesno gubi i onu minimalnu autonomiju koju je još posjedovalo u okviru prve topike“ (Matijašević 2006: 44). Lacanov „povratak Freudu“ ostvaruje se zato inzistiranjem na tome da je „pravi subjekt rezultat nesvjesnoga“ (Durić: 147). Sukladno tomu, Lacan redefinira Freudovu drugu topikku pa posredničku instancu Ega dijeli na ego kao imaginarnu tvorevinu¹² (*moi*) te na simboličko (istinsko, pravo) područje subjekta (*je*). Dakle, „Ego je vezan uz registar Imaginarnog, a subjekt uz registar Simboličkoga“ (Durić: 147). Općenito, govoriti o lakanovskoj psihoanalizi nezamislivo je bez razlikovanja pojmova Imaginarnog, Simboličkog i Realnog poretka. Iako su se u ovom radu ti pojmovi već pojavljivali, tek u ovom poglavlju posvetit ćemo im više mjesta i objasniti njihovu važnost i ulogu u lakanovskom objašnjenju subjektiviteta i seksualnosti. Pokušat ćemo pojednostavljeno prikazati hermetičnu Lacanovu terminologiju koju smatramo nužnom za razumijevanje lakanovskog pristupa „ženskom pitanju“ – pristupa koji je, ne škodi još jednom istaknuti, polazišna točka ovoga rada.

Imaginarno, Simboličko i Realno nisu samo „psihički registri“ pojedinačnog subjekta (Matijašević 2006: 125), već su shvaćeni i šire, kao područja intersubjektiviteta¹³ (v. Milanko 2011a: 407, 409). Imaginarni poredak povezuje se u prvom redu sa „stadijem zrcala“ (koji je prema Lacanu smješten između šestog i osamnaestog mjeseca života), a onda i s prededipskom iluzijom jedinstva s majkom. U zrcalnom stadiju dijete vidi svoju zrcalnu sliku (*imago*) i poistovjećuje se s njom, poistovjećuje se s malim „drugim“, „koji je ključno vezan uz ego“ (Matijašević 2006: 127). Zanemarivanjem drugosti, odnosno pogrešnim prepoznavanjem, realno i „raskomadano“ tijelo dojenčeta¹⁴ dobiva privid cjelovitosti. Štoviše, „(u) Imaginarnom ne postoji razlika i odsutnost, već jedino identičnost i prisutnost“ (Moi: 140). Imaginarno poistovjećivanje u

¹² Deprivilegiranje ega i isticanje kako ego „nije gospodar u vlastitoj kući“ (Durić: 147), mjesto je kojim se lakanovska psihoanaliza snažno razilazi od američke ego-psihologije (v. Matijašević 2006: 114). U Lacanovom „definiranju strukture ega kao paranoidne strukture stvorene u zrcalnom stadiju“ (ibid.: 181) ogleda se na neki način psihotičnost čitave zapadne kulture (v. Lacan 1983: 10).

¹³ S obzirom na to da se Simbolički poredak definira kao „onaj pred-postojeći poredak jezika i zakona koji predstavlja temelj za pojavljivanje subjekta“ (Wright: 65), sfera intersubjektiviteta najkarakterističnija je za Simbolički poredak i tek posredno, u njihovu odnosu sa Simboličkim, odražava se u drugim dvama registrima.

¹⁴ Lacan tu raskomadano tijelo oslikava kao „rasprskavanje organizma u njegovoj nutрини, prvobitni razdor koji odaju znaci nelagodnosti i motorne neusklađenosti iz prvih mjeseci“ (Lacan 1983: 9).

osnovi je narcisoidno i krije u sebi određeni agresivni element (usp. Durić: 156, Wright: 58). Imaginarno jedinstvo s majčinim tijelom ulaskom u Simboličko¹⁵ (u svijet jezika) mora se žrtvovati, a to „primarno potiskivanje“ otvara nesvjesno (v. Moi: 140). Osim što je područje jezika, Simboličko je dakle područje „nesvjesnog, radikalne drugosti, odnosno Drugog“¹⁶ (Matijašević 2006: 130). Dolazimo tako do Lacanova postulata: „nesvjesno je strukturirano kao jezik“ (Fink: 9). Ta je centralna Lacanova postavka neodvojiva od njegova poimanja žudnje jer upravo „nesvjesna struktura jezika“ uzrokuje izvorni rascjep u subjektu i pobuđuje žudnju (v. Matijašević 2006: 121). Naime, žudnja pripada nesvjesnom i „ponaša“ se kao jezik (v. Moi: 142) – metonimijski klizi s objekta na objekt, odnosno s označitelja na označitelj (v. ibid.). Baš kao što je u prirodi žudnje da nikada ne može biti do kraja utažena (jer fantazija nepovratno izgubljenoga objekta, tzv. „objekta malo a“, neprekidno pokreće žudnju, v. Wright: 60–61), tako se ni značenje nikada ne može dosegnuti jer jedino što postoji jest beskonačni lanac označitelja. Za razliku od de Saussurea, Lacan ne pretpostavlja reprezentacijski odnos između označitelja i označenog, već pretpostavlja ne-odnos: označitelj prodire u označeno te je manjak označenog inherentan označiteljskom poretku (v. Zupančić: 58). Na ovome uvidu počiva i sljedeća Lacanova maksima: „subjekt je ono što jedan označitelj predstavlja za drugog označitelja“ (Fink: 79). Lakanovski subjekt jest prodor Realnog između dvaju označitelja (ibid. 79–80). Realno se ovdje razumijeva kao „ono iz kojeg Simboličko zadobiva svoje značenje, njegovo označeno koje ga omogućuje“ (Matijašević 2006: 170). Shvaćen kao biće manjka, subjekt nikada nije subjekt iskaza (a time ni kartezijski subjekt), niti se pojavljuje u onome što je iskazano (v. Fink: 44–45). Zato se iskaz „Ja sam“ može lakanovski prevesti kao: „Ja sam ona(j) kojemu/kojoj nešto manjka“ (usp. Moi: 141), ili još bolje: „Ja sam ono što nisam“ (ibid.). U ovu gustu mrežu Lacanovih pojmova i paradoksa uklapa se i definicija žudnje kao žudnje Drugog (v. Fink: 63). Uzmemo li u obzir da je „žudnja uvijek korelativna manjku“ (ibid.: 116), žudnja bi se mogla drugim riječima opisati i ovako: subjekt je tamo „gdje je Drugo bilo manjkavo, umetnuo svoj vlastiti manjak postojanja“ (ibid.: 62).

U Lacanovoj verziji Edipova kompleksa dijadni odnos s majkom prekida Zakon Oca (prijetnja simboličkom kastracijom). Edipsko razrješenje vidi se u prijelazu „od imaginarnog poistovjećivanja s falusom (...) do simboličkog poistovjećivanja s imenom-oca“ (Matijašević

¹⁵ Za razvoj Lacanova pojma Simboličkog značajan je doprinos strukturalne lingvistike, ali i strukturalne antropologije Lévi-Straussa.

¹⁶ „(N)esvjesno je diskurs Drugog.“ (Fink: 4)

2006: 193). Uči u Simbolički poredak znači prihvatiti falus kao označitelja manjka, kao označitelja žudnje. Budući da „(bez) spoznavanja rodni razlika nema ni valjanoga razrješenja Edipova kompleksa“ (Durić: 169), edipacija podrazumijeva seksuaciju. To znači da se edipacijom mora zauzeti ili muški ili ženski položaj spram falusnog označitelja (v. Matijašević 2006: 200). Od iznimne je važnosti naglasiti kako se ta dva načina implementiranja falusne funkcije zbivaju bez obzira na biološke odlike spola. Prema Lacanovim formulama seksuacije, svako biće koje govori može zauzeti ili mušku ili žensku poziciju, muškost i ženskost jesu mogući načini otuđenja u Simboličkom poretku, a nisu biološke konstrukcije. Kako bi zauzelo svoj položaj u društvenom poretku, dijete se u velikom dijelu treba odreći neposrednog zadovoljenja nagonских poticaja, odnosno nedozvoljene prekomjernosti užitka koju Lacan naziva *jouissance* (usp. Durić: 175, Wright: 27) – upravo to odricanje od *jouissancea* prvog reda (onog užitka koji je nužno vezan uz dvojni odnos majke i djeteta), jest cilj simboličke kastracije ili Zakona Oca (v. Durić: 175). Osobe koje se iz lakanovske perspektive smatraju muškarcima u cijelosti su podređene faličkoj funkciji i sasvim su podvrgnute simboličkoj kastraciji (v. Fink: 120). Jedino primordijalnom ocu *jouissance* nije bio prohibiran zakonom, ali je baš ta pretpostavka o ocu koji može imati sve žene, iznimka koja učvršćuje univerzalno muško potpadanje pod faličku funkciju i koja čini granice muškog subjekta odredljivim. Muškarčev užitak ograničen je na falički (simbolički) *jouissance* (ibid.: 121). S druge strane, „ženska formula pokazuje neodlučnost i nemogućnost totalizacije žene“ (Wright: 28). Iako i žena mora proći kroz edipaciju/seksuaciju, za nju postoji strukturalna mogućnost da ne bude sva podređena Simboličkom poretku. Ženom falusna funkcija ne vlada apsolutno, stoga Lacan tvrdi da je žena ne-cijela, „ne-sva u odnosu na falusni užitak“ (cit. prema Matijašević 2006: 197). Zbog nepotpunog bivanja u Simboličkom (zbog mogućnosti „ek-sistiranja“, v. Fink: 135), žena može doživjeti Drugi *jouissance*¹⁷, užitak koji prekoračuje ograničenja jezika, stoga ga nije moguće artikulirati (v. Durić: 177).

Kao nemogući (ne-postojeći) i zakonom nedozvoljeni užitak *jouissance* pripada Realnom poretku te je, baš kao Realno, „u samom srcu Simboličkog poretka, za Simbolički poredak je konstitutivan kao praznina čija se jeza može izbjeći samo stvaranjem fantazme“ (Milanko 2011a:

¹⁷ Lacanovi kritičari smatraju kako je Drugi *jouissance*, taj dodatni „užitak koji žene mogu osjetiti, ali ne znaju ništa o tome“ (Matijašević 2006: 196), tek teoretska kompenzacija zbog pretpostavljene ženske pozicije nezaokruženosti faličkom funkcijom (v. Doane: 67). Pa ipak, falička funkcija koincidira sa svojom „ne-faličkom Iznimkom“ (v. Žižek 2007: 157), a Drugi *jouissance* ništa ne kompenzira, nego upravo logički ishodi iz ženske seksuacije .

410). Realno je možda najkontroverzniji Lacanov pojam, ali je zato presudan za razumijevanje svih drugih psihoanalitičkih pojmova, pa i psihoanalize same. Realno se uglavnom predočava ili kao praznina, rez, odsutnost, ono što je nedostupno simbolizaciji, ili pak suprotno, kao „prekomjerna materijalnost“ (Milanko 2011a: 408). Paradoksalna priroda Realnog redovito se dovodi u svezu sa seksualnošću, to jest sa spolnom razlikom. Prema Žižeku, Realno je „jezgr(a) ljudske seksualnosti“ (cit. prema Milanko 2011a: 414). Lacanove formule seksuacije u biti nisu drugo nego dva paralelna načina na koja je Realno kao konstitutivni manjak označiteljskog poretka upisano u taj poredak, odnosno to su putevi snošenja s manjkom u Simboličkom (v. Zupančič: 49). Kao što vidimo, „svaki je spol određen zasebno s obzirom na treći termin“ (Fink: 119), stoga Lacan ustvrđuje da „nema ničeg takvog kao što je spolni odnos“ (cit. prema Fink: 119), postoji jedino ne-odnos. Muškarac i žena međusobno se ne odnose izravno jedno prema drugom, „nešto smeta takvom odnosu; nešto iskrivljuje njihove interakcije“ (ibid.: 118), a to nešto jest Realno. Žena tako žudi za imaginarnom prisutnošću falusa, a muškarac za fantazmatskim „objektom malo a“ (v. Durić: 178, Žižek 2007: 163). To što je žena iznimka kojom falička funkcija ne vlada apsolutno, već samo po sebi predstavlja mušku fantaziju *par excellence* (v. Žižek 2007: 155). U odnosu sa ženom, muškarac je zapravo u odnosu sa fantazmatskim objektom svoje žudnje, a ne s pravom ženom.

Lacan sudbonosno ispisuje „Žena ne postoji“, formulaciju koja, često dekontekstualizirana, postaje glavna meta feminističkih razračunavanja s Lacanom. Služeći se dosad prezentiranim psihoanalitičkim postavkama, pokušat ćemo pojasniti na što ova formulacija ukazuje i kako može biti korisna za feminizam. Prvo joj možemo pristupiti iz već spomenute prizme ne-odnosa, u tom smislu Lacanova izreka znači „ne da žena ne postoji, nego da je njezin status kao apsolutne kategorije i kao jamca fantazije (...) lažan“ (J. Rose, cit. prema Matijašević 2006: 197). Potom, ova se izreka dovodi u svezu s činjenicom kako ne postoji ženski ekvivalent falusnom i gospodarskom označitelju – „nema označitelja za ženu kao takvu ili za njenu bit“ (Fink: 131). Baš tom mjestu, falusu kao glavnom označitelju, upućeni su najžustriji feministički prigovori. Pritom se previđa kako falus, usprkos simboličkoj povezanosti s penisom, nije maskulina kategorija (v. Doane: 63). Falus je prazni označitelj, „označitelj vječite odgode značenja“ (ibid.: 64), koji „može igrati svoju ulogu samo skriven, tj. kao sam znak latentnosti koji pogađa sve što je podatno označivanju“ (Lacan 1983: 263). Ako se prisjetimo teze Joan Riviere prema kojoj je ženskost maskiranje ili prerušavanje, a koja je nedvojbeno pretečom Lacanova

mota „~~Žena~~ ne postoji“ (v. Wright: 33; Lacan 1986: 206) – čini se da je falus, baš naprotiv, feminizirana kategorija (usp. Doane: 64). Zaključak se možda čini radikalnim, no ima svoju potvrdu u Lacanovoj logici vela ili zastora, drugim riječima u fenomenu prekrivanja ontološkog manjka (v. Fink: 60). I falus i ~~Žena~~ predstavljaju označiteljstvo samo, čime uzdrstavaju filozofsku podjelu na izvanjskost i pretpostavljenu zastrtu dubinu unutrašnjosti, redefinišući tu dihotomiju radije kao frakciju samog jezika, odnosno nesvjesnog (v. Doane: 64–65). Nadalje, Lacan tijekom razvijanja svoje teorije spolnosti različito nijansira pojam falusa. Falus je 1950-ih određen kao „znak(a) razlike među spolovima“ (Wright: 23), a spolovi su u odnosu na falus strukturirani ovako: muškarac želi „imati“ falus, a žena želi „biti“ falusom, točnije predstavljati se za njega¹⁸. Dvadeseti Lacanov seminar (1972–1973), nazvan *Encore*, nudi ponešto drugačiji pogled na muško „posjedovanje“ i žensko „bivanje“, oni sada „ne predstavljaju ništa više od dvaju zamišljenih načina identifikacije“ (Wright: 23) pomoću kojih se bića žudnje nose sa svojim gubitkom. Premda su i muškarac i žena bića manjka, muškost je utemeljena na uvjerenju (muškarac tek vjeruje da jest muškarac), a ženskost se zasniva na glumi (v. Zupančič: 56).

Kako su muškost i ženskost tek simbolički položaji, nije nemoguće da se muškarac razmeće svojom virilnošću i nosi je kao masku. Ipak, za razliku od ženske glume koju karakterizira uvid u manjak Drugog (v. Žižek 2007: 157–158) i „prihvatanje (...) reprezentacijskih pričina“ (Tomljenović: 39), muškarčeva gluma jest puko skrivanje „iza poslovičnih simboličkih nadomjestaka“ (ibid.). Prema Zupančič, čak i to parodiranje muškosti onda ima efekt femininosti (v. Zupančič: 56). Ovdje bismo voljeli naglasiti da takozvana veća „spektakularnost“ ženske pozicije (v. Čale Feldman 2001: 111, 305) ne znači da je muškost prirodnija ili na bilo koji način neutralnija. Usprkos optužbama da je žena u lakanovskoj teoriji samo simptom ili suprotnost muškarcu, da je izuzetak od muškog univerzala (v. Dolar Bahovec: 221), kada Lacan kaže da je žena „Drugo za oba spola“ (Matijašević 2005: 835), on upravlja u jednom drugom smjeru, u smjeru uznemirujućeg spektakla Realnog.

Spomenuli smo kako tvrdnja „~~Žena~~ ne postoji“ proizlazi iz psihoanalitičkog poimanja ženskosti kao maskerade. Korelacija između ovih dviju formulacija zasnovana je dakle na inherentnoj odsutnosti bilo kakve biti ženskosti koja bi bila različita od maskerade same. Budući

¹⁸ U takvoj dinamici Žižek pronalazi dokaz da je žena više subjekt od muškarca (v. Žižek 2007: 162–163).

da ta odsutnost mora nekako biti predstavljena u Simboličkom poretku (v. Zupančič: 48), Lacan prvo ispisiuje jezični simbol za Ženu, a potom ga prekriži. Dok muški položaj „obilježava zamišljaj (...) cjelovitosti“ (Tomljenović: 39), ženskim se pak položajem „obznanjuju slabost i greška maskuline logike“ (ibid.) te se raskriva utemeljujući paradoks poretka reprezentacije.

Premda se Lacanu spočitava da se izrijetkom ne protivi „kontingentnoj i akcidentalnoj asimetriji“ spolova (Dolar Bahovec: 225), nego da je uzima „zdravo za gotovo“ kao puko stanje stvari, njegovo tumačenje ženske seksualnosti otvara dimenziju plodonosnu za feminizam. „Zamka za feminizam je tumačenje ove opsjene (maskerade, op. D. G.) kao obične patrijarhalne dominacije, dok je izazov ući u predstavu i u njoj sudjelovati“ (Wright: 36).

3. Ženskost u filozofiji i kulturi na prijelazu stoljeća

„Kada kažete muško, po pravilu podrazumijevate nešto što je ‘aktivno’, a kada kažete žensko, mislite na nešto što je ‘pasivno’“¹⁹ (Freud 1981: 212) – konstatira Freud u svom predavanju Ženskost. Premda dalje u predavanju tu opreku aktivno – pasivno pokušava ublažiti govoreći o „aktivnim i pasivnim psihološkim ciljevima“ te utjecaju socijalnog pritiska (v. ibid.: 213), neosporno je da Freud ovdje, kao i općenito u svojoj teoriji spolne diferencijacije, opetuje neke stare filozofske predodžbe o ženskoj prirodi. Mnoge psihološke odlike žene, koje bi prema freudizmu ishodile iz ženske navodne „anatomske genitalne prikraćenosti“ (Čale Feldman 2001: 61), u suštini su kulturno preuzeti konstrukti (v. ibid.: 61–62). Osobine poput lažljivosti, taštine, narcizma, mazohizma, smanjene istančanosti za moralna pitanja i društvenu djelatnost, pravdaju se ženskim razvojnim procesom, a zapravo su plod prevladavajućeg poimanja ženskosti u filozofiji i kulturi na prijelazu stoljeća. Sasvim koncizno, promotrit ćemo u narednim recima kako su žensku problematiku tumačili utjecajni filozofi tog razdoblja, a zatim ćemo se posvetiti dvama najutjecajnijim reprezentacijskim modelima ženskosti.

Početak stoljeća snažna je recepcija devetnaestostoljetnog filozofa Arthura Schopenhauera koji u svom eseju *O ženama* iznosi vrlo rigidne stavove o ženskom spolu. Prema Schopenhaueru, žene su intelektualno inferiorne i podložne muškarcima, „one nisu obdarene snagom i razumom (...) već lukavstvom, one su instinktivno podmukle i sklone laganju: pretvaranje je zato ženi prirodno“ (Triva: 14). U temelju mizogin, filozofem o ženskoj lukavosti,

¹⁹ Navedeni se ideologem u hrvatskoj književnosti moderne i modernizma manifestira se najčešće likom fragilne žene.

prijetvornosti i varljivosti, postaje konstanta u definiranju ženskosti. Nasljeđuje ga i Friedrich Nietzsche govoreći o ženinoj promjenjivoj „protejskoj naravi“ (Nietzsche: 209): „Žene postaju u ljubavi u potpunosti onakve kakve žive u predodžbama muškaraca od kojih bivaju voljene“ (ibid.). U idealiziranju ljubavi ovaj filozof vidi stoga žensku podmuklu taktiku kojom žene „promiču svoju moć te sebe u očima muškaraca prikazuju sve više privlačnima“ (ibid.: 213). Žena je za Nietzschea „najopasnija igračka“ (Nietzsche, cit. prema Triva: 17) u vlasništvu muškarca, a kao jedino moguće rješenje ženske zagonetke nedvosmisleno predlaže trudnoću²⁰, koju smatra ženskim životnim pozivom (v. Triva: 17).

Knjiga *Spol i karakter* (1903) Otta Weininger odjeknula je početkom stoljeća i znatno potpomogla učvršćenju filozofskih i društvenih predrasuda o manjkavosti ženske prirode. Osnovna Weiningerova teza može se sažeti u tvrdnju o potpunoj prevlasti seksualnosti nad ženskim bićem: „Ono je uvijek i posve seksualno. Ž se sva podaje u spolnom životu sferi sparivanja i razmnožavanja, to jest odnosu prema mužu i djetetu; to potpuno ispunjava njenu egzistenciju, dok M nije samo seksualan“ (Weininger: 137). Nadalje, žena prema Weiningeru „ne poznaje niti logički ni moralni imperativ“ (ibid.: 243), sfera duhovnih i intelektualnih aspiracija, kao i generalno pojam genijalnosti, rezervirani su za muškarce. Žena je objekt muškarčeve volje, i k tome čista materijalnost, to jest „nedostatak svake prvobitne forme“ (ibid.: 370). Tako i Weininger dolazi do zaključka o ženinom svojstvu himbenosti, „ontološke lažljivosti“ (ibid.: 338), koja jest odsutnost svakog istinitog svojstva (v. ibid.: 370). Žižek ne propušta uvidjeti poveznicu između Weiningerova poentiranja ženske neegzistencije (nebivstva)²¹ i Lacanove mantre „žena ne postoji“ (v. Žižek 1999: 127–130). Premda se i Lacanu, vidjeli smo, predbacuje „implicitni antifeminizam“ (Dolar Bahovec: 216), krucijalno je da žena za Lacana nije tek puki objekt i muška konstrukcija, nego je dapače i više subjekt od muškarca (v. Žižek 2007: 162–163). Međutim, „Weiningerova averzija prema ženi svjedoči o strahu od najradikalnije dimenzije subjektivnosti same: *Praznini koja jest' subjekt*“ (Žižek 1999: 130).

Iz poistovjećivanja žene sa seksualnošću ishode dva moguća tipa ženskog identiteta: ili tip majke (životni princip) ili, njemu suprotan, tip bludnice koji predstavlja destruktivni, protuživotni

²⁰ Ni jedan od ženskih likova analiziranih u ovome radu nije definiran majčinstvom. Jedina majka koja se u radu pojavljuje jest Krležina barunica Castelli, no i njezina je majčinska uloga stavljena u drugi plan.

²¹ Prema Weiningeru, žena postaje tek kada je muškarac (forma) potvrdi i da joj život, „(j)er po sebi materija nije ništa, tek forma mora htjeti dati joj egzistenciju“ (Weininger: 375).

princip²² (v. Weininger: 276). Sustavi umjetničkih (likovnih, književnih, kazališnih, filmskih) reprezentacija u prvoj polovini dvadesetog stoljeća većinom se pri konstrukciji ženskih likova iscrpljuju u perpetuiranju tih dvaju klišeja o ženskosti. Naime, u zapadnoeuropskoj i hrvatskoj kulturi tog vremena „prevladava dihotomija bludnica-svetica“ (Gjurgjan 2004: 311). Koncepti fatalne i fragilne žene neizostavna su imaginacijska čvorišta „poetičkih i političkih turbulencija razdoblja neposredno prije, tijekom i neposredno nakon Prvog svjetskog rata“ (Čale Feldman 2011a: 292). Iako naizgled suprotni tipovi žene, ova dva tipa zapravo su komplementarna i pronalazimo ih „unutar istoga sustava dramskih tipova, kazališnih struka i društvenih uloga“ (Senker 2002: 196). To su dva odraza istog ženskog (kulturološki seksualiziranog) identiteta, što ga je generirala muška heteroseksualna kulturna matrica na prijelazu stoljeća, i to „kao simptom kulturno-političkih neuralgija, sraza ideoloških programa, ratne tjeskobe i kapitalističkog orobljavanja“ (Čale Feldman 2011a: 293). Često se ističe da su u oba slučaja žene svedene na funkciju klišeiziranih utjelovljenja muških fantazija i fetiša (v. Gjurgjan 2003: 61), no mi bismo išli korak dalje i promatrali ih, ne tek kao puke tematske shematizacije muške žudnje, već naprotiv, kao mjesta puknuća reprezentacije (reprezentacije ženskosti, ali i reprezentacijskog poretka uopće), kao mjesta nepredstavljenosti i ambigviteta koja imaju metapoetički i politički potencijal (usp. Čale Feldman 2011a: 232). Svjesni da akrobatski hodamo po hipotetskoj topološkoj granici između „žene po sebi“ i „žene za drugog“, tragom Lacana i njegovih nastavljača, mi se u ovom radu pitamo: „ako određena feministička kritika svaki opis ženstvenog optužuje kao muški kliše, što je, onda, ženstveno 'samo po sebi'?“ (Wright: 34).

