

Analiza ženskih likova u Krležinim djelima (na predlošcima romana Tri kavaljera fraje Melanije, Povratak Filipa Latinovicza i Na rubu pameti Miroslava Krleže)

Horvatić, Martina

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:320179>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-03**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Martina Horvatić

Analiza ženskih likova u Krležinim djelima

Na predlošcima romana *Tri kavaljera frajle Melanije*,
Povratak Filipa Latinovicza i *Na rubu pameti*
Miroslava Krleže

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2018.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Martina Horvatić
Matični broj: 0009061144

Analiza ženskih likova u Krležinim djelima

Na predlošcima romana *Tri kavaljera frajle Melanije*,
Povratak Filipa Latinovicza i *Na rubu pameti*
Miroslava Krleže

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: dr. sc. Sanja Tadić-Šokac, doc.

Rijeka, 18. siječnja 2018.

SADRŽAJ

1. Uvod	5
2. Lik žene u hrvatskoj književnosti	7
2.1. Lik žene majke	8
2.2. Lik žene bludnice	9
3. Analiza Melanije iz romana <i>Tri kavaljera frajle Melanije</i>	10
3.1. O romanu	10
3.2. Problematika riječi <i>frajla</i>	13
3.3. <i>Tri kavaljera frajle Melanije</i> kao parodija na modernu	14
3.4. „Sindrom“ Emme Bovary	15
3.5. Popularna literatura u romanu <i>Tri kavaljera frajle Melanije</i>	17
3.6. Melanija kao fetiš	20
3.7. Fenomen konzumerizma u moderni	21
3.8. Melanija kao marioneta	22
3.9. Melanijino značenje	24
3.10. Melanijini kavaliri	25
3.11. Stereotipizacija u liku Melanije i Melanijin kraj	27
4. Analiza ženskih likova u romanu <i>Povratak Filipa Latinovicza</i>	29
4.1. O romanu	29
4.2. Lik Regine	30
4.2.1. Regina kao majka i njezin odnos s Filipom	30
4.2.2. Reginino uzdizanje na društvenoj ljestvici	33
4.2.3. Reginina mladost i starost	35
4.2.4. Regina – prototip moderne žene?	36
4.3. Lik Bobočke	38
4.3.1. Bobočka prije brodoloma	38
4.3.2. Bobočka nakon brodoloma	40
4.3.3. Bobočka i Filip	41
4.3.4. Baločanski – Bobočkina žrtva	43
4.3.5. Fatalnost kod Bobočke	44
4.3.6. Bobočkin izgled	45
4.3.7. Bobočkin vampirizam	46
4.4. Značenje Reginina i Bobočkina imena	46
4.4.1. Značenje Reginina imena	47
4.4.2. Značenje Bobočkina imena	47

4.5. Sličnosti i razlike između Regine i Bobočke	49
5. Analiza ženskih likova u romanu <i>Na rubu pameti</i>	50
5.1. O romanu	50
5.2. Lik Vande	51
5.2.1. Vanda kao Ana Karenjina	51
5.2.2. Vanda – idealna ljubavnica	53
5.2.3. Vanda – fatalna žena i/ili žrtva	54
5.3. Lik Agneze	55
5.3.1. Agneza – demonizirana žena-protivnica	55
5.3.2. Agneza – predstavnica licemjerne građanske klase	56
5.3.3. Ironija kao glavni postupak u gradnji Agnezina lika	57
5.4. Lik Jadvige Jesenske	58
5.4.1. Jadviga Jesenska – žena-pomagačica	58
5.4.2. Jadviga Jesenska kao Bobočka	60
5.4.3. Tragičnost kod Jadvige Jesenske	61
5.5. Politički kontekst ženskih likova u romanu <i>Na rubu pameti</i>	63
5.6. Trodijelna ženska postava u romanu <i>Na rubu pameti</i>	64
6. Funkcija ženskih likova u Krležinim djelima	66
7. Stereotipizacija kod Krleže	68
8. Zaključak	72
9. SAŽETAK	74
10. LITERATURA	75

1. Uvod

Tema moga diplomskog rada analiza je ženskih likova u romanima *Tri kavaljera frajle Melanije*, *Povratak Filipa Latinovicza* i *Na rubu pameti* Miroslava Krleže.

Čitajući Krležina djela kroz srednjoškolsko i fakultetsko obrazovanje, uočila sam kako su ženski likovi u Krležinom dramskom i proznom opusu vrlo važni. Usudila bih se reći i najvažniji za muške likove – njihov identitet, njihove sudbine i brodolome – koji su u većini slučajeva i glavni likovi Krležinih djela. Njihov je život u mnogome ovisio upravo o ženama, bilo da je riječ o majkama, suprugama ili ljubavnicama. Ženski likovi imaju ogromnu moć, iako djeluju iz sjene, i to je ono što me je fasciniralo i potaknulo da upravo žene iz Krležinih djela budu predmet moga istraživanja.

U prvom dijelu govorim o liku žene u hrvatskoj književnosti te metodom klasifikacije iznosim dva načina tradicionalnog poimanja žena – na svetice i na bludnice. U središnjem dijelu svoga diplomskog rada koristim se metodom analize kako bih što bolje predstavila ženske likove. Nastojim iznijeti sve važnije komponente koje čine sastavni dio njihove ličnosti, a ujedno su i uzrok njihova tragična života i tragične sudbine muških protagonista.

O liku Melanije iz romana *Tri kavaljera frajle Melanije* govorim u drugom dijelu rada. Iako je Melanija glavna protagonistica, njezin lik promatran je u širem kontekstu pa je zato predstavljam kao prototip čitateljice popularne literature, a roman kao parodiju na kulturnu epohu moderne.

U trećem dijelu bavim se glavnim ženskim likovima iz romana *Povratak Filipa Latinovicza*, Reginom i Bobočkom. Kako su moju preokupaciju činili ženski likovi koji su utjecali na sudbinu ili životne odluke muških protagonista, tako sam iz analize izostavila Vandu Baločanski, zakonitu ženu Bobočkina ljubavnika Vladimira Baločanskoga. Reginu predstavljam kroz dvije suprotnosti

– kroz njezinu ulogu majke i kroz ulogu ambiciozne žene koja svoju tjelesnost koristi kao sredstvo za postizanje životnog cilja, a to je uzdizanje na društvenoj ljestvici. Analiza Bobočke temelji se na njezinoj fatalnosti, vampirizmu i brodolomstvu.

Četvrti dio posvećen je Vandi, Agnezi i Jadvigi Jesenskoj, ženama koje su utjecale na glavni lik romana *Na rubu pameti*, Doktora. Vandu razmatram kroz prizmu idealne ljubavnice te se bavim njezinom fatalnošću i pitanjem žrtve, Agnezu kao protivnicu i demoniziranu ženu, a Jadvigu Jesensku kao pomagačicu i tragičnu osobu.

U petom i šestom dijelu metodom sinteze nastojim pojedinačno iz sva tri romana sintetizirati i prezentirati opći dojam Krležinih ženskih likova. Govorim o njihovoj stereotipizaciji i funkciji u romanima te na kraju donosim vlastiti sud kao i rezultate diplomskoga rada.

2. Lik žene u hrvatskoj književnosti

Lik žene uvijek je intrigirao umjetnike pa tako i pisce u hrvatskoj književnosti. Promatramo li lik žene u hrvatskoj književnosti kroz povijest, uočit ćemo dihotomiju žene na dva suprotna tipa – majku i bludnicu¹. Ta je dihotomija utemeljena na „stereotipizaciji ženskih likova, prikazujući ženu ili kao sveticu ili kao bludnicu, zavodnicu ili žrtvu.“ (Gjurgjan, 2004: 312)

No, spomenuta dihotomija ima svoje dvije faze. Prva faza traje od početka hrvatske književnosti do sredine XIX. stoljeća i u njoj se lik žene promatra kao ideal ili kao grijeh. U prvom slučaju žena se prikazivala kao vjerna družica svome muškarcu ratniku te kao uzorna majka, dok je žena koja je simbolizirala grijeh bila ljubavnica, nepouzdana i nevjerna.

Za ovu fazu najvažnije je reći da su se likovi žena prezentirali kroz tipičnu muškarčevu predodžbu.

Druga faza započinje razdobljem protorealizma i realizma gdje se lik žene promatrao na posve novi, drugačiji način. Javile su se nove ideje o ženi pa im se od tada pa sve do danas pristupa individualno. Razvijaju se razni tipovi žena zbog težnje za razvojem lika žene, ali i pojavom tzv. ženske psihologije kojom su se zaokupili mnogobrojni autori.

„Pomaci se, dakle u pogledu ženskih tipova i likova i unutar hrvatske književnosti događaju pojavom realističkog romana u kojem se kroz fabulu, naraciju i likove oblikuju pojedinačna ljudska sudbina, ženska sudbina osobito, i to ne više prema muškarčevoj predodžbi o ženi, nego o ženi govori – obično je to muškarac koji piše roman o ženi – kao samosvojnomoj individualitetu.“ (Petrač, 1991: 349)

¹ Kada se govori o reprezentaciji žena u zapadnoeuropskoj kulturi, često se može naići na dihotomiju svetica - bludnica, misleći na isti kontekst kao i kada se govori o dihotomiji majka – bludnica.

2. 1. Lik žene majke

Kada govorimo o majčinstvu, tj. liku žene kao majke, tada majčinstvo možemo promatrati kroz dva aspekta – u liku majke kao stvarne žene i u liku Majke Božje, Isusove majke (Djevice Marije, Gospe).

Lik Majke Božje važan je iz nekoliko razloga. Prvi je razlog njezino značenje u religioznom smislu. Ona predstavlja svojevrsan „početak novoga i vječnog saveza Boga s čovječanstvom“ (Petrač, 1991: 349) jer, za razliku od Starog zavjeta gdje savez sklapaju muškarci, u Novom zavjetu Bog sklapa savez sa ženom.

„U Marijinoj osobi žena više ne predstavlja nikakvu opasnost, nikakav izvor zla, ona je „neprijatelj zla“.“ (Petrač, 1991: 349) Marija je oličenje ženskog ideala, Gospa kojoj se ljudi klanjaju. Također, ona je žena koja je majka cijelog čovječanstva i koja se stoga s pravom glorificira.

Drugi je razlog njezin značaj koji ima u hrvatskoj književnosti, u tradiciji hrvatske poezije. Njoj u čast pišu se marijanske pjesme u sklopu religioznog pjesništva gdje se javlja kao „spona između Boga i čovjeka, utočište, zaštitnica, tješiteljica i zagovornica“. (Petrač, 1991: 350)

Liku majke, koji se odnosi na stvarnu ženu, pripisuju se mnoge osobine, ali i dužnosti preuzete od Marije, Isusove majke. Tako se žena majka promatra u kontekstu žene kao dobrovoljne žrtve za dobrobit (svoje) djece, a njezina je najveća vrijednost davanje majčinske ljubavi.

U cjelokupnoj hrvatskoj književnosti, prema tradiciji, ovakav se lik žene njeguje i čuva, a istodobno idealizira. „To je tip žene majke, čuvara obiteljskog ognjišta i nacionalnog bića, tip žene kao nosilac i promicatelj čistoće i nevinosti.“ (Petrač, 1991: 352)

2. 2. Lik žene bludnice

Lik žene bludnice također je u hrvatskoj književnosti prisutan od njezinih početaka. S obzirom na književne epohe i društveno-povijesni kontekst koji ih prati, lik žene bludnice proživljavao je mnoge metamorfoze.

U nacionalnim književnostima, u počecima njihova nastajanja, već u vrstama kao što su mitovi i sage, pronalazimo likove opasnih zavodnica. Upravo će takvi likovi pod utjecajem kršćanstva promijeniti „prvotno shvaćanje poganskih božica-zavodnica i one su od tada potisnute u područje đavolskog“. (Nemec, 1995: 60)

Od lika žene grešnice i žene pokajnice (karakteristične za barokne plačeve), žena bludnica evoluirat će do *femme fatale*, koja se zadržava sve do danas.

„Tijekom vremena oblikovao se, dakle, gotovo kod svih naroda arhetip kobne žene koja u sebi objedinjuje sve poroke, strasti i požude. Lik fatalne žene osobito se proširio u europskim literaturama u razdoblju od ranog romantizma do sredine 19. stoljeća“. (Nemec, 1995: 60)

Tip fatalne žene u hrvatsku je književnost ušao u razdoblju realizma, dok korijene pronalazimo u protorealizmu, u liku Klare Grubar iz romana *Zlatarovo zlato* Augusta Šenoa. Tako se „arhetip kobne žene oblikovao u svim literaturama, došavši do punog izražaja u razdoblju XIX. stoljeća.“ (Petrač, 1991: 353)

Njihove stalne karakteristike su privlačnost i tajnovitost. One su demonske zavodnice, opasne su, predstavljaju prijetnju, „odraz su muške erotske fantazije.“ (Petrač, 1991: 353)

„Fatalnim je ženama vlastito sve ono što izlazi iz okvira normalnoga, dopuštenoga i društveno potvrđenoga. (...) Sukladno uobičajenoj crno-bijeloj karakterizaciji likova koja je u hrvatskom romanu XIX. stoljeća bez iznimke

prisutna, tip kobne žene preuzeo je sve oznake negativnosti, sva negativna obilježja: ona je čedomorka, brakolomna, razbojnica, hajdučica, uvijek djeluje razorno, kao suparnica dobroj i plemenitoj ženi. Većina frustracija epohe, moralne dvojbe, potisnute traume i kompleksi našli su svoju tematizaciju upravo u likovima fatalne žene.“ (Petrač, 1991: 353)

U opusu Miroslava Krleže nailazimo na likove fatalnih žena koji zadržavaju svoje temeljne osobine, ali nisu više motivirani nekim „dijaboličnim, demonskim i paralogičnim elementima“ (Petrač, 1991: 353), kako je to bilo u romanima XIX. stoljeća. Sada se ti elementi gube.

Moderni roman „ostaje izvan domašaja jasnog oblikovanja ženskog lika ili tipa: ideju o ženskoj prirodi kakvom se ona oblikovala u realističkom romanu, moderni roman napušta“. (Petrač, 1991: 354)

Lik fatalne žene mijenja svoje ruho. Lik žene bludnice ponovno evoluirao, pa tako možemo reći da Krleža u svojim romanima stvara podtipove fatalnih žena koje ću u svom diplomskom radu na odabranim djelima nastojati prikazati.

3. Analiza Melanije iz romana *Tri kavaljera frajle Melanije*

3. 1. O romanu

Djelo *Tri kavaljera frajle Melanije* s podnaslovom *Staromodna pripovijest iz vremena kad je umirala hrvatska moderna* prozni je prvijenac Miroslava Krleže. Već na početku njegova književnog stvaralaštva djelo se susreće s podijeljenim mišljenjima književnih kritičara i teoretičara. Sudeći prema sudbini većine njegovih djela koja su po objavljivanju dočekana na nož, a i mnogo godina nakon neiscrpan su izvor daljnjih polemika i propitivanja, ovo je djelo bilo proricateljsko – odredilo je sudbinu budućih Krležinih djela.

Polemika oko spomenutoga književnog djela vodi se na nekoliko linija. Problem predstavljaju naslov djela, godina prvoga izdanja, klasifikacija djela i njegovo tumačenje.

Tri kavaljera frajle Melanije originalan je naslov koji je Krleža dodijelio svom proznom prvijencu te ga iz tog razloga, poštivajući Krležin odabir, i ja rabim u svome dimplomskom radu. U svom prvom izdanju, u nakladi Matice hrvatske, djelo nosi naslov *Tri kavalira gospođice Melanije*, za čije je preimenovanje odgovoran tadašnji tajnik Matice hrvatske, Maksimilijan Petanjek. On je „naslov djelu dao samovoljno, tj. bez autorova znanja i odobrenja, (...) smatrajući valjda da je takav naslov više u duhu hrvatskoga jezika, a manje vulgaran.“ (Bačić-Karković, 2002: 17)

Postoje samo tri izdanja ovoga djela. Prvo izdanje jedino je izdanje s promijenjenim naslovom, dok ostala dva² nose Krležinu verziju naslova.

Mnogima je sporna i godina prvoga izdanja djela jer se u raznim tekstovima podjednako spominju 1920. i 1922. godina.

Međutim, djelo je prvi put objavljeno 1922. godine, ali „na naslovnici je kao godina izdanja otisnuta 1920.; ta se oznaka odnosi na nakladničku seriju u okviru koje je knjiga tiskana.“ (Krležijana 2, 1999: 448)

Određenje književne vrste ovoga djela također izaziva mnoge polemike pa ga tako Šime Vučetić svrstava u „novele iz malograđanskog života, nastale između 1919. i 1924. godine“ (Vučetić, 1983: 77) Branimir Donat kaže da je to „kratak roman ili možda točnije – dulja pripovijest“ (Donat, 2002: 230), referirajući na podnaslov. Stanko Korać u svojem „Hrvatskom romanu između dva rata“³, djelo

² Drugo izdanje „Tri kavaljera frajle Melanije“ izlazi zajedno s „Vražjim otokom“ 1980. godine u Sarajevu u nakladi „Oslobođenje“ i u Zagrebu u nakladi „Mladost“, dok u trećem izdanju iz 2000. godine „Tri kavaljera frajle Melanije“ izlaze samostalno u Zagrebu u nakladi „Ljevak“.

³ Stanko Korać ističe da je ovo njegovo djelo prvo sistematsko djelo hrvatskog romana u razdoblju između dvaju svjetskih ratova u kojem su ispisana sva prozna djela koja mogu ponijeti oznaku romana.

Tri kavaljera frajle Melanije nije ni spomenuo što znači da ga ne definira kao roman.

Pod natuknicom *Tri kavaljera frajle Melanije*, u Krležijani piše da je tekst „žanrovski bliži romanu, odnosno podvrsti društvenog romana, nego noveli“ (Krležijana 2, 1999: 449), a Škvorc i Nemeč djelo određuju kao „kratki roman-prvijenac“. (Nemeč, 1998: 236)

Budući da se danas većina književnih povjesničara i teoretičara slaže da djelo pripada romanu, u nastavku o *Tri kavaljera frajle Melanije* govorim u kontekstu romana.

Što se tiče njegova tumačenja, većina književnih kritičara i teoretičara danas se slaže da je roman parodija onodobne šund-literature, popularnog i dominantnog književnog modela koji je čitao običan puk, najčešće žene, što se može iščitati i iz samoga podnaslova. „U njemu se“ ujedno, „parodira poetika, stil i ideologija moderne, a osobito konvencije, iskustva i klišeji literature od Šenoe do Matoševe smrti.“ (Nemeč, 1998: 236/237) Tako se djelo „postupkom ironizacije, precizno-dekorativnim stilom i sentimentalno melodramskom fabulom doima farsom.“ (Bačić-Karković, 2002: 19) Također, samo djelo možemo promatrati i kao sinopsis, nacrt ili bilješku „budućeg Krležinog proznog opusa“. (Donat, 2002: 232) U njemu se „pojavljuje niz značajki koje će kasnije postati bitne determinante Krležina djela i njegova načina pisanja“ pa tako *Tri kavaljera frajle Melanije* ostaju „bitno djelo za oblikovanje Krležinog djela u cjelini.“ (Donat, 2002: 230/231)

3. 2. Problematika riječi *frajla*

Problem sa značenjem riječi *frajla* imalo je, kao što smo već spomenuli, prvo izdanje romana *Tri kavaljera frajle Melanije*, gdje je glavni tajnik Matice hrvatske riječ *frajla* smatrao vulgarnom, pripisujući joj negativan prizvuk.