Ženski likovi hrvatske modernističke drame predlažu odgovor: bilo to tradicionalno i klišeizirano ženstvo „na formulu Weininger-Strindberg-Przybyszewski“ (Krleža: *Davni dani*, prema Marjanić: 98), prema kojem je žena ili demonska zmija ili idealizirana bogomajka i samaritanka, ili to pak bila kakva suvremenija vizija autentične ženskosti – svima su zajedničke fantazije o esencijalnoj prisutnosti, stvorene nužno unutar patrijarhalne matrice. Žena je zapravo i jedno i drugo – „žena po sebi“ jest „žena za drugog“ (v. Žižek 2007: 160). Kao što je na primjeru transvestije pokazala Judith Butler, granica unutarnjeg i vanjskog psihičkog prostora tek je privid koji transvestit izvrće, rušeći tako pretpostavljenu razliku između „pravog rodnog identiteta“ i „izražajnog modela roda“ (Butler: 137). Shodno tome, kontingentno je i artificijelno svako

²² Weininger uz tip prostitutke veže „volju za vlašću“ (v. Weininger: 292), što je slično Nietzscheu koji ističe žensku manipulativnu moć.

inherentno žensko svojstvo, jer je ženi svako svojstvo zapravo nadodano (v. Žižek 2007: 160). Ona sama po sebi jest odsutnost svakog svojstva, stoga je njezina unutrašnjost tek projekcija vanjskih slika, a izvanjskost tek reprezentacija tog nepostojećeg totaliteta.

4. Ženska gluma i političke implikacije rodne maskerade

Žensko glumačko tijelo jest „estetski materijal kazališnog medija“ (Čale Feldman 2011b: 171), no osim što je nositelj estetske dimenzije, ono je uz to obvezno i političko poprište²³ – ono je mjesto propitivanja spolne razlike²⁴ i rodne simbolizacije te zbog toga zajedničko interesno polje kazališta, feminizma, psihoanalize i dekonstrukcije. Fenomen ženske glume tako još jednom do nerazlučivosti isprepliće ove četiri djelatnosti, koje su sve redom „djelatnosti izmještanja, sročene kako bi se oduprle zasićenoj koherenciji svakog fiksiranog mjesta“ (Freedman: 91). U ovom poglavlju predstaviti ćemo moguće načine raskrinkavanja esencijalističkih rodnih politika, to jest onoga što Barbara Freedman naziva „okvirom namještaljke“ (v. *ibid.*: 80). Zanimljivo je kako su sva predložena sredstva prokazivanja rodno-spolne predzadanosti nužno povezana s glumačkim strategijama. Prvo ćemo promotriti političku moć novog stila ženske glume što se pojavljuje paralelno s feminističkim zbivanjima početkom dvadesetog stoljeća. Potom ćemo taj tip ženske glume povezati s citatnošću transvestije i vrlo sažeto predstaviti Butleričin znatan doprinos u ovoj misiji deesencijalizacije roda. Vraćajući se Lacanovu poimanju seksualnosti i politike, otvorit ćemo naposljetku pitanje političkih implikacija rodne maskerade što ih otvaraju određena književna rješenja, poglavito književni motiv ženske glume.

Žene-glumice počele su se na europskim institucionaliziranim pozornicama pojavljivati tek krajem 16. i tijekom 17. stoljeća, no još dugo bile su neodobravana rijetkost koja se nastojala izbjeći zbog „svojega spola, svoje neizmjenjive zazorne prirodne očitosti i fiziološke potencijalne primamljivosti“ (Čale Feldman 2001: 71). Dramske su uloge više stoljeća igrali muškarci, a nepodudarnost između glumačkog i fikcijskog spola nije bila nikakva prepreka, dapače

²³ „Postoji estetska dimenzija u političkom kao i politička dimenzija u umjetnosti. Zato smatram da nema koristi od razlikovanja političke i neumjetničke umjetnosti. Iz perspektive teorije hegemonije, umjetničke prakse imaju ulogu u konstituiranju i održavanju danog simboličkog poretka ili u njegovu osporavanju, pa zato nužno imaju političku dimenziju.“ (C. Mouffe, cit. prema Božić Blanuša: 126)

²⁴ Jedna od vodećih teza ovoga rada jest kako je jedino svojstveno ženskosti da se glumi, stoga žensku glumu uzimamo često kao sinonimnu za ženskost, pa kao što Shoshana Felman utvrđuje za ženskost, mi tvrdimo za žensku glumu: ona je „zazorna utoliko što nije suprotna muškosti, nego je ono što potkopava samu opoziciju muškosti i ženskosti“ (cit. prema Freedman: 91).

paradoksalno se vjerovalo da je muška izvedba ženskosti vjerodostojnija²⁵ (ibid.: 80). Kada su žene napokon stupile na scenu, paradoks ženske glume posljedično se ogledao (a i danas se ogleda) u zahtjevu da glumica mimetički zrcali svoju „žensku prirodu“, koja nije drugo do muškom rukom ispisana projekcija ženskosti.

Kroz prizmu „prirodnosti“ vrednovala se u razdoblju moderne uspješnost ženske glumačke izvedbe (v. Senker 2002: 183). Blagost, krhkost i produhovljena otmjenost cijenila se kako u izvankazališnom svijetu, tako i na glumačkim daskama – trebalo je na pozornici (a i iza pozornice), ujediniti pojavu i igru u skladnu cjelinu (ibid.). Drugim riječima, između ženskog tijela (spola) i ženske izvedbe (roda) trebao je postojati harmoničan odnos – jer svako puknuće ili neistovjetnost ozbiljno narušava ustaljeni sustav vrijednosti i rodnih uloga. Što na koncu znači da se od glumica i žena zahtijevalo nemoguće – da samo „budu“ žene (v. ibid.: 189), a da ništa ne čine (pogotovo ako je taj čin intelektualan). Zahtjev je nemoguć jer je rod uvijek činjenje (čak i kada se igra putem pasivnosti): „Nema nikakva rodnog identiteta iza izražaja roda; taj identitet performativno konstruiraju sami "izražaji" koji se smatraju njegovim učincima“ (Butler: 38). Od glumica se zapravo tražilo da neutraliziraju (prešute) izvedbeni (performativni, maskeradni) karakter same rodne uloge žene (v. Tomljenović: 54). Ibsenove „kritičke glumice“ (ibid.) s prijelaza stoljeća poput američke glumice Elisabeth Robins (1862–1952) ili hrvatske Nine Vavre²⁶ (1879–1942) samosvjesno napuštaju dotadašnji idealni model cjelovitog glumačkog (i ženskog) jastva čineći rodnu maskeradu transparentnom. Njihove izvedbe Ibsenovih heroina imaju subverzivnu snagu jer obznanjaju konstitutivnu rascijepanost ženskog glumačkog identiteta: one su glumice koje igraju ženske likove, koji pak tek igraju da jesu žene (usp. ibid.). Njihova revolucionarna gluma „otkriva razliku između anatomskegospola, rodnog identiteta i glumljenja roda“ (ibid.), baš kao što to u Butleričinu primjeru denaturalizacije roda čine transvestitske strategije.

Kazališnom se metaforikom dakle poslužila i Judith Butler u svojoj poznatoj dekonstrukciji esencijalističkih pretpostavki rodno-spolnog problema. U knjizi *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta* (1990) Butler osporava uzročno-posljedičnu povezanost kategorija spola (pretpostavljene biološke karakteristike), roda (društveno-politički konstrukt) i

²⁵ Tako se „ženskost istodobno i (institucionalno) potirala i (imaginativno) snažila“ (Čale Feldman 2001: 77).

²⁶ Matošine i Gavelline kritike Nine Vavre usmjeravale su se ne samo na njezino glumačko umijeće, već i na nju kao osobu (v. Senker 2002). U Gavellinim primjedbama kako se na pozornici „unosila (se) u neka somnambulna stanja“ i

spolnosti, ali također i pobija ustaljenu distinkciju između spola i roda. Spol nije pretkulturna i samorazumljiva činjenica, već obvezujući nalog tijelu da postane kulturnim znakom (usp. Butler: 148–149). Na primjeru transvestita, koji ponavljanjem (citiranjem) nepostojećeg originala parodijski izvodi rod, raskriva se oponašateljska struktura samog roda i njegova kontigencija. Rod je performativ, rod je izvedba, produkt označiteljskih praksi, a ne ekspresija nečeg pretpostojećeg.

U nečemu je Butleričina teorija performativnosti roda ipak znatno različita od Lacanove psihoanalize. Performativnost kao „ontologija diskurzivnog“ (Zupančič: 40) ne uzima u obzir nediskurzivno i podsvjesno potisnuto što supostoji sa Simboličkim, ne uzima u obzir Realno na kojem Lacan uvijek ustraje kada govori o seksualnosti. Upravo ta kategorija gubi se kada se spol zamijeni (poistovjeti) s rodom kao simboličkim entitetom (v. Zupančič: 41). Prema Zupančič, upravo je lakanovsko poimanje spolne razlike kao ontološke kategorije²⁷ ono što pitanje seksualnosti čini neizbježno i političkim pitanjem (v. Zupančič 35–36).

„Žensko pitanje“ ima kapacitet ispisati taj ontološki rascjep koji se diskursima o homogenosti redovito isključuje (v. Zupančič: 37). Putem rodnih izvrtanja i dramatizacija²⁸, isto to čini i književnost. Da se iza maskerade ženskosti „nema što vidjeti“ (Doane: 45), na to književnost ukazuje rodnim transgresijama i „spolnim qui-pro-quoima“ (Čale Feldman 2001: 113), ali možda najučinkovitije: motivom ženske glume. „(T)opos ženskog glumačkog tijela zapravo je starija književna tema“ (Čale Feldman 2011b: 172), intrigantna kako za dramsku, tako još više za proznu produkciju od sredine 19. stoljeća naovamo (ibid.). U ovom radu pozornost se stavlja na dramsku realizaciju ženskog glumačkog lika i na popratne političke implikacije koje iskrsavaju kao sastavni dio ženske glume.

4. 1. Maskerade Krležinih ženskih likova

Kao što smo već najavili u Uvodu, u ovom radu baviti ćemo se tek jednim dijelom Krležina bogatog dramskog stvaralaštva. S obzirom na to da je cilj ovoga rada preispitati funkcioniranje maskeradne pretpostavke ženskosti i politiku rodnih glumačkih strategija na

„padala u gotovo diletantsku bespomoćnost“, kako je „njena gluma plod emotivnog i dubokog poniranja u samu sebe“ (cit. prema ibid.: 188–189) – uočavamo neumitnu sličnost s Krležinim glumačkim likom R. Štolcerovom.

²⁷ Što ne znači afirmaciju neke neovisno postojeće ontološke podjele između muškarca i žene, nego sugerira postojanje „ontološke negativnosti“ (nemogućnosti) koja konstruira spolnu razliku kao razliku i podjelu (usp. Zupančič: 35–37).

²⁸ U izvrtanju i dramatizaciji ogleda se političnost književnosti u Rancièrovu smislu (v. Božić Blanuša:131).

primjerima ženskih likova, ne čudi što ćemo se baviti baš onim dijelom autorova opusa u kojemu se autor okreće ibsenovskim i strindbergovskim rješenjima. Ugledanje na Skandinavce ne podrazumijeva samo zaokret prema tzv. kvalitativnoj dramaturgiji i „psihološkim dijalozima“, zaokret koji je možda u književnoj kritici i odveć naglašen kao odricanje od mladenačke simbolističko-ekspresionističke faze (v. Senker 1995: 20). Nordijski kontekst izuzetno je važan za Krležinu dramatsku realizaciju i „psihološku objektivaciju pojedinih subjekata“, napose ženskih²⁹, „koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu“ (Krleža, cit. prema Senker 1995: 19). Dakako, riječ je o genealoškom ciklusu o Glembajevima, sačinjenom od triju drama (*Gospoda Glembajevi*, *U agoniji*, *Leda*), i jedanaest novelističkih tekstova³⁰ koji su s dramama povezani zajedničkom tematikom – društveni uspon porodične linije Glembaj i postupni pad glembajevskih obiteljskih predstavnika, ali i agrarnog društva u cjelini, u zločin ili dekadenciju. Odnos drama i proznih tekstova ne može se svoditi tek na „puku jukstapoziciju i nadopunu“ (Čale Feldman 2011b: 173), već je riječ o jedinstvu i ispreplitanju ovih dvaju, književnim rodovima razlikovanih, dijelova, o „kompliciranoj igri međusobnog sadržavanja i odražavanja, komplementarnosti i samodovoljnosti“ (Karahasan, cit. prema Čale Feldman 2011b: 174). Takav odnos drama i proznih tekstova daje nam za pravo da se pri analizi pojedinih likova iz dramskog dijela osvrnemo i na pripadne im opise ili priče iz pripovjedne sastavnice ciklusa. Jedino ćemo noveli *Pod maskom* pristupiti zasebno (povlačeći analogije s dramskim dijelom tek ondje gdje nam se to učini indikativnim), što smatramo opravdanim zbog posebnog statusa ove novele koja ne samo da tematski iskače iz genealoške matrice, već se od nje razlikuje i svojim poetičkim obilježjima. Temeljna distinkcija i ono po čemu novela *Pod maskom* zaslužuje posebno mjesto u ovome radu krije se u fenomenu ženske glumačke izvedbe, koja se ne posreduje muškim pogledom, već se nadaje kao osobna ispovijest jedne glumice, kao njezin unutarnji monolog.

O koncepciji ženskih likova i reprezentaciji ženskosti u djelima najistaknutijeg autora hrvatske književnosti 20. stoljeća već se nemalo pisalo. Suvremene interpretacije Krležinih junakinja (uglavnom s feminističkom potkom), ili Krležu proglašavaju krivim za mizoginiju i stereotipizaciju (poput Gjurgjan i Oklopčić: 99–118), ili mu, posve suprotno, dodjeljuju status

²⁹ Spomenimo samo kako je Ibsen zbog problematiziranja ženskog pitanja i „zahvaljujući svojim muškim likovima koji redom nisu dorasli maskulinom idealu, te junakinjama s naglašenom histeričkom dispozicijom (...) zaslužio (je) u feminističkim krugovima status omiljenog dramatičara“ (Tomljenović: 52).

³⁰ Sve skupa ciklus sačinjava četrnaest tekstova objavljenih postupno od 1926. do 1930. godine.

lučonoše koji je „u svojim djelima razotkrpio i patrijarhalne dogme kao što je razotkrivao sve društveno-političke cinizme“ (Marjanić: 102). Budući da književnost istovremeno ima potencijal i uokvirivati i raskrinkavati zatečene ideološke postavke i društveno-političke odnose, ne bismo jednoznačno inzistirali ni u kojem od tih dvaju smjerova. Iako su u Krležinu opusu nesumnjivo prisutni refleksi gore spomenutog i ženama nesklonog filozofskog trojca Schopenhauer-Nietzsche-Weininger³¹, raznoliki i kompleksni „identitetni modusi Krležinog ženskog lika“ (Triva: 31) nipošto nisu svedivi samo na te formule:

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? (Krleža, *Davni dani*, cit. prema Gjurgjan 2004: 313)

Čak i onda kada se čini da se Krležini ženski likovi mogu podvući pod stare stereotipe i binarizme, u njima je već upisana kritička klica koja uzdrmava i njih kao konstrukte i društveno-politički kontekst u kojem su nastali.

Premda se u dramskom dijelu ciklusa o Glembajevima ne pojavljuje ni jedan lik glumice „po zanimanju“ čijom bi se analizom mogla eksplicitno prokazati inherentna teatralnost ženskosti, u ovom poglavlju pokušat ćemo pokazati da i Krležini ženski likovi koji se naizgled ne bave glumom, poznaju i (manje ili više) prihvaćaju predstavljачke strategije nužne za žensku subjektivizaciju u simboličkom poretku kulture. Ma koliko ti likovi bili skućeni u uvriježenim stereotipima poput *femme fatale* i *femme fragile*, ili se pak s druge strane činili „u dramskom smislu cjelovit(i) i samosvojn(i)“ (Gjurgjan 2004: 317), kao ženama predodređena im je pozicija s koje mogu ili zaigra(va)ti svoje uloge ili ih odbaciti, zaplićući se tako u utemeljujuću nemogućnost bivanja s onu stranu označitelja.

4. 1. 1. Tko su dame Glembaj?

U drami *Gospoda Glembajevi* likovi Charlotte Castelli-Glembaj i Angelike Zygmuntowicz Beatrix stoje jedan spram drugog kao prikazbeni antipodi. Barunica Castelli tipizirana je kao *femme fatale* koja, Leoneovim riječima rečeno, „gazi preko egzistencija tako šarmantnozločinački da tu normalnome čovjeku staje pamet“ (Krleža 1981: 80). Ona privlači

³¹ Spomenimo tek biološku determiniranost Krležinih ženskih likova (*frajli, ženki*) ili krvavu borbu između spolova (izrazitu u ranijim Krležinim dramama, npr. u *Adamu i Evi*, a u blažem obliku i u *Maskerati te Kraljevu*).

muškarce i uvlači ih u smrtonosnu igru³². Angelika, već samim imenom naznačena kao (kućni) anđeo, zauzima drugu krajnost u muškoj reprezentaciji ženskosti i, pod okriljem *gestalta femme fragile* simbolizira u toj „mutnoj“ glembajevštini čistoću, nevinost, produhovljenost. Dok barunica Castelli svoju tjelesnost ne krije, već u njoj svesrdno uživa³³, a svoj rod izvodi svjesno i poslovno³⁴ – kretnjama, afektacijom, kostimima i kozmetikom – svetačkoj figuri Angelike prividno se oduzima svaki oblik žive tjelesnosti. Angelika tek pasivno zauzima prostor, a kad se kreće, onda je to „blago, neprimjetno“, „diskretno“ (Krlježa 1981: 17, 24). Čini se tjelesnom tek toliko koliko je tjelesan i kakav voštani kip³⁵. Kako ćemo vidjeti, atributi ženskog tijela Angeliki se pridaju tek posredno, putem njezina starog portreta u glembajevskoj galeriji, što ga muškarci promatraju i pokušavaju ga sebi protumačiti. Višestruka Angelikina lica pokušavaju se ujednačiti i optočiti (voštanošću dominikanskih haljina, portretom, Leoneovim slikarskim vizualizacijama), ali i ona do kraja, poput barunice Castelli, ostaje mjesto urušavanja bilo kakve reprezentacije.

Charlotte je tjelesna, dakle Charlotte je žena – složio bi se ne samo zloglasni Weininger, već i cijela filozofska tradicija koja zagovara ontološku razliku duh-tijelo³⁶, „što počinje s Platonom a nastavlja se s Descartesom, Husserlom i Sartreom“ (Butler: 27). Pripovjedač novele *O Glembajevima* i sam zauzima takvo stajalište³⁷ podupirući jednoznačno rodnu asimetriju utemeljenu na staroj opreci duh – tijelo, koja i nije ništa drugo nego antropološki binarizam kultura – priroda. Teško je na nekim mjestima u noveli razlikovati pripovjedačeve komentare od fokalizacije kroz barunicu Castelli, pogotovo stoga što prevladava spomenuti diskurs koji ženu drži sinonimom za spol općenito. Promotrimo, recimo, sljedeće mjesto u noveli:

³² Dok svojim fascinantnim maskama privlači muškarce, ono što izaziva kod muškaraca gađenje i odbijanje ili uzrokuje, s druge strane, smrt jest ono „ništa“ što nosi ispod maske (v. Žižek 1994: 124). O tome malo više poslije u tekstu.

³³ „U kultu tog tjelesnog nečeg, u tom larpurlartizmu te tjelesne forme što uživa sama u sebi kao angora-mačka na svili uz kamin (...) prolazili su baruničini dani“ (Krlježa 2001: 27).

³⁴ Znakovito je da se barunica ne identificira sa svojom rodnom ulogom: „...ona (je) samu sebe gleda(la) strogo, neprekidno trijezno i sugestivno okrutno, kao krotiteljica panteru kad skače kroz ognjene obruče“ (Krlježa 2001: 29).

Istom se usporedbom oslikava glumačka pozicija R. Štolcerove u noveli *Pod maskom*: „milostiva Štolcer osjetila bi kao da je krotiteljica zvjeradi i kao da je stupila te sekunde u kavez pred bestiju“ (ibid.: 238). Obje se moraju suočiti s onim neukrotivim i zazornim, kako u njima samima, tako i u Drugom.

³⁵ Tom metaforom dramski pripovjedač zaključuje završni prizor: Angelika čitavo vrijeme stoji kao lutka u kabinetu voštanih kipova“ (Krlježa: 76).

³⁶ Takva mizogina logika, prema kojoj je muški subjekt uvijek već apstraktan, netjelesan i „povezan s univerzalnim“ (Butler: 26), a žena je Drugo i partikularno, središte je kritike S. de Beauvoir (v. ibid). Muški spoznajni subjekt paradoksalno negira svoje ovozemaljsko utjelovljenje i „projicira to nepriznato i poniženo utjelovljenje na žensku sferu i tako djelotvorno preimenuje tijelo kao žensko“ (ibid.).

³⁷ „Sve je u ženi i na ženi samo odraz tjelesnog, a to tjelesno trebalo je da bude pobjedonosno, vitko, mlado, impozantno kao plesna kretnja, kao skok kod tenisa, kao trik kod jutarnjeg jahanja ili duhovitost u razgovoru: sve samo tijelo i sve samo sredstvo za pobjedu tog ženskog u tijelu.“ (Krlježa 2001: 27)

Jer ona nije samo subjektivno držala da je žensko tijelo važna tema za žensku pamet već je tvrdo i po iskustvu nepokolebljivo znala da od kakvog provincijalnog biskupa (...) pa do bezobraznog onog kelnera (...) da sva ta gospoda vjeruju i misle da je isključivo tijelo i tjelesno ono što ženu čini ženom. (Krlježa 2001: 28)

Barunica iskustveno poznaje da je muški pogled spravnjuje „isključivo“ s tijelom, no ona taj pogled ne interiorizira (kako bi gornji citat, i pripovjedač općenito³⁸, volio nametnuti). Iako se tom izjednačenju ne opire, ona ga instrumentalizira kako bi postigla svoje ciljeve³⁹. Zamka je pak u tome što i ti ciljevi svjedoče o njezinoj prikovanosti „uz materijalizam (...) uza zemlju i kapitalistički fetišizam“ (Čale Feldman 2011a: 297). Pripovjedač barunicu beziznimno poistovjećuje s njezinom pojavnošću, s izgledom, s odjećom i s predmetima koje svakodnevno konzumira⁴⁰. Ona na taj način više nije samo seksualni objekt, već i činitelj koji putem izvedbe i korištenja najrazličitijih proteza kreira vlastitost identiteta. Služeći se šminkom i svakojakim odjevnim dodacima, barunica se ustrajno preoznačuje bićem kulture⁴¹. Svojim stilom i načinom života, ona je dapače superiorna u odnosu na Glembajeve i njihov atavizam (usp. Gjurgjan 2004: 316). Barunicu Castelli svi „muškarci koje susreće pokušavaju (je) dešifrirati upravo preko njezine svakodnevice“ (Huzjak: 148). S jedne strane, starog su Glembaya privukle i „omađijale“ te njene performativne proteze⁴², s kojima je, uostalom u potpunosti izjednačava i uz pomoć kojih pokušava nadomjestiti manjak vlastitog subjekta⁴³. S druge strane, Leone te rekvizite vidi kao obmanu, vidi ih lažnim dodatkom koji prikriva neku kobniju crtu baruničina identiteta, nešto što u svakom slučaju prijete čvrstoj strukturi kulturnog poretka:

Ta žena pere se dnevno s dvadesetisedam pomada i krema, ona se maže đurđicama i medom i čitave dane ne radi drugo nego se kupa u limunu i mlijeku! Njezina pedesettri kofera i tri hrta, to

³⁸ Isto zamjetno i u primjeru: „Ne razmišljajući tako nikada ni o čemu nego samo o svom vlastitom tijelu“ (ibid.: 27).