U Anićevo *Velikom rječniku hrvatskoga jezika frajla* (Anić, 2003: 328) je regionalno obojena riječ u značenju gospođice, tj. „mlad[e] neudat[e] žensk[e] osob[e] iz građanskog društva“. (Anić, 2003: 369) Klaićev *Rječnik stranih riječi* kaže da je riječ *frajla* (Klaić, 1985: 450) nastala od njemačke *Fräulein* te nudi tri moguća značenja: gospođica, konobarica i ulična djevojka (Krleža), dok stara *frajla* označava usidjelicu.

Kao što je uočio i Klaić, riječ *frajla* ili pak „sintagma *stara frajla* (...) javlja se inače diljem Krležina opusa gotovo isključivo u negativnom kontekstu“. (Pavličić, 1999: 89)

Jedan od poznatijih primjera je scena iz romana *Povratak Filipa Latinovicza* u kojoj „...foringaš Joža Podravski u času prolaženja pored javne kuće izgovori riječ „*frajle*“; pa (...) iz Filipove podsvijesti izroni jedan od najdramatičnijih njegovih doživljaja, kada se kao šestoškolac uputio prvi put u tu kuću.“ (Korać, 1974: 168)

Kod Filipa ta riječ „budi uspomene na prva erotska iskustva, a iz toga se opet širi novi krug asocijacija: likovna tema „prijesnog ženskog trbuha“, „bordelski *clair-obscur*“, promukli glas iz polutmine koji mu govori da njegova majka ljubaka s kanonicima i biskupima itd.“ (Krležijana 2, 1999: 226)

Međutim, kod Krleže riječ *frajla* ne nosi sa sobom samo negativan prizvuk. Taj „pomalo pogrđni domaći naziv za neudanu ženu“ (Pavličić, 1999: 80) istovremeno je u funkciji stereotipizacije neudanih žena jer su neudane žene neprihvatljiva društvena pojava u svijetu u kojem dominiraju muškarci. One su

često izložene javnim kritikama mase i bivaju neravnopravnim članovima društva.

Ako je primarno značenje *frajle*, kao što je i navedeno, gospođica – neudana žena, onda je Krleža još više pridonio njezinoj negativizaciji kroz svoja djela dovodeći je u kontekst bluda, bordela i nemorala.

3. 3. *Tri kavaljera frajle Melanije* kao parodija na modernu

Da bismo na ispravan način mogli tumačiti roman *Tri kavaljera frajle Melanije*, potrebno je djelo smjestiti u povijesnoknjiževni kontekst. Najprije treba razdvojiti pojam moderne od pojma modernizma, jer njihovo poistovjećivanje vodi nas na pogrešno tumačenje samoga romana.

Naime, moderna označava povijesnu, kulturnu epohu „koja traje od prosvjetiteljstva do druge polovice 20. stoljeća, a glavna su joj obilježja kapitalistička ekonomija i građanska država“ (Grdešić, 2006: 258). S druge strane, modernizam (često nazvan i esteticizam) je književno razdoblje na prijelazu 19. u 20. stoljeće, što znači da moderna obuhvaća više umjetničkih razdoblja, a modernizam je jedan od njih.

U razdoblju moderne pojavili su se tekstovi i prakse nazvane tzv. ženskim žanrovima koji, pak, reprezentiraju svakodnevni život žene. Svakodnevni život (tadašnje) žene čine ženski časopisi, popularni romani (najčešće ljubavni), moda, domaćinstvo, opskrba kućanstva (robne kuće), majčinstvo itd. Svi navedeni elementi smatraju se „ženskim“ poslovima ili obavezama, a „ženskost“ se, također, izjednačava s nasjedanjem na manipulaciju.

Umjetnici modernizma, nazvani i antimodernisti⁴, često su bili kritičari moderne te su modernu „poistovjeć[ivali] s liberalno-kapitalističkom modernizacijom“. (Kravar, 2003: 11)

Kao kritika na modernu javlja se i Krležin roman *Tri kavaljera frajle Melanije*. Roman je, prema tome, „kritika društva i *milieua* s kraja stoljeća (fin de siecle), kritika (ruganje) pripovjednome stereotipu koji fungira kao trivijalni žanr, autoironijski osvrt na sentimentalnosti i mladenačke kičerske osjećaje...“ (Bačić-Karković, 2002: 20)

U njemu se Krleža koristi popularnim pripovjednim obrascima kroz ironiju, a upravo su se ironijom i postupcima očuđenja najčešće unosili elementi trivijalne književnosti u „visoku“ ili umjetničku književnost.

Kao metafora za kraj moderne Krleži je poslužio „slučaj klizanja s krova slavnog pjesnika moderne“ – Marijana Ksavera Trnina. (Škvorc, 2005: 98)

3. 4. „Sindrom“ Emme Bovary⁵

Melanija svakodnevno čita trivijalnu književnost „jer je to zapravo jedini mogući bijeg iz realnosti („fikciji među fikcijama“) u kojoj živi.“ (Škvorc, 2005: 90) Postaje fascinirana idejom ljubavi kakva se propagira u popularnim romanima i očekuje da će se takva ljubav dogoditi i u njezinu životu. Možda je upravo to i glavni razlog zašto nije imala sreće s muškarcima. Nije se zaljubila u njih same, prihvaćajući njihove vrline i mane, a prije svega nije prepoznala

⁴ Antimodernizmom se detaljno bavio Zoran Kravar u knjizi *Antimodernizam* gdje ga definira kao „određenu skupinu kritičkih pogleda na epohu omeđenu prosvjetiteljstvom i postmodernom“, odnosno kao „skupinu protomodernističkih raspoloženja i ideja izraženih u književnosti, umjetnosti, filozofiji i ideologiji...“ (Kravar, 2003: 10) U umjetnosti antimodernizam „se izrazio u esteticističkim stilovima popularnima oko smjene 19. i 20. stoljeća (simbolizam, secesija, neoromantika), ali je znao prodrijeti i u djela avangardističkoga usmjerenja, a ima ga i u stvaralaca prve polovice 20. stoljeća koji ne pripadaju ni esteticizmu ni avangardi.“ (Kravar, 2003: 39) Također, valja spomenuti da „antimodernistička doksa u pripovjednu književnost prodire uglavnom preko likova intelektualna statusa (...) koji mnogo više govore nego djeluju, a kad govore, služe se jezikom sociologije, historiografije, antropologije i filozofije“. (Kravar, 2003: 130)

⁵ U ovom poglavlju uspoređivat će se junakinje romana *Gospođa Bovary* i *Tri kavaljera frajle Melanije* te želim napomenuti kako ovi romani predstavljaju dva različita književna razdoblja – realizam i modernizam, ali pripadaju istoj kulturnoj epohi – moderni.

njihove namjere, već je kreirala ljubav o kakvoj je čitala. Takva ljubav teško opstaje u realnom životu jer se zbog previše idealiziranja partnera ljubav rasplina onaj tren kada se počinje urušavati iluzija o savršenstvu.

Melanija nije jedini primjer u književnosti kojoj je čitanje popularne literature pomutilo pamet. Počevši od Cervantesova *Bistrog viteza Don Quijotea od Manche*, Flaubertove *Gospođe Bovary* pa sve do *Štefice Cvek u raljama života* Dubravke Ugrešić, uočavamo kako je ovaj fenomen neiscrpan i uvijek aktualan u svim književnim razdobljima.

Ono što možemo primijetiti jest i činjenica da se spomenuti motiv javlja u djelima koja su često parodija na određeni književni žanr trivijalne književnosti.

Maša Grdešić u svome članku *Popularna književnost i shopping: predodžbe ženskih žanrova u „Gospođi Bovary“ i „Tri kavaljera frajle Melanije“* nudi nove mogućnosti tumačenja Emme i Melanije. Točnije, bavi se analizom reprezentacije ženske svakodnevice u moderni te naglašava da „reprezentacije banalnih praksi poput čitanja ljubica, šivanja, kupovanja ili dosađivanja (...) istovremeno funkcioniraju kao jedan tip znanja o moderni“. (Grdešić, 2006: 255)

Sličnosti među likovima Emme i Melanije su u tome što su glavne junakinje spomenutih romana te su opsjednute popularnom literaturom. One su ujedno i prototip čitateljica popularne literature, uglavnom namijenjene ženskoj publici, koja se može svrstati u ženske žanrove. Povezuju ih životni brodolomi, boravak u samostanu koji je mnogo utjecao na njih – na njihov odgoj i obrazovanje, provincijsko podrijetlo te čitateljski ukus. Čitanje povijesnih romansi jedino im je „životno“ iskustvo prije braka, odnosno zaruka te iz takvog štiva stječu prve predodžbe o muškarcima i braku i nerealna očekivanja o ljubavi.

Ali „ta dva romana u strogom smislu riječi nisu i sami predstavnici ženskih žanrova jer nisu konstruirani za žensku publiku, međutim, na zanimljiv način

prikazuju kako kanonska književna djela recipiraju popularnu književnost“.
(Grdešić, 2006: 261)

Jedina razlika između Emme i Melanije je u tome što je Melanija u rukama imala nasljedstvo koje je trošila na daleka i skupa putovanja te na ispunjavanje želja svojih kavalira, dok je Emmin najveći doseg bilo prisustvo na balu u dvorcu Vaubyessard.

Problem koji se javlja kod oba lika leži u tome što ni Emma ni Melanija „književnost ne čita[ju] kao književnost, već od nje zahtijeva[ju] da zadovolji nj[ihove] trenutačne potrebe. Takva instrumentalizacija književnosti gotovo pretvara književne tekstove u ženske časopise“. (Grdešić, 2006: 267) Obje u „književnosti, ali i u modi ili kupovanju raznih sitnica, traž[e] surogat za neispunjivi literarni ideal.“ (Grdešić, 2006: 267)

Dakle, kod Melanije se javlja sindrom „bovarizam“⁶, a njega, pak, možemo uočiti kod njezine prethodnice Lucije Stipančić, ali i sljedbenice Štefice Cvek u hrvatskoj književnosti. Iako *Tri kavaljera frajle Melanije* ne pripadaju ženskim žanrovima, ovaj roman vrlo bi lako u rukama Lucije Stipančić ili Štefice Cvek to mogao postati, kao što se pokazalo na primjeru Štefice Cvek kada je čitala *Gospođu Bovary*.

3. 5. Popularna literatura u romanu *Tri kavaljera frajle Melanije*

Roman *Tri kavaljera frajle Melanije* može biti od značenja istraživačima popularne kulture, a prije svega trivijalne književnosti, u Hrvatskoj na prijelazu 19. u 20. stoljeće. Riječ je o „svim oblicima popularnih romana: sentimentalnom, bulevarskom, pustolovnom, kriminalističkom, westernu, povijesnoj romansi itd.“ (Grdešić, 2006: 258) Zapravo se radi o prijevodima

⁶Značenje pojma: bijeg od stvarnosti, karakteristično nezadovoljstvo vlastitim stanjem u mladim žena kao i želja za nečim što prelazi njihove mogućnosti. (značenje preuzeto s Hrvatskog jezičnog portala) http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f19jXR1%252F, posjet 3. studenoga 2017.

europskih romana⁷ koji su nastali u 19. stoljeću i sa zakašnjenjem dolazili u naše krajeve, a pogotovo u provinciju. Također, pojavljuje se i praksa naših autora da stvore domaće inačice⁸ popularnih junaka pa se tako i oni ugledaju na onodašnje popularne europske romane. Nastoje da im sadržaj i stil što više nalikuju tom „parfimiranom smeću“, kako ga pripovjedač u *Tri kavaljera frajle Melanije* naziva.

Melanija je ovdje konstrukcija, odnosno prototip čitateljice popularnih romana jer je upravo kroz njezin lik Krleža uveo popularnu književnost u ovaj roman, doduše prezentirajući je na ironičan način.

Ona nije samo čitateljica, već je i konzumentica popularne kulture jer pročitano nastoji primijeniti i u stvarnom životu. Poznata je i „po svojim nezasitnim čitalačkim i potrošačkim apetitima“ (Grdešić, 2006: 259) po čemu nalikuje Emmi Bovary te se smatra njenom hrvatskom inačicom.

U kontekstu popularne kulture spominje se i kategorija „ženskih žanrova“ što podrazumijeva „fikcije ženskosti u masovnoj kulturi“⁹. Najuočljivije forme namijenjene ženskoj publici danas su sapunice i melodrame, dok Charlotte Brunson u ženske žanrove uključuje „ljubavne romane, ženske i djevojačke časopise, ali i modu, šminku, pletenje, šivanje te druge aspekte tradicionalne ženske i djevojačke kulture i medija.“ (Grdešić, 2006: 260)

Već spomenuto šivanje smatra se ženskom praksom te, stoga, nije ni čudno što je upravo šivanje imalo posredničku ulogu u prvim doticajima Emme i Melanije s popularnom literaturom. Emmin izvor bila je djevojka koja je u samostan dolazila krpati rublje, dok je Melaniju u svijet trivijalne književnosti uvela udovica krojača.

⁷ Romani koje Melanija čita su: *Rinaldo Rinaldini* Christiana Augusta Vulpiusa, *Krvave ruke* i *Fijaker broj 13* Xaviera de Montepina, *Tri mušketira* i *Grof Monte Cristo* Alexandrea Dumasa, *Ognjem i mačem* i *Potop* Henryka Sienkiewicza, ciklus o Sherlocku Holmesu, *Winnetou* Karla Maya.

⁸ Od domaćih djela Melanija čita roman *Nevina u ludnici* koji se pripisuje Mariji Jurić Zagorki.

⁹ Brunson, Charlotte, *Pedagogies of the Feminine: Feminist Teaching and Women's Genres*, u: *Feminism and Cultural Studies*, 1999., str. 344. (citirano preuzet iz članka Maše Grdešić, str. 260.)

Upravo nam ti znakovi „potvrđuj[u] povezanost „ženske“ književnosti ili usmenoga pripovijedanja s tkanjem, šivanjem ili pletenjem kao „ženskom“ praksom.“ (Grdešić, 2006: 264)

Nemoguće je ne spomenuti Šteficu Cvek, Melanijinu nasljednicu. Roman Dubravke Ugrešić *Štefica Cvek u raljama života* parodija je kao i *Tri kavaljera frajle Melanije*, samo što je pisan u postmodernističkome ruhu. U njemu autorica također „ženske“ prakse povezuje s čitateljicama popularne literature koristeći postmodernističke strategije.

I Šteficu Cvek možemo usporediti s Emmom Bovary. Osim što u jednom dijelu romana Štefica čita Flaubertov roman, i to na neispravan način, obje junakinje bile su nesretne svojim životima. Dosađivale su se, nisu uspijevale pronaći svojeg muškarca. Jedina razlika je u tome što je Emma poduzetnija, dinamičnija. Emma nije sve prepuštala slučaju, za razliku od Štefice. Stoga, možemo zaključiti kako imaju istu početna točka, ali drugačiji predznak.

Ženski žanrovi čitateljicama kao što su Emma, Melanija i Štefica Cvek predstavljaju bijeg od svakodnevnog života, surogate za žudnju, neispunjene snove i ljubavne živote. Na kraju rezultira time da čitateljice ženskih žanrova istovremeno postaju i konzumentice jer pročitano koriste za vlastite interese i potrebe, što je posljedica identificiranja čitateljica s glavnim junakinjama takve literature.

Ljubavni romani u kontekstu ženskih žanrova, zapravo, djeluju poput ženskih časopisa jer u njima njihove čitateljice vide svojevrsne upute za život ili, kao u kuharicama, recepte za život.

Iako se romani *Gospođa Bovary* i *Tri kavaljera frajle Melanije* bave problematikom ženskih žanrova, nijedan od njih ne pripada trivijalnoj književnosti. Oni su samo primjer na koji sve način elementi trivijalne književnosti mogu ući u „visoku književnost“ te kako postaju dijelom takve

književnosti. Postojanje popularne književnosti ne možemo zanemariti niti ignorirati.

Igranje i korištenje elemenata popularne književnosti neophodno je u slučajevima kada se želi problematizirati takva književnost, uputiti na njezine negativne posljedice ili kada je se želi ironizirati, kao što je slučaj kod Krleže.

3. 6. Melanija kao fetiš

Kako bih dokazala navedenu sintagmu iz naslova poglavlja, Melanija kao fetiš, najprije valja razmotriti značenje/značenja riječi fetiš. Naime, Vladimir Anić u svojem *Velikom rječniku hrvatskoga jezika* navodi da je fetiš „prema vjerovanju primitivnih naroda, sveti predmet koji ima izvanredne moći“ (Anić, 2003: 313). U prenesenom značenju označava „predmet bezrazložne i opsesivne pozornosti i obožavanja“ (Anić, 2003: 313), a može označavati i „neseksualni predmet koji pobuđuje ili zadovoljava spolni nagon“. (Anić, 2003: 313)

Dakle, u etimologiji fetiš odgovara predmetu s nadnaravnim moćima, za Sigmunda Freuda fetiš je dio tijela ili predmet za kojim se žudi, a u 19. stoljeću Karl Marks koristi termin fetiš kako bi definirao kapitalizam pa stvara sintagmu fetišizam robe.

Melanija iz Krležina romana ljudsko je biće, no prema njoj se muškarci ponašaju kao prema objektu. Ne mare za njezine osjećaje i želje, iskorištavaju je na razne načine te im služi kao sredstvo za postizanje određenog cilja. Ona je u očima muškaraca lutka s kojom se igraju. Postaje pasivna, a njome počinju upravljati drugi. U tom kontekstu Melaniju možemo sagledati kao predmet jer je muškarci tako doživljavaju.

U kapitalizmu o kojem govori Karl Marks, predmet koji dobiva svojstvo fetiša je novac jer se novcem kupuje pa tako novac postaje predmet koji ima/stvara moć.

U romanu *Tri kavaljera frajle Melanije*, Melanija postaje predmet koji stvara moć. Ona predstavlja taj „novac“ kojega se žele domoći njezini partneri jer „je nakon smrti roditelja stekla bogatstvo i postala u provincijskom okruženju dobra ženidbena prilika.“ (Vučetić, 1983: 448)

Janko Fintek, Melanijin zaručnik s početka djela, Melaniju je doživljavao kao privatno vlasništvo da bi je u stanju pijanstva „prodao“ drugom muškarcu, Mirku Novaku koji se predstavlja kao zagovornik ženske emancipacije. Mirko Novak Melaniju financijski iskorištava. Ona plaća sva njihova putovanja po Europi, omogućuje im lagodan život, a na kraju Mirko Melanijin novac koristi kako bi smanjio dugove koje su napravili zbog rasipanja novca. Mladi buntovnik Puba također uzima Melanijin novac, dok je novac predmet žudnje i kod pjesnika Trnina.