³⁹ „Moj glembajevski brak bio je financijalna transakcija.“ (Krlježa 1981: 115)

⁴⁰ „Svaku pojedinu poru kože otvarala je posebnim kemikalijama, zglobove držala je pruživima u elastičnim povojima od kaučuka, a šampone i korzete, masažu i bistenhaltere, sve te izume i pomagala tjelesne higijene, ona je virtuožno svladavala u interesu trijumfa onog tjelesnog Nečeg što je u životu jedino važno i jedino mudro.“ (Krlježa 2001: 28)

⁴¹ Dolar naprotiv pokazuje kako su sva ta protetička sredstva, ukrasi i higijena tijela u biti neodvojivi od nagona, hoće reći prirode: "nagoni nisu ono što bi kultura potiskivala i napustila, nego se pojavljuju kao sam modus života kulture" (Dolar: 27). Nemoguće je stoga podcrtavati jedno, a izostavljati drugo.

⁴² Da je baruničinim rekvizitima Glembay u doslovnom smislu zaslijepljen, o tome svjedoči primjer: „GLEMBAY: (...) Njene cipele od zmijske kože, njen kineski suncobran, njene orhideje, sve je to bilo svjetlost i zlatna boja“ (Krlježa: 80).

je ta njezina kultura! (Krlježa 1981: 80)

U skladu s karakteristikama mitske figure *femme fatale*, lik barunice Castelli „destabilizira bilo kakav pokušaj jednoznačne poetske atribucije, pogotovo stoga što utjelovljuje neproničnost vlastite biti“ (Čale Feldman 2011a: 292). Ono što je muškim likovima nečitljivo i nespoznatljivo, pokušava se njome imenovati. Naprimjer, pri spominjanju baruničine tjelesnosti, uvijek se mistificira ono „tjelesno Nešto“, taj „titraj nečeg tjelesnog“ do kojeg nikako da se u tekstu pronikne. Jer „baš začudo: od svega tog tjelesnog i materijalnog u njoj je sve bilo potpuno obratno (...) jedna nijansa one fantastične i lelujave odsutnosti od svake životne stvarnosti...“ (Krlježa 2001: 28). Kako i sama uočava, za nju je konstitutivan upravo taj „organski nedostatak“ (Krlježa 1981: 112). Za Leonea je barunica nepoznanica koju pokušava dešifrirati uz pomoć pisama i dokumenata. Uvjeren je da postoji nešto u baruničinu identitetu što ona prikriva rekvizitima i ne želi razotkriti, no nikako ne može ustvrditi tko je ona i što se krije iza njene maskerade⁴⁴. Od velike je važnosti primijetiti kako fatalnost barunice Castelli nije u njezinim fascinantnim maskama i kostimima, već u onome što ostaje kada maske padnu, a to je „dimenzija čistog subjekta koji u potpunosti preuzima nagon za smrću“ (Žižek 1994: 124). Kada se ta dimenzija Leoneu razotkrije baruničinim histeričkim ispadom na kraju drame *Gospoda Glembajevi*, kao muškarcu preostaju mu dvije mogućnosti – ili ženu odbaciti⁴⁵ i zadržati svoj narcistički identitet ili se poistovjetiti s njom kao s vlastitim simptomom i okončati si život poput dnevničara Skomraka (usp. Žižek 1994: 123–124). Nesnošljivost spoznaje o praznini ljudskog subjekta Leonea navodi prvim putem, on je zauvijek odbacuje lišivši je života.

Fatalna žena samo je preformulacija demonskog lika Meduze (v. Porobić: 49) – unutar „utvrđenih mehanizama ušutkivanja“ (ibid.: 50) obje figure utjelovljuju „kastracijski mrak onkraj fetiša estetske reprezentacije“ (Čale Feldman 2011a: 297), i zbog toga potiču kod muškaraca kastracijsku anksioznost⁴⁶. „*Femme fatale* čini se ženom, ali ispod toga, ona već ima falus, znak

⁴³ Usp. primjere: „Šarlota je čitavo moje kućanstvo podigla za tri kategorije! Šarlota je konačno mene stavila u centar mog vlastitog doma! Sve moje kirmane, korasane i tebrise ona je za mene kupovala jer su perzeri moja pasija!“ (Krlježa 1981: 81).

⁴⁴ Usp.: „LEONE: Tko je ona? (...) Ima li uopće tko pojma tko je ona?“ (Krlježa 1981: 80); „LEONE: (...) Toj ženi ni imena se ne zna i krsni list joj je falsifikat, a vi je zovete barunicom? Kakva je ona barunica? Ima li nekoga tko zna kakva je ona barunica? Tko je ta žena?“ (ibid.: 89).

⁴⁵ Prema baruničinoj vlastitoj zamjedbi, mnogi su se s gnušanjem na koncu odbacivali: „(...) gotovo svi oni koji pužu pred nama kasnije nas uvijek tako strahovito uzvišeno prljaju“ (Krlježa 1981: 114). To dovodimo u svezu s činjenicom da su uživanje i gađenje lice i naličje *jouissancea* (v. Fink: 12).

⁴⁶ I barunica Castelli svjesna je tog svog demonskog statusa što joj ga muški likovi prišivaju, zato prigovara Leoneu da joj „odriče(te) svaku ljudsku kvalitetu“ (Krlježa 1981: 110).

muškosti, koji joj daje snagu i ovlast da kastrira“ (van Lenning – Maas – Leeks: 92). Tako i svi baruničini kostimi, šminka i nakit jesu u prvom redu performativna strategija kojom ona igra ženski rod – ponavljanjem izvedbe ona se predstavlja za ženu. U duhu Rivierove, šarmiranje i naglašeno isticanje onih karakteristika koje su se smatrale ženskima, jesu načini kojima barunica ovladava osjećajima anksioznosti i ugroženosti zbog očekivane kazne zbog posjedovanja falusa⁴⁷ (v. Riviere: 305). Da bismo barunicu Castelli mogli tumačiti kao ženu koja posjeduje falus, implicira se u pripovjedačevu uvođenju barunice na scenu – ona se naime pojavljuje kao spoj logike i afektacije⁴⁸. Također, u razgovoru s muškarcima barunica nerijetko fingira naivnost i neznanje⁴⁹, što je opće obilježje žena koje posjeduju simbolički falus (v. Riviere: 307).

Polimorfnost baruničina lika uvelike se iskorištavala prilikom različitih uprizorenja *Gospode Glembajevih*. Kako barunica nije tek dvolična, već ima mnoga lica, pokazuje još jednom i nesrazmjer u glumačkoj interpretaciji ovog lika⁵⁰. Kao uostalom i sam autor, svi redatelji velik su naglasak stavljali upravo na vizualnu predodžbu Charlotte (v. Petranović: 331). Štoviše: „pretpostavljena proturječja između onoga što barunica kao lik jest i što glumi da jest često se izražavaju pomoću metaforike odijevanja i razodijevanja, maskiranja i demaskiranja“ (Petranović: 329). Različiti egzotični rekviziti i scenski kostimi parodiraju tu nepodudarnost, podcrtavaju višak označitelja, a manjak značenja. Kako je njezino izigravanje roda i odsutnost esencijalne biti i dalje plodno tlo za sablažnjavanje dominantne ideološke matrice, dokazuju suvremene izvedbe drame. Bez obzira na to što osobno mislili o tome, činjenica da je barunicu Castelli igrala estradna zvijezda Severina Vučković ili pak muški glumac Domagoj Janković, dodatno ističu performativnost nikad do kraja pročitanoj kostima, to jest ženskosti barunice Castelli (usp. Petranović: 340).

Muškarci u drami *Gospoda Glembajevi* zauzimaju jasno definirane simboličke pozicije u polju kulture (to su redom: bankar, slikar, veliki župan, advokat, liječnik, svećenik, podpukovnik). S druge strane, žene su u drami determinirane nepoželjnom erotičkom (barunica

⁴⁷ „LEONE: (...) Zakrinkali ste svoje lice od straha pred posljedicama.“ (Krlježa 1981: 126)

⁴⁸ „Gospođa Castelli, apartna i duhovita dama, izgovara svoje rečenice precizno i vrlo logično, a svoj lornjon upotrebljava više iz afektacije nego iz dalekovidnosti“ (Krlježa 1981: 35).

⁴⁹ Naprimjer: "Ja ne znam: ja sam dođuše samo žena, i ja ne razumijem mnogo od tog vašeg juristeraja..." (Krlježa 1981: 35), "...a zapravo ja o svemu tome nemam pojma" (ibid.: 47).

⁵⁰ „U dosadašnjim interpretacijama barunice Castelli glumice su problematizirale ili naglašavale različite aspekte njezina lika igrajući je u širokome luku od kokete, bludnice, spletkarice, zavodnice, uličarke ili manipulatorice preko arhetipske žene-majke do ranjive, umorne metrese iznurene životnim nedaćama ili nevine žrtve društvenih odnosa moći...“ (Petranović: 334)

Castelli) ili nefunkcionalnom etičkom inteligencijom (Angelika), kao ženama ostavljena im je tek mogućnost da glume žene⁵¹. Osim što vodi Dobrotvorni Ured, koji je ionako tek prazna predstava za javnost, izgleda da je barunica Castelli samo još jedna „žena po zanimanju“⁵². Angelika je također podvedena pod neznačenjske titule – kao supruga preminulog Ivana Glembaya postoji kao prazna oznaka udovice, a ni oznaka dominikanke (zaručnice Boga) nije baš obećavajuća u smislu nekog konkretnog sadržaja ili kontinuiteta. Pogotovo ako uzmemo u obzir da je Bog kao prisutnost utemeljen na manjku pozitivnog znanja i nedosljednosti velikog Drugoga (v. Žižek 2007: 157). Također, nije naodmet primijetiti kako je Angelika u obama slučajevima određena isključivo u odnosu spram muškaraca.

Angelikina se ženstvenost tekstualno nastoji utvrditi njezinom pasivnošću i poluživošću⁵³. Ona je također konstruirana kao „izgubljeni objekt“ muške fantazije (v. Fink: 106), samo kod nje „preteže idealizirani, dekorativni, likovni pol (...) fatalne, nedohvatne, zasunima prekrivene žene“ (Čale Feldman 2011a: 305). Pripovjedač je na scenu prvi put uvodi ovako: „Ona je vitka, otmjena i dekorativna, bez jedne jedine kapi krvi u obrazima, s prekrasnim ljiljanskim prozirnim rukama, koje koketno skriva u bogatim naborima svojih rukava“ (Krlježa 1981: 14). Najistaknutiji dio tijela svakako jesu ruke⁵⁴, mistificirane i dovedene do netjelesnosti i vrhunarnosti. Zanimljivo je kako se njezina netjelesnost utemeljuje na suptilnim nagovještajima ženskog tijela, a kako se njezina ženskost rađa u toj bljedoći obraza. Budući da su „u reprezentaciji žena u kulturi zapadnoeuropskoga kruga smrt i idealizacija nerazdvojni“ (Gjurgjan 2004: 315), njezino je koketiranje sa smrću, otmjen dekor koji muškarca privlači. Iako je njezina tjelesnost sublimirana, tjelesno je i dalje prisutno u njezinom prikazu. Mistika ženskog tijela obavija Angeliku prije nego kakva svetačka aureola. Čak i u njezinim mrtvačkim obrazima ima nešto što izaziva dezintegraciju jednoznačne svetosti:

⁵¹ Tomljenović takvu disharmoničnu podjelu profesija uočava u Ibsenovim dramama (usp. Tomljenović. 71).

⁵² Tomu u prilog idu primjeri: „...sve je to tjelesno zbivanje ona osjećala neposredno, poslovno i stvarno“ (Krlježa 2001: 28), „BARUNICA CASTELLI: (...) za sve ono što sam ja morala u ovim posteljama i u ovom braku, ja sam bila vrlo slabo plaćena!“ (Krlježa 1981: 115).

⁵³ U tu rubriku bestjelesnih i svetih žena spadaju još i Leoneova majka i sestra (v. Gjurgjan 2004: 315). I ovaj tip fantazmatičke projekcije utjelovljuje ono muškarcima nerješivo i neprepoznatljivo kod ženskosti. To priznaje stari Glembay govoreći o svojoj prvoj supruzi: „Ta je žena ostala za mene izolirana sa svojih sedam izolacija i nikada ja nisam znao tko je i što misli“ (Krlježa 1981: 80). Kako Leone barunicu, tako i Glembay suprugu Danielli optužuje da je nešto skrivala, da nije sve dala, s jednakim gađenjem ne prihvaćajući činjenicu da ženskost ni na što ne referira, već jest maskerada sama.

⁵⁴ Na početku ih skriva od pogleda, a kasnije rukama samaritanski miluje i dopušta, ne samo da se gledaju, već i to da ih se ljubi.

LEONE, *promatrajući je, tiho i egzaltirano*: Tvoje lice sjeća me jedne Holbeinove glave (...) Lice ovalno, lice jedne gracilne gejše, dječje, nasmijano, boja mliječna s prozirnim pastelnim prelivom! Oči holbeinske, inteligentne, svijetle, negdje duboko u jednoj transcendentalnoj nijansi s jedva primjetljivim fosfornim svijetlom erotike. (Krlježa 1981: 18)

Ono što remeti njezinu čistoću pjege su nečitkosti. „Fosforna svjetlost erotike“ koja gleda Leonea jest samo jezgro značenja koje se presijava i prelijeva, muteći tako cjelovitost Angelikine svetačke slike (usp. Tomljenović: 126, Lacan 1986: 106). Angeliki dekor i koketiranje nisu nepoznanica⁵⁵ (što sugerira i pripovjedačev uvodni opis Angelike). Isto tako, sadašnjoj pobožnosti i kontemplaciji suprotstavljena je njezina prošlost, o kojoj ne znamo mnogo, ali je sažeta u kitnjastom portretu, „što je prikazuje u žutoj brokatnoj večernjoj gali, s dubokim dekolteom i ogromnom lepezom od nojeva perja“. Kada ju u zadnjoj sceni barunica Castelli optužuje da glumi lažnu sveticu, time se ponovno upućuje na zabludu kako iza označitelja stoji nešto što bi se moglo uzeti „zdravo za gotovo“ kao fakt.

Možda ono što Leone naziva „dominikanskom tajnom kvalitetom“ (v. Krlježa 1981: 16) jest svijest o nepodudarnosti označitelja i sadržaja, pa zato Angelika, kao subjekt neegzistencije u svojoj najčišćoj formi (v. Žižek 1994: 124), prepoznaje da postoji: „Jedna tužna šupljina u našem takozvanom subjektu“ (Krlježa 1981: 18).

4. 1. 2. U agoniji ne-odnosa

Laura Warronig Lenbach, tragična junakinja drame *U agoniji*, smatra se jednim od najsuvremenijih Krlježinih ženskih likova i „po općem sudu, jednim od najkompleksnijih ženskih likova hrvatske dramske tradicije, ujedno i jednom od najpoželjnijih glumačkih uloga“ (Čale Feldman 2018a: 40). Složenost Laurina karaktera pospješana je pojavom njezina lika u trima novelama glembajevskog ciklusa: *Ljubav Marcela Faber-Fabriczija za gospođicu Lauru Warronigovu*, *Ivan Križovec* i *Barunica Lenbachova*⁵⁶. U navedenim novelama Laura se prikazuje iz različitih perspektiva, redom iz perspektiva likova u naslovima. Uz dramsku realizaciju Laure, u kontekstu ženske maskerade najznačajnija je perspektiva mladog Marcela

⁵⁵ „Taj tihi flert Angeliki je stran i dalek a istodobno i bliz; ona s neprikrivenim interesom sluša te tople riječi njoj simpatičnog čovjeka...“ (Krlježa 1981: 19–20)

⁵⁶ U potonjem proznom fragmentu „Laura nije ona o kojoj muškarac misli, već je ona ta koja misli o muškarcu: Laura ovdje ima svoj glas“ (Triva: 110). To je glas tjeskobne i patnjom ispijene žene što sebe doživljava „starom, umornom, izmučenom i suvišnom kao balast“ (Krlježa 2001: 230). Laurin lik u ovom se kratkom tekstu rastače u

Fabera pa ćemo njoj na kraju ovoga poglavlja posvetiti nešto više pozornosti.

Dramski pripovjedač Lauru uvodi ovako: „Iskrena, otvorena, prirodna, nenamještena, nerafinirana i duboko refleksivna. U odnosima izravna do direktne jasne neposrednosti. Ustvari još uvijek naivna i potpuno neiskusna, u ženkastom smislu te riječi“⁵⁷ (Krleža 1981: 143). Za razliku od Laurine osjećajnosti, impulzivnosti i težnje za istinom, muški likovi drame vežu se uz lažnost, proračunatost i „posvemašnju nesposobnost da shvate Laurinu poziciju i da je stvarno, a ne samo deklarativno, uvažavaju“ (Biti – Marot Kiš: 9). Laurin suprug Lenbach, u stvarnosti otpušteni robijaš, kockar i pijanica, identitet pronalazi pod kapom iluzorne prošlosti aristokrata i konjaničkog oficira. Laurin intimni prijatelj, Ivan plemeniti Križovec, prema mnogima najuspjelija Krležina karikatura, odlikuje se pak sposobnošću „stalnoga preuzimanja identitetskih maski“ (ibid.). U Križovčevu pretjeranom pridavanju važnosti modnim rekvizitima i društvenim konvencionalnostima prepoznajemo već spomenuto skrivanje „iza poslovičnih simboličkih nadomjestaka“ (Tomljenović: 39), koje je karakteristično za muško glumljenje roda⁵⁸.

Književni kritičari rado polemiziraju o istinitosti, kredibilitetu i moralnosti likova drame *U agoniji*, no iz konteksta tih etičkih prosudbi odudara pitanje stavljeno u sami naslov zbirke eseja Branka Hećimovića. Naime, bez potkrepe u tkivu dramskog teksta, oslanjajući se isključivo na „izvantekstualnu argumentaciju“ (Biti – Marot Kiš: 8), autor naslovom artikulira sljedeću sumnju: „Može li se Lauri vjerovati?“ (usp. Hećimović: 154). Ta sumnja, usudili bismo se reći, daleko je više od „književno-kazališne provjere“, to je ona ista muška ontološka sumnja koja je u osnovi Freudove „ženske zagonetke“ ili pak u temelju Leoneova uvjerenja kako barunica Castelli nešto skriva, prešućuje, ne želi otkriti. Hećimović bi volio u Lauri vidjeti „svojevrn(u) opsesivn(u) predodžb(u) i oličenje jednoga posve određenog društveno-povijesnog tipa žene“ (ibid.: 166), iako Laurin lik iznova ukazuje na nelagodu izazvanu takvom pozicijom žene u društvu. Laura uočava kako je dominantni muški diskurs silom objektivizira i sravnjuje sa

samoanalizi i samoobmani, a motivi starenja ženskog tijela i urušavanja ljepote prošivaju tekst kao sveprisutna slutnja prolaznosti i smrti.

⁵⁷ Bez obzira na sve pripisane joj vrline, dramski pripovjedač ne libi se izraziti određene predrasude prema Lauri i ženskom rodu općenito. Takve tipizacije imaju negativan predznak i nastavljaju se na već spomenuto filozofsko minoriziranje žena s prijelaza stoljeća. Isto je vidljivo i u gotovo vergilijanskoj slici ženskog ludila: „Furiozna provala svladavanog ponosa strovali se u ljubomorno bijednu ženku, i ona iz geste, kojom se činilo da će početi derati ruho i čupati kose, padne u duboko bolan i emfatičan plač“ (Krleža 1981: 196).

⁵⁸ Križovca kao napuhanu mušku masku vidi i Laura: „Ti si maska! Ti si maska sa tridesettri maske“ (Krleža 1981: 248). Kako je njegova maska tek „kukavička figura“ (P. A. Miller, cit. prema Tomljenović: 39), o tome svjedoči njegovo priznanje Lauri: „Ja sam mislio o tome kako ti ne samo da ne skidaš s mene moj strah i moje tmine nego kako ti taj strah i tu tjeskobu još i potenciraš!“ (Krleža 1981: 199). Inače, Križovčevo pribjegavanje besadržajnim formalnostima dodatno je podcrtano u noveli *Ivan Križovec*.

stereotipima⁵⁹, pa izražava nezadovoljstvo takvim predodređivanjem i uštkavanjem: „LAURA: (...) i ja imam – konačno – pravo da se odredim! To je za mene uvredljivo, ja ne mogu ovdje da šutim kao stvar, ja nisam stvar!“ (Krleža 1981: 186–187).

Drama *U agoniji* odlikuje se upravo „frapantnim strukturnim podudarnostima s Ibsenovom *Lutkinom kućom* i *Heddom Gabler*“ (Čale Feldman 2018b: 165), a od svih Krležinih ženskih dramskih likova, Laura je najbliža modelu Ibsenovih histeričnih heroína, junakinja koje unose „pomutnju u normativne predodžbe spolnosti“ (Tomljenović: 56). Osobita je sličnost između Laure i Hedde Gabler – obje se najradije identificiraju s praznom titulom „generalskih kćeri“, obje histerički ukazuju na neutemeljenost rodnih i društvenih uloga, ali im je objema ipak stalo do simboličkih funkcija i društvene pozicije⁶⁰ (usp. Tomljenović: 58). Dok Hedda vrijeme prikrađuje razbibrigom, Laura, potpuno ekonomski neovisna o muškarcima, za život privređuje radom kao šivačica⁶¹. O međuodnosu Laurina roda, klase i rada malo se pisalo, a jedino što se spremno isticalo bila je neprimjerenost Laurina zanimanja s obzirom na njezino klasno podrijetlo, na što se i sama jasno potužila Križovcu⁶² (v. Čale Feldman 2018a: 46). Proučavajući kako je Laurin fikcionalni karakter oživljavao na pozornicama, tek je Čale Feldman povukla analogiju između Laurina rada i njegova pandana – glumačkog rada (v. *ibid.*). Komentirajući što sve uključuje posao „šnajderice“, Laura naime primjećuje glumačku osnovu svoje pozicije: „...moje lice jedna je vječna grimasa...“ (Krleža 1981: 167). Laura ne pronalazi vlastiti identitet u radu, a opravdano je također tvrditi da, poput Hedde, nailazi i na „nemogućnost spolne identifikacije“ (Tomljenović: 67). Iako se bavi tipično ženskim zanimanjem, muškarci u drami ne mire se s Laurinim prisvajanjem tradicionalno muške domene rada, stoga joj upućuju prigovore zbog poslovnosti⁶³ i tvrdoće⁶⁴, a Lenbach je u pijanom očajanju optužuje čak i za „lezbijске poslove“⁶⁵

⁵⁹ „LAURA promatrajući policijskog pristava pogledom punim višeg prezira i savršenog nehaja: Ne mogu da razgovaram s vama jer sve što kažem vama je antipatično! Kad brišem suze, vi vidite da ružiram usne...“ (Krleža 1981: 221)

⁶⁰ Poput Hedde, i Laura se udaje isključivo za suprugovu simboličku funkciju (usp. Tomljenović: 58): „LAURA: (...) Već je moj brak s Lenbachom bio jedna takva barunska dekorativnost, a jedna zabluda rađa drugu!“ (Krleža 1981: 203).

⁶¹ Motivi rada i novca svoje porijeklo pak vuku iz Ibsenove *Lutkine kuće* (v. Čale Feldman 2018a: 45).