Ovdje se radi o fetišizmu u ekonomskom smislu¹⁰ gdje „roba nije posrednik u odnosu među ljudima nego ljudi postaju sredstvo za razmjenu stvari“. (Šuvaković, 2005: 206) Prema tome, Melanija „nije cilj nego sredstvo (do cilja) svojim kavalirima“ (Bačić-Karković, 2002: 25) kao što tu funkciju ima i novac.

3. 7. Fenomen konzumerizma u moderni

Već smo ustanovili kako se romanom *Tri kavaljera frajle Melanije* kritizira moderna što znači da je na udaru kritike i kapitalistička ekonomija. Kapitalistička ekonomija s vremenom je sve dominantnija te postaje razarateljica svih društvenih sustava pa je tako žena „istodobno reprezentirana kao roba, ali i potričašica robe“. (Grdešić, 2006: 274) Kako je cilj kapitalističke ekonomije da sve postane dijelom potrošačke kulture, tako je i književnost u 19. stoljeću spala pod njezin utjecaj što je rezultiralo rastom književne industrije (knjige i časopisi) te stvaranjem popularne književnosti.

¹⁰ Miško Šuvaković u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* pod pojmom fetiš i fetišizam navodi četiri koncepcije fetišizma. Uz fetišizam u ekonomskom smislu, spominju se fetišizam u religioznom, magijskom ili mističkom smislu, fetišizam u seksualnom smislu i fetišizam u masovnoj kulturi.

Fenomen konzumerizma počeo se polako provlačiti kroz književne likove pa je tako „problem potrošnje i u hrvatskoj književnosti ozbiljno otvor[ila] realistička i naturalistička proza“. (Grdešić, 2006: 275) Zbog svojeg pretjeranog kupovanja i gomilanja stvari koje su u funkciji surogata, Emma Bovary dobila je „titulu prve književne šoppingholičarke“. (Grdešić, 2006: 275) Iako joj kupljeni predmeti čine život glamuroznijim i ljepšim, primarna funkcija kupovine kod Emme je liječenje tugu i zadovoljavanje požudu. Stvari koje kupuje ne mogu je u potpunosti učiniti sretnom te je često sklona mijenjanju postojećih s novim stvarima koje naručuje iz kataloga lokalnog lihvara. Također, Emma „kupuje da bi imitirala svoje uzore, kako romaneskne tako i francuskoga visokog društva, te da bi osigurala potrebne rekvizite za ljubavnu avanturu koja je možda već sutra očekuje.“ (Grdešić, 2006: 278)

Fenomen hirovite potrošnje uočava se i kod Melanije koja sav svoj novac troši na elitne destinacije na koje putuje s Mirkom Novakom. Pod njegovim utjecajem kupuje odjeću po posljednjoj modi kako bi izgledala kao pripadnica visokoga društva. Stari namještaj zamijenjuje „secesionističk[im] kredenc[ima] i kožnat[im] stolic[ama] i fabričk[im] vaz[ama]“. (Krleža, 1980: 33)

3. 8. Melanija kao marioneta

Melanijom su upravljali njezini kavaliri. Prvi kavalir, zaručnik Janko Fintek, osvaja Melaniju tako što glumi fasciniranost književnim junakom Rinaldom Rinaldinijem, a skriva svoje prave namjere – dolazak do Melanijina nasljedstva. On od nje želi napraviti domaćicu i zabraniti joj čitanje popularnih romana nakon udaje. U Rinaldu vidi suparnika pa tako kaže: „Prokleti taj Rinaldo! Prvo će mi biti da bacim tog prokletog Rinalda iz svoje kuće! Metlu u ruke pa kuhače, a ne romane!“ (Krleža, 1980: 19)

Drugi zaručnik, Mirko Novak, Melaniji se predstavlja kao apsolvent prava i kao idealan muškarac koji će joj pomoći da se „ne utopi u provincijalnome blatu“.

(Krleža, 1980: 24) Pomaže joj u pronalasku stana u gradu, a postaje i njezin financijski savjetnik. Svoj novac od nasljedstva Melanija je trošila na njihova putovanja, a pod utjecajem Novaka promijenila je svoj fizički izgled. Međutim, Novak ju je izigrao, nije završio studij prava kako je stalno obećavao. Melanija mu je redovito davala mjesečno novac, a on ju je iskorištavao i potpisivao mjenice na njezino ime.

Zatim u njezin život ulazi pjesnik i novinar Marijan Ksaver Trnina koji ne uspijeva osvojiti Melaniju na način koji želi, ali postaju vrlo bliski i on također u njoj vidi ono što i prethodnici – izvor novca. Želi modelirati Melaniju jer ima previše provincijalnoga u sebi. Počeo je sanjati o bračnom životu, putovanjima, Melanijinom novcu, prodaji imovine, dobrom životu i ozdravljenju od kašlja.

Kao njezin posljednji kavalir pojavljuje se mladi i buntovan Puba Vlahović. I njemu je Melanija bila pokroviteljica, ali ljubomora i veza s novom djevojkom Višnjom razorile su njihov ljubavni odnos.

Možemo zaključiti kako je odnos kavalira prema Melaniji bio mizogin, a glavni je problem što oni Melaniju doživljavaju kao predmet. Pokušavaju je ukalupiti prema svojim željama, a pri tome je doživljavaju kao svoje vlasništvo. Također, „nju su čitavo vrijeme kontrolirali drugi ljudi, a svi događaju zbili su se bez njene inicijative.“ (Škvorc, 2005: 97)

Osim što je bila marioneta muškaraca, kod Melanije se uočava i nametanje književnog ukusa te vidimo da ni na tom polju nije bila samostalna – njezini književni izbori nisu „njezini“. Već u samostanu, preko krojačeve udovice, susreće se s Rinaldom, Marijom Antoanetom i Henrikom VIII. te ih odmah prihvaća kao svoje književne junake. Iako će uvijek ostati dosljedna trivijalnoj literaturi, nešto kasnije, pod utjecajem Mirka Novaka, upoznat će se s drugom literaturom te tako Novak „kroji“ njezin ukus. On ne samo da utječe na njezin književni izbor, već mijenja i njezin fizički izgled jer je želi oblikovati po svome

ukusu. Melanija tako postaje „vitka dama odjevena po posljednjoj modi, u krznu, koja čita „Pressine“ feljtone i govori o Wagneru i puši cigarete u kavani i zna što je to darvinizam i secesija i ateizam.“ (Krlježa, 1980: 24)

Nakon toga potpada i pod utjecaj simbolista i modernista Trnina kao njegova prisna prijateljica. Čita Darwina, Haeckela, Kranjčevića, zanima se za filozofiju te idealizira pjesnikovo zvanje. Melanija tako postaje književnim kameleonom jer svoj književni ukus prilagođava svojim kavalirima, ali njezin prvi izbor (trivijalna književnost) uvijek ispliva na površinu.

3. 9. Melanijino značenje

Tri kavaljera frajle Melanije parodija je na ondašnju popularnu književnost pa tako Melaniju treba promatrati kao predstavnicu čitateljica popularne literature. To je razlog da se na Melaniju ne gleda kao na pojedinca, na individuu, već ona predstavlja jedan dominantni tip. Postaje dvostruka žrtva – žrtva upijanja spomenutog sadržaja, ali i lik čiju je individualnost Krlježa žrtvovao zarad prikaza općeg stanja. Stoga kod Melanije ne treba težište stavljati na doslovno tumačenje njezina intimnog života, već u njoj tražiti „ilustraciju stanj[a] u društvu“. (Pavličić, 2013: 797)

Kako kaže Maša Grdešić, Melanija je „predstavnicu popularne i potrošačke kulture“ te intelektualcima „može biti samo izvor kratkotrajnoga zadovoljenja ekonomskih i seksualnih potreba“ (Grdešić, 2006: 279), što i potvrđuje kraj romana jer Melanija ne uspijeva zadržati nijednoga „kavalira“.

I na kraju, spomenut ću samo da je Radovan Radovinović krenuo u potragu za pravom Melanijom. Naime, on tvrdi da je Julijana (Julija) Horvatić bila inspiracija za kreiranje ovoga Krlježina lika. U svom članku *Na tragu Krlježinoj Melaniji?*¹¹ navodi povjerljive podatke iz Julijina života koji su gotovo identični

¹¹ U spomenutom članku autor navodi da pravi razlozi neobjavlivanja romana *Tri kavaljera frajle Melanije* više od pola stoljeća nisu bili, kao što je to Krlježa govorio, početničko i nezrelo djelo te samovoljni redaktorski

životu Melanije Krvarić te ističe kako je bila u ljubavnom odnosu s mladim Krležom i kojeg je krivila za svoju sudbinu. Navodno je, kao i Melanija u romanu, Julijana novcem od nasljedstva financirala zajednička putovanja s Krležom po Europi 1913. godine.

Bilo kako bilo, neosporno je da su *Tri kavaljera frajle Melanije* „prvi Krležin roman [s] ključnim tekstom za razgovor o ženskim žanrovima u hrvatskoj književnosti.“ (Grdešić, 2006: 259)

3. 10. Melanijini kavaliri

U romanu *Tri kavaljera frajle Melanije* uočava se Krležina fascinacija brojem tri. Odmah možemo primijetiti kako se već u samom naslovu javljaju trojica kavalira, dok se u romanu pojavljuju njih četvorica. Upravo u naslovu uočavamo element popularnog jer se korištenjem broja tri Krleža referirao na popularnu kulturu, točnije naslove kao što su *Tri mušketira* (a također ih je četvorica kao i Melanijinih kavalira) i *Tri muškarca Melite Žganjer*. Utjecaj se vidi i u bajkama jer je upravo u njima broj tri iznimno važan, ima svoju simboliku. No, bez obzira na korištenje broja tri u svrhu popularnoga elementa, u naslovu se istovremeno javlja i ironičan prizvuk u riječima *kavaljeri* i *frajla*.

Ako znamo da je u Melanijinom ljubavnom životu koji je prikazan u romanu bilo četiri muškaraca, a Krleža navodi da je riječ o trojici kavalira, postavlja se pitanje koji od četvorice nije kavalir.

Danijela Bačić-Karković pojašnjavajući Lasićev paralelogram navodi da je „Krleža izbacio“ lik Janka Finteka „iz naslova romana (inače bi bilo četiri kavaljera...) iz osjećaja za homofoniju, ritmičnost i trijadičnost“ (Bačić-Karković, 2002: 22), što još jednom pokazuje Krležinu opsesiju brojem tri.

zahvati u prvom izdanju romana, već se „radilo o negativnim emocijama zbog sasvim konkretnih događaja, koje je Miroslav Krleža želio zaboraviti.“ (Radovinović, 2013: 65)

Također, i Boris Škvorc navodi da Fintek nije jedan od trojice „*kavaljera*, već samo *predradnja*“. (Škvorc, 2005: 93) Slično razmišlja i Stanko Lasić koji kaže da je Krleža „iz naslova romana izbacio Finteka i kavalire sveo na trijadu.“ (Lasić. 1987: 301)

Međutim, kao četvrti kavalir, izostavljen iz naslova, nameće se Marijan Ksaver Trnin iz razloga što se izdvaja u odnosu na prethodnu trojicu muških likova. On jedini ne uspijeva ostvariti ljubavni kontakt s Melanijom, ali i dalje nastavlja vratiti Melaniju „na pravi put“, otvoriti joj oči pred ljubavnicima koji su s njom samo iz koristi. Jedino se on za nju istinski brine i ostaje joj lojalan, dok ona za njega ostaje platonska ljubav. Iz svega rečenoga možemo zaključiti kako je Trnin zapravo jedini kavalir u romanu, dok ostala trojica to nisu, što znači da se Krleža još jednom uspješno poigrao svojom najdražom stilskom figurom – ironijom.

Također, postavlja se pitanje bi li Trnin i dalje ostao pravi kavalir da se njegova ljubav prema Melaniji realizirala fizički ili bi postao četvrti „kavalir“. Odgovor se nameće sam po sebi. U tom slučaju Trnin bi postao četvrtim kavalikom jer je razlog njegove lojalnosti i dobrote bio domoći se Melanijina novca za koji je smatrao da će riješiti sve njegove probleme. Vjerovao je da će ga novac jedini spasiti.

Ljubavni trokuti postali su stalni motiv u Krležinu proznom stvaralaštvu, iz kojih nerijetko proizlaze i četverokuti.

U romanu *Tri kavaljera frajle Melanije* javlja se nekoliko ljubavnih trokuta na relaciji: Melanija – Fintek – Novak, Melanija – Novak – Trnin, Melanija – Trnin – Puba, Melanija – Puba – Višnja.

Osim što su svi kavaliri željeli Melaniju zbog njezina novca, zajednička im je i strategija osvajanja – „preko prethodnika (koji postaje protivnikom) nametn[uti] [se] kao jedini muškarac te žene.“ (Bačić-Karković, 2002: 25) Isto tako,

„svakome je od muških likova „sudbina“ da se promeće iz saveznika u protivnika“ (Bačić-Karković, 2002: 26) te svaki od njih doživljava transformacije od pozitivnoga prema negativnome liku.

Ljubavnim trokutom može se smatrati i relacija Melanija – Rinaldo – Fintek. Iako Fintek nije imao pravoga prethodnika, on je protivnika vidio u književnom liku Rinalda Rinaldinija iz romana koji je Melanija čitala, no ne zbog muške ljubomore, već zbog toga što je čitanje „ženskih“ romana Melaniji oduzimalo mnogo vremena. Često je izbjegavala razne prigode i okupljanja samo kako bi mogla čitati, a Fintek je Melaniju vidio kao domaćicu. Iz tog je razloga Rinaldo Rinaldini simbolički prethodnik i protivnik Janku Finteku.

A u ljubavnom četverokutu javljaju se Puba, Mara, Melanija i Višnja, gdje je Višnja jedini ženski lik uz Melaniju, dok se Mara pojavljuje samo u Pubinim mislima. Naime, Puba je u Maru bio smrtno zaljubljen i ona je njegova prva ljubav, no zbog upale pluća ona umire. U najvećoj krizi, Puba upoznaje Melaniju i s njom ljubi sve dok ne upozna Višnju u kojoj vidi svoju, nikad prežaljenu, mrtvu ljubav.

U liku Mare Traljaka uočavamo tragove lika Vande iz romana *Na rubu pameti*. Ono što je za Pubu Mara, to je za Doktora Vanda – prva i neprežaljena ljubav koja do kraja ostaje idealizirana, a jedina je razlika način na koji su iščeznule iz njihova života.

3. 11. Stereotipizacija u liku Melanije i Melanijin kraj

U konstrukciji Melanijina lika Krleža je posegnuo za stereotipima što je i očekivano jer kroz elemente ženskih žanrova, koji se reprezentiraju putem Melanije, kritizira kulturnu epohu moderne i najavljuje njezin završetak. Tako u Melaniji zapažamo glupavu provincijalku, naivno zaljubljenju ženu, predstavicu tadašnje ženske publike (koja čita ljubice i živi u snovima). U njoj uočavamo tipičnu, primitivnu te naivnu ženu što dokazuju primjeri poput Melanijina

praznovjerja (crna mačka, gatanje, strah od sjene i samoće) te nesposobnosti da samostalno upravlja vlastitim novcima i imovinom. Ona ne propituje postulate koji su joj nametnuti odgojem ili koje joj kroz život nameće netko drugi, već ih prihvaća kao svoje te slijepo vjeruje u njih.

Melanija je, zapravo, autorova marioneta. On nam daje privid da njezin lik dominira, međutim Melanija je cijelo vrijeme pasivna. Na kraju romana Melanija je izbjegla tragičan kraj, „preživljava, odnosno biva „spašen[a]“ u fizičkom smislu. No kod Krleže nema trivijalnih „sretnih završetaka“. (Škvorc, 2005: 95)

Pripovjedač je ostavlja „na ulici, zbunjenu i besciljnu, bez ideje ili ikakve završne misli na usnama ili u glavi“ (Škvorc, 2005: 98) i takav Melanijin kraj zapravo simbolizira smrt svih njezinih iluzija.

Ona postaje slučajni promatrač aktualnih događaja što dokazuju posljednje rečenice: „Stajala je Melanija (...) i gledala stražare kako trče i slušala glazbu, i sve joj se činilo tako mutno. Tako mutno.“ (Krleža, 1980: 143)

Njezinu vanjštinu i ponašanje, kako je pripovjedač opisuje, možemo tumačiti kao projekciju duševnog stanja i podsvijesti. Upravo ovakav završetak asocira nas na kraj romana *Na rubu pameti* u kojem glavni lik Doktor također ostaje na životu. Njegovo se psihičko stanje pogoršava te i on biva akterom, a prije svega promatračem trenutnih zbivanja koji do njega, kao i u slučaju Melanije, dopiru osjetilom sluha. Oboje su nesvjesni sudbine koja ih je zadesila, ali zvukovi su jedini koji uspijevaju doprijeti do njih te istovremeno bivaju ogledalima njihovog duševnog stanja. Doktor tako u naslonjaču svoje sobe mijenja stanice na radiju te u njegovoj glavi nastaje žamor od primanja velike količine različitih i bučnih zvukova. S druge strane, Melanija pozicionirana u jednoj točki na ulici ostaje nepomična, a oko nje kruži galama u kojoj se isprepliću zvukovi demonstracije – trka stražara, limena glazba i vojnička koračnica.

Također, možemo primijetiti kako riječ *mutno* zatvara roman *Tri kavaljera frajle Melanije*, a otvara dramu *Gospoda Glembajevi* koja počinje Leoneovom rečenicom upućenoj sestri Angeliki: „Mutno je sve to u nama, draga moja dobra Beatrice, nevjerojatno mutno.” (Krleža, 2001: 11)

Uočava se i da se navedena riječ pojavljuje dva puta u spomenutim djelima. Krleža je ponavlja što znači da ona nije tek tako stavljena na početak, tj. kraj djela – ona u sebi nosi određenu težinu i značenje. U oba primjera *mutno* predstavlja nemogućnost odgonetanja pravoga stanja, tj. prave situacije – onoga što se događa. Označuje i odmak od početnog stanja jer, da bi nešto bilo *mutno*, najprije je moralo biti *bistro*. Istovremeno *mutno* možemo promatrati i kao određeni trag koji nagovještava nešto loše. Čak i Stanko Lasić tu riječ uspoređuje sa samrtničkim tonom. Ona, dakle, funkcionira kao određeni znak predskazanja i neizvjesnosti.

4. Analiza ženskih likova u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*

4. 1. O romanu

Povratak Filipa Latinovicza, prvi put izdan 1932. godine, „esejizirani [je] roman, roman traktat o umjetnosti, roman stvaralački manifest“. (Donat, 2002: 272) U njemu se Krleža bavi „psihološkom i artistskom problematikom“ (Nemec, 2000: 128), a „tijekom vremena postao je reprezentativnim i kulturnim ostvarenjem Krležine umjetnosti“ (Nemec, 1998: 237) te se smatra najboljim romanom hrvatske književnosti.

Lik Regine, Filipove majke, i lik Bobočke najdominantniji su ženski likovi u ovome romanu i njima ću se posvetiti u ovom dijelu diplomskoga rada. Moram spomenuti da se kao treći najzastupljeniji ženski lik javlja Vanda Baločanski koju sam izostavila iz svoje analize jer mi je preokupacija bila na ženskim

likovima koji su direktno povezani s Filipom Latinoviczem, kao glavnim likom, i koji su na njega najviše utjecali. Također, žene kojima ću se baviti „prikazane [su] onako kako ih vidi Filipov emocionalni, subjektivni, zaslijepljeni ego.“ (Melvinger, 2003: 128)

4. 2. Lik Regine

Regina, pravim imenom Kazimiera Valenti, Filipova je majka. Leksem majka ovdje bismo mogli raščlaniti na sva njegova značenja, ali za sada ćemo reći da mu je Regina najbliža osoba, a ujedno i najmisterioznija pojava njegova djetinjstva.

Kroz roman mogu se uočiti dvije linije praćenja lika Regine – Reginin odnos sa sinom i Reginino postepeno uzdizanje na društvenoj ljestvici. Obje linije međusobno se isprepliću i utječu jedna na drugu.

4. 2. 1. Regina kao majka i njezin odnos s Filipom

Regina je vrlo rano ostala udovica. Filip je navršio dvije godine kada je umro njegov zakoniti otac, mađarski grofovski, a kasnije i biskupov sluga. Mlada majka i sin ostali su sami. U takvim slučajevima roditelj i dijete postaju bliskiji, no u slučaju Regine i Filipa to se nije dogodilo.

Ona je bila šutljiva i tajnovita žena koja se nije pretjerano bavila svojim djetetom. Filip je tako imao vrlo mučno i teško djetinjstvo koje je na njega ostavilo mnogo posljedica.

Prisjećajući se djetinjstva, Filipa na majku asociraju razni predmeti koji su za njega bili zabranjeni. Crveni baršunasti album bio je bogato i skupocjeno ukrašen, a kazna za njegovo diranje bila je klečanje na peći. U albumu su se nalazile majčine stare fotografije na kojima je često bila u društvu Filipu nepoznatih muškaraca u kojima je Filip tražio svojeg biološkog oca. Predmet

koji ga je također mučio bio je ženski akt s okvirom od ebanovine koji mu je obraćao pozornost viseći sa zida, a zabranjeno mu je bilo i otvarati ladicu stola.

Ti predmeti na Reginu su djelovali poput svetinja i relikvija, oni su bili njezina veza s vlastitom prošlošću.

S druge strane, njezino uskraćivanje ljubavi dovelo je do negativnih psihičkih i fizičkih posljedica kod Filipa. Konkretnije, nedostatak majčine ljubavi preusmjerio bi se na druge objekte ili na maštanje.

Reginin ženski akt koji je visio u trafici „materijalizacija je njegove mučilačke seksualne žudnje, tjelesne tajne, nesvjesno vezane za majku.“ (Melvinger, 2003: 128)

Filipa su mučili razni strahovi: strah od samoće, strah od stranih osoba, opsesija mrtve majke, a upravo se strah javio kao naličje erotske želje. „To je uvijek, kako to tumači Freud, edipovski nesvjesni strah od gubljenja erotskog objekta.“ (Melvinger, 2003: 128)

Također, i otvaranje zabranjene ladice stola je „u izravnoj vezi sa seksualnom tajnom.“ (Melvinger, 2003: 128) U psihoanalitičkom smislu, kuhinjski nož koji Filip pronalazi u ladici stola prijetnja je kastracijom.

Filipovo djetinjstvo obilježila su mnogobrojna Reginina odsutstva. Odlazeći na tajna druženja, Regina je nerijetko sina ostavljala samoga noćima, čak i kada je jedne zime dobio upalu pluća i bio smrtno bolestan. Posljedice te bolesti bile su zdravstveni problemi – uništeni bronhiji i lijevo plućno krilo.

Filipa nisu zaobišle niti glasine koje su kolale gradom o majci prostitutki koja se ljubaka s kanonicima. Vrijeđalo ga je i ophođenje stalnih kupaca s Kaptola prema majci u trafici. Tragičan trenutak dogodio se kada je „spoznao da mu se majka ne razlikuje od „frajli“. Taj gubitak mogućnosti da nađe oslonac u majci

koju će idealizirati, bit će uzrokom kasnije krize identiteta i nemogućnosti da uspostavi zdrav odnos prema ženama.“ (Gjurgjan, 2004: 315)

Osim spomenutih zdravstvenih problema, pojavile su se i druge posljedice po Filipa - srazmjer prema ženama i ženskom dodiru. U njegovoj mladosti javilo je bludništvo, a razloga za to je nekoliko: kopiranje modela ponašanja roditelja (u ovom slučaju majke Regine), namjerno „prljanje“ iz prkosa, skretanje pažnje na sebe zbog manjka roditeljeve okupiranosti djetetom te česte nečiste misli koje su razumljive u mladenačkim danima.

Svi njegovi nestašluci rezultat su žudnje za majkom. „Filip nesvjesno usmjerava prema majci sve mutne, vrele, sladostrasne sanjarije o tjelesnoj tajni, doživljavajući u svojim pubertetskim krizama tjelesnost kao bludnu, griješnu, nečistu, bolesnu, sramnu. Pri tome se majka, katkad, otjelovljuje u Filipovoj želji i kao kakva druga žena svedena na tjelesno...“ (Melvinger, 2003: 129/130)

U starosti se pak javlja aseksualnost i strah od žena. Posljedica toga su neostvoreni tjelesni zanos s Karolinom, njegovom prvom ljubavi, Rezikom, djevojkom koja je bila tiha patnja cijeloga sirotišta, a najviše od svega neostvoreni tjelesni kontakt s majkom (sjeća se svega nekoliko puta kada ga je pomilovala po glavi). To dovesti do toga da ljubavni zanos ne može ostvariti niti u snu.

Traumatski doživljaji iz djetinjstva ostavili su tragove na Filipovom tijelu i psihi. Njegova psihoanalitička dijagnoza je Edipov kompleks koji još jasnije dolazi do izražaja u njegovom odnosu sa Silvijem Liepachom Kostanjevačkim, Regininim intimnim prijateljem. Nikako ga ne može podnijeti, a ljubomora se uočava u scenama poput one kada se Filip jednom ranije vratio kući i ugledao majku kako sjedi na Liepachovim koljenima ili kada majka Filipove novine daje Liepachu da ih prvi pročita.

4. 2. 2. Reginino uzdizanje na društvenoj ljestvici

Reginu je pratio težak život. O njoj saznajemo da je prije braka s Filipom, po kome je Filip sam sebe nazvao, radila po europskim hotelima. S dolaskom braka Regina dobiva stalno mjesto boravka – ostatak života živi u Hrvatskoj, a da nikada nije dobro naučila govoriti hrvatskim jezikom. Odmah nakon udaje ostaje trudna, rađa te vrlo brzo postaje udovicom. Od tada kreće njezina borba za egzistenciju. Najprije postaje vlasnica trafike u Fratarskoj ulici, a paralelno s legitimnim poslom, počinje pružati seksualne usluge bogatoj klijenteli. Kasnije se seli u sivu, zelenkastu jednokatnicu te to preseljenje označava prelazak u gospodsku fazu, dok će svoju starost dočekati u Kostanjevcu.

Na samome početku Regina je bila siromašna, ali je vršila veliki otpor prema takvom načinu života. Iako na dnu društvene ljestvice, ona je prkosila svojom vanjštinom koja nije odavala da se radi o ženi trafikantici. Kada je bilo prilike, izgledala bi otmjeno noseći starinski zlatni nakit i naušnice, dok bi Filipu oblačila tamnoplavo baršunasto odijelo.

Uz posao u trafici, Regina je imala i drugi posao. Radilo se o ilegalnom noćnom poslu, koji je bio puno unosniji te je obećavao bolji život. Zbog dvaju poslova, trpio je odgoj djeteta. Međutim, Regina je uspijevala u svojim naumima. Polako se dizala na društvenoj ljestvici i dobivala ugled među ljudima. Postajala je financijski sve neovisnija i imućnija što joj je omogućilo kupovinu raznih nekretnina. Tako je u Kostanjevcu posjedovala jednokatnicu, vinograd i kuću u vinogradu. Regina je, kao što je to Filip rekao, „od prirode sretne ruke za sve materijalno.“ (Krlježa, 1977: 73)

Nakon povratka u domovinu, Filip je majku zatekao u Kostanjevcu kako živi sama u vinogradu. Međutim, uočava velike promjene. U mladosti je Regina imala vrlo težak život koji je obilježen patnjama i žrtvovanjem, ali se zato u starosti prepustila svim čarima uživanja i svemu onome što nikada nije imala i

nije si mogla priuštiti. U sedmom desetljeću života Regina se brine o svojem izgledu, uživa u gledanju u ogledalo, u kupovini, izletima, pikniku, kupa se dva puta na dan itd.

Počela je živjeti i ponašati se poput prave bogatašice, na njoj se nije mogao pronaći ni trag nekadašnjega života. Osim vanjštine i novih navika, ona je promijenila i pogled na život.

U potpunosti se izmijenila. Više nije bilo ni traga nekadašnjoj hladnoj i suzdržanoj ženi. Sada je Regina postala topla, vedra i brižna osoba. Ono što je Filipa najviše iznenadilo bila je njezina pričljivost o presvijetlom Liepachu Kostanjevečkom, o njihovom odnosu koji traje tri godine te skorom vjenčanju. U mladosti nikada nije govorila o svojem intimnom životu, a pogotovo ne o Filipovu (biološkom) ocu – on je bio zabranjena tema. Tako njezina starost postaje „mirna i sigurna, a brak s Liepachom koji očekuje još će više učvrstiti njezin društveni položaj.“ (Gjurgjan, 2004: 316)

No, u jednom je ostala dosljedna. Regina Filipu nije dozvoljavala druženja sa ženama lakog morala, a pri tome bi zaboravljala da je i ona nekada bila takva. Zbog krađe 100 kruna i tri dana i noći provoda s javnim ženama, sin i majka nisu se vidjeli godinama i njihov je odnos cijelo vrijeme bio narušen. Sada kada se vratio i kada je odrastao, ponovno nije zadovoljna njegovim odabirom i Bobočkinim društvom.

U tome Filip prepoznaje majčino licemjerje. Ona je za njega živa karikatura, točnije rečeno moralna karikatura, iako joj to ne daje na znanje jer se najintimnije misli mogu dijeliti samo s bliskim osobama.

Regina tako postaje moralna vertikala koja je do toga došla nemoralnim putem zbog čega je Filip uopće ne poštuje i ostaje hladan prema njoj.

4. 2. 3. Reginina mladost i starost

Lik Regine vrlo je kompleksan i prepun suprotnosti. Njezine dvije faze života, mladost (dijakronijska os) i starost (sinkronijska os), govore o dvije različite osobe.

„Na dijakronijskoj osi pripovijedanja majka je stroga, neumoljiva, okrutna, šutljiva, hladna, asketski uzdržljiva tajnovita udovica u crnini...“ (Melvinger, 2003: 134) U toj fazi karakterizira je patnja i plač, tajna koja je grize iznutra te pretjerana mazohistička pobožnost.

Ovu fazu možemo prozvati Regininom „crnom“ fazom gdje je ona „siromašna trafikantica koja želju da se izdigne iznad svoje socijalne sredine, signalizira javno, pazeći na vanjsko, dekorativno, bez obzira na poniženja zbog neprihvatanja sredine kojoj su poznati pravi izvori njezinih prihoda. To je faza u kojoj ona prodaje, duhan i ostalu robu u trafici, ali i sebe.“ (Melvinger, 2003: 135)

„Na sinkronijskoj vremenskoj osi majka je dobro raspoložena, razgovorljiva, popustljiva, društvena, u bijelo i u druge vedre boje odjevena starica pred skorom udajom, čija je pobožnost usmjerena više na kalendar crkvenih proslava i godova, no na klečanje na hladnom jutarnjem crkvenom podu. Ona dopušta sebi zadovoljavanje svih prohtjeva...“ (Melvinger, 2003: 134)

Ovu fazu možemo nazvati „bijelom“ fazom u kojoj se Regina smjestila na sam vrh društvene ljestvice. Vrlo je bogata, raspolaže nekretninama, a njezin status u društvu je prihvaćen.

„U toj fazi ona kupuje sebi ugodnu starost, u toj fazi ona kupuje druge. (...) Ovakav odnos prema novcu izraz je društvenog morala koji od ljudi stvara pseudoidentitete, maske, kreature, lutke po izlozima.“ (Melvinger, 2003: 135)

Tu Regininu masku Filip nastoji otkinuti kako bi vidio njezino pravo lice jer ga muči nesklad između nekada stroge majke i djetinjstva punog zabrana te majke kakva je sada, Regine koja se identificira sa svojom maskom. Njome ulazi u društvo, pri tome skrivajući stvarnu prirodu, u kojem vladaju od prije postavljena konvencionalna pravila i zadani moral.

4. 2. 4. Regina - prototip moderne žene?

Prije no što se udala i doselila u Hrvatsku, Regina, po nacionalnosti Poljakinja, bila je hotelska sobarica po zapadnoeuropskim velikim gradovima te je govorila nekoliko europskih jezika.

Gledano iz današnje perspektive, Regina je u svoje vrijeme bila vrlo samosvjesna i perspektivna mlada žena. Sama je zarađivala svoj novac. Nastavila je učiti i razvijati se tako što je sticala znanja drugih jezika i upravo je time zadovoljila osnovne elemente tzv. moderne žene. Također, uz to dolazi i odmak od tradicionalnih i konzervativnih obrazaca ponašanja što možemo primijetiti i na liku Regine. Udovica je, samohrana je majka, druži se s raznom muškom gospodom i pri tome je nije briga što će tko o tome misliti i kakve glasine o njoj kruže gradom. Iako majka, ne zanemaruje svoj društveni život te i dalje zarađuje novac, što legalno, što ilegalno.

Do sada je lik Regine uvijek gledan kroz prizmu majke i uvijek joj se iz toga kuta sudilo. Na spomen njezina lika, prve asocijacije su loša majka i bludnica.

Možda bismo sada trebali drugačije promatrati njezin lik pa bi nas ti pokušaji doveli do nečeg novog, do nekih drugih saznanja. Pri tome valja uzeti u obzir društveni kontekst i položaj žena u vrijeme nastanka romana *Povratak Filipa Latinovicza* i vrijeme njegove radnje.

U tom slučaju vrlo je jednostavno zapaziti kako je Regina preuzela „glavu obitelji“ koju je u patrijarhalnim zajednicama, a taj je oblik još uvijek

dominantan u većini društava, imao muž/muškarac. Njegova primarna funkcija (a često i jedina) bila je dolazak do financijskih sredstava i njihovo raspolaganje. Upravo je tu funkciju u svojoj obitelji preuzela Regina nakon muževe smrti.

Dakle, jedan element je zadovoljen. Regina je bila financijski neovisna, a to što je često do novaca dolazila ilegalnim putem (druženje s bogatom gospodom i pružanje seksualnih usluga za novac) možemo protumačiti kao svojevrsni bunt. Takvo njezino ponašanje može se tumačiti kao pomicanje granica dopuštenoga, prkošenje licemjernom društvu (iako je kasnije postala njegovim dijelom), željom za boljim životom, nezadovoljstvo socijalnim položajem koje je nametnuto rođenjem, a najviše od svega odlukom za borbu za vlastita prava – prava žena.

Svojim nemoralnim postupcima zabadala je nož u leđa licemjernom društvu jer se za svoja prava, želje i ciljeve borila nedopuštenim oružjem (vlastitim tijelom). Drugim riječima, borila se za prava kojih nema (u ovom slučaju radi se o ženskim pravima), i zato se borba odvijala ilegalno. Na kraju, „bez obzira na to što je iznevjerila kao majka, Regina je u svom svijetu malograđanskih vrijednosti i ambicija uspjela.“ (Gjurgjan, 2004: 316)

Također, nisu sve žene predodređene da budu majke, pri tome ne mislim na majku u biološkom, već u emocionalnom, duhovnom i sl. smislu. Osim toga, zašto bi svaka žena morala roditi? Postaje li se ženom onoga trenutka kada ona postane majka ili ženu definira nešto drugo? Postaje li se majkom kada žena rodi ili majka znači nešto drugo? Sve su to pitanja na koja naše društvo tek treba dati odgovore, a prije toga propitati ukorijenjena mišljenja koja se odavno smatraju jedinim ispravnim.

Sve su to moguća tumačenja i ideje u razvoju o kojima bismo trebali promišljati kao društvo, a to bi ujedno dovelo i do novih pogleda na razne književne likove,

među kojima je i Regina. Za sada samo ostaje nada da će jednoga dana lik Regine biti pozitivnije, ili bar objektivnije, protumačen.

4. 3. Lik Bobočke

Baš poput Regine, i Bobočkin lik je vrlo kompleksan. U Filipov život ona unosi radost i pokretačku energiju – motivaciju za ponovnim slikanjem. Upravo preko Filipa, njihova poznanstva i druženja, upoznajemo jedno Bobočkino lice. Upoznajemo je kao brodolomku, nesretnicu, ali usput saznajemo i o njezinu prošlom životu koji nam daje novu sliku Bobočke. Uz nju vezujemo fatalnost, nagon koji je pokreće i naturalistička obilježja. Također, ona je „tipično krležijanski lik nastao na istom tragu kao i barunica Castelli (*Gospoda Glembajevi*), Laura Lenbach (*U agoniji*) ili Ana Borongaj (*Zastave*).“ (Nemec, 1998: 242)

Kao što Reginin život možemo podijeliti na dvije faze, tako i kod Bobočke uočavamo dvije faze – faza prije i faza poslije brodoloma.

4. 3. 1. Bobočka prije brodoloma

Ksenija Radajeva, zvana Bobočka, bila je plemkinja i život je živjela punim plućima. Kroz nju je tekla plava krv, a oči su joj bile akvamarinske. Njezin pradjed i ostali preci uvijek su bili protiv vlastita naroda, a na strani Mađara. Radajevi su uvijek bili izdajice roda svoga, „dvorjanici tuđinska vlastele“. (Krlježa, 1977: 133) Prema tome, obiteljska crta koju Radajevi prenose generacijama je biti protiv sebe, svojih i uništavati vlastito. Ovakva obiteljska karakteristika dodatno opisuje Bobočku i razjašnjava mnoge njezine odluke i postupke u životu.

Živjela je u bogatstvu, a posjedovala je i pozlaćeni barokni oltar iz pradjedove dvorske kapele, koji je bio jedan od najvrijednijih predmeta. Njezin je stan bio namješten kao u kazalištu, „gdje se u dekorativnom polusvijetlu pušilo, pilo i

lagalo čitave dane i noći.“ (Krleža, 1977: 134) Bila je inicijator mnogih zabava za elitu kojima je jedina svrha bila ludo se provesti, dok su ozbiljne teme bile marginalizirane, a k tome i banalizirane.

Dar za trošenje i rasipanje bio je određen njezinim društvenim statusom, ali njezino ponašanje i krivi postupci u životu posljedica su nekih događanja iz rane mladosti.