⁶² „LAURA: Da, ali ti radiš posao adekvatan svojoj društvenoj poziciji! (...) Ti si svoj gospodin, ti ne krijumčariš talijansku svilu! Ti nisi žena jednog psihopata i alkoholičara! Ja sam to sve još mogla da podnesem, ali danas mi se sve gadi! Ti ipak ne moraš nekakvim današnjim ministrovicama govoriti ‘milostiva’, ‘ekscelecija’ i biti im na uslugu kod probanja toaleta!“ (Krleža 1981: 166)

⁶³ „LENBACH: (...) Ti govoriš tako strašno pametno! Tako poslovno! Nikada nisam mislio da u tebi može biti toliko poslovnog!“ (Krleža 1981: 149)

⁶⁴ „KRIŽOVEC: Da! Slušam ti glas i mislim kako ljudski glas može biti tvrd!“ (Krleža 1981: 194)

(Krlježa 1981: 177). Laura se dakle ne uspijeva odrediti ni društveno ni rodno jer, kako sama kaže: „...tko može sve da shvati i tko može reći: ja sam taj i taj, ja znadem da sam to ja i da je to to, a ono da je ono (...)“ (Krlježa 1981: 248). Laura poput histeričarki ne uspijeva više zaigrati zadane uloge, čime potvrđuje kako se ženom ni ne može postati, već se ženskost jedino može glumiti. Ta je nemogućnost za nju nesnošljiva, zato jedna „(j)edina misao bje u njenoj svijesti kao najintenzivnija glavobolja: da padne zavjesa“ (Krlježa 1981: 214), odnosno da se okonča ta uporna igra označiteljstva. „Budući da Drugi ne udovoljava histeričkim htijenjima“, Laura, poput Hedde, „stalno čezne za kakvim pravim junacima, za drugačijim svjetovima“⁶⁶ (Tomljenović: 64). Naslućivanje „istine da Ivan Križovec odlazi“ (Krlježa 2001: 229) i panično bježanje „pred brutalnim osvjetljenjima stvarnosti“ (ibid.: 231) u izmaštane lirske krajolike, posebno je tematizirano u noveli *Barunica Lenbachova*.⁶⁷ Isto tako, obje su junakinje motivirane bezrazložnošću i manjkom⁶⁸ (Tomljenović: 63), što ostale likove, ali i književnu kritiku, navodi na preispitivanje kako njihove ženskosti, tako i njihove ljudskosti⁶⁹. Heddinu i Laurinu „neljudski kvarnu narav“ (Tomljenović: 56) osuđivali su mnogi recenzenti, ali se, zanimljivo, istovremeno za obje tvrdilo i to da posjeduju „navodno tipičnu ženstvenost“ (Čale Feldman 2018a: 46). Nemogućnost identifikacije potvrđuje se još jednom kao odlika tipične ženskosti, posvjedočuje se pravilo „da je za ženu tipično da ženom ne može postati“ (Tomljenović: 67).

Laurina neljudskost ili animalnost ponajviše se oprimjeruje poznatom dramskom scenom s leptiricom⁷⁰, scenom koja je također potaknula to da se na agon između Laure i Križovca uvriježilo gledati kao na sukob „natur(e) i kultur(e)“ (v. Gjurgjan 2004: 317). Primjenjujući

⁶⁵ I sam Krlježa u uputama režiseru iz 1962. napominje kako indikacije lezbijstva nisu neosnovane: „Fantom lezbijstva naglašen je u samome tekstu dovoljno u okviru Lenbachovih invektiva. Lenbach u tom pogledu očito brutalno pretjeruje, ali nije da ne govori istinu, i zato taj fantom lezbijstva ne treba ovdje retuširati“ (Krlježa 1981: 265).

⁶⁶ „LAURA: (...) Da, u onom svom modisteraju ja sam naivno sanjala o spasenju iz onog pakla, ja sam sanjala kako ću postati tvojom gospođom, jahati konje, nositi reket, biti opet gospođa!“ (Krlježa 1981: 203)

⁶⁷ Primjer jedne takve fantazmatsko-lirske eskapade: „Čut će se topli udari golubinih krila i blistat će odrazi na staklima, a on će doći sa dna ulice, u kočiji, jednako diskretan, jednako otmjen i jednako dobar kao što dolazi već pune tri godine (...) i sve će biti goblenski blistavo, ispretkano svijetlim zlatnim bojama i naljevima tmaste krvi u obrazima, sve će biti radosna nesvijest...“ (Krlježa 2001: 232).

⁶⁸ „LAURA: Htjela sam da se oslobodim, da poduzmem nešto neshvatljivo strašno, ja sama ne znam što sam htjela, svakako, nešto sam htjela, nešto što će pasti zajedno sa mnom nekamo duboko, u mrak, u propast, iz svega ovoga...“ (Krlježa 1981: 242)

⁶⁹ Križovec tako niječe Lauri ljudskost: „KRIŽOVEC: (...) Nema takve ljudske slabosti koja se ne bi dala oprostiti, ali za to treba posjedovati ljudska svojstva, a to je, oprostite, potrebno da ti ponovim, to je ono što tebi nedostaje!“ (Krlježa 1981: 252). Marcel Faber ide pak korak dalje u obezvređivanju Laure pa čak u njezinu izgledu pronalazi odlike zvjerstva: „...on je gleda i njemu se pričinja kao da je Laura neka strašna zvijer. 'Doista, Njeno je zubalo jako, Njeni su sjekutići grabežljivi, Ona je neinteligentna, nedostojna njegove žrtve...“ (Krlježa 2001: 174).

⁷⁰ „Laura odjednom furiozno bukne i živinskom kretnjom zdrobi tu malenu leptiricu na stolu“ (Krlježa 1981: 195).

sustavno teoriju govornih činova u analizi drame *U agoniji*, Tatjana Pišković zaključuje kako je za dramski sukob između Laure i Križovca određujuće različito shvaćanje jezika – Laura jezik doživljava konstativno, „jezik je za nju medij prenošenja istine, korisnih informacija i iskrenih osjećaja“ (Pišković: 328), a Križovec se pak jezikom služi performativno, jezikom djeluje, „njime razbija neugodnu tišinu, izbjegava razgovor o važnim temama i – laže“ (ibid.). Zato su motivi glume, pretvaranja i lažnog predstavljanja u drami najčešće vezani uz Križovca⁷¹ i njegove govorne čine, a ne uz Lauru i uz očekivanu predodžbu ženskosti kao glume. Ipak, kako i sama Pišković naznačuje, dijalog je uvijek više od puke razmjene informacija, svaki dijalog jest jezično djelovanje i predstava (v. ibid. 326). Performativnost je dakle obilježje svakog iskaza pa stroga podjela na konstativne iskaze (koji podliježu kriteriju istinitosti), i performativne iskaze (koji podliježu kriteriju uspješnosti), nije održiva. Točno je da Laura eksplicitno inzistira na funkciji jezika kao medija za ekspresiju istine i istinskih osjećaja, ali upravo to inzistiranje na odsutnom označenom koje je uvijek onkraj, koje uvijek izmiče Simboličkom poretku, ono je što u konačnici Lauru odvodi u smrt⁷². Već u prvom činu Laura Križovcu prigovara zbog „zagomilavanja“ označiteljima i zbog manjka „stvarnog“ sadržaja u njegovu govoru:

LAURA: Da, da, to je sve vrlo lijepo, mili moj, i ti govoriš vrlo šarmantno. Ali ako stanem izvan tvojih riječi, ako se otmem sugestiji tvoga govora, meni se ustvari čini kao da se zagomilavaš riječima, *das ist eben deine Advokatenart und -weise!*⁷³ Ti govoriš da ispod tvojih riječi ne bi probilo ništa stvarno! Meni se tako čini kao da ti mene zamataš riječima: te tvoje riječi htjele bi da budu bandaža! Ti se bojiš da kroz tu tvoju bandažu ne prodre krv! (Krleža 1981: 164)

Po mnogočemu odnos između Laure i Križovca podsjeća na odnos između histeričarke i gospodara ili pacijenta i analitičara. Poput histeričarke, Laura „se sve vrijeme zapravo tuži da je jezik nedovoljan ili neispravan“ (Tomljenović: 51), „izaziva gospodara i od njega/nje zahtijeva da pokaže svoju odvažnost proizvodeći nešto ozbiljno preko znanja“ (Fink: 149):

⁷¹ Kako zamjećuje Čale Feldman, „Krleža će pak dramu *U agoniji* dosljedno protkivati kazališnim riječima i sintagmama poput ‘glumački rutinirano’, ‘fiktivno lice’, ‘maska’, ‘dobro skrojeno *sacco*’, ‘neistinito lice’...“ (Čale Feldman 2018b: 171).

⁷² Dosada je književna kritika predlagala različite motive i objašnjenja Laurina samoubojstva, od ljubavnog razočaranja do „spoznaje vlastite neizbježne razmjenske devalvacije“ (Čale Feldman 2018b: 176). Budući da tijekom dramske radnje prati Laurino simboličko upropaštavanje, sve do potpunog simboličkog ogoljavanja („LAURA: (...) onda si me skinuo do gola pred jednim tipom koji vodi u evidenciji prostitutke...“, Krleža 1981: 251), valjalo bi sagledati još jednu mogućnost – Laurina agonija može se tumačiti kao antigonsko stanje bivanja „između dvije smrti“ (cit. prema De Sanctis: 30), one simboličke i one prave.

⁷³ U prijevodu: „baš to je taj tvoj advokatski ton i način!“.

LAURA: I ako ti u ovaj tren ne progovoriš, ako ne progovoriš neposredno, neposredno, iskreno, ja ću od te tvoje konvencionalnosti poludjeti ovdje, na ovome mjestu! Meni je tako užasno, glava mi je tako strašno ogromna, tako tamna, i sve je u meni tamno, a ti si tako neistinit, tako patvoren, tako hladan, dalek, tako pasivnostrašan, da ću ja ovdje na mjestu - ja ću... (Krlježa: 1981: 196)

Laurini histerički simptomi iscrpno su opisani u didaskalijama⁷⁴, a vrhunac histeričkog protivljenja gospodaru svakako je odbijanje očinskog jezika, odnosno „(s)tuporozna, tvrdoglava, zlobna šutnja Laure Lenbachove, koja – kao da joj je oduzet dar govora – ne će da progovori ni jednu jedinu riječ“ (Krlježa 1981: 216).

Križovec kao gospodar zauzima poziciju onoga koji zna⁷⁵, a u biti je „slijep na nepoznanicu u jeziku“ (Tomljenović: 51) i opsjednut „ispraznim simbolima društvenog prestiža“ (Biti – Marot Kiš: 14). Za njega je sve u redu „dokle god on zadržava svoju moć ili ona raste“ (Fink: 147), dokle god se njegov društveni ugled ne dovede u pitanje. U strahu pred time da ga Laura ne „povuče za sobom u skandal“ (Krlježa 1981: 215), Križovec koristi provjerenu metodu zataškavanja, to jest ušutkavanja policijskog pristava, „dodirujući svojom retorikom najuvjerljivije uspone sugestivne glume“ (ibid.: 216). On riječima pokušava zamotati ono što je neizrecivo i što se ne da argumentirati, Laurinim riječima: ono „nešto neshvatljivo strašno“ (ibid.: 242) što se nalazi u korijenu njezina bezrazložnog čina, čina preuzimanja krivnje za Lenbachovu smrt. Za razliku od Križovca, Laura ne strahuje da će iz njezinih riječi prodrijeti ono „stvarno“, to jest Realno, dapače ona uočava „Realno svoje žudnje“: „Ja sam htjela Lenbachovu smrt, i ja hoću da ponesem svu odgovornost za tu svoju krivnju! To nije bilo samo verbalno, to je bilo stvarno! I ako ima kriminala u željama, onda je to bilo kriminalno!“ (Krlježa 1981: 201–202). Uzevši u obzir prvo – da je „(g)ovor pravo polje erotizma“⁷⁶ (Felman: 23), zatim i drugo – da se sram i krivnja pojavljuju zbog onoga što manjka u seksualnom (što manjka u jeziku), a ne zbog onoga što seks jest (v. Zupančić: 23), postaje razumljivije zašto se Laura ovako ispričava Križovcu: „Oprosti mi, ja se sama sebe strašno stidim! Ja ne mogu da mjerim svaku svoju riječ!“ (Krlježa

⁷⁴ „Njeno srce udara u mozgu, u zatiljku, u prstima, u zglobovima sve venoznije, na rubu olovne mučnine (...) kroz koprenu otrovne migrene dopire do nje odjekivanje (...) S glavom među dlanovima, ona zuri u ništavilo (...) duhom odsutna kao bolesnik koji se više ne nada ničemu, prekidajući monotoniju jednolične poze nervoznim trzajima, kad brzom dječjom kretnjom nastoji kako bi dlanovima zabrtvila uši da ne čuje ništa...“ (Krlježa 1981: 214).

⁷⁵ Iako smo skloni pripovjedačevu naklonost prema Križovcu čitati u ironijskom ključu, činjenica je da pripovjedač, pogotovo u naknadno dodanom trećem činu, voli isticati kako je Križovec superioran i svjestan banalnosti istine. Promotrimo primjere: „...svijestan da prividnosti u životu igraju nerazmjerno kobniju ulogu nego istina...“, „...Križovec, koji je po svom negativnom iskustvu suviše pravnik, suviše mudar i oprezan, čovjek kome je besmisao društvenih igara i suviše proziran...“ (Krlježa 1981: 215).

⁷⁶ O „Erosu kao jeziku“ govori i Donat (v. Donat: 301).

1981: 205). Bez obzira na to s kojom pažnjom Laura „vagala“ svoje riječi, iz jezika uspijeva prodrijeti suvišak manjka. Poput ego-psihologa, Križovec je slijep na tu ontološku negativnost pa u duhu Freudova „Gdje je bilo Ono, neka bude Ja“ (cit. prema Matijašević 2006: 52), Križovec-koji-zna samouvjereno tvrdi: „Čovjek može svojom voljom da nadvlada sve, nema takvog elementa što ga čovjek ne bi mogao podrediti svojoj volji, i to je čitava terapija“ (Krleža 1981: 255). S druge strane, premda je na početku od Križovca zahtijevala neposrednost, Laura se na koncu izruguje doslovnoj, izvjesnoj i referencijalnoj istini, nazivajući je „nudističk(om), pornografsk(om), policijsk(om), u smislu policijskih paragrafa“ (Krleža 1981: 238). Ona naime otkriva da u Simboličkom poretku i u cirkuskoj igri uloga nema istine, da se žudnja nikada ne gasi, a manjak nikada ne puni smislom.

Drugim riječima: „jezični medij ne možemo toliko napregnuti da predoči Stvar⁷⁷, ali upravo u toj nemogućnosti, u točki u kojoj se jezik spotiče, povlači ili zaustavlja, ogleda se dimenzija Stvari kao radikalne drugosti jezika“ (Tomljenović: 38). Još izričitije od Laure, no uz pomoć Nje kao odsutnog objekta svoje žudnje, to isto spoznaje i mladi gimnazijalac Marcel u noveli *Ljubav Marcela Faber-Fabrizyja za gospođu Lauru Warroniggovu*. U upornom traganju za Drugim (v. Donat: 299), Marcel zapravo pronalazi učinke Stvari ili onoga što još nazivamo „apsolutni Drugi subjekta“ (Milanko 2011a: 409). Marcelova ljubav prema Lauri slijedi srednjovjekovnu koncepciju udvorne ljubavi, slavlenu u tradiciji trubadurskog pjesništva: njegova je ljubav neuzvraćena, a osjećaji prema nedostižnoj Lauri (koja, nimalo slučajno, nosi ime Petrarkine nedodirljive gospoje), izmjenjuju se prema „antagonističkom modelu“⁷⁸ (Triva: 102). U poeziji udvorne ljubavi ljubavni odnos između zaljubljenog pjesnika i njegove djeve nikada se ne realizira, čime se ustvari „njeguje ne-odnos subjekta i objekta“ ili „promašeni, odgođeni susret“ (Tomljenović: 36). Kako i Marcel otkriva, radi se „o dvije ravnine koje se nikako ne sijeku“ (Krleža 2001: 170). Poput figure gospoje, Laura je odsutna, njezin je lik kao „veo koji prikriva prazno i napuknuto jezično središte“⁷⁹ (Tomljenović: 37). Marcel se u ljubavnim groznicama suočava s istinom da „...Nje ustvari doista i nema. Jer Ona, to su samo njegove vlastite slike!“ (Krleža 2001: 173). Lakanovski rečeno: ~~Laura~~ ne postoji, stoga se može

⁷⁷ Pojednostavljeno, pojam Stvari (*das Ding*) u lakanovskoj psihoanalizi jest *locus* praznine ili manjka, stoga se ne može zahvatiti u pozitivnom smislu, ali se mogu prepoznati njegovi učinci (v. Milanko 2011a: 409).

⁷⁸ Marcel Lauru doživljava ili kao „ružičastu, cimastu, mekanu, vitku, pastelnoprozirnu u sunčanom sjaju“ (Krleža 2001: 172) ili pak u njoj vidi zvijer, gusku i „nasmijanu bečku lutku“ (ibid.).

⁷⁹ To sugerira i motiv Laurina crvenog i „svilenog šešira s vrpcom i trešnjama od laka“ (Krleža 2001: 166) – istovremeno i pokrivalo za glavu, i erotski obilježen simbol (usp. Triva: 105).

predočiti jedino kao „nešto drugo“ (usp. Tomljenović). To je razlog zbog kojega u Marcelovu prikazu Laure jezik posustaje, a „osipa se njezina fizička egzistencija na riječi, na pojmove“ (Donat: 305):

Njemu bi tada na tren tako izgledalo kao da te njegove Laure uopće i nema i kao da je Ona neke vrste optička varka. Laura znala bi često da nestane s njegova okulara, i on nikako nije mogao da Je zamisli. Haljinu, Koljeno, Lijeve Zglob, Kosu, Boju Obraza, Kretnje, to je gledao jasno, ali od tih elemenata nikako nije mogao da stvori Nju. (Krleža 2001: 172)

U nemogućnosti da Lauru obuhvati jezikom, Marcel je uistinu predočava uz pomoć „nečeg drugog“, „nesvjesno (je) reducira(jući) na zamjenice“ (Donat: 305). Čak i onda kada se, kao u noveli *Ivan Križovec*, „objavljuje svijetla i harmonična kao slika“ (Krleža 2001: 225), Laura, odnosno njezin lik, mjesto je destabilizacije prikazivačkih mogućnosti jezika. Još jednom, ukazujući na šupljinu u označiteljskom poretku, Krležin ženski lik svoj „identitet (...) ostvaruje postupkom maske“ (Triva: 105).

4. 1. 3. *Leda* – drama manjka

Leda, posljednja drama Krležine trilogije, podnaslovljena kao „komedija jedne karnevalske noći u četiri čina“, od prvih se dviju drama glembajevskog ciklusa razlikuje svojom farsičnom radnjom bez „pravoga“ zapleta (v. Nemeč: 152). Kako dramski rasplet nije ništa drugo doli zatvaranje kruga, odnosno poniranje u početno stanje stvari i u nepromijenjene odnose među likovima, siže ove drame tek je funkcionalni privid (usp. Karahasan: 132). Osim naglašene vremenske smještenosti u karnevalsku noć, *Ledinoj* karnevalesknoj atmosferi pridonose i psihološki neprodubljeni likovi-maske⁸⁰ te radnja utemeljena na trivijalnim ljubavnim igrama, na afektaciji i izigravanju osjećaja. „Stari topos *theatrum mundi*“ (Nemeč: 152), karakterističniji za rane Krležine drame poput *Salome* i *Kraljeva*, zastupa se i više puta nedvosmisleno artikulira u ovoj drami⁸¹. Štoviše, ideja svijeta kao pozornice sustavno protkiva tekst putem brojnih kazališnih motiva (kao što su gluma, lutke, ples, kulise, maska, predstava itd.). Dakle, i muški i ženski likovi tek su sterilni glumci na pozornici svijeta, a u takvom, moralno i estetski

⁸⁰ U *Ledinom* dramskom svijetu najviše se cijeni „lukavost u prezentaciji i vješto igranje društvenih uloga (tj. stalno mijenjanje maski)“ (Nemeč: 165), zato Maraković za likove ove drame (i muške i ženske) zaključuje: „ti ljudi su život markirali, ili još bolje, maskirali“ (cit. prema Nemeč: 158).

degradiranom društvu „bezličnih, blaziranih i beskarakternih skorojevića“ (ibid.: 152), nitko od likova ni ne sluti onu neiskazivu dimenziju jezika i seksualnosti. Pa ipak, nije li njihova predstava, ta „kružna seksualna igra“ (Gašparović, cit. prema Nemeč: 152), nije li ona moguća upravo zbog manjka u Drugom, nije li potaknuta baš onom „neoznačiteljskom stranom ljudskog kompleksa“ (Zupančić: 46)?

Zakovitosti potrošačke kulture u *Ledi* reflektiraju se u svim sferama života likova, pa tako i u području umjetnosti i seksusa. Dok se umjetnost srozala na puku dekoraciju, kič, na vještinu imitacije i umnažanja, ljubav se također „konzumira konačno“⁸² (Krleža 1981: 322). Pritom žena postaje objektom razmjene i "metaforom svojevrsnog konzumerizma kao društvene norme ponašanja"⁸³ (Gjurgjan 2004: 314). O nepodnošljivosti takve asimetrične spolne politike progovara lik Klare (u drami joj je dodijeljeno tek strukturno određeno Aurelove supruge): „KLARA: Plačem jer je moja situacija takva da ne mogu drugo nego da plačem. Fakat da žene nisu samostalne tako je porazan, naše stanje još je uvijek tako barbarsko, položaj u kome živimo tako je nemoguć“ (Krleža 1981: 318). Dok se muški likovi skrivaju pod maskama manje ili više uglednih društvenih funkcija zauzimajući pozicije simboličke moći⁸⁴, ženama je, unatoč njihovim ambicijama⁸⁵, preostalo jedino da glume žene (u ovom slučaju, da preuzmu masku supruge i/ili bludnice). Klara je svjesna da su društvene uloge i muško-ženske relacije zasnovane na glumi, ali u toj igri svjesno sudjeluje zbog „pravnih garancija“ što ih osigurava brak s Aurelom⁸⁶. Klara je promišljena i djeluje po liniji „ženske solidarosti“ (ibid.: 344), što, dakako, nije uvriježena predodžba ženskosti, stoga je Urban radije predočava perverznom i okrvavljenom slikom „malog androginog dječaka“, nego da je vidi „kao ženu“ (ibid.: 311). Melita, Klanfarova supruga, na

⁸¹ „GOSPODIN: O, lijepo moje slatke lutke! Svi smo mi igračke u bazaru civilizacije! Svirači, dame, noćni desparateri, paralitici, svi se mičemo u izlogu civilizacije po pravilu. Navinuli su nas igraju se s nama, a onda nas bacaju u smeće!“ (Krleža 1981: 338)

⁸² „AUREL: (...) Sve se konzumira konačno. Cigara se ispuši, a pripaljivati pogaslu cigaru nema mnogo smisla.“ (Krleža 1981: 322)

⁸³ Klara je u pravu kada u drami konstatira kako muški pogled izjednačava nju i Melitu s „noćnim damama“: „KLARA: (...) Ove gospođice na ulici, i nas dvije, mi smo u očima tih tipova potpuno jednaki pojmovi“ (Krleža 1981: 344).

⁸⁴ Muški likovi skrivaju se iza sadržajno ispražnjenih društvenih simbola: Aurel je tako akademski slikar bez talenta, Urban je bivši austrougarski savjetnik koji za život zarađuje pisanjem likovnih kritika protivnih vlastitim uvjerenjima, a Klanfar je moćni veleindustrijalac koji pak potječe iz siromašne ciglarske obitelji.

⁸⁵ Melita bi se voljela baviti slikanjem, a Klara sanjari o pjevanju, o priređivanju „Večeri andaluzijskih romanca“ (Krleža 1981: 314).

⁸⁶ „KLARA „Ovdje je sve kulisa, eventualno i lažna, iza toga postoje gnjile i bolesne afere, tu možda i nema one ingenioznosti o kojoj se piše po novinama, ali tu postoje za mene pravne garancije da ne moram natrag u onu polutminu.“ (Krleža 1981: 310)

početku vješto presvlači maske⁸⁷, a temelje svog identiteta izgrađuje na fantazmi bijega u Firencu s Aurelom. Kada ta fantazma naposljetku bude uništena, Melita se rezignirano vraća u materijalnu sigurnost svog „satrapskog“ braka.

Iako u drami preteže opći stav o životu kao predstavi, i dalje se potencira mišljenje kako su pretjerana teatralnost i izvještačenost obilježja ženskosti. Promotrimo primjere iz djela: „AUREL: (...) Žene nemaju osjećaja da je nešto svršeno! Da je po njima, na ljubavnim predstavama ne bi nikada pala zavjesa. Žene se uvijek gledaju na daskama. Velike geste, velike izjave. Sve rekvizit dječjeg kazališta za lutke“ (Krleža 1981: 323), „URBAN: Kod žena je to nepopravljivo. Žene ne mogu bez romantike!“ (ibid.: 321), „URBAN: Da, ali žene misle da se po životu može listati kao po stranicama romana. Žena napiše pismo i misli da je napisala novo poglavlje“ (ibid.: 322). Doduše, Aurelova i Urbanova stajališta o ženama nadovezuju se na mizogine filozofeme s prijelaza stoljeća i nemaju mnogo veze s psihoanalitičkim pojmovima subjektiviteta i ženske glume⁸⁸. Ipak, kada Aurel za Melitu kaže da je „nikotinizirana, ispijena, histerična maska“ i kada se pita „odakle tome morbidnom stvorenju ta tjelesna pretenzija“ (ibid.: 324), naslućuje se njegov strah od skandalozne praznine koja čini jezgru svakoga subjekta (usp. Žižek 1999: 130). Naravno, ne uviđa kako taj isti inherentni manjak usmjerava i njegovu žudnju – Aurelova opetovana ženidbena obećanja⁸⁹ samo potvrđuju kako žudnja nema stvarni objekt, kako objekti ne utažuju žudnju.

Ne samo da je sve što se u *Ledi* zbiva učinak suviška manjka (oko kojeg likovi organiziraju svoju žudnju), već manjkaju i neki određujući dramski elementi, poput „pravog“ zapleta i raspleta, pravih karaktera⁹⁰. Tà već u naslovu drame nešto nedostaje! Leda iz naslova nikada se ne pojavljuje u drami, o njoj se samo govori, a ništa ne zna⁹¹, ona je odsutno mjesto

⁸⁷ „Iz kaosa ona (Melita, op. D. G.) se u tren izbalansirala u snobizam, u konverzaciju, u frazu i izvještačenu glumu indiferentnog razgovora, kako razgovaraju gospođe koje nemaju drugih briga do razgovora kao takvog.“ (Krleža 1981: 293).

⁸⁸ Aurelove izjave o ženama identične su već spomenutim Weiningerovim tezama: „AUREL: Ja ne znam, ali što više mislim o ženama, sve mi više izgleda da su ta stvorenja apsolutno inferiorna. To su bića niže vrste“ (Krleža 1981: 324).

⁸⁹ „URBAN: Ima ljudi koji ne znaju s jednom ženom učiniti drugo nego da se njome ožene! On se oženio prije onom svojom bečkom kasiricom, pak onda gospođom Klarom, pak je htio da se ženi tobom, pak sad hoće da se ženi Ledom. On će se tako ženiti do smrti! Mjesto slikarskog to je kod njega izvjestan suvišak ženidbenog talenta!“ (Krleža 1981: 342)

⁹⁰ Klara spekulira o vlastitom pomanjkanju karaktera: „KLARA: Ja nemam karaktera da nešto počnem, pa ni liječiti se“ (Krleža 1981: 309).

⁹¹ „URBAN: Tko je ta mala, to ne zna nitko. Govori se da je vanbračno siročje (...) Ali to su sve samo teorije (...) Ona ima, po jednoj teoriji, osamnaest godina, svi je zovu Leda, a kako se zapravo zove, nitko nema pojma!“ (ibid.: 272).

trećega u dvama ljubavnim trokutima (Aurel – Klara – Leda, Aurel – Melita – Leda). Ta gospođica nepoznatog identiteta što pozira gola za Aurelove aktove, imenovana je Ledom samo kako bi se njezina odsutnost nekako predstavila – a za jednu ateljersku muzu sasvim se prikladnim doima ime spartanske kraljice koja se prema grčkoj mitologiji upušta u „ljubavn(u) igr(u) s božanskim Labudom“ (Krleža 1981: 272). Slično gospojama iz trubadurske lirike, od odsutne nositeljice ovoga imena očekivalo bi se da simbolizira umjetničku Inspiraciju, ali i da utjelovljuje nedostižni „fantastično-mitski objekt jezične žudnje“ (Tomljenović: 32). Umjesto toga, Krležina Leda vulgarizirana je parodija (ili izvrtanje) tog žuđenog mitskog objekta. Ta „mala tipkačica“ (da se poslužimo Klarinim riječima, v. Krleža 1981: 343), što se na kraju udaje za nogometnog trenera (umjesto za Aurela, slikara obećavajućeg imena), daleko je od nedostižnog ženskog ideala. Ona je alegorijsko utjelovljenje samog fetiša imenovanja i (pre)označivanja. Ako na stvaralačku kreaciju gledamo kao na porod (v. Tomljenović: 210), diskrepancija između mitološke i Krležine Lede izlazi na vidjelo – Krležina Leda ne porađa božansku djecu, već se iz tog „labuđeg slikanja“ (Urban ovom sintagmom aludira na seksualni čin, v. Krleža 1981: 273), porađaju kopije i varijacije bez originala, bez originalnosti.

3. 1. 4. Pod maskom

Prethodnom analizom Krležinih ženskih dramskih likova dolazili smo redovito do točke nereferencijalnosti koja nalaže kako „sadržaj“ ženskosti jest isključivo u predstavljajkim tehnikama i prikazbi. U Krležinom proznom tekstu *Pod maskom* ta je teatralnost ženskosti eksplicirana motivima ženske glume i izvođačke treme, od koje žensko tijelo pati pred zaigravanjem uloge na pozornici. Osobitosti te novele već smo dali anticipirati, no valja precizirati što smatramo tematskom i poetičkom različitosti od ostatka glembajevskog ciklusa.

Prvo, novela se izravno ne bavi ni jednim članom obiteljske loze Glembaj, već je u središtu pozornosti lik glumice: „milostiva R. Štolcerova“ (Krleža 2001: 237). Da se novela ipak može kontekstualno vezati uz dramu *U agoniji*, nagovještava u prvom redu smještenost u „ženski“ prostor (v. Čale Feldman 2011b: 174) Laurina modisteraja, a uočavaju se i neke suptilnije međutekstualne reference⁹². Drugo, navedeni poetički otklon prepoznajemo u primjeni narativnih postupaka koji podcrtavaju i fingiraju specifično žensko tjelesno iskustvo. Pritom

⁹² Čale Feldman prepoznaje intertekstualne veze između ovih dvaju djela u motivu ljubavnikova samoubojstva zbog dugova, u motivu noćne leptirice i u sintagmi „u agoniji“ (v. Čale Feldman 2011b: 174), pa zaključuje da je moguće da je Štolcerova zapravo glumila Lauru Lenbach (v. *ibid.*)

mislimo na kontinuiranu unutrašnju fokalizaciju kroz glumičin lik, na slobodni neupravni govor kojim se prati neuralgičan tijek glumičinih misli i opažaja prije, tijekom i nakon izvedbe te na „figuru spolne metateze“ (Čale Feldman 2001: 213). Ta figura, iako vjerojatnije učitana od čitatelja nego autorskim perom intendirana u tekst (usp. *ibid.*: 214), predstavlja mogućnost muškom spisatelju da putem neke vrste poistovjećivanja sa ženskim likom prekorači granice muškog diskursa i prenese žensku perspektivu (usp. *ibid.*: 213–214). Čale Feldman u tom spolnom izvrtanju prepoznaje i obrnuti reprezentacijski model ženskosti od onog koji se uobičajio u europskoj modernističkoj prozi i društvu (v. Čale Feldman 2011b: 172). Naime, umjesto predočavanja ženskog glumačkog tijela kao objekta muškog pogleda, ženski govorni subjekt ovdje ima priliku uzvratiti pogled⁹³ ili ga sunovratiti unutra, u dubinu (prazninu) svog bića. Umjesto da se žensko tijelo učini vidljivim⁹⁴, Krležin prozni tekst iznutra simulira traumatsko tjelesno žensko iskustvo. U iskazu R. Štolcerove manifestiraju se obilježja „alternativnog ženskog diskursa tijela“ (*ibid.*: 173), a time i govora histeričarki. Neka od tih obilježja jesu primjerice: vremenska presijecanja i skokovi⁹⁵, subjektivni doživljaj vremena, mutne i snovite reminiscencije⁹⁶, vrludanja pažnje, ponavljanja⁹⁷, isprekidan ritam... Sve sama tekstualna rješenja kojima se u prvi plan smješta negativnost predočivog, kojima se očituje ono „sa-van“⁹⁸ označiteljskog poretka (podsjetimo se da je to isticanje suviška manjka određujuće za histerički govor). Ono što Čale Feldman naziva „pretapanjem ontoloških razina percepcije“

⁹³ To možemo promatrati kao promjenu pasivnosti u aktivnost. Kako se učestalo naglašava u feminističkoj filmskoj teoriji, a što je onda zbog konstitutivnog odnosa glumac – gledatelj prenosivo i na kazališni medij: ženi u patrijarhalnom poretku nije dopušteno biti nositeljicom pogleda, već je osuđena biti predmetom muškarčeva pogleda koji je sravnjuje s kulturnim stereotipima (v. Copjec: 66–67).

⁹⁴ „Vidljivost razlike“ u temelju je tradicionalnih „falokratskih“ predodžbi, ali je i aparatura Freudove seksualne teorije (v. Moi: 184) kao teorije vidljivosti ženskog „manjka“.

⁹⁵ Štolcerova pokušava obuhvatiti riječima „živinsko mučenje“ (Krleža 2001: 237) sinočnje predstave, ali taj joj traumatski događaj uvijek izmiče. Ona o svom „smrtnom strahu i užasu“ (*ibid.*) naizmjenično govori ili kao o generalnoj „proklesoj vrućici što je muči pred zavjesom već više od dvadeset godina“ (*ibid.*), ili se vraća na detalje „one nesretne sinočnje predstave“ (*ibid.*: 239), detalje koje ne može izložiti kronološki, već se njezin iskaz, diktiran ritmom i dojmovima tijela, zapliće u stanja prije i tijekom izvedbe. Vrijeme se subjektivno zgušnjava završetkom predstave/novele, i to ponovno gustom mrežom pojedinosti, a nikako ne nekom finalnom zaokruženošću (usp. Čale Feldman 2011b: 174).

⁹⁶ Onirička struktura novele *Pod maskom* očituje se u, za san karakterističnom, tropološkom ukrštanju misli (v. Bužinjska: 60), ali i u „simptomatologiji nesvjesnog“ (Čale Feldman 2011b: 176) koja se iščitava duž cijelog teksta, u terminima poput panike, straha, depresije, ludila, hipnoze, nervoze, bolesti i slično (usp. *ibid.*).

⁹⁷ Istaknuli bismo efektivnost ponavljanja vezane osnove „polu“ kojom se podcrtavaju višestruka tekstualna i psihološka podvajanja: „svijetla polukružnica“, „polutaman prostor“, „opijeno, polusvijesno stanje“, „polutmina“, „polurasvijetljen hodnik“, „zeleno polusvijetlo bine“, glumica što „poluslijepa, poluomamljena“ stoji pred zavjesom, „cirkuska polutmina gledališta“ (v. Krleža 2001: 238–242).

(ibid.: 174), osim u „spolnoj metatezi“, prepoznatljivo je također u brisanju ontoloških granica književnog roda (imamo posla s „pričom“ o dramskom činu i situaciji), zatim u miješanju dvaju medija (književnog i kazališnog), a na koncu i u poništenju distinkcije između života i kazališta, privatnog i javnog. Potonje izjednačavanje realizira se metateatralnim isticanjem brojnih glumičnih utjelovljenja⁹⁹, od kojih, paradoksalno, nijedno ne podrazumijeva neku inherentnu i intimnu bit. Ona ne pronalazi neki kontinuum jer „nigdje nije bilo ni jedne stalne forme“ (Krlježa 2011: 240), ne pronalazi istinitost jer „ništa nije istinito i sve je hohštaplarski namješteno“ (ibid.: 241). Glumičin (ženski) identitet jest u njenoj izvedbi, ona nema granicu između izvanjskosti i unutrašnjosti (v. Copjec: 100). Po uzoru na Anu Tomljenović, koja o „intimnoj eksteriornosti“ (v. Tomljenović: 41) glumačkog (ženskog) identiteta zaključuje na primjeru Pirandellove Donate, razmotrit ćemo kako se spomenuti fenomen glumačkog sebstva oblikuje u djelu *Pod maskom*.

Kao histeričarka, Štolcerova ustvrđuje da je „za punih dvadeset godina svog scenskog života lagala i krala i varala“ (Krlježa 2001: 241), da zapravo „ništa ne zna, da ništa ne može“ (ibid.), a pogotovo ne može zaigrati svoju ulogu. Koja, uostalom, i nije samo njezina, nego je kopija prethodnih kopija – naslijeđe „svih onih pokojnih glumica koje su jedamput davno prije nas¹⁰⁰ u istim kostimima glumile na istim nesretnim daskama“ (ibid.: 237). Od Drugog dodijeljena pozicija doživljava se teškom „kao najmasivniji brokat renesansnih kostima“ (ibid.). Za razliku od „sublimne lirike“ kostima koje je barunica Castelli „virtuozno svladavala“ (ibid.: 28–29), kostimi R. Štolcerove „uvijek (su) puni nevidljivih igala i pribadača i tuđe panike što se u to prokleta teatarsko sukno upila kao krv“ (ibid.: 237). Za Štolcerovu kostimi su „olovni oklop“, pod kojima osjeća klaustrofobiju, stranost i zazornost „tuđe panike“¹⁰¹, „što je ždere u svim njenim ulogama, u svim kostimima“ (ibid.). Ona osjeća stranost vlastita tijela¹⁰² i „rascjep (...)“

⁹⁸ Ne baš najspretniji prijevod Zupančičine tvorenice *with-without* ili *with-out* (v. Zupančič: 11, 58), koja prezentira specifičan odnos označitelja i označiteljske negativnosti (druge strane), što postoji jedino kao pukotina unutar označitelja samog.

⁹⁹ Čale Feldman ističe kako je ovaj Krlježin lik istovremeno „otmjena salonska“ dama, tehnički izdresirano glumačko tijelo, fantazmatsko tijelo djevojčice koja se boji batina i fizičko tijelo koje registrira sve podražaje i simptome (v. Čale Feldman 2011b: 175).

¹⁰⁰ Ova množina sugerira žensku poziciju općenito, odnosno univerzalnost ženske maskerade.

¹⁰¹ Ta panika zapravo je njezina, a u konkretnom smislu manifestira se putem raznorodnih psihofizičkih senzacija, iako podvedenih pod tremu, ne propuštamo zamijetiti, i sličnih opisima histerije i prevrtljivih histeričkih simptoma, kao što su: „gvozdeni pritisak u grudima“, „neka viša hipnoza“, nijemost, „infantilni strah“, vrućica, „bolesni nervi“, „olovna ukočenost“, paraliza (v. Krlježa 2001: 237–242).

¹⁰² Rascjep između njezine svijesti i nesvjesnih tjelesnih simptoma i reakcija, ističe se više puta u tekstu. Recimo: „(i)ksti put, posve nesvjesno i makinalno, ona je (...) rupcem otirala čelo i masirala žile kucavice na sljepoočnicama i lijevoj ruci, lomila je nervozno članke na prstima“ (Krlježa 2001: 240), „u svojoj idiotskoj dresuri glumice koja kao

tjelesnih egzistencija“ (Čale Feldman 2011b: 175). I tu dolazimo do onog najvažnijeg: ta se „paklena“ anksioznost ne javlja zbog tog što je ona nešto drugo od tog tijela (ili tih tijela), nego se javlja zbog onog što parazitira u svim glumačkim utjelovljenjima (usp. Copjec: 102) – ono što je odljepljuje od vlastitog tijela i raskoljuje njezino sebstvo jest tzv. „druga scena“ ili „odsutni obzor“ jezika (Tomljenović: 32). Kako i sama ističe, ona je ne-cijela, nalazi se „između nesvijesti i neke teške stvarnosti“ (Krleža 2001: 237), između „kaotične materije neizvjesnosti“ (ibid.: 241) i „realnosti imaginacije razgovora i događaja“ (ibid.: 238), nalazi se na poprištu Realnog i Simboličkog, u jeziku. Ponavljanim izvedbama Štolcerova prisilno ponavlja i prvotno traumatsko iskustvo bačenosti u jezik. Njezina „savršena osamljenost u polutmini“ (ibid.: 238), nije ništa drugo nego otuđenje u jeziku. Kako bi strukturirala svoju žudnju, svoju „duboku organsku potrebu“ (ibid.: 241), i kako bi „ignorirala svoju podijeljenost“ (Fink: 69), ona kreira fantazmatsku projekciju¹⁰³ o bijegu pod zaštitom „zatvorenog fijakera“, gdje bi „zamotana u toplo krzno“ bila „savršeno slobodna i sama“ (Krleža 2001: 241). Prepoznat ćemo u toj projekciji „fantazmatski osjećaj cjelovitosti, potpunosti, ispunjenja i blagostanja“ (Fink: 69), ali i iluziju preedipskog i predjezičnog jedinstva s majkom – što sugerira toplo krzno i „nutrina fijakera“ (Krleža 2001: 241). U kontekstu prvotne traume, znakovit je i glumičin „napor(u) da se dosjeti svojih prvih riječi“ (ibid.), a za tu prvu riječ glumica vjeruje da može „otključati čitavu imaginarnu tajnu sinoćnjeg događaja“ (ibid.: 239) – da može simbolizirati neizrecivo i obuhvatiti cjelinu njezina bića. Pa ipak, kada progovori i kada se čini „kako su se sve smetnje i zapreke rasplinule“, ona je i dalje ne-cijela, „duhom odsutna“ i „svaka riječ što je izgovara savršeno (je) lažna“ (ibid.: 242). Užas koji je obuzima koračajući na scenu jest strah od ponovnog susreta s „manjk(om) unutrašnjeg svijeta koji ne bi bio izvanjski, kazališni, tuđi“ (Tomljenović: 41). „(S)vaki njen pogled, svaki refleks njenih krivih dragulja, svaki detalj njenih kretnja, svaki najprigušeniji njen uzdisaj“ (Krleža 2001: 238), sve je to sugestivno kako za publiku tako i za nju samu. Ona tim „lažima pobjeđuje“ (ibid.: 242), na tim daskama živi „suvereno uzvišena“ i ostvaruje se kao „glumica koja se sviđa, ljubimica publike, suverena pojava“ (ibid.). Njezine uloge jesu ona sama.

Činjenica je da je i u odnosu glumice s publikom „posrijedi socijalni, a onda i spolom obilježeni, pa čak i erotski uvjetovani odnos“ (Čale Feldman 2011b: 171). Uronjeni u

marioneta znade da je potrebno da krene lijevo do pisaćeg stola“ (ibid.: 241), „sve je počelo da se okreće kao mašina samo oko sebe“ (ibid.:242).

¹⁰³ Drugim riječima: „u njoj su se perverzno javile bolećive iluzije“ (Krleža 2001: 241).

„egzistenciju jedne veće, silnije, intenzivnije, strašnije realnosti“ (Krlježa 2001: 238), glumica i publika „zajedno postaju nešto drugo, nešto nadtjelesno, nešto elementarno, u čemu se nestaje kao u alkoholu ili kakvom otrovnom parfemu“ (ibid.). Interesantno je proturječje istovremena postajanja i nestajanja jer njime tekst signalizira da nešto u simboličkoj egzistenciji ipak ne postoji, nego „ek-sistira“ (v. Fink: 123). U krajnjoj konzekvenci, problematizirana kazališna iluzija upućuje na problematičnost (seksualnog) odnosa uopće, na lakanovski ne-odnos. To, dakako, ne znači da odnos naprosto ne postoji, već da je manjak (ili negativnost ili „crna magija“ – Krlježa 2001: 242), ugrađen u odnos i da ga strukturira iznutra (v. Zupančič: 18). Kada „glumica ostane pred crnom cirkuskom masom savršeno gola, bez riječi, nijema kao idiot ili lešina“ (Krlježa 2001: 240) – to je točka u kojoj strava Realnog najevidentnije zjapi kako iz središta glumice, tako i iz „sveg onog crnog u areni“ (ibid.: 242). *Pod maskom* i opet ne stoji ništa, sva je glumičina egzistencija u maski.

4. 2. Begovićeви modernistički ženski likovi

Kako primjećuje Dunja Fališevac, „(u) pozamašnom opusu Milana Begovića pojavljuje se neobično velik broj ženskih likova“ (Fališevac: 179), a raznoliki tipovi ženskog identiteta u Begovićevim djelima sežu od patrijarhalne koncepcije žene-majke, preko modernistički oblikovanih demonskih ili anđeoskih junakinja, sve do tipa žene koja „svojom humanizmom i svojim ljudskim osobinama stoji uz bok ili iznad muškarca“ (ibid.: 180). Iako se i u svojim proznim djelima bavio rodnom i „erotskom problematikom“¹⁰⁴ (Senker 1987: 17) te vječitim antagonizmom spolova, Begović je u prvom redu ostao zapamćen kao jedan „od najvećih hrvatskih dramatičara – poznavalaca ženske psihe“ (Fotez, cit. prema ibid.: 12).

Svojim samosvjesnim ženskim dramskim likovima ovaj „kazališni čovjek“ (Senker 1985: 5) najavljuje veliki zaokret u onodobnoj hrvatskoj dramatici, navikloj na pasivne ženske likove (usp. Senker 1984: 172). Povlastica djelatnog sudjelovanja u dramskim zbivanjima više ne pripada isključivo muškarcima: u Begovićevim dramama žene su dapače „ravnopravni, počesto i superiorni dramski akteri“ (ibid.: 173), protagonisti koji „odbacuj(u) mjesto koje (im) je u dramskom svijetu nametnuto i sam(i) bira(ju) novo“ (ibid.). U tome i Senker i Fališevac

¹⁰⁴ Čale Feldman podsjeća na „automatizam poveznice ženskog lika i kompleksa ‘erotizma’“ (Čale Feldman 2007: 82) što se unutar Begovićeva opusa „opetovano uspostavlja“ (ibid.). Autorica zahtijeva reviziju te poveznice, barem u slučaju *Pustolova pred vratima*, pozivajući se na paradigmu kazališnog/filmskog pogleda, ali i lakanovskog pogleda (v. ibid.).

prepoznaju nasljedovanje ibsenovskog modela ženskog lika (v. *ibid.* i Fališevac: 182). S druge strane, žensko je samoosvještenje u Begovića nužno povezano sa seksualnošću – ili s neobuzdanim zadovoljenjem seksualne želje ili pak sa sublimacijom seksualne energije (usp. Senker 1984: 173). Shvaćanje prema kojem je žena ponajprije seksualno biće upravljano instinktima, strašću i emocijama, dakle određeno „tipično ženskom alogičnošću“ (Fališevac: 180), na tragu je „schopenhauerovske filozofije i freudovske i weinengerovske psihologije“ (*ibid.*: 182). Ipak, Begović pri konstrukciji svojih ženskih dramskih likova ne slijedi slijepo ni mizoginu filozofsku matricu s prijelaza stoljeća ni psihoanalitičko (frojdovsko) tumačenje ženske psihe, premda je u njegovim dramama i jedno i drugo „nedvojbeno prisutn(o)“ (v. *ibid.*: 180). Kako je i sam autor prokomentirao, njegov interes za suvremenu filozofsku i psihoanalitičku misao „isključivo (je) estetske naravi“¹⁰⁵ (Tomljenović: 109). Nazirući da je estetska dimenzija djela nedjeljiva od pristupa liku (v. Milanko 2011b: 167), Fališevac zaključuje kako Begović „na likovima žena i pomoću likova žena izražava svoja estetska stajališta, svoje razumijevanje umjetnosti“ (Fališevac: 181).

U skladu s modernističkom (postibsenovskom) književnom konstrukcijom ženskosti, prema kojoj je ženskost postala „emblemom epistemološke i reprezentacijske krize“ (Čale Feldman 2007: 86), Begovićeve junakinje, kako Milanko ustvrđuje na primjeru romana *Giga Barićeva*, pružaju otpor značenjskim prisvajanjima (v. Milanko 2011b: 170). „(I)ntertekstualnim i intermedijalnim izletima“ (*ibid.*: 169), udvajanjem pozornice i „uzastopnim razlistavanjem“ (v. Čale Feldman 2007: 90) ženskog glumačkog identiteta, drama *Pustolov pred vratima* „izričito uprizoruje i obznanjuje“ (*ibid.*) konstitutivnu ontološku prazninu. Upravo zato „ni veliki znalci kazališne umjetnosti (...) nisu našli put do zapretanog smisla (ovog) djela“ (Senker 1984: 159).