Bobočka je u sebi čuvala tajnu koja je utjecala na njezino kasnije ponašanje – nimfomaniju. Jedno ljeto Bobočka je kao dvanaestogodišnjakinja boravila kod tete u Budimu gdje je doživjela traumatsku scenu s barunom Remenyjem.

Nekoliko godina kasnije, Bobočka je putovala lađom na liječenje gdje je upoznala sina carskog bankira – doktora, švalera i razvratnika – koji je mnogo utjecao na Bobočku. Osim što su imali avanturu, uvjeravao ju je da se treba živjeti slobodno i inteligentno. Od tada na površinu izlazi sve mutno, lažljivo i duboko što je skriveno u Bobočki. Prestala je za sobom vući strah i nemire te je odbacila od sebe sredovječan odgoj i predrasude.

„Trebalo bi živjeti slobodno, kao što žive majmuni po tropskim šumama! Potpuno nezavisno od sveg ovog našeg intelektualnog evropskog balasta u nama...“ (Krleža, 1977: 145)

Ova misao postaje njezina vodilja kroz život, njezina filozofija – živjeti slobodno poput majmuna, bez ikakve odgovornosti. Upravo će joj takva filozofija uništiti život, ali i nju samu jer Bobočkino tijelo postaje „posuda puna dubokih i mutnih strasti“. (Krleža, 1977: 132) Ona ne prepoznaje dobro, zlo, moral. Za nju ne postoje nikakve ljudske vrijednosti. Jedinu njezin cilj je uživanje, a glavni pokretač je nagon koji postaje njezinim gospodarom.

Za razliku od Filipa koji vjeruje u civilizacijski napredak i Kyrialesa koji govori o nužnosti povijesnih promjena, pritom misleći isključivo u materijalističkom

smislu, Bobočkina filozofska uvjerenja su ponešto drugačija. Ona „utjelovljuje vitalističke ideje, što se prepoznaje po njezinu imoralizmu, po želji da iskuša životne krajnosti i po njezinu hiperboličnu erotskom apetitu.“ (Kravar, 2005: 132/133) Kao posljedica vitalizma¹², tj. primjenjivanja takva načina života kod Bobočke se javljaju česta krvarenja. Ona više puta krvari: „kao djevojčic[a] razbijena koljena, kao Filipov[a] prijateljic[a] pod njegovim ljubomornim udarcima i, na kraju romana, kao žrtv[a] Baločanskijeve osvete.“ (Kravar, 2005: 133)

Udavala se i rastavljala dva puta. Prvi suprug bio joj je doktor Pavlinić, drugi suprug politikant i ratni bogataš, a oba su braka Bobočki bila iz interesa. Zbog njenih „plavokrvnih“ zahtjeva, firme njenih ljubavnika završile su stečajnom nagodbom.

4. 3. 2. Bobočka nakon brodoloma

U roman je uvedena u trenutku kada se nalazi na dnu društvene ljestvice. Kasirnica (blagajnica) je u kavani „Kod Krune“ u Kostanjevcu koja za sobom nosi lošu reputaciju – brojni skandali i propali brakovi. Nekada je bila plemkinja, a sada je viši društveni sloj podnosi samo zato jer je bila žena ministra.

Ona je glavni razlog Filipova ostanka u Kostanjevcu. Počela ga je zanimati jer je čuo mnogo toga lošeg o njoj, a njezina pojava nije tako govorila. Okupirala ga je svojom tajanstvenošću.

Žena prosjede kose, promuklog alta s vedrim akvamarinskim očima, uvijek u crnini – tko bi uopće pomislio da takva jedna žena ima ikakve veze sa skandalima?

¹² Vitalizam je „učenje koje životne pojave tumači djelovanjem posebne životne snage ili nematerijalnog životnog principa koji se razlikuje i od duše i od fizičko-kemijskih pojava“. (Anić, 2003: 1740)

Međutim, istina je sasvim drugačija. Bobočka je u Kostanjevcu živjela u vinogradu, zajedno s Baločanskim. Živjeli su u prizemnici koja je pripadala kavanaru Steineru kod kojeg je radila kao blagajnica i koji joj je od samilosti dozvolio da živi u njegovoj imovini.

Iako više nije živjela raskošno kao nekada, Bobočka je i dalje oko sebe imala muškarce koji su se zanimali za nju. Pored Baločanskog i Filipa, pojavio se i Sergije Kirilovič Kyriales, Bobočkin stari prijatelj iz „prošlog života“.

No, oni nisu bili jedini. Poremećaj koji je imala, nimfomanija, i dalje je vladao njome, ali ona je dobro znala kako svoj nedostatak pretvoriti u prednost. Iako su muškarci mislili da oni iskorištavaju nju, ona je jako dobro umjela iskoristiti i njih, i to novčano. Posuđivala je novac od ljubavnika nadlugara Korngolda, a na kraju je i od Filipa tražila novac kako bi mogla otputovati u Hamburg.

4. 3. 3. Bobočka i Filip

Dolaskom u Kostanjevac, Filip je svakodnevno odlazio u kavanu gdje je radila Bobočka. S njom je razgovarao o običnim temama, a njezin pogled pružao mu je mir.

Susret koji ih je spojio bio je odlazak na večeru kod Liepacha. Iako je bio pozvan zajedno s majkom, Filip je došao kao Bobočkina pratnja. Kasnije Filip odlazi sa zabave, a za njim i Bobočka. Njih dvoje zapravo su se prepoznali u tišini, suosjećanju, u zajedničkoj šutnji iz koje se osjetila sva bol koja se godinama nakupljala u njima. Bili su jednako ranjivi i gnjili iznutra.

„Bobočka je Filipova iluzije i Filipova ljubav, jer on smatra da se ona razlikuje od njegove majke Regine upravo po onim osobinama koje su mu kod majke nepodnošljive.“ (Melvinger, 2003: 142)

Još jedan od razloga zašto je bio sklon Bobočki leži u tome što je Bobočka bila drugačija od Regine. Osim po osobinama, Bobočka se razlikovala i izgledom.

Međutim, baš kao i kod Regine, i kod Bobočke je sve u znaku mutnih i nejasnih pitanja. Filip zapravo ne zna tko je ta žena. Od početka je znao da od svega toga s njom ne može biti ništa konkretno.

Način života koji je vodila ostavio je tragove po tijelu. Njezino tijelo izgleda aseksualno: krhko, vitko, a akvamarinske oči još više naglašavaju njezin izgled koji nalikuje izgledu djevojčica prije no što postanu žene. Upravo takav izgled privlači Filipa, zbog njegove odbojnosti prema čulnom i tjelesnom.

Također, Bobočka nije lutka, ne nosi masku poput Regine, već je „jedan živ i krvav čovjek. Bobočka je odbacila društvenu masku, malograđanske predrasude, raskinula s društvenom konvencijom. Smiona je jer joj građanske svetinje, brak, ugled, karijera, ne znače ništa.“ (Melvinger, 2003: 142)

S vremenom se njihov odnos mijenja. Filip primijećuje da Bobočka sve više nalikuje njegovoj majci, uočava bludnost kod nje. On tada stvara predrasude o njoj, kritizira je, moralizira i ponižava do bludnice. Filip zapravo „prema njoj gaji proturječne osjećaje: svjestan je njezina bolnog erosa i čudesnog temperamenta, no istodobno ta „nesretna i diskretna dama“ budi u njemu životnu snagu i kreativnu energiju“. (Nemec, 1998: 242)

Iako je njihov zadnji susret završio nesuglasticama, Bobočka je od Filipa zatražila novčanu pomoć. Ovo je bio prvi put da je Filipa tražila uslugu. Iako joj je namjeravao pomoći i prikupiti novac, za pomoć je bilo prekasno. Bobočka je već bila mrtva.

Da nije bila brodolomka, vjerojatno ne bi zaokupirala Filipovu pažnju jer se Filip na neki način upravo zbog toga poistovjetio s njom. To je ono što ih je povezivalo i spojilo, nesretna kob – uništeno djetinjstvo i ukradena mladost.

4. 3. 4. Baločanski – Bobočkina žrtva

Ljubavnička afera između Bobočke i Baločanskog završila je tragično i za same aktere, ali i za ljude oko njih. Prije Bobočke Vladimir Baločanski imao je sretan brak, troje djece i činovničku karijeru. Njegov život tekao je „točno kao vozni red“. (Krleža, 1977: 139)

Upoznali su se tako što je Baločanski bio Bobočkin odvjetnik kod rastave prvog braka. U to vrijeme Bobočki je bilo dosadno, nedostajalo joj je dinamike te je počela zavoditi Baločanskog i on je odmah upao u njezinu mrežu.

Počeo je izostajati iz kuće i zanemarivati ženu i djecu. Njegov se brak raspadao, a svu je energiju, vrijeme i novac trošio na Bobočku. Ta ga je žena zaslijepila i promijenila iz korijena. Počeo je piti i kockati, kupovati Bobočki vile. Tako je Baločanski pao pod Bobočkin utjecaj pa se kod njega javlja osjećaj za nagon – tijelo i tjelesno. Uz Bobočku je otkrio novi svijet i nepoznate doživljaje jer je cijeli svoj život živio po pravilima i rasporedu, po dužnostima. Postao je hazarder.

Bobočku je smatrao najiskrenijom osobom jer mu ništa nije tajila pa mu je tako priznala sve flertove po prljavim krčmama. Zbog nje je pao u dugove jer je financirao svaku njezinu zabavu na kojoj su se pojavljivali razni nesimpatični i sumnjivi tipovi. Uslijedile su sudnice, ludnice, zatvori i, naposljetku, Kostanjevac.

Život Baločanskog bio je uništen, ostao je bez svega zahvaljujući Bobočki. Nakon zatvora postao je Bobočkin priljepak, njezina ostavština. Smatrao je da je njezina dužnost brinuti se o njemu ostatak života jer je zbog nje prokockao cijeli život. On je žrtva Bobočkine igre, njezine filozofije življenja.

Bobočka nikada nije ništa osjećala prema Baločanskom. Bila je ravnodušna te se prema njemu odnosila po liniji samilosti. Dolaskom u Kostanjevac, Baločanski

postaje njezina sjena. Njihov odnos može se usporediti sa simbiozom „kao što su u simbiozi i u neraskidivoj svezi *eros* i *thanatos*.“ (Melvinger, 2003: 142)

U trenutku kada Bobočka odluči otići i ostaviti Kostanjevac iza sebe, riješiti se te sjene od Baločanskog, Baločanski uzvraća udarac i preuzima stvar u svoje ruke. Tada prvi put u romanu Baločanski preuzima inicijativu, drži konce u svojim rukama. Preuzima igru i postaje superioran.

Odlazi kod Filipa i u razgovoru s njim otkriva sebe i tu prvi put saznajemo što je Baločanskom na umu, kako se osjeća, a pri tome rezimira svoj život.

Govori o sebi kao o „bivšem čovjeku“. Zna da ga Bobočka želi ostaviti i pobjeći, ali on neće dozvoliti da ga se baci s palube. Zbog nje je osramotio svoje ime, žena mu se ubila, djecu je ostavio na ulici, bio je u zatvoru. Prvi put u životu Baločanski je odlučio postati subjekt u igri i tražiti zadovoljštinu.

Zbog straha od samoće, egzistencije i gubitka Bobočke, odnosno „patološk[e], mazohističk[e] vezanost[i] Baločanskog za Bobočku“ (Krlježijana 2, 1999: 226), Baločanski ubije Bobočku. Tako Bobočka i Baločanski postaju žrtve jedan drugoga.

4. 3. 5. Fatalnost kod Bobočke

Jedan od elemenata fatalnosti je veliki broj tragedija koje fatalna žena ostavlja iza sebe. Potencijalne žrtve fatalna žena namami, iskoriti, a potom odbaci.

Tako se Bobočka iz interesa udala za doktora Pavlinića, advokata i ministra, te razvrgnula brak bez konkretnog razloga. Jednostavno nije više mogla izdržati u „lažnom kompromisu“. Tada se za Bobočku govorilo da se rastala jer je predvidjela katastrofu/slom novčanog zavoda čiji je najveći kreditor bio njezin muž.

Zatim je uslijedila veza s Vladimirom Baločanskim kojeg je također uništila. Zbog nje je Baločanski zaglibio u dugove, poroke, a razvrgnuo je i dugogodišnji i stabilni brak sa suprugom Vandom, koja se zatim ubila skočivši s drugog kata. Baločanski je proveo tri godine u zatvoru u Lepoglavi, a za to se vrijeme Bobočka udala za veleindustrijalca, ratnog bogataša i politikanta. Propao je i taj brak. Bobočka se doselila u Kostanjevac, a za njom je došao i Baločanski.

Uz to, upropastila je nekoliko banaka, upropastila je mnoge živote, mnogi su radi nje stradali, ubili se, a na kraju je Bobočka uništila i samu sebe. Ona je poput zvijeri koja razdire sve pred sobom, odnosno sve oko sebe, a posljednja žrtva je ona sama. Za nju, stoga, možemo reći da „utjelovljuje neposrednu, gotovo animalnu životnu energiju bez refleksije o smislu vlastitoga postojanja.“ (Pavličić, 2013: 35)

4. 3. 6. Bobočkin izgled

Bobočka nije bila ženstvena. Bila je blijeda, krhka, prosijede kose. Imala je porculansko, ali i „zmijoliko i neobično vitko tijelo“. (Krleža, 1977: 220) Izgledala je androgino, međutim osvajala je muškarce i uništavala ih. Šarmirala je gospodu svojim napuklim altom, tijelom jedne djevojčice, koje je istodobno bilo „posuda puna dubokih i mutnih strasti“. (Krleža, 1977: 132)

„Pretvarati ružne i bolesne stvari u šarm ljubavnog doživljaja, gnusne i mutne pojave obavijati čarolijom plave krvi, obmanjivati tom plavokrvnom magijom našu pučku gospodu bankire i parvenije, a istodobno ispražnjivati njihove masivne i okovane blagajne, to je bila Bobočkina tajna.“ (Krleža, 1977: 132)

Bila je nesretna, diskretna, šutljiva i tajnovita žena. Sve su to osobine koje su još više mamile muškarce.

4. 3. 7. Bobočkin vampirizam

Bobočku možda najbolje opisuje riječ vampirizam, koju je nemoguće izbjeći kada se govori o njoj. „Zavodnica, kobna žena koja iskorišćuje muškarce, „žena-demon“ (Klaić, 1985: 1405), kako to Bratoljub Klaić navodi u svome *Rječniku stranih riječi*¹³, u potpunosti odgovaraju opisu Bobočke.

Osnovna je razlika Regine i Bobočke, dviju fatalnih žena, u tome što Regini vlastito tijelo, tj. bludnost služi kao sredstvo za postizanje određenih ciljeva – uzdizanje na društvenoj ljestvici, dok Bobočka nema nikakvih ciljeva. Bobočka je prava žena-vampirica, „koja siše mušku snagu, ali kojoj seksualnost nije sredstvo, već svrha.“ (Gjurgjan, 2004: 316) To objašnjava i poremećaj kojemu je sklona – nimfomaniji. Ona svoj nagon ne može kontrolirati, jači je od nje same, dok su posljedice toga vrlo tragične. Bobočka uništava sve pred sobom, a istovremeno uništava i samu sebe. Njezino ponašanje zapravo je besmisleno jer nikuda ne vodi i ne nazire se nikakav izlaz iz cijelog tog začaranog kruga.

Bobočka je prototip žene koja razara. „Za tu svoju strast ona je kažnjena, u skladu s tradicionalnim, obrednim vjеровanjima, kaznom koja odgovara grijehu.“ (Gjurgjan, 2004: 316) Svoj grijeh tjelesnosti iskupljuje smrću, a kao prava žena-vampirica „umire prikladnom smrću – zubima pregrizhenoga grkljana.“ (Gjurgjan, 2004: 316)

4. 4. Značenje Reginina i Bobočkina imena

Poznata latinska izreka, *Nomen est omen*, govori o imenu kao znaku, znamenju. Vodeći se tom izrekom, Krleža je likovima u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* dodijelio imena koja će im bitno odrediti sudbinu, koja će govoriti umjesto njih. Kako bih što bolje razumijela ženske likove romana, odlučila sam potražiti što njihova imena znače.

¹³ Navedeno značenje nalazi se pod natuknicom *vamp* u spomenutom rječniku.

4. 4. 1. Značenje Reginina imena

Literatura¹⁴ tako raščlanjuje i posebno tumači ime Filipove majke Regine, Kazimire Valenti, od kojih svaka sastavnica govori o podrijetlu. Prezime Valenti i nadimak Regina upućuju na njezino talijansko, a ime Kazimiera na poljsko podrijetlo. „Ime Kazimier nosilo je više poljskih kraljeva, a Regina na talijanskom znači kraljica. Na mitskoj razini ovim se imenom majka može dovesti u svezu s tebanskom kraljicom Jokastom. Na društveno-povijesnoj razini majka, tuđinka kao i Ksenija Radajeva, ukazuje nam se kao personifikacija hrvatske političke vlasti u Austro-Ugarskoj, prostituirane s aristokracijom i visokim klerom.“ (Melvinger, 2003: 139)

Reginin lik podsjeća me na lik Majke Courage. Ono što je za Majku Courage rat, za Reginu je blud, te kod obje dolazi do otuđenja. Iako je Majci Courege rat, a Regini blud izvor prihoda, i nijedna ne želi napustiti svoj posao, obje majke ostaju bez djece. Courageina djeca pogibaju u ratu, dok Reginin sin nije umro, ali njihov odnos u Filipovoj mladosti toliko je narušen da joj sin ne želi dati priliku da se njihov odnos popravi.

4. 4. 2. Značenje Bobočkina imena

Ime Ksenije Radajeve Bobočke sljedećeg je značenja. Ksenija dolazi iz grčkog jezika što znači stranac, tuđinac, gost, a prevodi se kao „gostoljubiva, što može biti i asocijacija na vlast otuđenu od naroda. Jer za Kseniju se veli da je „Međimurka, s nekakvom švapskofurlanskom i južnoštajerskom mješavinom svoje šljivarske krvi, te ne zna ni hrvatski!“ (Melvinger, 2003: 138) Po podrijetlu je Mađarica, Panonka.

Bobočka je ime od milja, a „tumači erotsku i putenu prirodu te žene: čine ga labijalni konsonanti i labijalizirani vokali koji zvuče senzualno“. (Melvinger,

¹⁴ Mislim na Jasnu Melvinger.

2003: 138) Prezime Radajeva može se „tumačiti kao kontrakcija koja ukazuje na Bobočkinu nimfomansku prirodu.“ (Melvinger, 2003: 138)

Kao što sam već spomenula, na društveno-povijesnoj razini Regina je simbol predratne austrougarske vlasti, dok je Bobočka personifikacija Hrvatske u Kraljevini SHS, „prostituirana s industrijalcima, ministrima, bankarima, činovnicima i drugom „pučkom parveniziranom gospodom“ otjelovljenje hrvatske politike nakon I. svjetskog rata.“ (Melvinger, 2003: 143)

Na ekonomskoj razini Regina i Bobočka također čine simetričnu suprotnost. U svojoj mladosti Regina je bila siromašna trafikantica koja je kasnije postala cijenjena dama visokog društva, dok je Bobočka na početku bila dekadentna plemkinja koja je uživala u rasipanju novca te je na kraju postala blagajnica u kavani. Objema je novac bio važan. Regina ga je zarađivala, a Bobočka ga je rasipala.

„Iz ovih određenja proistječu crte Bobočkina karaktera koje jasno otkrivaju Filipovu želju da u drugoj ženi ponovo nađe majku, ali istovremeno i želju da pobjegne od majke i nađe ženu koja joj je što je manje moguće slična.“ (Melvinger, 2003: 143)

4. 5. Sličnosti i razlike između Regine i Bobočke

Regina	Bobočka
- bludnost kao sredstvo za postizanje cilja: penjanje na društvenoj ljestvici	- bludnost zbog nimfomanije, postala je sama sebi svrhom
- privlači vanjštinom, pazi kako izgleda	- (pod stare dane) privlači nutrinom i svojom nemoći
- početak: siromaštvo (rad u trafici) → dizanje na društvenoj ljestvici	- početak: bogata udaja → pad na društvenoj ljestvici
- postaje uzornom građankom društva u ulozi moralizatora	- brodolomka
- bludnost kao odabir	- bludnost kao usađenost (posljedica traume/tragedije u mladosti), bez svoje volje
- igračica na sigurno	- „kockanje“, hedonizam, propadanje → hazarder
- prestaje s bludničarenjem u trenutku kada dolazi do cilja	- nema cilja, bludničarenje i u starosti → bludnost kao porok, ovisnost
- prototip kurtizane, elitne prostitucije, preteča današnjih sponzoruša → nalik Mariji Magdaleni	- „vampirica“, uništava sve oko sebe; samouništavanje
- skriva prošlost	- ne skriva prošlost, ne srami se

1. Shema glavnih ženskih likova u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*

Ova je tablica nastala kao rezultat vođenja bilješki tijekom istraživanja i izrade diplomskoga rada. U njoj sam željela prikazati razliku između dvaju ženskih likova u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*. Iako djeluju vrlo slične, Regina i Bobočka dvije su posve različite osobe. Ono što im je zajedničko jest sklonost k bludništvu i povezanost s glavnim likom romana Filipom Latinoviczem. I Regina i Bobočka „uzročnici su tragičnog lutanja i moralnog propadanja muških likova.“ (Gjurgjan, 2004: 316)

Također, u svojem sam diplomskom radu nastojala glavne ženske likove tipizirati, tj. načiniti podtipove fatalnih žena. Iako u pravom smislu te riječi fatalnoj ženi više odgovara lik Bobočke jer sadrži više elemenata za argumentiranje te teze, lik Regine možemo promatrati kao prototip kurtizane ili elitne prostitutke. Kasnije želi postati uzor drugim ženama, postaje moralizator i iskrivljuje sliku o sebi – postaje vlastita karikatura. Njezin lik nalikuje biblijskom liku Marije Magdalene jer od bludnice postaje sveticom, ali se kod nje ne uočava segment kajanja i pokore pa nije u pravom smislu pokajnica.

S druge strane, lik Bobočke pripada podtipu vampirice koja uništava sve pred sobom i baš poput svake fatalne žene tako i Bobočka iza sebe ostavlja mnogo tragedija i nesretnih ljudskih sudbina. Ona jednostavno razara sve što joj se nađe na putu, a pritom polako uništava i sebe. Iako se sa životom igrala poput pravog hazardera, u njoj se može prepoznati otvorena i iskrena osoba koja se ne srami vlastite prošlosti i svojih poroka. Upravo zbog toga čitateljima postaje bliskija i toplija osoba od Regine. Iako ostavlja žrtve iza sebe, Bobočka postaje žrtva same sebe.

5. Analiza ženskih likova u romanu *Na rubu pameti*

5. 1. O romanu

Roman *Na rubu pameti*, prvi put izdan 1938. godine, jedini je Krležin roman napisan u 1. licu jednine. U njemu pripovjedač, ujedno i glavni lik romana – Doktor, u formi ispovjednog monologa govori o svojem sukobu s generalnim direktorom Domaćinskim, kod kojeg Doktor radi kao tajnik i pravni referent, posljedicama koje će mu promijeniti život, uništiti sve ono što je imao i marginalizirati ga.

Ovaj roman izričaja, „odnosno esejistički roman u kome glavninu »radnje« čine razmišljanja, analize i idejna previranja“ (Nemec, 2000: 125), kako ga definira Krešimir Nemec, „u piščevu [je] stvaralaštvu označio zaokret prema socijalnim i političkim sadržajima.“ (Nemec, 2000: 128) Iz tih razloga Marina Tkalčić smješta ga u sferu političkog romana te o njemu govori kao o psihološko-političkom romanu.

Također, romanima *Na rubu pameti*, *Banket u Blitvi* i *Zastavama Krleža* u politički roman unosi „novu komponentu – političku utopiju i pobunjenog čovjeka“. (Donat, 2002: 310)

Šime Vučetić o romanu govori kao o romanu monologu koji je u pravom smislu „reakcija naše društvene atmosfere-stvarnosti nekoliko godina prije drugog svjetskog rata“, a ujedno i „pobuna protiv ljudske gluposti, (...) strahovlade nasilja i okrutnosti i vlade kriminalnih nagona i aktera“. (Vučetić, 1983: 139)

Unutar romana pojavljuju se mnogi likovi. Iako se javljaju samo tri ženska lika, Vanda, Agneza i Jadviga Jesenska, to ne umanjuje njihovu važnost. Dapače, one imaju vrlo važne uloge. Osim što se o njima govori kroz ljubavni odnos s glavnim likom, Doktorom, mogli bismo ih okarakterizirati kao raskrižja u Doktorovom životu. Svaka od njih mogla bi predstavljati jednu fazu njegovog života. U tom smjeru nastaviti ću analizu ženskih likova iz romana *Na rubu pameti*.

5. 2. Lik Vande

5. 2. 1. Vanda kao Ana Karenjina

Vanda je Doktorova prva ljubav koja je nesretno završila. Ona je, „narativnim tijekom radnje, posljednja predstavljena žena, zapravo (je) kronološki prva Doktorova ljubavnica koja je utjecala na njegov život.“ (Tkalčić, 2015: 82) U vrijeme njihovog ljubavnog odnosa, Vanda je bila u braku

i imala je sedmogodišnju kćer. Upoznali su se 1915. godine u okružju 1. svjetskog rata na ukrajinskom kolodvoru gdje je Doktor boravio kao vojnik, a ona se vraćala iz posjeta ranjenom mužu – mađarskom oficiru.

Ljubavna priča Vande i Doktora asocijala me je na ljubavnu priču Ane Karenjine i Vronskoga. Njihovi prvi susreti dogodili su se na kolodvoru. Ana Karenjina i Vanda bile su u braku, imale dijete te su obje bile starije od svojih ljubavnika. Sve su to zajedničke crte ovih dviju junakinja.

Također, kod oba para bila je to zabranjena ljubav sa snažnim emocijama. Oba ženska lika napravila su preljub. Ana Karenjina i Vanda zaljubile su se u mlađeg i privlačnog muškarca i doživjele tragičan kraj.

Međutim, ljubav Vande i Doktora trajala je vrlo kratko, ali dovoljno da je Doktor nikada ne zaboravi i da mu se stalno vraća u misli. Tek što je počela, već se ugasila. Kada je Vanda napustila supruga i pojavila se u peštanskom hotelu u kojem se nalazio Doktor, Doktor je predosjećao njihov skori kraj. U plinskim svjetiljkama koje su blistale nad Dunavom, on je vidio „posljednju počast toj gnjiljoj ljubavi koja je prve svoje slobodne, ljudske noći već ležala na odru“. (Krlježa, 2004: 165)

Već samim asocijacijama na Anu Karenjinu i Vronskoga, čitatelj može naslutiti da će ljubav Vande i Doktora također završiti tragično.

Baš kao i Ani, i Vandi je dijete bilo na prvome mjestu. Objе su bile brižne majke i dopustile su da im dijete bude sredstvo muževljeve manipulacije. Posljedica toga bio je Vandin odlazak iz Pešte na dječji sprovod, nakon što je dobila muževljev brzojav da im je djevojčica umrla od angine.

Susret Vande i Doktora u Pešti bio je prvi i zadnji ljubavni bijeg, od tada je Doktor više nikada nije vidio. Prvi i posljednji susret njih dvoje desio se na

kolodvoru. Tako kolodvor označava bitno mjesto u njihovoj ljubavi, mjesto susreta, ali i rastanka – najveće sreće i najveće tuge.

Kolodvor je također bitno mjesto u romanu *Ana Karenjina*. I u tom djelu glavni ljubavni par susreo se na kolodvoru gdje se dogodila ljubav na prvi pogled, a upravo tamo Ana je počinila samoubojstvo bacivši se pod tračnice vlaka na kraju romana što ujedno označava i raskid ljubavnog odnosa s Vronskim.

Možemo zaključiti da je kolodvor simboličko mjesto za oba ljubavna para, točnije rečeno, sudbonosno mjesto – mjesto gdje sve počinje i završava – čime se stvara zaokružena cjelina.

Kao i Ana Karenjina, Vanda je „tragična heroina, koja svoju iskrenu ljubav mora platiti smrću“. (Gjurgjan, 2004: 319) Tolstoj je svoju heroinu kaznio smrću, dok je Miroslav Krleža Vandu kaznio smrću kćeri. „Jer, u okviru zadanih društvenih normi, čistoća se ostvaruje i otkupljuje smrću. Samo bestjelesna žena (djevica, redovnica ili mrtva žena), može biti čista, može biti heroina.“ (Gjurgjan, 2004: 319)

5. 2. 2. Vanda - idealna ljubavnica

Riječ ljubavnica za sobom vuče negativne konotacije, a kada joj pridodamo riječ idealno, nastaje oksimoron. Međutim, o Vandi ne možemo govoriti kao o ljubavnici koja sa sobom vuče negativne konotacije. Ona je iz perspektive glavnoga lika okarakterizirana kao pozitivna osoba, i više od toga. Kako je izgledao njezin život prije i nakon Doktora, o tome nemamo nikakvih saznanja pa o njoj možemo govoriti jedino kroz perspektivu Doktora i na temelju kratke epizode Doktorova života u kojoj se ona pojavljuje.

Za Doktora ona je idealna žena. Kada je Vanda otputovala, nestala je i njegova iluzije o sreći. Bio je toliko utučen da mu je malo nedostajalo da učini samoubojstvo i ubije se revolverom.

Vanda je, zapravo, „utopijska vizija idealne mogućnosne stvarnosti“, a „sakralizirana Vandina figura predstavlja spas i utjehu.“ (Tkalčić, 2015: 81)

Sve rečeno navodi nas na zaključak kako bi Doktorov život imao više smisla, bio sretniji i bez nesreća da je njegova ljubav s Vandom opstala. Međutim, to ne možemo znati te se postavlja pitanje: „Je li Vanda idealna ljubav upravo zato što je nedostižna?“

Ipak, bez obzira na sve, „Vandin lik metaforizira ono što se zove vjerom u čovječanstvo.“ (Gjurgjan, 2004: 82) Nije ni čudo kako su upravo Vandi „pripale najpoetskije stranice Krležine erotike“. (Krležijana 2, 1999: 76)

5. 2. 3. Vanda – fatalna žena i/ili žrtva

Vanda je istovremeno fatalna žena (za Doktora) i žrtva. Fatalna žena jer je u kratkom vremenu postala, ali i ostala jedina prava ljubav u Doktorovom životu. Doktor je njome začaran pa bismo je tako mogli „označiti i romantičnom Vješticom, čarobnicom koja muškarca ostavlja bespomoćnim i opijenim“. (Tkalčić, 2015: 84)

Također, kao svaka fatalna žena, Vanda je prouzročila tragične događaje koji su doveli to isto takvih posljedica. Na prvom mjestu to je smrt njezine kćeri, rastanak s Doktorom i zauvijek slomljeno Doktorovo srce. „Skrovita sreća (...) trebala je biti ostvarena s Vandom. Kako je ta sreća izmakla Doktoru, cijela se piramida (domovina, čast, društvo, a naročito brak i obitelj) „naherila“.“ (Tkalčić, 2015: 86)

Osim što je za Doktora bila fatalna, Vandu bismo prije svega trebali promatrati kao žrtvu jer je na kraju svega ipak žrtvovala sebe i svoju sreću s Doktorom zbog navodne smrti kćeri. U njezinu liku „dolazi do konflikta između individualnosti i materinstva te uloge supruge.“ (Tkalčić, 2015: 83)

Kada je dobila muževljev brzojav da joj je kći umrla od angine, Vanda je odlučila odmah napustiti Peštu i Doktora te se vratiti kući. Zbog napuštanja kćeri i njezine smrti, Vanda se osjećala krivom te se odlučila žrtvovati. Tu svaka priča o Vandi staje te čitatelji i Doktor nemaju više nikakvih saznanja o njezinu životu. Možemo samo nagađati, kao što nagađa i Doktor, da je vijest o smrti kćeri bio samo trik Vandina muža da se vrati kući jer znamo da je Vanda, prije svega, brižna majka i da je dijete idealno sredstvo za manipulaciju.

Vanda se tako vratila nesretnom braku. Njezina je hrabrost nestala te je odabrala živjeti prema dobro utvrđenim pravilima građanskog društva.

5. 3. Lik Agneze

5. 3. 1. Agneza – demonizirana žena-protivnica

Agneza je Doktorova, kako je sam Doktor naziva, zakonita žena koju možemo promatrati kao negativni antipod, za razliku od drugih dvaju ženskih likova – Vande i Jadvige Jesenske.

Pri tome moramo napomenuti kako joj je, baš kao i Vandi, oduzet glas. Ona je „lik o kojem saznajemo isključivo iz naracije pripovjedača. Krleža, unatoč pasiviziranju Agneze, kroz pripovjedačevu naraciju brižljivo gradi njezin karakter.“ (Tkalčić, 2015: 73)

Već na početku romana Agneza je negativno predstavljena. Nije uzorna majka niti supruga. Svoga bračnog partnera, s kojim je u braku trideset godina, sedam godina vara s učiteljem pjevanja svoje najstarije kćeri, a sprema se i da joj postane zakoniti suprug. Tako je okarakterizirana kao preljubnica.

Osim što je preljubnica, ona je i žena-protivnica. To se potvrđuje kada njezin suprug Doktor, nakon skandala s Domaćinskim, ostaje bez posla, novaca i ugleda. Umjesto da mu bude podrška, Agneza s ostalim likovima kreće u rat protiv Doktora. Uz to, ocnjuje ga pred njihovim kćerima koje pokušava

pridobiti na svoju stranu. Ona „svojim tajnim preljubom pokazuje licemjernost i neosjetljivost prema svojem suprug, kojega čak i toplo mrzi, a naposljetku ga odluči ostaviti; sedam godina živi pod maskom, piše anonimna pisma, prijeti i ucjenjuje.“ (Tkalčić, 2015: 77) O tome koliko ga vlastita žena mrzi, postao je svjestan i sam Doktor: „Dok nije došlo do ovog skandala s Domaćinskim, ja nisam imao ni pojma da me na svijetu nitko ne mrzi i ne prezire tako toplo kao moja vlastita supruga.“ (Krleža, 2004: 37) Zbog svega toga, Agnezin lik poprima oblik demonskog u sebi.

5. 3. 2. Agneza – predstavica licemjerne građanske klase

Agneza i Doktor živjeli su „u mirnom i neizrecivo jednoličnom bračnom dodiru“. (Krleža, 2004: 11) Njihov život ni po čemu nije odskakao od zacrtanih normi građanskog društva, no sve se počelo rušiti onaj trenutak kada je Doktor odlučio prestati igrati prema tuđim pravilima. Tada ga je Agneza optužila da je uništio budućnost njihove djece, upropastio njihov život i brak.

Doktor je odlučio samo biti slobodan čovjek, a Agneza je ta koja je zarobljena u malograđanskoj ograničenosti.

Njoj je dopustivo to što je godinama imala ljubavnika i živjela dvostrukim životom jer za nju nisu bitni istina i moral, već ugled i reputacija u društvu.

Ona je kćer jedinica, a otac joj je pripadnik buržoazije koji posjeduje mnogo nekretnina. Iako je pripadnica visokog građanstva, Agnezu krasi intelektualna površnost, izostanak (slikarskog) talenta i profinjenosti, tupost, nenadarenost.

Upravo je kroz stereotipe Agneza prikazana kao bludnica i kao predstavica licemjerne građanske klase, dok je lik Doktora „stereotipiziran (...) do trenutka njegove anarhoindividualne pobune koju je ostvario u pedeset i drugoj godini života.“ (Tkalčić, 2015: 76)

Agneza, zapravo, „metaforički oslikava one »dekorativne hrvatske laži«, onu socijalističko-realističku stranu s kojom je Krleža 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća žestoko polemizirao...“ (Tkalčić, 2015: 74)

5. 3. 3. Ironija kao glavni postupak u gradnji Agnezina lika

Ironija je stilski postupak koji dominira cijelim romanom *Na rubu pameti*. Najviše je zastupljen u karakterizaciji Agneze, a to je ujedno i glavni postupak u gradnji njezina lika.

Kao što je već rečeno, Agneza u romanu ima ulogu predstavnika građanske klase, pa tako Doktor ironizirajući nju, ironizira cijelo društvo. On, dakle, „koristi ironizaciju kao sredstvo za raskrinkavanje građanskog cinizma“. (Tkalčić, 2015: 63)

U već spomenutom citatu, „ja nisam imao pojma da me na svijetu nitko ne mrzi i ne prezire tako toplo kao moja vlastita supruga“ (Krleža, 2004: 37), uočavamo korištenje ironije. Prisutan je i oksimoron u sintagmi „toplo mrziti“, a ironijom možemo smatrati i sintagmu „vlastita supruga“ jer je najmanje njegova, dok je supruga samo zakonita, ne i u praksi. Bačić-Karković kaže kako se upravo „u toj izjavi čuva nuklearna/ishodišna misao kako je (građanski) brak hipokrizan“ (Bačić-Karković, 2003: 79), što će reći kako je društvo o kojem Doktor govori licemjerno, a licemjerman je i brak kao proizvod toga društva.

S ironijskim tonom Doktor započinje već na samom početku romana kada govori o svojoj supruzi i kada se čitatelji prvi put susreću s Agnezinim likom. Kaže da je Agneza „bila svestrano nadarena i predstavljala [je] u našim malim i zaostalim prilikama jednu kulturnu, visoko odnjegovanu, u najljepšem smislu te riječi, lijepu dušu...“ (Krleža, 2004: 13)

Na taj način Doktor kritizira njezinu površnost, nenadarenost, želju da se bude cijenjena i prepoznata bez temelja i zasluge, a sve zbog ugleda i utjecaja u

društvu. Prema tome, društvo o kome Doktor govori, društvo je u kojem izostaju prave ljudske vrijednosti, a teži se prema zauzimanju nezasluženog mjesta u društvenim krugovima.