4. 2. 1. *Pred vratima* ženske izvedbe

Begovićev *Pustolov pred vratima*, podnaslovom određen kao „tragikomedija u devet slika“ (ili „moderna misterij“, kako pak stoji u autografu), nastao je „pod dojmom nove psihologije podsvjesnog i pod devizom: svakom vremenu svoj teatar!“ (Begović, cit. prema

¹⁰⁵ „Ja sam nastojao izbjeći dociranju i nemam sa znanosti nikakove veze. Moja je drama životno akcijska, a ne će da bude znanstvena ilustracija nekih psihoanalitičkih šablona. Ako kakav znanstvenik može u mom neposrednom doživljaju i u mojoj kreaciji naći kakav novi ‘potsvjesni kompleks’ – to je njegova stvar. Znanstvenik može polaziti od umjetnine do svoga teorema. Umjetnik ne smije da polazi od teorema do svoga doživljaja. Ja sam doživljavao i proživio. Ako moderni psihoanalitik može u tome da pronade novu ilustraciju svojih zasada, onda neka to ne bude drugo no dokaz, da sam bio suvremen.“ (Begović, cit. prema Tomljenović: 109)

Senker 1984: 156). Kako bi se kompleksnost „ljudske podsvijesti dovoljno rasvijetlila“ (ibid.), Begović odbacuje ograničenja „stare forme“ (v. ibid.) i odlučuje se za suvremenije postupke. Tako se, recimo, u *Pustolovu* kombiniraju kazališna i filmska tehnika te se topos sna upotrebljava kao „izvorište predstavljačkog udvajanja“ (Čale Feldman 1997: 193), i to ne samo pozornice, nego i glavnog lika glumice. Drama je praižvedena 1926. godine u režiji Branka Gavella, a to „nekonvencionalno, eksperimentalno uprizorenje“ ovog ionako „moralno ‘sablaznjivog’ djela“ (Senker 1984: 157) rezultiralo je neuspjehom kod domaće publike i ambivalentnim sudovima kazališnih recenzenata (ibid.). U početku se kazališna kritika suzdržavala detaljnije pozabaviti psihoanalitičkim intertekstom *Pustolova* pa se utjecaj Freuda otkrivao samo „između redova“ (usp. ibid.: 168). Uzgredna i vulgarna freudistička odgonetavanja onog nečitljivog u drami zamijenjena su u novije vrijeme lakanovskim čitanjima feminističkog predznaka. Novije studije podrazumijevaju također „(i)znalazak preciznijih spojnika između Begovićeve *Pustolova pred vratima* i Freudovih *Tumačenja snova*“ (Čale Feldman 2007: 79), kao i detaljniju analizu Begovićeve pirandelizma¹⁰⁶ (v. Tomljenović 109–132). Osvrćući se na psihoanalizom inspirirana razmatranja što ih je dosad ovaj Begovićev komad oko sebe pokretao, u ovom ćemo poglavlju obratiti pozornost na motiv ženske maskerade i na to kako „djelo ispisuje razliku – pa onda i spolnu – a da ne predviđa mjesto odakle je valja čitati“ (Milanko 2013: 245).

Begovićev *Pustolov* podijeljen je na dvije ontološke razine dramske fikcije – razinu „Igre“ koja predstavlja dramsku „stvarnost“ i razinu „Priviđenja“, odnosno sna, koje ima status predstave u predstavi. „Rad sna“ prisposobljuje se dakle s kazališnom iluzijom: u obama se modusima „potisnute slike naše podsvijesti oslobađaju upravo zato što znamo da su poništene, pripitomljene kazališnim konvencijama“ (Čale Feldman 1997: 194). Nadalje, „(r)azumljivo je, zašto protagonistom dramskog svijeta koji se problematično dijeli (...) mora biti žena – neuralgična točka društva“ (ibid.: 215). Heroina ove drame i sama je udvojeno „biće procijepa“ (ibid.), ona je „dvojnički rascijepljena dramska figuracija“ (Čale Feldman 2011a: 296) što se na prvoj razini fikcije pojavljuje kao „mlada bolesna DJEVOJKA“ (Begović: 165), dok joj je u „kazališnom snu o životu“ (v. Senker 1984: 156) identitet obećan simbolički zasićenim imenom Agneza ili Agnus (v. Tomljenović: 111). Djevojka kao skorašnja snivačica i gledateljica kazališne predstave pati od tjelesne nepomičnosti i onemoćalosti, dok je Agneza – „glumica pred

¹⁰⁶ *Pustolov* se najčešće dovodio u svezu s Pirandellovom dramom *Šest osoba traži autora*. Iako ne opovrgava složenu intertekstualnu vezu između ovih dvaju djela, Morana Čale ističe kako u *Pustolovu* ipak „nema metaleptičkih provala kakve čine stožer dramaturgije *Šest osoba*“ (Čale 2004: 40–41).

zamračenim gledalištem“ (Čale Feldman 2007: 94) – neprekidno „negdje drugdje“, „u kretnji, u pomaku, u gibanju“ (Tomljenović: 112), zbog čega je lik Profesora (jedno od lica Smrti) naziva „perpetuum mobile“ (Begović: 177). Također, Profesor konstatira da je „potreba gibanja u stanovitom ritmu nešto specijalno čovječje. Kao i govor. Vidite životinje ne plešu“ (Begović: 176). Kako prepoznaje Tomljenović: ples, vrtnja ili nezaustavljivo „klizanje“ upravo je „središnje obilježje života u Simboličkom poretku (...) kojem ne može izmaknuti nitko – živ“ (Tomljenović: 113). Protagonistica *Pustolova* svojim glumačkim podvostručenjem i histeričkim simptomima, kako ćemo pokazati, svjedoči o ženskom pozicioniranju unutar Simboličkog poretka.

Okvirna radnja drame svijet je „bolesti i životnog mrtvila“ (Tomljenović: 111). Bolesna Djevojka u nemogućnosti iskustva „pravog“ života stvara fantazmu „pustolova pred vratima“¹⁰⁷, histerički ustrajući u tome da sreća mora biti nešto „više“ od posredovanja i prikazbe: „(v)íše od snova, više od želja: oni su samo staza, što vodi do nje. Ali sreća je zacijelo nešto, što se da gledati očima i objuhati rukama“ (Begović: 166). Milosrdna se sestra pak odriče života i živi kao utvara, ona naime prihvaća „tragičnost rascjepa“ (Čale Feldman 2007: 105) i „tragičnu nemogućnost koja leži u srži“ njezine žudnje (ibid.). Riječima Sestre milosrdnice, ako je „(ž)ivjeti (...) isto što i izdavati“, „najbolje je neživjeti“ (Begović: 167), odnosno „vidjeti, čuti, znati – a ne sudjelovati“ (ibid.). Milosrdna sestra shvaća kako su muškarac i žena u registru Simboličkog kao registru obmane osuđeni na ne-odnos, na to da „htjeli-ne htjeli, jedno drugo neprekidno varaju“¹⁰⁸ (Tomljenović: 114). Zato odlučuje iz te ne-relacije istupiti, a objekt želje, koji je ionako fantomski¹⁰⁹, pohranjuje u sebe i u svojoj ga misli zamrzava, štiteći ga tako „od svih promjena i propadljivosti“ (Begović: 167). Iako „Priviđenje“ funkcionira kao ispunjenje Djevojčine želje za „pravim životom“, životom u kojemu će napokon moći „ljubiti i biti ljubljena“ (v. Begović: 170), ni na ovoj razini dramske fikcije protagonistica ne živi autentičnu i pravu egzistenciju, već baš naprotiv: postaje glumica u predstavi života, u filmskoj projekciji kojom joj Smrt kao redatelj i „aranžer snova“ (v. Senker 1984: 168) „nadoknađuje (...) pravi

¹⁰⁷ „DJEVOJKA: (...) Znam samo da uvijek ima neko, tko čeka pred vratima. Neko ko nosi promjenu. A možda i sreću (...) pustolov pred vratima. Meni se i sada čini da stoji iza rešetke.“ (Begović: 166)

¹⁰⁸ „SESTRA: S kim se dijeliti, kome se darovati?

DJEVOJKA: Onome, koga ću voljeti.

SESTRA: Dakle: onome, koga ćete prevariti.“ (Begović: 167)

¹⁰⁹ „SESTRA: Ljubav je samo pojam, gospođice, ideja – a njezin je objekt fantom.“ (Begović: 167)

život što joj ga oduzima“¹¹⁰ (ibid.: 165). Djevojka u snu proživljava vlastiti neostvaren život, što ne bi bilo moguće kada ona „svoju egzistenciju ne bi pogrešno tumačila kao promašenu“ (Vuković 2008). Budući da je snovita realizacija njezina života sastavljena od doživljaja, situacija i događaja „‘posuđeni(h)’ iz zabavne književnosti i kulture“ (Senker 1984: 160), Vuković dolazi do zaključka kako ni „ne postoji neki drugi prostor slobode u kojemu bi nakon osviještenja (protagonistica) mogla autentično bivstvovati“ (Vuković 2008). Pirandelovski rečeno, autentičnost se ostvaruje kao preslik i gluma, a istina nije „negdje drugdje“, „istina je ono što se upravo prikazuje“ (ibid.). Oblikovano po principu ljubavnih romana, popularnih filmova, „reklamnih oglasa i drugih sredstava nadzornog djelovanja“ (Senker 1984: 161), „Priviđenje“ nije samo „izraz Djevojčina nesvjesnog“, nego je upravo „produkt kulturne ideologije koja unaprijed oblikuje djevojčino nesvjesno“ (Čale Feldman 2007: 92), iz tog razloga: niti bi Djevojka „mogla pojmiti priču ispričanu drugim jezikom“ (Senker 1984: 175), niti bi ta priča drugim jezikom uopće mogla biti ispričana. Prema Vukoviću, trivijalna radnja „Priviđenja“ artikulacija je svakodnevice, dakle umetnuta predstava predočava „stvarni materijalni svijet suvremenog društva“ (Vuković 2008), u kojemu je žudnja za nemogućim objektom preduvjet uspješne subjektivizacije. U tom smislu, Agneza je „Djevojčina simbolička realizacija“ (ibid.) i punopravni subjekt društva, koji djeluje u skladu sa svojom žudnjom. Nemogući objekt-uzrok želje opire se simbolizaciji, „nije svediv(o) ni na kakav socijalni obrazac“ (Čale Feldman 2007: 99) te na objema razinama dramske fikcije „obitava na ‘drugoj razini’: ostaje ispred vrata ili pod bravom“ (Tomljenović: 112). Ipak, kako drama pokazuje, ta ontološka razlika već je ukalkulirana u Simbolički poredak u kojemu „ek-sistira“ (v. Fink: 123) kao „nešto onkraj slike (što) baca svjetlo“ (Čale Feldman 2007: 103) na ono unutar slike. Naime, iako se Djevojka nalazi u povlaštenom položaju promatrača pa promatra izvrnutu¹¹¹, „drugu sebe u zrcalu ‘Priviđenja’“ (Čale 2004: 48), „s druge strane projicira (se) neki pogled kojemu se izvorište smjestilo onkraj okvira slike (...) u dnu pozornice...“ (Čale Feldman 2007: 94). Taj lakanovski pogled ostvaruje se u drami kao pogled Neprisutnog, koji Agnezu danomice promatra, a da pritom sam ostaje skriven od pogleda. Tajni i „trajno odsutni“ (Vuković 2008) Agnezin obožavatelj, što se u drami pojavljuje samo kao „već otišao“, kao pokojnik (v. ibid.), svojim pismima navodi Agnezu da se

¹¹⁰ „DJEVOJKA: Ja već vidim: vi ćete iz svega napraviti kino.
NEZNANAC: A šta bi vi htjeli?
DJEVOJKA: Život – pravi život.
NEZNANAC: Dakle – kino.“ (Begović: 171)

izlaže njegovu pogledu na javnim mjestima kako bi potvrdila da „ne traži(te) više ništa od života“ (Begović: 200). Čineći to, ona potvrđuje upravo suprotno: da traži „nešto više“ od udobnosti konvencionalnog braka, da je zasićena Muževljevom „samouvjerenošću, razložnošću i pokroviteljskom ljubavlju“ (Senker 1984: 174), da želi prekoračiti granice društveno dozvoljenog užitka. Protagonistica umetnute predstave uživa u očima koje osjeća „na sebi, na licu, na tijelu, kao neke tople zrake“ (ibid.: 201) i paradoksalno: s ciljem da sazna „kako izgleda izvanjskost predstavljanja“ (Tomljenović: 110), ponavljano izvodi male predstave pred nevidljivim okom promatrača (koji i nije drugo doli njezina pretpostavka). Drugim riječima: „(r)eprezentacija nas nagoni da zamislimo pogled izvan polja reprezentacije“ (Copjec, cit. prema Čale Feldman 2007: 103), a da se tu slijepu pjevu jedino i može izmisliti, sugerira Agnezin histerički zahtjev upućen Kristini: „AGNEZA *histerično*: Pa to je, to je ono! Tko je? Šta je? Gdje je? I ja pitam tebe! Traži ga! Pomozi mi da ga nađem! Dovedi ga! Izmisli ga“ (Begović: 199).

Uopće, čini se da Begovićeva Djevojka i njezina glumačka dvojnica Agneza boluju od iste bolesti, od histerije. Na tu „bolest (od) nestabilnosti značenja“ (Tomljenović: 113) upućuje „drzak, skoro opsceni moderni ples“ (Begović: 165) što ga na početku drame svira Milosrdna sestra na zamolbu Djevojke, zatim o histeriji obavještavaju simptomi poput paralize, vrućice i grčenja, a histeriju podupire i Djevojčina sklonost halucinacijama i priviđenjima (usp. Čale Feldman 2007: 87–88). Agneza pak histerički traži podudarnost između teksta pisama i mjesta s kojega su ona odaslana (v. ibid.: 97), ali umjesto da pronade izvorište teksta i pogleda, ona zapravo „uzastopce ‘posiže u prazno’“ (Senker 1984: 176) te tako pokazuje kako onkraj riječi i onkraj reprezentacije ne stoji ništa. Bacajući se u naručje svakom tko bi joj se učinio mogućim pošiljateljem pisama, za koga bi povjerovala „da bi mogao biti on“ (Begović: 240), ona tek „grčevito zamjenjuje konačni dohvat označenog klizavim zamjenskim označiteljima“ (Čale Feldman 2007: 97). S jedne strane, protagonističina histerija manifestira se kao nemogućnost lociranja sebstva u jednom imenu i ulozi (usp. Bronfen: 412), dok se druge strane histerički impuls očituje kao inzistiranje u apsolutnoj podudarnosti „misli i svijeta“ (Tomljenović: 114).

¹¹¹ „AGNEZA: (...) Ja sam u živoj ognjici. Izvrnuta sam. Upravo izvrnuta i sva mi je krv u mozgu.“ (Begović: 199)

Djevojka inzistira u dohvatljivosti smisla te u karakterizaciji¹¹², a Agneza u odgonetavanju podrijetla pisama, u identifikaciji i imenovanju¹¹³.

Vođena kao nekom hipnotičkom silom¹¹⁴, „posve hipnotiziran(a) ničim“ (Tomljenović: 125), zaslijepljena prazninom koja je tjera da djeluje po nalogu svoje žudnje, Agneza doseže Drugi (ženski) *jouissance*, užitak koji se zbog svoje prekomjernosti opire razumskom poimanju: „AGNEZA: Jest. Ljubim. Ali ne kao druge žene, ne kao svatko drugi tko gleda u jedne oči, u jednu sliku – ne, ja ljubim preko svih mogućnosti razuma i prirode. Sve je to više nego strast, više nego mahnitost...“ (Begović: 199). Vuković s pravom zaključuje kako Begovićeva junakinja umire u onom trenutku „kada se isuviše približi toj jezgri nedopuštenog užitka (Smrti/promiskuitetu)“ (Vuković 2008). Junakinja oniričke pozornice pridružuje se književnoj galeriji ženskih samoubojica onda kada pokuša prijeći most u predgrađu, „most preko mrtvog rukava“ (Begović: 251), koji vodi u onkraj – i zato je mora poništiti (v. Čale Feldman 2007: 104). Naravno, tek nakon simboličke smrti u snoviđenju, protagonistica može umrijeti u dramskoj stvarnosti (v. Vuković 2008). Djevojka iz okvirne „Igre“ također umire u trenutku kada se približi ekstazi „ek-sistencije“, odnosno kada okusi i blagoslovi neshvatljivu prekomjernost nepostojanja: „DJEVOJKA: (...) Kad srce stane – onda počimlje sreća“ (Begović: 254). Prigrlivši nagon smrti i prihativši ono što joj je prinuđeno, na što je prisiljena¹¹⁵ (v. Vuković: 2008), ona postaje subjekt u lakanovskom smislu (ibid.).

Smrt je u drami lik „uvišestručene vidljivosti“ (usp. Čale Feldman 2007: 93), pojavljuje se u deset dramskih uloga, ali ni u jednoj ne otkriva svoje podrijetlo¹¹⁶. Kako smo spomenuli, lik Smrti ujedno je i redatelj dramskog umetka pa posjeduje znanja koja su nedostupna drugim

¹¹² Prilikom biranja „ansambla“ za izvedbu snoviđenja, Djevojka nastoji u tančine predvidjeti karakteristike svog kazališnog Muža, a nije slučajno ni to što ga zamišlja kao „potpuno sličnog“ vlastitom ocu: „On je visok, vedar, dobar, uman, topao – nadasve topao...“ (Begović: 171).

¹¹³ Agneza očajnički želi doznati barem ime odsutnog pošiljatelja, kako bi se mogla barem za nešto sa sigurnošću „uhvatiti“: „AGNEZA: (...) Da znam barem, kako se zoveš! Zvala bih te... neprestano bih te zvala...“ (Begović: 202), „AGNEZA: (...) recite mi njegovo ime, nek znadem, kako da vičem za njim. Recite: ime, ime – (...) Oh, zašto se nisam uhvatila za ono mrtvo tijelo“ (ibid.: 237). Također, Agneza prosvjeduje kada joj Mladić daruje svoj kvartet, a ne naznači joj na daru imena: „AGNEZA: Al tu ne stoji moje ime!“ (ibid.: 234).

¹¹⁴ „AGNEZA: (...) I bilo mi je kao da sam hipnotizirana. Taj nevidljivi ljubavnik postao je moj gospodar. Da me je pozvao na najnedostiživije vrhunce, na najbezumnije sastanke, bila bih pošla bez i najmanjeg promišljanja.“ (Begović: 201)

¹¹⁵ Kako je to uočila Agneza, riječ je o „prisilno(m) odricanj(u) (...) onoga što ne možemo da imamo“ (Begović: 196), a odricanje od besmrtnog (neumrlog) života krajnji je oblik prisile.

¹¹⁶ Usp. primjere u kojima Smrt poprima lice Profesora ili Podvornika: „JEDAN GOSPODIN: Vi ste bili po čitavom svijetu! / PROFESOR: Pa gdje dospijem, dragi prijatelju.“ (Begović: 178). „AGNEZA: Vi se lijepo izražavate. Odakle ste? / PODVORNIK: (...) Odakle sam? Od svakuda pomalo. Bilo bi dugo kad bi nabrajao sve krajeve, gdje su ubilježeni tragovi moga porijekla. U kratko rečeno: ja sam kozmopolita. Od nikuda i svakuda“ (ibid.: 206).

likovima¹¹⁷. Tomljenović prisutnost i brojna lica Smrti čita kao privid, upravo kao varljivu „sliku odsutnosti“ (v. Tomljenović: 120), stoga Smrt i nije različita od lika Neprisutnog koji kao „prazno mjesto (...) zjapi među simbolima“ (ibid.). Kako su i Smrt i Neprisutni radikalno suprotni stabilnosti i cjelovitosti vidljivog (usp. Bronfen. 411), obje instance pripadaju Realnom. Budući da je ljubav Neprisutnog „iznad svih granica ljudskog voljenja, iznad svih granica ljudskog osjećanja“ (Begović: 188), ta ljubav ni „nije s ovoga svijeta“ (Tomljenović: 121), zato Tomljenović zaključuje kako je Agnezin Muž u pravu kada joj kaže: „Da te onako voli kako veli, ne bi trebao da ti piše. Takva ljubav ne govori“ (ibid.). Realno se očituje kao trauma koja se ne da verbalizirati, što primjećuje i Smrt-Režiser kada nad lešom Neprisutnoga i na Agnezino užasnuto „Šta?“, ustvrđuje: „Pa valjda ovaj leš jasno govori!“ (ibid. : 227–228). Pa ipak, treba uzeti u obzir da strava Realnog prodire u Simboličko kao puknuće, kao višak besmisla u jeziku – upravo u suvišnom pisanju kojemu je zastrto izvorište možemo prepoznati učinke Realnog.

Drama je prožeta teatarskim motivima: osim što Smrt-Neznanac likove umetnute predstave naziva glumačkim „ansamblom“ (v. Begović: 171), i u unutrašnjoj se predstavi motiv glume isprepliće s pitanjima istine, života i smrti. Naime, smrt se u „Priviđenje“ došuljala putem još jednog odsutnog lika, putem glumca Rubriciusa, čija je smrt onda potaknula asocijacije kako o banalnosti smrti, tako i o glumačkoj osnovi života¹¹⁸. To što je Begović razdijelio ženski subjekt na Djevojku i Agnezu te potonju zamislio „kao glumicu“ (Senker 1984: 165), svakako ide u prilog psihoanalitičkoj perspektivi o ženskom igranju roda. Poput Krležine glumice Štolcerove, Agneza osjeća stranost vlastitog života i životnih uloga:

AGNEZA: (...) Uopće ne znam: ni šta sam, ni tko sam, ni šta činim – ni šta hoću. Po čitave dane i ne živim svojim životom. Sva sreća da se znadem snaći dok su drugi kraj mene (...) ali tko ikada može znati, što se krije iza nasmijanog lica i kako nečiji život izgleda iza zavjese? (Begović: 200)

¹¹⁷ Prema Vukoviću, čak ni Smrt nije „idealni dramski autor jer „njezino povratno pisanje života proizvodi neshvatljivi višak smisla“ (Vuković 2008).

¹¹⁸ O Rubriciusovoj smrti Muž govori ovako: „Al sve skupa je nekako bolno-neprijatno. Čovjek bi uopće mislio da u one glumačke garderobe i ne ulazi ništa ozbiljno ili istinito. Kad eto: smrt! Al i sama smrt izgleda ondje kao farsa. Cijelo mi se vrijeme činilo da će Rubricius iznenada skočiti i reći svima: ‘Be!’ (Begović: 186). Lik Smrti u ulozi Upravitelja tvrtke za nadgrobne spomenike, komentira nadgrobni natpis „jedna tragična maska“, ideju koja se dopala glumčevoj ženi: UPRAVITELJ: (...) Maska na grobu? Maska je, gospodo, laž, varka, gluma, a smrt je istina. Samo živima treba maska.“ (ibid.: 247).

Ona priznaje kako se pred drugima tek nekako „snalazi“, kako glumi, ali kako se(be) zapravo „ne (s)nalazi u svim tim kontradikcijama“, kako joj se čini da je „zalutala u (tuđi) život“ (usp. *ibid.*: 198). Tako u drami, ponovimo, potraga za životom izvan kazališta, za prostorom autentičnog bivanja, završava spoznajom o nužnosti glume za žensku subjektivizaciju. Kao dobro poznatu književno-filmsku figuru *femme fatale*, protagonisticu *Pustolova* karakterizira „radikalna nesmjestivost“ (v. Čale Feldman 2011a: 296). Junakinja ove drame „oličenje (je) ekscesa i viška u odnosu na patrijarhalno simboličko“ (*ibid.*) – jer se u njezinoj maskeradi Realno istovremeno „i odaje i ne odaje“ (Čale Feldman 2007: 97).

4. 3. Marinkovićeви ženski likovi kao citati

Znanstveni i kritički osvrti na Marinkovićeva djela, bavili se oni autorovom pripovjednom prozom ili nekom od njegovih četiriju drama, uglavnom ne propuštaju spomenuti intertekstualnost kao Marinkoviću svojstven literarni postupak (v. Hansen-Kokoruš: 11). Naime, u djelima toga kasnomodernističkog autora prisutnost intertekstualnih veza s drugim književnim i neknjiževnim tekstovima „seže od najniže tekstualne razine do narativne strategije, odnosno kompozicije“ (*ibid.*: 13), pa tako ne mimoilazi ni likove. „Mnoštvo citiranih likova“ (*ibid.*) u Marinkovićevu opusu istovremeno i evocira i parodira (iskrivljuje) tradicionalne stereotipe usječene u opće kulturno pamćenje (usp. *ibid.*), što prije svega podrazumijeva stereotipe i mitove vezane uz rodne identitete i seksualnost.

Marinkovićevi ženski likovi malobrojni su i „topološk(i) nepokretljiv(i)“ (Grigić: 141) – gravitiraju ili prema poimanju žene kao astralnog bića neokaljanog seksualnošću ili prema drugoj krajnosti – slici putene i fatalne žene-ženke (usp. *ibid.*). Vajnengerovski rečeno: Marinkovićeve junakinje prikazane su ili kao svetece ili kao bludnice. U usporedbi s dominantnim muškim likovima preopterećenima sadržajnošću, ženski likovi u Marinkovićevim djelima tek su rubni „okvir(i) bez sadržaja“ (*ibid.*: 147). Kao prazne nepoznanice oko kojih se, po logici Pirandellova humorizma, „uspostavlja(ju) jednadžbe protivnosti“ (Čale 2001: 50), Marinkovićeve „citatne junakinje“ (Čale Feldman 2001: 224) svjedoče o „politički konotiranoj samopredstavljачkoj poremećenosti“ (*ibid.*), koju smo ovdje skloniji nazivati maskeradom. Istina, „oponašanje i ponavljanje središnji (su) problem(i) Marinkovićevih narativnih djela“ (Grdešić: 50), no to su također sastavne odlike glumačkog identiteta. Iz tog razloga, spomenuti problemi još su izraženiji u dramskom dijelu autorova stvaralaštva, gdje Marinković, intertekstualno se oslanjajući na

Pirandella, progovara o odnosu teatarske fikcije i zbilje privatnog života glumca (Fabije iz drame *Pustinja*), odnosno glumice (junakinja drame *Glorija*).