Stoga je ironija poslužila „kao postupak očuđivanja pretpostavljene zbilje“ (Bačić-Karković, 2003: 78), a „predmetom su Doktorovih ironijskih opaski“ postale „građanske konvencije i institucije, tzv. društvena elita, društveni sustav koji tolerira kriminal i nasilništvo...“ (Bačić-Karković, 2003: 78)

5. 4. Lik Jadvige Jesenske

5. 4. 1. Jadviga Jesenska – žena-pomagačica

Prvi susret Doktora i Jadvige Jesenske dogodio se prije šest-sedam godina kada joj je Doktor bio pravni zastupnik u ostavinskoj raspravi, ali sudbonosni susret bio je u hotelu „Evropa“ kada su oboje bili njegovi privremeni stanovnici.

Bila je to „dama na koketnom rubu četrdeset i sedme, mesnata brineta iznad osamdeset kilograma, žena u posljednjoj jeseni bujne uvele ljepote...“ (Krleža, 2004: 75) Ovim riječima Krleža opisuje Jadvigu Jesensku i uvodi je u roman.

Razlozi njezina boravka u hotelu različiti su od Doktorovih. Dok je Doktor odsjedao u hotelu jer nije imao kamo otići nakon što je otišao od kuće i razišao se sa ženom, Jadviga Jesenska tamo je živjela „kao neka vrsta hotelske namještenice, takoreći društvene dame za otmjenije inostrance koji ne traže samo ljubav nego i dobro odgojenu, duhovitu i kulturnu konverzaciju.“ (Krleža, 2004: 75/76)

Njezinom zanimanju najprikladniji naziv bio bi onodobna kurtizana. Osim što se znala lijepo ophoditi s potencijalnim klijentima, posjedovala je razne vještine koje su muškarci cijenili i tražili od žena prilikom zabavljanja i druženja s njima.

Odlično je igrala šah, znala je biti zabavna, ali i ironična, ovisno o potrebi. Uvijek šarmantna, a imala je i znanja te je mogla biti ugodan sugovornik u

konverzacijama različitih tema. To je bio njezin način privlačenja muškaraca. Prije svega, Jadviga Jesenska koristila je svoju inteligenciju pa tek onda tijelo kako bi muškarce namamila u svoju mrežu. Međutim, nije uvijek bilo tako. Njezina mladost bila je burna i grešna, prepuna skandala i mnogih tragedija.

Bez obzira na to, Jadviga Jesenska nikada se nije libila jasno izraziti svoje mišljenje. Nikada nije podlijegala društvenim normama niti joj je bilo važno tko što misli o njoj. Prezirala je lažne moraliste i licemjerje kod ljudi. Jadviga Jesenska je „još kao djevojka tuđom krivnjom pretvorena u društvenog autsajdera“ (Pavličić, 2013: 38), a kao posljedica toga ova animir-dama¹⁵ „prezire stupove društva, nije joj važno ni njihovo mišljenje pa može sebi dopustiti da živi posve nekonvencionalno.“ (Pavličić, 2013: 44)

Nije teško zaključiti kako je Jadviga Jesenska suprotnost Agnezi, Doktorovoj zakonitoj ženi. Ona je „sjajan primjer Krležine nejednoznačne gradnje likova – iako javno (...) nemoralna raspuštenica, sam pripovjedač svojim odnosom prema njoj kao i gradnjom komentara i zapažanja o njezinu životu, početnu moralno upitnu poziciju čini sve pozitivnijom.“ (Tkalčić, 2015: 77)

Iako odmetnica, a u isto vrijeme i liberalna osoba (pre)slobodnih shvaćanja za ono vrijeme, Jadviga Jesenska je pozitivan lik. Ona „izvrgava ruglu društvene norme onoga vremena svojim „promiskuitetnim“ stilom života“ te je „sposobna misliti sama za sebe“. (Tkalčić, 2015: 78) Jedan od činova njezine pobune protiv ustaljenih društvenih pravila bio je paljenje cigarete na javnom mjestu u gradu – kavani.

Njezino druženje s Doktorom započinje u hotelu, a završava Doktorovim odlaskom u zatvor i njezinim odlaskom u Beč. Za to vrijeme Jadviga Jesenska nije samo Doktorova intimna družica, ona mu je i prijateljica – utjeha, potpora i

¹⁵ Bratoljub Klaić u svom *Rječniku stranih riječi* pod natuknicom *animir-dama* navodi značenje: posebna namještenica u barovima koja služi za zabavljanje gostiju (ako nemaju vlastitog društva), većinom da ih navode na što veći potrošak. (Klaić, 1985: 72)

snaga. Povezalo ih je ono što im je zajedničko – neshvaćenost i neprihvaćenost društva pa „Doktor upravo u njoj pronalazi saveznicu, pomoćnicu i životnu suputnicu...“ (Tkalčić, 2015: 80)

Zajedno prolaze kroz Doktorovu torturu. Jadviga Jesenska tako dobiva prijeteća Agnezina pisma. Ona i Doktor skrivaju se od očiju neprijatelja i bježe pred njima svaki put kada se pojave na javnom mjestu. Njih dvoje društvu su bili nepoželjni ljubavnici te su ih na sve načine pokušavali slomiti, uništiti i poniziti.

5. 4. 2. Jadviga Jesenska kao Bobočka

„Lik Jadvige Jesenske, žene mutnih strasti i sumnjiva morala, koja u jednom važnom trenutku pruža Doktoru potporu, ima svoju prethodnicu u Bobočki...“ (Nemec, 2000: 126)

Tvrđnju ovoga citata potkrepljuje niz činjenica – obje su žene mutnih strasti i sumnjiva morala, a uzrok takvom ponašanju je isti. Kao i Bobočki, i Jadvigi Jesenskoj uništena je mladost. Trauma silovanja koju je proživjela označavala je početak njezinog „prljavog“ načina života. Međutim, gore od traume bilo je to što je postala nimfomanka.

Puna je intriga i skandala pa tako iza sebe ima 3-4 braka, pobačaja, samoubojstva što potvrđuje element fatalnosti kod Jadvige Jesenske. Također, postaje intimna prijateljica s glavnim likom romana, kao i Bobočka s Filipom. Obje su znale kako privući pažnju muškarca. Posjedovale su taj talenat zavodjenja koji su nerijetko zloupotrebljavale te tako štetile samoj sebi – dovodile se do samouništenja.

Zajedničko im je i to što na kraju romana završavaju tragično – Bobočku ubija Baločanski, a Jadviga Jesenska se otrovala. Život ih nije mazio, ali za mnogo toga same su odgovorne, same su odabrale ići pogrešnim putem. Tragične i neshvaćene, obje su u punom smislu riječi – brodolomke.

5. 4. 3. Tragičnost kod Jadvige Jesenske

Iako hrabra i samosvjesna žena, nije se mogla oduprijeti tragičnoj sudbini. Jadviga Jesenska mrzila je žene i mrzila je što je žena. Možda je razlog tome što je „žene izvanredno dobro poznavala“. (Krleža, 2004: 78) Još kao djevojčica osjećala je grijeh jer su se pod njezinim prozorom skupljali njezini ljubavnici iz plesne škole.

Mržnja prema ženama započinje s majkom s kojom je imala hladan odnos. I prije no što je majka umrla, Jadviga Jesenska bila je sama. Osim majke, tu su bile i žene iz provincije koje je susretala kod bake. Već je tada osjećala gadljivost prema svemu što je žensko jer su se sve te žene predstavljale lažno i bile jedna velika laž: „i ulošci u kosi, i mideri, i zubi, i moral, i pobožnost. Vadli nafilovani, grudi stisnute, bokovi pojastučeni, struk umidrovan, uvjerenja lažna, u glavi slama a u srcu zloba.“ (Krleža, 2004: 79) Slika kravarice Ane kako stoječki mokri pod stablom trešnje u suklji ostala joj je najdojmljivija slika djetinjstva i nakon toga ona je raskrsnula s pojmom žene kako je shvaća većina. Na neki način Ana je bila prototip žene kako ju je Jadviga Jesenska shvaćala jer „ta odvratna, strašna žena bez midera i bez morala, to je žena bez steznika i bez lažne pretvorljivosti, koja mokri kad ima potrebu, i tako zapravo izgleda ženstvo kad ne nosi krinke.“ (Krleža, 2004: 79)

Prije mržnje njome je vladao stid. Stidjela se sebe i svoje tjelesnosti. Tome su sigurno pridonijeli dječaci koji su kod Jadvige Jesenske osjetili nemoć te su je svojim lukavštinama pokušavali iskorištavati. Jedan od primjera je i mladić Benjamin koji je počinio samoubojstvo, a za to je okrivljena Jadviga Jesenska. Zbog toga je i moralno osuđena jer je s dotičnim imala bludni odnos, što je na sudu poricala tvrdeći kako ju je mladić pokušao tjelesno uznemiriti na što ona nije pristajala. Najgore je tek uslijedilo. Jedan od sudaca odlučio je otkriti njezinu nevinost te ju je, nakon što se potvrdilo da je nevina, silovao. Tako je Jadviga Jesenska ostala zgažena i žigosana. „Nju su, naime, kao mladu djevojku

optužili za nešto što nije učinila te su je tako upropastili za sav život“ (Pavličić, 2013: 44) i taj događaj obilježio ju je kao žrtvu društvenih okolnosti. Upravo to žigosanje i stalni nedostatak financijskih sredstava bacili su Jadvigu Jesensku u svijet bludništva.

U životu Jadvige Jesenske nastavile su se nizati tragedije. Majka joj je pokušala samoubojstvo. Iako nije uspjela, umrla je vrlo brzo nakon toga. Jadviga Jesenska izbačena je iz srednje škole i neprilike su se nastavile. Njezin život krenuo je u drugome smjeru - bivala je stalnim gostom kartašnica, iza sebe je ostavila veliki broj ljubavi, ali i pobačaja.

U životu je imala jednu pravu ljubav koja ju je izdala što ju je zauvijek razočaralo i uzrokovalo razmišljanje „kako je ljubav najveća laž među lažima.“ (Krleža, 2004: 86) Dok je bila Wernerova supruga, koji je bio njezin prvi bračni partner, vlasnik tiskarnice i pokvarenjak, počinila je preljub s mladom i ambicioznom književnom nadom, sa Zvonimirom Tihomirom Pavlesom za kojeg se uspostavilo da je „prevrtljivi karijerist“. (Pavličić, 2013: 44) Tada je prvi i posljednji put voljela, no razočarala se u ljubav i nikada joj više nije dala priliku da uđe u njezin život.

Osvrnemo li se na početne konstatacije da je Jadviga Jesenska mrzila žene i mrzila što je žena, uzmemo li u obzir sve tragedije koje su joj se dogodile, dolazimo do zaključka kako je Jadviga Jesenska u sebi osjećala vlastitu ništavnost. Kao posljedica toga, pojavio se poremećaj nimfomanije. „Ona se podastirala svojim prijateljima kao sag, ona se davala s tihim i nenamještenim osjećajem krivnje...“ (Krleža, 2004: 78)

Na kraju dolazimo do njezine odmetničke uloge u društvu od kojeg je bila odbačena „zbog svoje promiskuitetnosti, [jer] ona je moralna izopćenica, priležnica i raspuštenica koja živi od prodaje vlastitoga tijela“ (Tkalčić, 2015: 81)

Za mnoge svoje tragedije Jadviga Jesenska zaslužna je sama, ali je, ipak, pozitivan lik zato što je iskrena, ne srami se onoga tko je i što radi te se ustrajno bori protiv laži i lažnih moralista. Iako bespomoćna, uništava samu sebe što je na kraju rezultiralo samoubojstvom.

Drugim riječima, nije licemjerna poput cijeloga društva i iz tog razloga protjerana je iz njega te živi na margini društva kao prava brodolomka. Zato se u liku Jadvige Jesenska javlja „stereotip podređene bludnice koja izaziva osjećaj sažaljenja (u mogućoj figuraciji Vande)...“ (Tkalčić, 2015: 77)

Borba protiv društvenih normi najčešće je, kao u primjeru Jadvige Jesenske, borba protiv vjetrenjača iz koje se izlazi kao gubitnik. I upravo sljedeći Krležin citat daje pravu sliku stanja svih njegovih brodolomaca i brodolomki.

„Svi krivotvore potpise na mjenicama, svi primaju mito da ne bi govorili istinu, svi krađu i varaju i zgrću pare, samo brodolomci koji su se rodili kao pravednici, to jest ljudi kojima su živci toliko podrovani te im je životni nagon podređen nadzoru mozga, oni postaju zgažene i popljuvane prnje, jer se nisu umjeli snaći u zvjerinjaku gdje vlada jedno jedino načelo da je krv iz grkljana našega bližnjeg najtoplija, pa prema tome i najhranjivija...“ (Krleža, 2004: 246)

5. 5. Politički kontekst ženskih likova u romanu *Na rubu pameti*

Kao što se Krleža nije libio kritizirati različite političke sustave, politiku općenito, njezine organe i strukturu, književni kritičari i svi oni koji se bave njegovim stvaralaštvom, često pokušavaju dekodirati njegove misli i tvrdnje u likovima njegovih djela.

Tako je Agnezin lik moguće promatrati u kontekstu „političkog režima s kojim je Krleža često polemizirao. Upravo zbog toga Krleža tako izdašno koristi ironiju u gradnji njezina lika – u svrhu prokazivanja političkih intriga i laži...“ (Tkalčić, 2015: 85)

Kao što je već rečeno, Agneza je predstavnik licemjernog građanstva. Kritizirajući Agnezu, autor zapravo kritiku upućuje bogatoj buržoaziji, društvenoj klasi u kojoj su usađeni korijeni budućeg kapitalizma.

Brak Doktora i Agneze možemo promatrati i kao Doktorovo prihvaćanje te društvene klase i njezinih pravila igre što znači dobrovoljno podlijevanje, vrlo spretno sakrivenoj, manipulaciji.

Nakon skandala s Domaćinskim, Doktor, odbacujući Agnezu, njihov brak i vladajuće društvene norme, postaje žrtva tog sistema, biva marginaliziran te počinje njegov otpor i borba protiv istoga.

U toj borbi Doktor se priklanja Jadvigi Jesenskoj kojoj „je pridani revolucionarni, anarhični naboj“. (Tkalčić, 2015: 85) Ona je simbol pobune sistema kojega su oboje žrtve.

Vanda je, s druge strane, „izuzeta iz političkog panoptikuma predstavljajući svojevrsnu utopijsku stvarnost“. (Tkalčić, 2015: 85) O prvim ljubavima više se sanjari, no što su one stvarne, a uz to ih uvijek prati neostvarenje i nesretan završetak. Tako su, najčešće, prve političke ideje velikih mislilaca, političara i umjetnika bile više sklone utopiji, nego što je zaista bilo moguće doći do njihovih ostvarenja, poput ideje o panslavizmu.

5. 6. Trodijelna ženska postava u romanu *Na rubu pameti*

Doktor, kao glavni lik romana, nalazi se u ljubavnom četverokutu s Vandom, Agnezom i Jadvigom Jesenskom. Sve tri pojavljuju se u jednom periodu njegova života te je svaka od njih odredila Doktorovu sudbinu.

Danijela Bačić-Karković u svome članku *O ranim Krležinim romanima II* nudi ideogram ženske triangularne postave u romanu *Na rubu pameti* u kojem se suprotstavljaju sakralizirani i profanizirani pol. Na sakraliziranom polu, na vrhu piramide, stoji Vanda kao Doktorova prva ljubav, ujedno i idealizirana. Na

profaniziranom, pak, polu Agneza i Jadviga Jesenska. Agneza kao demonizirana supruga i žena-protivnica, a Jadviga Jesenska kao tragična figura i žena-pomagačica/saveznica.

Grafički prikaz iz navedenoga članka potaknuo me je da i ja napravim vlastitu shemu prikaza ove trodijelne ženske postave s vlastitim bilješkama i doživljajem Vande, Agneze i Jadvige Jesenske.

Vanda	Agneza	Jadviga Jesenska
- pozitivan antipod	- negativan antipod	- pozitivan antipod
- oduzet joj je glas	- oduzet joj je glas	- zauzima glas
- nije stereotipno prikazana (~ Ana Karenjina) → više preljubnica, nego bludnica	- stereotipno prikazana → demonizirana žena/bludnica → predstavnik licemjernog društva	- djelomično stereotipno prikazana → stereotipno prikazana kao bludnica → ali: prikazana i kao žrtva i pozitivan lik (~ Sonja Marmeladova)
- mladost (neostvarenost, neispunjenost)	- srednja životna dob (nesretno proživljena)	- zrelost (zadnji „vlak“ sreće)
- dominacija osjećaja	- dominira dužnost, život za javnost	- iskustvo - bunt → život po vlastitim pravilima
- ideal sreće	- razočarenje	- spas, utjaha
- prva ljubav ODLAZAK	- zakonita žena/legitimna supruga ODBACIVANJE	- intimna prijateljica SMRT

2. Shema trodijelne ženske postave u romanu *Na rubu pameti*¹⁶

¹⁶ Prva tri stupca govore o ženskom liku ispod čijeg imena stoje, a ostala četiri stupca odnose se na njihov odnos s Doktorom i njihovu ulogu u Doktorovom životu.

Svaka od njih obilježila je jednu fazu Doktorova života. Iako su se pojavile u različitim razdobljima, ipak govorim o ljubavnom četverokutu jer su sve tri neodvojivi dio Doktora. Stoga, nerijetko dolazi do njihova preklapanja – Agneza kao, još uvijek, legitimna supruga, Jadviga Jesenska kao trenutna Doktorova intimna prijateljica i Vanda kao, nikad preboljena i neostvarena, njegova jedina ljubav.

6. Funkcija ženskih likova u Krležinim djelima

Iako nemaju svoj glas, ženski likovi imaju svoju funkciju. Oni su „antagonisti u dramskoj ili narativnoj strukturi teksta, i njihova je temeljna funkcija u tekstu karakterizacija muških likova. Drugim riječima, ženski likovi nisu samosvojni: oni funkcioniraju tek kao dramaturgizacija/narativizacija konvulzivnosti muškoga uma.“ (Gjurgjan, 2004: 317)

Dakle, kroz ženske likove muški likovi nastoje kreirati vlastiti identitet, a propitivanje identiteta jedna je od središnjih tema opusa Miroslava Krleže, što dovodi do zaključka kako su ženski likovi u Krležinim djelima itekako bitni.

Likovi fatalnih žena okidači su radnje. Kao što svojim postupcima i djelovanjem dovode do zapleta radnje, one isto tako tu radnju dovode do raspleta, utječući na glavne muške likove, posredno ili neposredno. Njihova je „prepoznatljiva narativna funkcija – akcelerator radnje“. (Nemec, 1995: 71)

Također, one stvaraju situacijsku napetost i neizvjesnost, „daju naslutiti buduća zbivanja: zlu kob...“ (Nemec, 1995: 68) Najbolju tvrdnju, kojom bismo možda najbolje mogli razumijeti, tj. dešifrirati fatalne žene, daje Krešimir Nemec koji kaže da su fatalne žene „platno na koje se projiciraju sve one predodžbe, misli, snovi i fantazije koje su u društvu zabranjene, potisnute, kontrolirane, tabuizirane.“ (Nemec, 1995: 74)

„Osim Ljiljane Sorge (iz „Vražjeg otoka“) koja je relativno mlada“, a ja bih dodala i Melanije, „sve su žene Krležinih romana žene zrele i u stanovitom smislu deklasirale. U traganju za srećom i smislom one postaju preljubnice. (...) Sve su pobijedene. Sve propadaju tragično. (...) Fatalnost je njihova znamen. Senzualne i poetske istodobno, one preziru konvenciju jer osjećaju blizinu smrti.“ (Melvinger, 2003: 127)

Pavao Pavličić u svome članku *Krleža i žene* ističe da se kod Krleže uočavaju tri tipa žena: demonske žene, žene žrtve, i nedostižne žene.