Budući da je ženskost, shvaćena kao citiranje, odnosno kao ponavljano glumljenje izgubljenog izvornika, u temelju dramskog sukoba *Glorije*, drama poziva na sustavnije proučavanje politike ženske citatnosti. Kao što ćemo detaljnijom analizom ovoga djela pokazati, protagonistica Marinkovićeve *Glorije* zarobljena je u glumačkim ulogama, pri čemu joj je privatnost oduzeta (v. Grigić: 148), upravo: izvanjštena.

4. 3. 1. Marinkovićev lik glumice – utjelovljenje odgođene izvornosti

Marinkovićeva drama *Glorija*, praižvedena 1955. i kao predstava reprizirana čak šezdesetak puta (v. Senker 2009: 506), privukla je veliku pozornost književne i kazališne publike, a razlog tomu Senker vidi u „raskid(u) s kolektivističkim duhom“ (ibid.) karakterističnim za hrvatsku poslijeratnu dramsku produkciju. Obrat paradigme k individualističkoj drami naznačen je samim naslovom, ali „(t)o ime-u-naslovu, taj naslov-kao-ime ‘zadaje’ Marinkovićev komad“ (Čale Feldman 2005: 219) i na drugim razinama. Slično kao Krležina *Leda*, i *Glorija* naslovom zrcali višeznačnost, neuhvatljivost i varljivost referencijalnog značenja bilo kakvog tekstualnog ili rodnog identiteta. Osim svojom citatnošću i biblijskim konotacijama (v. ibid.: 220), naslov ove drame postiže navedene učinke u prvom redu činjenicom da predstavlja „tek jedno (od najmanje tri, op. D.G.) imena-uloga protagonistice“ (ibid.: 220). „Onomastičko trojstvo“ (Čale 2001: 220): Jagoda Kozlović – Glorija Flèche – sestra Magdalena, tek je sužavanje broja iménā ženskog lika „na znamen božanskoga identiteta“¹¹⁹ (ibid.). Protagonistica se naime pojavljuje i pod brojnim drugim označiteljima¹²⁰, a taj „pluralitet izvedbenih imena“ (Čale Feldman 2005: 224) ukazuje na „višestruke podvojenosti protagonističina identiteta“ (Čale Feldman 1997: 291). Kako ćemo u ovom poglavlju ustvrditi, Marinkovićeva junakinja jest rascijepljen subjekt (v. Fink: 52) koji prvobitno iskustvo cjelovitosti ne pronalazi u „preuzimanju tuđih imena i uloga“ (usp. Čale 2001: 220), već se „citatnost naknadnih imena, naprotiv, trajno upisuje u njezinu osobu“ (ibid.). Upravo zbog glumačkog identiteta glavnog (ženskog!) lika, *Glorija* se, iako „(p)ročitana i protumačena kao malo koja hrvatska drama izvan Krležina ciklusa o Glembajevima“ (Senker 2009: 506),

¹¹⁹ Što nije beznačajan postupak ako uzmemo u obzir Lacanovo tumačenje „Žene kao jednog od lica Boga“ (Tomljenović:137).

¹²⁰ „Polinimičn(oj) junakinj(i)“ (Čale 2001: 221) pripisana su i sljedeća imena: „Marija / Madonna / Tereza / Buki–Baki / Colombina (vergine) / rajska Beatrice / kraljica babilonska / bludnica / časna sestra / budala“ (ibid.), a ni taj niz, čini se, nije dovršen i može se nadopisivati.

„pokazala jednim od onih protejskih tekstova“ (ibid.) što se neprestance opiru pokušajima jednoznačnih tumačenja.

Gloriju je Marinković žanrovski odredio kao „mirakl u šest slika“, (auto)ironično uokvirivši svoju modernističku dramu kodom srednjovjekovnog dramskog oblika koji na tematsko-strukturnom nivou prati kršćanskog sveca na postajama njegova mučeničkog života sve do oslobođenja u smrti. Premda *Glorija* osporava neke temeljne zakonitosti mirakulskog žanra¹²¹, takvo je tradicionalno određenje omogućilo autoru da uvede elemente čudesnog, to jest svakojake privide čudesnog, u fabularni tijek drame (v. Čale Feldman 1997: 286). Čuda u drami nerazdvojna su od privida i simulacije, stoga su takozvana „čudesa“ uvijek sastavni dio neke predstavljачko-teatarske aktivnosti, neke „umetnute predstave“ (ibid.) – usred izvedbene točke cirkusantkinji Gloriji neki nepoznati glas kao da je prišapnuo: „Gledaj!“ i spasio je od smrtonosnog skoka prema otkinutom trapezu¹²²; don Jerin redateljski „eksperiment“ i uspješni Magdalenini nastupi u ulozi Majke Božje (točnije u ulozi Marijina kipa) simuliraju mistična marijanska ukazanja; čak bi se i „prikazivanje“ mehaničke lutke Isusa što krvari i izdiše, Kozlovićevim riječima, „moglo (...) shvatiti kao čudo“ (Marinković: 110). Na pretpostavku čudotvornosti oslanjaju se obje, naoko suprotstavljene, institucije u djelu – Katolička crkva i cirkus. Kako kritički osvrti na ovaj „mirakul“ složno poentiraju – te dvije zasebne ideološke i hijerarhijske strukture ipak su homologni prostori „obrednih izvedaba“ (Čale 2016: 234), odnosno dvije „kazališne kuće“ (Čale Feldman 1997: 290) što se razlikuju jedino po pitanju „nepoželjnih i poželjnih kazališnosnih kvaliteta“ (ibid.). Jedna od istaknutijih točki razilaženja crkvenog (kršćanskog) i cirkuskog svjetonazora u drami jest poimanje prihvatljivosti i podobnosti ženske čudotvornosti i glume. Primjerice, dok je ženama u biblijskom svijetu oduzeta čudotvorna moć, točnije, svedena je na čudo djevičanskog poroda i rađanja u dubokoj starosti (v. Kralj: 30), razgoličeno je tijelo cirkusantkinje skandalozno (čudotvorno?) jer „raspolaze muškom snagom

¹²¹ Čale Feldman uočava kako tijekom događaja u *Gloriji* nije sukladan „mirakuloznom“, nego je naprotiv inverzan, pa tako glavni lik pratimo, umjesto na putu do apoteoze, na putu „od skrušenice do pobunjenice, od obraćenice do cirkusantkinje“ (Čale Feldman 1997: 288), a samo religiozno obraćenje ne zbiva se na kraju, već prethodi radnji. Prema autorici, drama također afirmira „načelo osobne slobode izbora“ (ibid.: 287), što je protivno neizbježnosti događaja u miraklu. Takvo čitanje, prema kojem junakinja nije tek „trpna tvar muškog preosmišljavanja i preoznačivanja“ (Čale Feldman 2001: 233), već je istovremeno i „egzemplarna žrtva svojih uzvišenih uvjerenja“ (Čale Feldman 1997: 287), pronalazi svoju potvrdu u navodu: „SESTRA MAGDALENA: Ah, ne, htjela sam ja biti sestra Magdalena najiskrenije (...) Željela sam biti i vaša Madona, i nadzemaljsko biće, i čista duša bez strasti, i sve što ste htjeli...“ (Marinković: 207).

¹²² Prema tumačenju Morane Čale, nije riječ o čudu, već o „fantaziji o majčinskom glasu“, „glas(u) neprisutne transcendentalne majke, jedine koja može nadoknaditi njezin unutarnji manjak i spasiti je od smrti“ (Čale 2016: 248), vratiti joj izgubljeni osjećaj ispunjenja i cjelovitosti.

dok suvereno izvodi pokrete na visinskim spravama“ (Čale 2016: 233). Na razini Marinkovićeva djela, ženska izvedba u crkvi uključuje tek suptilno „miganje očima“ i „zagonetne osmijehe“ (v. Marinković: 102), a ona cirkuska pak podrazumijeva opasne akrobacije kao što je *salto mortale*. Zanimljivo, iskušavajući granice beživotnosti i besmrtnosti, obje vrste ženskih izvedbi ponavljaju i obnavljaju najneugodnije iskustvo – iskustvo smrti. Uistinu, motivom ženske glume *Glorija* „poziva (i) na feminističku raspravu“ (Senker 2009: 510), i to ne samo o dvjema maskeradama (Djevice i Amazonke) koje spominje Senker (v. ibid.: 510–511), već i šire: na raspravu o ženskosti kao maskeradi.

Slično prikazu sestre Angelike u *Gospodi Glembajevima*, i sestri Magdaleni paradoksalno se niječe tjelesnost s jedne strane¹²³, kako bi je s druge strane, diskurs crkvenih otaca, obezvrijedio do razine pukog seksualnog, nagonskog bića¹²⁴, za koje je i redovnički „poziv“, prema biskupovu ukoru, „odviše krupna riječ“ (Marinković: 125). Očinske figure slute u tom rodno obilježenom tijelu, u toj drugosti, prijatnu patrijarhalnoj strukturi¹²⁵, stoga njezino tijelo podvrgavaju stalnom nadzoru¹²⁶ i pogledu, upravljaju njime kao lutkom¹²⁷ i pokušavaju ga ukrotiti smještajući ga u provjerene okvire religijske ili svjetovne adoracije. I u crkvi i u cirkusu žensko je tijelo „vizualni spektakl“ (usp. Drenjančević: 161) i izvor fascinacije, a okvir imena (i s njim sljubljenog kostima) tek je pokušaj da se „uprisutni(lo) upravo ono što nije tu“ (ibid.: 164), da se prikrije ono „ništa“, da se omogući pogled kojim se ne bi vidjelo: da je izvor užitka u promatranju upravo u suvišku manjka u Drugom¹²⁸. Dakle, protagonističini kostimi – akrobatski

¹²³ Ovako se opisuje njezin ulazak na scenu: „Ušla je tiho, nečujno, bez šuma, kao da nema nogu ispod suknje“ (Marinković: 120).

¹²⁴ „DON ZANE: (...) Ona, morate shvatiti, don Jere, ona nema tako razvijenih, tako istančanih vjerskih čuvstava kao vi. Ona shvaća sve ovo laički, da ne kažem vulgarno: vaš čisti vjerski osjećaj ona doživljava – erotički. Zato sam i pomislio da je zaljubljena. Ali (...) možda je to i bez ljubavi, naprosto... razumijete me?“ (Marinković: 177)

¹²⁵ „DON ZANE: (...) No ne možemo ostaviti po strani njezino privatno lice i, ako dopustite, njezino tijelo. Potrebno je moći vladati tim licem, tim tijelom, da ne učini nešto nepredviđeno...“ (Marinković: 103)

¹²⁶ Struktura moći u obama očinskim institucijama omogućuje nadzor nad njezinim tijelom. Dok don Jere evidentno uživa u ulozi nadgledanja i nadmoći: „„Ja sam ovdje zbog kontrole.““ (Marinković: 155), „sviđa mu se ta nadmoć nad ovom lijepom ženom“ (ibid.: 156), „Don Jere sjedi u fotelji ‘na prijestolju’ (...) i uživa sjedeći na tom mjestu: to mu daje neku vrst nadmoćnosti“ (ibid.: 193); cirkuski „maestro“ Floki-Flèche, pod krinkom očinske ljubavi, svoju kćer „infantilizira (je) i njome trguje“ (Čale Feldman 2001: 223), „poslovno afektirano, trljajući zadovoljno ruke“ (Marinković: 224).

¹²⁷ U obama semantičkim prostorima (i u crkvi i u cirkusu) protagonistica nailazi na sličan tretman te je svjesna svoje marionetske pozicije. Odlazeći iz crkve, odbija zadanu joj lutkarsku ulogu: „SESTRA MAGDALENA: (...) Ja nisam vaša lutka kojom se hoćete igrati Majke Božje! Svršila je igra, don Jere. (pokazuje na svoje haljine) Možete uzeti svoje krpice – ne igramo se više!“ (Marinković: 203), da bi se u cirkusu ponovno zaplela u koncima zacrtanih rola: „GLORIJA: (...) Svi smo mi tu dresirani (...) Bez mašte, bez srca, kao navinute lutke...“ (ibid.: 219).

¹²⁸ Naime, napor muških likova da jednoznačno imenuju i uokvire protagonističin inherentni manjak proizlazi iz straha od vlastite žudnje, zato je toliko važno prikriti kako „užitak zbilja dolazi od nje (Žene, op. D. G.), a ne od nečega čime je netko zamišlja, što hoće da ona bude, ili se zavarava vjerujući da ona to jest ili da to nešto posjeduje“

kostim, redovnička odora i barokna haljina što se doima poput „odjeće jedne od onih drvenih ‘standardnih’ madonna na oltarima“ (Marinković: 154) – „upućuju na unaprijed uračunat pogled“ (ibid.: 161), baš kao i na uračunatu materijalnost tijela.

Zazirući od tijela (i od žene, s tijelom poistovječene), „Marinkovićev pigmalion, mladi svećenik don Jere“ (Čale 2001: 51), svojim dijaboličnim naumom (v. Čale Feldman 1997: 296) niječe realnost glumičina tijela¹²⁹ te, štoviše, niječe funkciju njezina tijela kao „označitelj(a) strukturalnog gubitka označenog“ (Čale 2001: 235). Uopće, u korist tog neprisutnog označenog, don Jere odbija prihvatiti žensku poziciju označiteljstva. Naime, on zahtijeva od glumičina bića onakvu vrstu Istosti kakvu pretpostavlja logika „sakralnih vizualizacija Djevice Marije“ (ibid.: 211), a to bi pak značilo da zahtijeva da se nađiše tvarnost tijela, odnosno da se „označitelj (za)niječe označenim koje zastupa“ (ibid.). „Zazidavši“ je u duboku nišu nad oltarom, mladi svećenik od sestre Magdalene paradoksalno traži da odrvenjelim i opredmećenim tijelom ništa ne glumi, već da doista „bude“ Djevica Marija¹³⁰:

DON JERE (*grubo, čak s izvjesnom antipatijom*): (...) Da vaše biće postane ona vrhunaravna, neodoljiva moć, kojoj podliježu i najokorjeliji nevjernici. Pa zar vi, sestro Magdalena, ne osjećate u sebi jednu višu moć nego što je obična glumačka vještina (...)

SESTRA MAGDALENA (*skromno*): Razumijem. Vi biste htjeli da ja doista budem Madonna. Samo, ja ne znam, velečasni, kako? (Marinković: 161)

Kada ona u toj nemogućoj misiji podbaci, on joj predbacuje da je „odviše“ ona sama, da je „odviše“ žena¹³¹. Njegov „pigmalionski kompleks“ (Čale 2016: 236) ne manifestira se dakle kao puko oživljavanje neživog kipa (takve je vrste Kozlovićev projekt), već kao ontološka petlja: živo

(Fink: 126). To je najuočljivije kod don Jere koji sestru Magdalenu sakralizira kako se ne bi suočio s vlastitom podijeljenosti: „DON JERE (*odjednom je u zanosu primi za ruku, prepuštajući se sasvim svom čuvstvu*): Ah, sestro Magdalena! Jer bih vas uvijek htio gledati čistu, čistu, neokaljanu bilo kakvim niskim, nedostojnim željama! Onakvu kakva ste na oltaru: daleku, nedostižnu, nepojmljivu mom umu, uzvišenu iznad mojih slabosti, lijepu i svetu kao što je Madonna!“ (Marinković: 198).

¹²⁹ „SESTRA MAGDALENA (*s tračkom ironije*): A tijelo, don Jere? Sami ste rekli neki dan, kad smo prvi put razgovarali, da naše tijelo ipak postoji i da ima svoje zahtjeve.

DON JERE (*uleti joj u riječ s nekim strahom*): Ne, ne postoji! To je obmana naših osjetila! Nema tijela! Nema!

SESTRA MAGDALENA (*sa smiješkom*): Zašto me onda držite za ruku?“ (Marinković: 199)

¹³⁰ Prisetimo se, isto se u razdoblju moderne zahtijevalo od kazališnih glumica, očekivalo se da samo zrcale neku pretpostavljenu „žensku prirodu“ i pritom prešute maskeradni karakter rodne izvedbe.

¹³¹ „DON JERE: (...) Vaše su oči odviše oči, vaše oči odviše profano – i konkretno! – blude po zemlji, tražeći sasvim prostu hranu za jednu dušu koja se ne zna uzvisiti do osjećanja božanskog nadahnuća u sebi (...) Ah ne! Vaše oči, vaše lice i, uopće, cijelo vaše biće bilo je ono što jest: samo jedna lijepa žena, koja želi imati uspjeha.“ (Marinković: 159–160).

žensko tijelo treba prvo ukipiti (umrtviti) da bi djelovalo vječno živim¹³². Još jednom, beživotno žensko tijelo funkcionira „kao idealni objekt promatranja“ (Drenjančević: 164), a takvom *fort-da* igrom uprizorenja smrti don Jere nastoji konstruirati svoj položaj „kao položaj nezahvaćenosti i nadgledanja, analize i znanja“ (ibid.: 165), upravo kao položaj zaštićenosti od besmisla, proturječnosti i drugosti. Zbog svoje „metafizičk(e) opsjednutost(i) Jednim“¹³³ (Čale 2001: 54), don Jere iskazuje izrazito „neprijateljstvo prema predstavljanju i glumi“¹³⁴ (ibid.: 51), a samim time i prema ženskosti. Iako je pri realizaciji svog nauma i sam računao na protagonističino bivše zanimanje¹³⁵, to jest na izvedbene vještine jedne cirkusantkinje, sada od nje zahtijeva da „glumom zaniječe glumu“ (Čale 2001: 57). U slijepoj želji da se oslobodi od pričina i postigne izvedbeni ideal koji, don Zaninim riječima, glasi: „ne čini se, nego jest“ (Marinković: 99), don Jere zataškava maskeradnu podlogu ženskosti. Pritom previđa da se ušutkivanjem citatnosti ženskosti i umjetnosti stiže samo „u šutnju, (u) ukinuće uprizorenja, pisma i tijela kao pisma“ (Čale 2001: 244) – u smrt. Gluma kojoj teži don Jere osuđena je na neuspjeh jer joj nedostaje konstitutivno svojstvo glume, a to je prema don Zaninom viđenju: „magija igre, magična moć takozvane umjetnosti“ (Marinković: 104). „Magija igre“ zasniva se „na užitku u znakovnoj i smisaonoj snazi fikcionalnog prikaza“ (Čale Feldman 199: 296), a ne na podudarnosti označitelja i označenog. Budući da ženska maskerada, baš kao i „umjetnička obmana (...) oslobađa od prisile referencijalne istinitosti“ (Čale 2001: 219), žena još jednom „postaje metafor(om) umjetnosti“ (Adams, cit. prema Tomljenović: 38).

Vodeći se uvidima Morane Čale o stražnjoj pozornici drame (v. Čale 2001: 214), koju čine neriješeni obiteljski odnosi i potisnute želje (što se onda preslikavaju na manifestnu, prednju

¹³² Taj paradoks uočava i sestra Magdalena/Glorija pa na don Jerinu izjavu kako je želi gledati „daleku, nedostižnu i nepojmljivu (...) kao što je Madonna“ (Marinković: 198), ona „razočarano i tužno“ uzvraća pitanjem: „Mrtvu?“ (ibid.).

¹³³ Don Jerino ustrajanje u Jednom, u Istosti, podudarnosti i istovjetnosti, a odbijanje ironije, dvosimlenosti, proturječja, razlike i igre riječima, vidljivo je u brojnim situacijama. Naprimjer, on ne pristaje na nadimke (Jerko, Jeriću) kojima ga oslovljava don Zane, ne podnosi ironiju koju don Zane – pak svjestan utemeljujuće razlike u jeziku: „DON ZANE: (...) Moram se služiti riječima, ako već hoćete da govorim“ (Marinković: 169) – rado upotrebljava u svojim iskazima. Don Jerino inzistiranje na Istosti prepoznajemo i u sljedećim navodima: „DON JERE: (...) Obojica udišemo isti zrak. / DON ZANE: A ne baš sasvim isti...“ (ibid.: 94), „Zar se može vjerovati i sumnjati u isto vrijeme?“ (ibid.: 116), „nas dvoje treba da budemo jedini“ (ibid.: 130), „Vi znate da ste tamo mjesto kipa Blažene Gospe, pa zamislite da opaze i najneznatniju razliku“ (ibid.: 158), „Nemojte mi oponirati!“ (ibid.: 196).

¹³⁴ Don Jere oštro odbacuje svako povezivanje svojega „eksperimenta“ s teatrom: „Ali ja ne pravim teatar!“ (Marinković: 103), ali i s drugim oblicima prerusavanja: „ne mogu praviti maskare s Tomom, niti izvoditi atrakcije s kipovima“ (ibid.: 99). Također, „strogo cenzurira njezinu (Magdaleninu, op. D. G.) upotrebu tehničkog nazivlja koje se odnosi na cirkus i izvedbene umjetnosti uopće“ (Čale 2016: 238): „Kazite kako hoćete, samo mi nemojte ovamo uvoditi cirkuske izraze!“ (ibid.: 159). Cenzura se odnosi na riječi poput „nastupiti“ (ibid.) ili „garderoba“ (ibid.: 155).

pozornicu), dolazimo do zaključka kako don Jerini agresivni impulsi, ljubomora i djetinjarija¹³⁶ potječu iz Imaginarnog poretka psihe, a otuda proizlazi i njegovo manijakalno inzistiranje na Istosti, zanemarivanje Drugog te neprijateljstvo prema Ocu čiju poziciju želi zauzeti pa ga simbolički ubija¹³⁷. Paradoks je u tome što don Jere, „izbacivši Drugog iz užitka, pronalazi Drugog u samom srcu autofokusiranog i masturbantskog užitka“ (usp. Zupančić: 30). On prividno traži „nešto onkraj prikazanoga“ (Drenjančević: 164), s onu stranu simulakruma, a zapravo se „zadovoljava samim gledanjem u njegovu materijalnost, u tijelo koje je pred njim“ (ibid.).

Muški likovi poistovječeni su s društvenim ulogama i s pripadnim im kostimima (kao što su svećeničke odore s jedne, a cirkuska perika, prugaste hlače i nabrašnjena lica s druge strane). Na to posebice aludira don Florijeva „značenjski višenamjensk(a) dramaturšk(a) usporedb(a)“ (Čale Feldman 1997: 289) s arhetipskim likovima komedije *dell' arte*¹³⁸. Tom usporedbom don Florijo znakovito dodjeljuje protagonistici ulogu sluškinje Colombine, koja u tradiciji improvizirane komedije „prilikom izvedbe jedina ne treba da nosi i tvarnu masku preko lica“ (ibid.). Naime, njezino je lice već maska – bilo kao „nemoguća kopija Gospe“ (Čale 2001: 58), bilo kao „čuvena artistkinja, besmrtna heroina trapeza, zvijezda cirkusa“ (Marinković: 216), ona je uvijek, zbog toga što je žena, imitacija nekog nepostojećeg originala. Iako muški likovi žele „u njoj gledat(i) nešto drugo nego što (ona) doista jest“ (Marinković: 174) – jer ju je, podsjetimo se, bezopasnije gledati s „aureolom oko glave, kao božansku pojavu“ (ibid.: 159), nego priznati da odista ni „(n)ema Glorije“ (ibid.: 188) – za samu sebe junakinja pak kaže da je tek „obična slaba žena“ (ibid.), a pred svoj konac spoznaje i to da je kao „Strijela... koja prolazi mimo cilja...“ (ibid.: 221). Drugim riječima, ta Strijela uvijek promašuje svoje izvorište, točku prije rascijepanosti identiteta, prije citatnosti imena-uloga, jer „mit o izvorištu, uvijek je citatna transkripcija (...) ritualnih izvedaba“ (Čale 2001: 247). Čak se i iz pitoma imena, Jagoda Kozlović, koje naizgled obećava „predznakovnu nevinost“ (Čale Feldman 2005: 221), zapravo

¹³⁵ „DON JERE (*sa smiješkom upućena čovjeka*): (...) Ona – eto, govorimo otvoreno – zna što je publika.“ (Marinković: 118)

¹³⁶ „SESTRA MAGDALENA: Bili ste i ljubomorni (...) Ionako je vaša ljubav sastavljena od straha i dječje okrutnosti. Vi ste okrutno dijete koje razbija igračku kada mu je najmilija.“ (Marinković: 208)

¹³⁷ „...opazivši Kozlovićevo raspelo, zamahne iz sve snage i lupi po njemu obim šakama. Začuje se gotovo ljudski vrisak iz automata, kao da je ondje ispod platna čovjek ubijen (...) DON JERE (...): Ubio sam Boga. Ja sam Antikrist...“ (Marinković: 215)

¹³⁸ „DON FLORIJO: Koje maškare? Eno vam dolje na vratima direktora od cirkusa, što hoćete! A ovdje su doveli i Colombinu! Don Leventa će činiti od Arlechina, naša presvijetla dika od Pantalona, vi od dotura iz Bologne, ili možete ostati i Zanni, ako hoćete, a ja od Brighelle, i eto vam talijanske komedije!“ (Marinković: 136)

„dade iščitati tek ‘sudbina šupljeg subjekta‘“ (ibid.): umjesto izvorne Jagode („Ja-od-Boga“), podmetnuta je upravo „Ja-odgoda“ (v. Čale 2001: 220). Kada junakinja spozna da „izvornik je(st) ponavljanje“ (ibid.: 223), da je sva izvornost u izvedbi, odnosno da Majka Božja nije drugo doli „preokrenuti odraz njezine vlastite nepostojanosti“ (ibid. 58), ni spasonosni Gospin glas, pošto uvidi da je i on tek jeka njezine vlastite praznine, „neće (se) više javiti. Jednostavno, neć(e) ga čuti“ (Marinković: 221). To obrtanje unutrašnjosti u izvanjskost funkcionira i u suprotnom smjeru pa vrijedi zapitati se: nisu li suze što ih Marinkovićev lik glumice lije nad ucviljenom majkom „u ime Gospe“ (ibid.: 197), nisu li one zaista Gospine suze¹³⁹? Uvodna scena trećega čina, kada se protagonistica, odjevena kao kip Djevice Marije ogleda u zrcalu i „zatepa sebi u zanosu: Ti-ti-ti-ti...“ (Marinković: 154), svjedoči o „glumačkim poremećajima“ (v. Čale Feldman 2005: 228) izvrtanja i udvajanja (uvišestručenja) identiteta što ih povezujemo sa psihoanalitičkim poimanjem ženskosti. Premda se prizor čitao i kao junakinjino narcističko premještanje fiksacije s nemogućeg predmeta žudnje na samu sebe (v. Čale 2001: 235), činjenica da se protagonistica obraća zrcalnom odrazu u drugom licu jednine, sugerira podjednako i obraćanje „citatnoj Gospi“ (ibid.), to jest „inkorporiranome Drugom kao inherentnom subjektu, rascijepljenome od samoga sebe“ (ibid.).

Poput histeričarke, protagonistica „niti umije niti pristaje zauzeti položaj koji joj je Drugi namijenio“ (Tomljenović: 51): „SESTRA MAGDALENA: (...) Htjeli ste da budem marioneta kojom ćete izvoditi čuda. Kao onaj izum moga oca... Pa ja sam to i bila! (...) ali što se može biti uz vas? Uplakana glupača koja više nikamo ne pripada“ (Marinković: 206–207). Nakon bezuspješnih pokušaja da svojim tijelom nadomjesti odsutno označeno (usp. Čale 2001: 237), ona poput „čistog subjekta“ (Žižek 1994: 124), i to u doslovnom smislu, utjelovljuje „želj(u) za nestajanjem“ (Bataille, cit. prema Tomljenović: 142). No „nepogrešivi mehanizam oca“ (v. Čale 2001: 233) prisiljava na ponavljanje predstave pa je tako čak i njezina smrt „(u)klopljena u predstavu, popraćena glazbom i osvjetljena reflektorima“¹⁴⁰ (Drenjančević: 165). Muški likovi ne mogu se pomiriti s maskeradom, ili preciznije, s pukotinom smisla koju maskerada pretpostavlja. Protagonističin otac ustraje zato u lutkarskoj ulozi koju je, pod imenom

¹³⁹ Don Zane primjećuje kako: „Ona žena tamo ne viče o lažnim suzama, nego o lažnoj Gospi“ (Marinković: 197). Dakle, suzama i dalje pripada čudesnost, jedino se don Jerin koncept glume (zanimjane glumom) pokazuje kao „upravo najveća laž“ (Čale 2001: 51).

¹⁴⁰ Glumičina smrt na pozornici ponovno je citat (v. Čale 2001: 118), a Marinković isti metateatarski postupak rabi i u drami *Pustinja*: „kad Fabije umre na sceni, Profesor dvosmisleno moli publiku da ne plješće, jer je smrt prava“ (ibid.).

„buki-baki“ (ibid.), dodijelio svojoj kćerki, pa njezinom mrtvom tijelu, kao lutki, „popravlja kosu“ (Marinković: 240). Don Jere pak, susrevši se s nepredočivim „kastracijskim ništavilom“ (v. Čale Feldman 2001a: 307–308), „zaplače gorko, kao čovjek koji ne može više kriti svoju nesreću“ (ibid.).

5. Zaključak

Glumačke strategije imaju potencijal uzdrmati važeću rodno-spolnu politiku, utemeljenu na normativnoj heteroseksualnosti, esencijalizmu i muškoj supremaciji. Ako ženskost shvatimo kao glumu i ustvrdimo, poput Joane Riviere, da nema razlike između prave ženskosti i maskerade (v. Riviere: 306), otkrivamo subverzivnu snagu ženskosti – ona „potkopava samu opoziciju muškosti i ženskosti“ (Felman, cit. prema Freedman: 91) jer razotkriva kako ustvari nema neke unaprijed zadane biti muškosti i ženskosti. Upravo to što ni muškarac ni žena nemaju, taj inherentni nedostatak, ono je što, prema Lacanu, utemeljuje spolnu razliku kao takvu.

U ovom radu fokusirali smo se na motiv ženske glume u dramama trojice hrvatskih autora i pokušali rasvijetliti načine kojima likovi glumica u odabranim djelima obznanjuju kako se iza maskerade, iza predstave spolnog utjelovljenja, „nema što vidjeti“ (Doane: 45). Primijetili smo da se likovi glumica u Krleže, Begovića i Marinkovića najčešće problematično udvajaju, višestruko razlistavaju ili pak prurušavaju, onemogućujući tako, poput histeričarki, spolnu identifikaciju i, uopće, lociranje sebe. Brojna utjelovljenja, različita imena, rasipanje i razlamanje, vječito predočavanje „nečim drugim“, nekim zamjenskim označiteljima, zatim nedostupnost izvorišta (kao porijekla ili kao izvedbenog cilja) – sve su to zajedničke odlike analiziranih junakinja. Baš kao Marinkovićeve protagonistice, sve one prolaze „mimo cilja“ (Marinković: 221), ne uspijevajući dohvatiti ono nešto „iza zavjese“ (Begović: 200), „pred vratima“ poretka reprezentacije, neku predjezičnu i predkazališnu stvarnost. To nešto što se smjestilo „u dnu pozornice“ (Čale Feldman 2007: 94), što je korelativno žudnji i motivira, ne samo svaki pokret i svaki čin naših junakinja, nego i sami čin pripovijedanja, pokazuje se iznova kao – ništa. Barunica Castelli prepoznaje tu prazninu kao „organski nedostatak“ (Krleža 1981: 112), sestra Angelika kao „tužnu šupljinu“, R. Štolcerova kao tamu gledališta, a na tu ontološku negativnost upućuje i Mladi Marcel kada za Lauru zaključuje: „Nje ustvari doista i nema“ (Krleža 2001: 173), pa čak i don Jerino: „Nema Glorije!“ (Marinković: 188), ide u tom smjeru, u smjeru Realnog. Posežući nanovo za ničim, junakinje analiziranih drama svjedoče dakle o eksteriornoj

biti vlastitosti, o maskeradi ženskosti.

6. Izvori

Begović, Milan (1996) *Drame*. Pr. Boris Senker. Edicija Stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb: Matica hrvatska.

Krleža, Miroslav (1981) *Glembajevi. Drame*. Pr. Anđelko Malinar. Jubilarno izdanje u povodu 65-te godišnjice autorova rada, sv. 3. Sarajevo: NIŠRO „Oslobođenje“.

Krleža, Miroslav (2001) *Glembajevi. Proza*. Gl. ur. Velimir Visković. Edicija „Djela Miroslava Krleže“, sv. 9. Zagreb: Naklada Ljevak, Matica hrvatska, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.

Marinković, Ranko (2009) *Glorija i druge drame*. Pogovor: Boris Senker. Zagreb: Školska knjiga.

7. Literatura

Biti, Vladimir (1997) *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Bronfen, Elisabeth (2001) „Over her dead body: Madame Bovary (1992)“, u: *The nineteenth-century novel: a critical reader*. Ur. Stephen Regan. London – New York: Routledge. Str. 411–420.

Butler, Judith (2000) *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb: Ženska infoteka.

Bužinjska, Ana (2009) „Psihoanaliza“, u: *Književne teorije XX veka*. Ur. Ana Bužinjska, Mihal Pavel Markovski. Biblioteka Književne nauke. Beograd: Službeni glasnik. Str. 51–79.

Copjec, Joan (2002) *Imagine There's no Woman: Ethics and Sublimation*. Cambridge – London: MIT Press.

Čale, Morana (2001) *Volja za riječ. Eseji o djelu Ranka Marinkovića*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Čale, Morana (2004) „Begović i pirandelizam“, u: *Sam svoj dvojnik. Eseji o hrvatskom književnom modernizmu*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Čale, Morana (2016) *O duši i tijelu teksta: Polić Kamov, Krleža, Marinković*. Zagreb: Disput.

Čale Feldman, Lada (1997) *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD / Matica hrvatska.

Čale Feldman, Lada (2001) *Euridikini osvrti. O rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*. Zagreb: Naklada MD, Centar za ženske studije.

Čale Feldman, Lada (2005) „Glorija i Gloriana“, u: *Femina ludens*. Biblioteka Četvrti zid. Zagreb: Disput. Str. 216–229.

Čale Feldman, Lada (2007) „‘Histerija realizma’ i ženski pogled u Begovićeve ‘Pustolovu pred vratima’“, u: *Umjetnost riječi. Časopis za znanost o književnosti*. LI, 1–2. Ur. Zdenko Škreb et. al. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo. Str. 79–108.

Čale Feldman, Lada (2011a) „Femmes fatales i njihovi portreti nakon 1910.: od hrvatskog dramskog ‘artizma’ do ‘analitičkog realizma’“, u: *Poetika i politika kulture nakon 1910. godine*. Zbornik radova XIII. Ur. Cvijeta Pavlović. Split – Zagreb: Knjiga Mediterana. Str. 292–311.

Čale Feldman, Lada (2011b) „Tegobe tijela, povlastice žanra: glumičina trema u Krležinoj noveli ‘Pod maskom’“, u: *Wielkie tematy kultury w literaturach slowiaskich 9 – Cialo*. Str. 171–180.

Čale Feldman, Lada (2018a) „Ekonomija u agoniji: Krležina Laura kroz glumačka desetljeća“, u: *Izvedbe roda u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi*. Zbornik radova 46. seminara Zagrebačke slavističke škole. Ur. Ivana Brković i Tatjana Pišković. Zagreb: FF-press. Str. 41–63.

Čale Feldman, Lada (2018b) „Iz kanona u kanon: Laura: Nora ili Hedda?“, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Književni kanon*. Zbornik radova s XX. međunarodnog skupa održanog od 28. do 29. rujna 2017. u Splitu. Ur. Cvijeta Pavlović et al. Split – Zagreb: Knjiga Mediterana. Str. 165–179.

Čale Feldman, Lada – Tomljenović, Ana (2012) *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international.

Doane, Mary Ann (1991) „Veiling Over Desire: Close-ups of the Woman“, u: *Femmes fatales*. New York, Oxon: Routledge.

Dolar, Mladen (2015) „Kultura i nagoni“, u: *Dosezi psihoanalize. Književnost, izvedbene umjetnosti, film i kultura*. Ur. I. Majić, A. Milanko, A. Tomljenović. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Str. 27–42.

Donat, Branimir (2002) „Eros kao jezik“, u: *O Miroslavu Krleži još i opet: studije i eseji*. Zagreb: Dora Krupićeva. Str. 299–305.

Drenjančević, Ivana (2011) „Pogled u drami ‘Glorija’ Ranka Marinkovića“, u: *Poetika Ranka Marinkovića. Zbornik radova sa znanstvenog skupa u Komiži*. Ur. Jakša Fiamengo. Str. 161–172.

Durić, Dejan (2013) *Uvod u psihoanalizu – od edipske do narcističke kulture*. Zagreb: Leykam international.

Fališevac, Dunja (1997) „Lik i shvaćanje žene u Begovićeve romanu ‘Giga Barićeva’“, u: *Zbornik radova sa skupa Milan Begović i njegovo djelo*. Ur. Josip Ante Soldo et. al. Vrlika – Sinj: Ogranak Matice hrvatske u Sinju. Str. 179–187.

Felman, Shoshana (1993) „Izvrtnje obećanja: Don Juan i književna izvedba“, u: *Skandal tijela u govoru. Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*. Zagreb: Naklada MD. Str. 21–49.

Fink, Bruce (2009) *Lakanovski subjekt. Između jezika i jouissance*. Zagreb: KruZak.

Freud, Sigmund (1981) „Ženskost“, u: *Autobiografija. Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu*. Odabrana dela Sigmunda Frojda. Knjiga osma. Beograd: Matica srpska. Str. 209–237.

Freud, Sigmund (2000) *Tri rasprave o teoriji seksualnosti*. Biblioteka „Čuvari psihe“. Zagreb: Stari grad.

Grdešić, Maša (2008) „‘Pedagogije ženskog’ u ‘Zajedničkoj kupki’ Ranka Marinkovića“, u: *Umjetnost riječi. Časopis za znanost o književnosti*. LI, 1–2. Ur. Marijan Bobinac. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo. Str. 37–68.

Grigić, Marica (2003) „Marinkovićeви ženski likovi“, u: *Riječ: časopis za filologiju*. God. 9. sv. 1. Ur. Milan Nosić. Str. 139–156.

Hansen-Kokoruš, Renate (1999) „Intertekstualnost u djelima Ranka Marinkovića“, u: *Prvi hrvatski slavistički kongres. Zbornik radova III*. Ur. Stjepan Damjanović. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo. Str. 11–19.

Hećimović, Branko (1982) *Može li se Lauri vjerovati?: književno-kazališne provjere*. Zagreb: Znanje.

Huzjak, Maša (2018) „(Ne)Sputane: tumačenje Krležinih romanesknih ženskih likova kroz prizmu suvremene popularne kulture“, u: *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*. God. 50/187. Str. 145–152.

Karahasan, Dževad (1988) *Model u dramaturgiji. Na primjeru Krležina glembajevskog ciklusa*. Zagreb: Cekade.

Kralj, Ivan (2011) „Cirkus vs. tradicionalni postulat: ženi nije suđena čudotvornost“, u: *Žena & Cirkus / Women & Circus*. Zagreb: Mala performerska scena. Str. 23–39.

Lacan, Jacques (1983) *Spisi: izbor*. Preveli Radoman Kordić et al. Biblioteka Današnji svet. Beograd: Prosveta.

Lacan, Jacques (1986) *XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Biblioteka Psiha.

Matijašević, Željka (2005) „Histerija i rod“, u: *Filozofska istraživanja*. God. 25. 4/99. Str. 829–839.

Milanko, Andrea (2011a) „Poredak Realnog u lakanovskoj psihoanalizi“, u: *Filozofska istraživanja*. 31, br. 2. Str. 407–416.

Milanko, Andrea (2011b) „Sjećanje na Gigu, pamćenje otpora“, u: *Nova Croatica. Časopis za hrvatski jezik, književnost, kulturu*. br. V. Str. 165–182.

Matijašević, Željka (2006) *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*. Zagreb: AGM.

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

Nemec, Krešimir (2017) „Krležina ‘Leda’: od umjetnosti do dekoracije i kiča“, u: *Glasovi iz tmine. Krležološke rasprave*. Zagreb: Naklada Ljevak. Str. 148–169.

Nietzsche, Friedrich (2012) „Žena i dijete“; u: *Ljudsko, odviše ljudsko*. Knjiga za slobodne duhove“. Sv. 1. Zagreb: DEMETRA. Filozofska biblioteka Dimitrija Savića. Str. 205–221.

Petranović, Martina (2013) „Kostim(i) barunice Castelli“; u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*. Zbornik radova XV. (Ne)pročitani Krleža: od teksta do popularne predodžbe. Ur. Cvijeta Pavlović et al. Split – Zagreb: Knjiga Mediterana. Str. 329–342.

Pišković, Tatjana (2007) „Dramski diskurz između pragmalingvistike i feminističke lingvistike“, u *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*. Br.33. Str. 325–341.

Porobić, Elma (2015) „Mit o Meduzi: prelamanja psihoanalize i umjetnosti“, u: *Dosezi psihoanalize. Književnost, izvedbene umjetnosti, film i kultura*. Ur. I. Majić, A. Milanko, A. Tomljenović. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Str. 43–54.

Riviere, Joan (1929) „Womanliness as Masquerade“, u: *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10. Str. 303–313.

Senker, Boris (1984) „Kazališni san o životu“, u: *Sjene i odjeci. Kazališni ogledi i studije*. Biblioteka ITD. Zagreb: Znanje.

Senker, Boris (1985) *Kazališni čovjek Milan Begović*. Zagreb: Teatrologijska biblioteka.

Senker, Boris (1987) *Begovićev scenski svijet*. Zagreb: Teatrologijska biblioteka.

Senker, Boris (1995) „Dramski opus Miroslava Krleže“; u: *Radovi Leksikografskog zavoda „Miroslav Krleža“*, *Razdio za društvene i humanističke znanosti*. Sv. 1. Knj. 4. Str. 19–28.

Senker, Boris (2002) „Lik žene i glumice u razdoblju hrvatske moderne“; u: *Kazališne razmjene*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo. Biblioteka književna smotra. Str. 175–197.

Senker, Boris (2009) „Četiri drame Ranka Marinkovića“; pogovor u: *Glorija i druge drame*. Zagreb: Školska knjiga. Str. 501–516.

Stamenković, Barbara (2005) „Ženski nered – od legitimirajuće preko subverzivne etikete do dekonstrukcije“; u: *Filozofija i rod*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Tomljenović, Ana (2019) *Ibsenova „druga scena“*. Biblioteka Četvrti zid; knj. 80. Zagreb:

Disput.

Triva, Nives (2012) *Koncepcija žene u prozi Miroslava Krleže: Od Charlotte Castelli do Ane Borongay*. Doktorski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.

van Lenning, Alkeline – Maas, Saskia – Leeks, Wendy (2001) „Is Womanliness nothing but a Masquerade?“, u: *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality and Marginality*. Ur. Efrat Tseĕlon. London – New York: Routledge.

Weininger, Otto (2008) *Spol i karakter. Načelno istraživanje*. Zagreb: Euroknjiga.

Wright, Elisabeth (2001) *Lacan i postfeminizam*. Biblioteka ZNANOST U DŽEPU. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Zupančič, Alenka (2017) *What is Sex? Short Circuits*. Cambridge – London: MIT Press.

Žižek, Slavoj (1994) „Two Ways to Avoid the Real of Desire“, u: *Psychoanalytic Literary Criticism*. Ur. Maud Ellman. London – New York: Longman. Str. 105–127.

Žižek, Slavoj (1999) „Otto Weininger ili ‘Žena ne postoji’“, u: *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti*. 12/13. Str. 127–130.

Žižek, Slavoj (2007) „Schelling-for-Hegel: The ‘Vanishing Mediator’“, u: *The Indivisible Remainder*. London – New York: Verso, Radical Thinkers. Str. 92–186.

8. Internetski izvori

Biti, Marina – Marot Kiš, Danijela (2014) „Percepcija, empatija i pitanje kredibiliteta književnog lika: ‘U agoniji’ Miroslava Krleže“, u: *Fluminensia*. God. 26. Br. 1. Str. 7–8.

<https://hrcak.srce.hr/124910> (pregled: 2. svibnja 2020.)

Božić Blanuša, Zrinka (2014) „Ispisivanje traga: književnost, politika i političko“, u: *Umjetnost riječi. Časopis za znanost o književnosti*. 58/2. Str. 119–137.

<https://hrcak.srce.hr/159369> (pregled: 2. svibnja 2020.)

De Sanctis, Sarah (2012) „From Psychoanalysis to Politics: Antigone as Revolutionary in Judith Butler and Žižek“, u: *Opticon* 1826. Br. 14. Str. 27–36.

https://www.researchgate.net/publication/272714714_From_Psychoanalysis_to_Politics_Antigone_as_a_Revolutionary_in_Judith_Butler_and_Slavoj_Zizek

Dolar Bahovec, Eva (2015) „Lacanova povratka Freudu – ili udaljavanje od njega?“, u: *Holon: postdisciplinarni znanstveno-stručni časopis*. Vol. 5. No. 2. Str. 207–231.

<https://hrcak.srce.hr/150581> (pregled: 2. svibnja 2020.)

Gjurgjan, Ljiljana Ina (2003) „Fetišizam, vampirizam i pogled drugoga u drami ‘Gospoda Glembajevi’ Miroslava Krleže“, u: *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj*

književnosti i kazalištu, Vol. 29. No. 1. Str. 55–65.

<https://hrcak.srce.hr/73884> (pregled: 17. travnja 2020.)

Gjurgjan, Ljiljana Ina (2004) „Od Eve do Laure“; u: *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 30. No. 1. Str. 311–320.

<https://hrcak.srce.hr/73866> (pregled: 17. travnja 2020.)

Marjanić, Suzana (2013) „Krležin feminizam ili Saloma + Melanija, to sam ja!“, u: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*. 53/54. Str. 96–105.

<https://hrcak.srce.hr/186305> (pregled: 2. svibnja 2020.)

Milanko, Andrea (2013) „Teorijski otpori, čitanje i san o Irminoj injekciji“, u: *Umjetnost riječi. Časopis za znanost o književnosti*. LVII, 3–4. Str. 227–247.

<https://hrcak.srce.hr/161718> (pregled: 11. studenog 2020.)

Oklopčić, Biljana (2008) „Stereotipija u prikazu ženskoga lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli Glembaj“, u: *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*. Vol. 20. No. 1. Str. 99–118.

<https://hrcak.srce.hr/27258> (pregled: 17. travnja 2020.)

Vuković, Tvrtko (2008) *Retorika prekoračenja i politika nametnutog izbora u „Pustolovu pred vratima“ Milana Begovića*.

<https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1889&naslov=retorika-prekoracenja-i-politika-nametnutog-izbora-u-pustolovu-pred-vratima-milana-begovica> (pregled: 11. studenog 2020.)

Sažetak

Prema Lacanu, spol je način pozicioniranja spram manjka Simboličkog poretka – dok muškarac tek vjeruje u privid cjelovitosti, ženskost se zasniva na glumi. Budući da, kako je to već ustvrdila Joan Riviere, nema razlike između prave ženskosti i maskerade, ženskost razotkriva ontološku negativnost utemeljujuću za svaki subjekt. Rad ističe političke implikacije što ih u hrvatskim modernističkim dramama otvara motiv ženske glume. Ženska glumačka izvedba analizira se u Krležinom dramsko-novelističkom ciklusu o Glembajevima (posebna pozornost pridaje se noveli *Pod maskom*), u Begovićevoj drami *Pustolov pred vratima* i u Marinkovićevu mirakulu *Glorija*. Krležini, Begovićevi i Marinkovićevi likovi glumica problematično se udvajaju ili uvišestručuju, čime, poput histeričarki, upućuju na nemogućnost pronalaska istine i izvorišta u poretku reprezentacije. Junakinje također svjedoče o inherentnoj odsutnosti bilo kakve biti ženskosti koja bi bila različita od maskerade same.

Ključne riječi: maskerada, ženskost, lakanovska psihoanalitička teorija, spolna razlika, hrvatska modernistička drama, političke implikacije, ženska gluma, Krleža, Begović, Marinković

Summary

According to Lacan, sex is a way of positioning oneself towards lack of the Symbolic Order – while a man just believes in the illusion of wholeness, femininity is, on the other hand, based on acting. Considering, as Joan Riviere stated, there is no difference between genuine femininity and masquerade, femininity discloses ontological negativity constitutive of any subject. This paper underlines political implications revealed by the motif of female acting in Croatian modernist plays. Female acting performances are analysed in Krleža's play and the collection of novella about the Glembays (with particular attention to the novella *Pod maskom*), in Begović's play *Pustolov pred vratima* and in Marinković's miracle play *Glorija*. Actresses in Krleža's, Begović's and Marinković's selected works problematically duplicate or multiply, and in that way, just like hysterics, they point to the impossibility of finding the truth and source in the order of representation. The heroines also testify to the inherent absence of any essence of femininity that would be different from the masquerade itself.

Keywords: masquerade, femininity, lacanian psychoanalytic theory, sexual difference, Croatian modernist plays, political implications, female acting, Krleža, Begović, Marinković