Demonske žene „ima[ju] tendenciju da se pretvor[e] u simbol, ili da cijeloj priči dadu podlogu za alegorijsko čitanje.“ (Pavličić, 2013: 769) Prema tome, barunica Castelli, jedna od najpoznatijih Krležinih ženskih likova, oličenje je pohlepe, dok Bobočka utjelovljuje „tamn[u] i nespoznatljiv[u] sil[u] koja svoje poklonike vodi u propast. (...) U tom je smislu Bobočka manje živa osoba, a više pogonska sila fabule.“ (Pavličić, 2013: 796/797)

Žene žrtve, kojima djelomično pripada i Bobočka, „manje [su] zanimljive po svojoj vlastitoj sudbini – po fenomenologiji stradanja – a više po tome što ilustriraju stanje u društvu“. (Pavličić, 2013: 797) Ovoj skupini pripadaju frajla Melanija, Jadviga Jesenska i Vanda iz romana *Na rubu pameti*, a u ženi žrtvi često se javlja i pobunjenica.

Trećoj kategoriji pripadaju nedostižne žene i takvi likovi su najrjeđi. One su „ideali, koji za muške protagoniste upravo kao ideali funkcioniraju, ali su protagonisti pri tome svjesni da te ideale nikad neće dosegnuti.“ (Pavličić, 2013: 797) Sestra Angelika iz *Gospode Glembajevih* najreprezentativniji je primjer ove kategorije.

7. Stereotipizacija¹⁷ kod Krleže

Istražujući literaturu tijekom pisanja diplomskoga rada, naišla sam na veliki broj autora koji progovaraju o stereotipizaciji ženskih likova u Krležinim djelima.

Ljiljana Ina Gjurgjan u članku *Od Eve do Laure* ističe zanimljivu činjenicu, pomalo neobičnu za autora kao što je Miroslav Krleža. Naime, ona govori kako je Krleža često bio avangardan u svojim djelima, a istovremeno „u književnoj reprezentaciji ženskih likova ostaje zarobljen u klišejima i stereotipima“. (Gjurgjan, 2004: 311)

Kada govorimo o romanima *Povratak Filipa Latinovicza* i *Na rubu pameti*, u prilog gore navedenoj tezi ide i činjenica da je roman *Povratak Filipa Latinovicza* napisan u trećem licu jednine. Ovdje se ne radi o sveznajućem pripovjedaču koji s distance pripovijeda o događajima, već se radi o pripovjedaču koji je naklonjeniji glavnome liku, Filipu Latinoviczu, pa sve što znamo, saznajemo iz Filipova „pogleda na stvari“, iz njegove perspektive.

Roman *Na rubu pameti* napisan je, pak, u prvome licu jednine i to je ujedno jedini Krležin roman pisan u Ich-formi s dominantnim filozofskim diskursom pa tako i u ovom djelu o ženskim likovima i njihovim „istinama“ saznajemo od jedne osobe, također glavnog lika, neimenovanog Doktora.

U ovim romanima žene su prikazane subjektivno, promatrane su iz perspektive glavnih protagonista. Predstavljaju prikaz njihovih osobnih doživljaja i osjećaja sprem njih pa tako „u Krležinim literarnim djelima njegove ženske likove ne pratimo u njihovim intimnim promišljanjima i doživljajima“. (Gjurgjan, 2004: 313)

¹⁷ Stereotipizacija ili stereotipija je „proces izrade stereotipa ili kliširanih ploha“ (Klaić, 2012: 1476), dok je stereotip „konvencionalno, formulirano, ob. vrlo pojednostavljeno mišljenje, koncepcija ili vjerovanje; uvijek isti postupak, rutina, nešto što je banalno, svakidašnje.“ (Klaić, 2012: 1476)

One, dakle, nemaju svoj glas, nemaju pravo reći svoju istinu, svoje viđenje stvari. Na čitateljima je da se odluče kojoj strani vjerovati – hoće li preispitati pripovjedača ili će sami krenuti u dešifriranje tako zamršenih ženskih likova i njihovih, ništa manje zamršenijih, sudbina.

Krleži se, naime, spočitava prikazivanje ženskih likova čija je funkcija da služe muškarcu kao nadopuna i takvim se autorima čini da „mržnja određuje optiku iz koje vidimo Krležine ženske likove.“ (Gjurgjan, 2004: 314) Također se navodi kako „nema mnogo ženskih likova, ili da barem nema mnogo važnih: radnja se svagda vrti oko muških protagonista, oko njihovih sukoba ili afiniteta, dok žene sasvim rijetko stupaju u prvi plan.“ (Pavličić, 2013: 795)

Zlatko Kramarić u knjizi *Diskurs razlike* tvrdi „da Krleža nije imao baš sluha za žensko pitanje“, da je u njegovu pismu mjesto muškarca uvijek iznad mjesta žene, ali i da postoje analize koje „bi pokazale da se u Krleže nikada ne radi o „odnosu muškarca i žene“, a još manje o „odnosu žene prema muškarcu“. U Krleže se uvijek susrećemo s „odnosom muškarca prema ženi“. Muškarac je „aktivni“ moment, odnosno on je taj koji se ODNOSI, a žena je isključivo pasivni predmet odnošenja.“ (Kramarić, 1994: 51)

Jedna od rijetkih koja je stala u obranu Miroslava Krleže je Marina Tkalčić, kojoj se pridružuju Mirjana Stančić i Suzana Marjanić. Ona je u svom članku *Analiza ženskih likova u Krležinu romanu „Na rubu pameti“ na primjeru jedanaest stereotipova Mary Ellmann* nastojala opovrgnuti tezu o Krleži kao mizoginom autoru pojedinih teoretičara kao što su Biljana Oklopčić i Dubravka Oraić Tolić.

Kao argumente navodi razdvojenost pripovjedača od autora i korištenje ironije kojom nastoji dekonstruirati patrijarhalne prakse i stereotipe svoga vremena.

Također, Tkalčić ističe da se kod Krleže ne može govoriti o izgradnji ženskih ličnosti iz apsolutno muške vizure te da kod Krleže nema jednodimenzionalnih

slika i karaktera, a kao razlog navodi njegovo dobro ponavljanje ženske psihologije.

Da bismo uopće mogli tvrditi da je Krleža mizogin autor ili da u svojim djelima kreira stereotipe o ženama, trebali bismo dobro poznavati njegovo djelo, tj. uzeti u obzir cijelo njegovo stvaralaštvo. Na temelju djela, kojima sam se bavila u svome diplomskom radu (*Tri kavaljera frajle Melanije, Povratak Filipa Latinovicza* i *Na rubu pameti*), zaključila sam kako je kod Miroslava Krleže prisutna stereotipija, ali i da se istovremeno Krleža njome poigrava.

To ne znači da je Krleža mizogin autor. Prisutnost stereotipije može biti i odraz tadašnjeg trenda, odnosno dominantne književne prakse. To znači da u obzir treba uzeti tadašnje političke, društvene i kulturne prilike jer djela uvijek treba sagledati u vremenu i prostoru u kojem su nastajala.

Marina Tkalčić je u pravu kada kaže: „Mizoginost je dakle u Krležino vrijeme bio sam po sebi razumljiv dio tradicionalnog europskog *Weltanschauunga*¹⁸ pa se zato i on sam, kao autor, lako može etiketirati kao ženomrzac“ (Tkalčić, 2015: 58), a navodi i da je Krleža „izgradio uvjerljive, snažne ženske likove, od kojih su neki već po sebi borci za ljudska, ne samo za ženska prava“. (Tkalčić, 2015: 58)

Naime, pogrešno je tumačiti kako je Krleža glavni krivac za proizvodnju stereotipa o ženama u hrvatskoj književnosti jer su oni postojali i prije pojave Krleže i njegovih djela. Zašto samo Krležu etiketirati kao mizoginog autora? Isto se može učiniti i s drugim autorima koji su možda više pridonijeli ženskoj stereotipizaciji, točnije njezinu kreiranju jer, iako se Krleža njome služio, nije i njezin začetnik na našem kulturnom prostoru.

¹⁸ Riječ njemačkoga jezika čije je značenje svjetonazor, pogled na svijet – „nazor o životu i svijetu, pogled, gledanje (na život)“. (Klaić, 2012: 1123)

Melanija iz romana *Tri kavaljera frajle Melanije* prikazana je stereotipno i mnogi Krležini kritičari smatraju da se „roman o jednoj gospođici – koja je na putu da postane usidjelicom – pretvara u roman o hrvatskom intelektualcu. Žena je samo prividni protagonist (...) jer se u centru, ipak, ponovno, nalazi muškarac i njegove preokupacije.“ (Lasić, 1987: 302) Međutim, kao antiteza može se uzeti činjenica da je uporaba ironije, dominantno sredstvo njegova stvaralaštva, u funkciji kritike „onodobnih društvenih normi o koncepcijama ženstvenosti, ali i muževnosti.“ (Tkalčić, 2015: 63) Krleža, dakle, „ironiju koristi u izgradnji svojih ženskih likova kao možebitni modus prokazivanja i negiranja patrijarhalnih praksi“. (Tkalčić, 2015: 65)

U romanima *Povratak Filipa Latinovicza* i *Na rubu pameti* Krleža se, rekla bih, poigrava ženskim stereotipima. Dok su neki ženski likovi prikazani stereotipno (poput Doktorove žene Agneze), kod drugih se miješaju elementi grešnice i žrtve (Bobočka i Jadviga Jesenska), a njihovo tumačenje najčešće ovisi o perspektivi koju čitatelj odabere – motrište malograđanstva ili motrište glavnoga lika.

To znači da Krležini ženski likovi u većini slučajeva nisu jednodimenzionalno prikazani pa je stoga i teško doći do konačnog zaključka i pomiriti obje zaraćene strane. Prije svega treba biti oprezan kod prisvajanja mišljenja drugoga autora jer kritičari i teoretičari unose svoja subjektivna razmišljanja i doživljaje kada govore o Krleži. Mnogi ne mogu odvojiti njegov lik od njegova djela pa tako miješaju privatnog i javnog Krležu, Krležu kao književnika i Krležu kao političko angažiranu osobu, dok mu neki ne mogu oprostiti književni uspjeh te doprinos hrvatskoj kulturi.

Krleža je književnik koji je mnogo puta, za svoga života i nakon njega, bio osporavan. Na opće/javno mišljenje o Krleži često su utjecale raznorazne politike i izvanknjiževni razlozi, a nesumnjivo je da će tako biti i u budućnosti.

8. Zaključak

Nakon istraživanja tijekom izrade diplomskoga rada i analize ženskih likova u romanima Miroslava Krleže – *Tri kavaljera frajle Melanije*, *Povratak Filipa Latinovicza*, *Na rubu pameti* – dolazim do zaključka da je autor sklon poigravanju stereotipima u izgradnji ženskih likova. I onda kada prikazuje fatalne žene, a u samoj srži prikaza žena kroz stereotipe jest podjela na bludnice i svetice, fatalne žene i žrtve, Krleža ih nastoji individualizirati dajući im različite karaktere i „pogled na svijet“.

Njegovo poigravanje stereotipima vidljivo je i u spajanju tih dviju suprotnosti u istome liku. Bobočka je istovremeno vampirica i žrtva, a kod Jadvige Jesenske sjedinjuju se bludnica i žrtva. Regina od bludnice postaje moralna vertikalna, dok Vanda više nalikuje preljubnici i ženi koja predstavlja muški ideal nego bludnici. Također, Vanda je jedini ženski lik koji nije prikazan stereotipno. Njezina suprotnost je Agneza, prikazana kroz stereotipe bludnice i predstavnice licemjernog društva.

S druge strane, lik Melanije u potpunosti je prikazan kroz stereotipe, ali uporaba ironije koja je prisutna kroz cijeli roman, a neizostavna je u mnogim Krležinim djelima i u prikazivanju ženskih likova, odaje nam da nije riječ o trivijalnom romanu popularne kulture, već o parodiji na takvu literaturu i kritici moderne gdje je Melanija prototip čitateljice popularne literature.

Odnos muškaraca i žena Krleža nerijetko prikazuje kroz ljubavne trokute i/ili četverokute i gotovo uvijek iz muške perspektive. Međutim, iako nisu u prvome planu, njihova je funkcija najvažnija – one određuju put, odnosno sudbinu muških glavnih likova.

Njegovi likovi često su brodolomci. Bez obzira radi li se o muškim ili ženskim likovima, „svi disidenti prikazani su u romanu u pozitivnom svjetlu, i to ne samo zato što za vlastiti položaj nisu sami krivi, nego i zato što ni u tom položaju nisu

izgubili ljudske kvalitete (...) usprkos činjenici da su deklasirani.“ (Pavličić, 2013: 45)

Krležina preokupacija fatalnim ženama vidljiva je i na primjerima romana koje sam analizirala. Fatalne žene u svjetskoj književnosti, kako prije, tako i za vrijeme moderne, morale su platiti svoju fatalnost i nesreće koje su prouzrokovale pa su tako završavale tragično, smrću. Kako je nepisano „moralno“ pravilo u književnosti bilo usmrtiti fatalnu junakinju, tako ni Krleža nije mogao izbjeći taj obrazac. Međutim, Krleža ih nije sve kaznio na isti način. Dok je jedan dio žena kažnjen tradicionalno – smrću (Bobočka, Jadviga Jesenska ili barunica Castelli, kao najpoznatiji primjer), za drugi dio žena kazna je bila blaža (ostavljene su na životu), poput samoizolacije (Melanija) ili odlaska (Vanda).

Poigravanje ženskim stereotipima, ublažavanje kazne fatalnim junakinjama, korištenje ironije u kreiranju ženskih likova samo su neki od Krležinih karakterističnih elemenata pri oblikovanju ženskih likova. Ujedno su i razlog da Krleža nikako nije mizogin autor, a pri tome valja uzeti u obzir društveno-politički kontekst u kojem su nastajala Krležina djela i činjenicu da je u to vrijeme dominantna (muška) praksa u književnosti bila stereotipno prikazivanje žena.

9. SAŽETAK

Fokusirajući se na ženske likove iz romana *Tri kavaljera frajle Melanije*, *Povratak Filipa Latinovicza* i *Na rubu pameti* Miroslava Krleže, ovaj se rad metodom analize bavi njihovim pojedinačnim sudbinama i tragedijama. Naglasak stavlja na njihovu fatalnost, žrtve i vlastitu žrtvu, a nerijetko i samouništenje. Također, rad propituje i općeprihvaćenu tezu o Krleži kao mizoginom autoru i korištenje stereotipije u kreiranju ženskih likova. Metodom sinteze rad nastoji objektivnije sagledati cjelokupnu situaciju i pokušati tumačiti analizirane romane iz sadašnje perspektive, a pri tome ne izostaviti kontekst vremena u kojem su nastajali.

KLJUČNE RIJEČI

ženski žanrovi, fatalnost, stereotipija, brodolomci/brodolomke

11. LITERATURA

1. Anić, Vladimir, 2003., *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*, Novi liber, Zagreb
2. Bačić-Karković, Danijela, 2002., *O ranim Krležinim romanima („Tri kavalira gospođice Melanije“ (1920./1922.))*, Fluminensia, god. 14, br. 1, str. 17-30.
3. Bačić-Karković, Danijela, 2003., *O ranim Krležinim romanima II. („Vražji otok“ (1923), „Povratak Filipa Latinovicza“ (1932), „Na rubu pameti“ (1938))*, Fluminensia, god. 15, br. 1, str. 59-90.
4. Donat, Branimir, 2002., *„Tri kavalira gospođice Melanije“ kao ishodište ključnih toposa Krležine urbane proze*, u: *O Miroslavu Krleži još i opet: studije i eseji*, Dora Krupićeva, Zagreb, str. 230-245.
5. Flaubert, Gustave, 1997., *Gospođa Bovary*, ABC naklada, Zagreb
6. Gjurgjan, Ljiljana Ina, 2004., *Od Eve do Laure*, Dani hrvatskoga kazališta, god. 30, br. 1, str. 311-320.
7. Grdešić, Maša, 2006., *Popularna književnost i shopping: predodžbe ženskih žanrova u „Gospođi Bovary“ i „Tri kavaljera frajle Melanije“*, Znanstveni skup Kopmarativna povijest hrvatske književnosti, br. 9, str. 247-280.
8. Hrvatski jezični portal (bovarizam)
http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f19jXR1%252F,
posjet 3. studenoga 2017.
9. Klaić, Bratoljub, 2012., *Novi rječnik stranih riječi*, Školska knjiga, Zagreb
10. Klaić, Bratoljub, 1985., *Rječnik stranih riječi*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb

11. Korać, Stanko, 1974., *Hrvatski roman između dva rata (1914 – 1941.)*, August Cesarec, Zagreb
12. Kramarić, Zlatko, 1994., „Pravo na razliku“, u: *Diskurs razlike: ogledi o alternativnom mišljenju*, Izdavački centar Rijeka, Izdavački centar otvorenog sveučilišta Osijek, Rijeka – Osijek, str. 47-52.
13. Kravar, Zoran, 2003., *Antimodernizam*, AGM, Zagreb
14. Kravar, Zoran, 2005., „Kameni gost na panonskom proštenju (Krležini svjetonazori i njihovi sudari)“, u: *Svjetonazorski separei*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, str. 99-136.
15. Krleža, Miroslav, 2001., „Gospoda Glembajevi“, u: *Glembajevi*, Naklada Ljevak, Zagreb, 5-145.
16. Krleža, Miroslav, 2004., *Na rubu pameti*, Biblioteka Jutarnjeg lista (Globus media), Zagreb
17. Krleža, Miroslav, 1977., *Povratak Filipa Latinovicza*, Školska knjiga, Zagreb
18. Krleža, Miroslav, 1980., *Tri kavaljera frajle Melanije; Vražji otok*, Oslobođenje, Sarajevo
19. *Krležijana 2 (M – Ž)*, 1999., „Na rubu pameti“ (73-76), „Povratak Filipa Latinovicza“ (223-227), „Tri kavaljera frajle Melanije“ (448-449), Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb
20. Lasić, Stanko, 1987., „Krležina proza od *Hodorlahomora Velikog* (veljača 1919) do *Vražjeg otoka* (lipanj – prosinac 1923)“, u: *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914 – 1924)*, Globus, Zagreb, str. 242-304.
21. Melvinger, Jasna, 2003., „Ženski likovi u Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza*“, u: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni: ogledi i rasprave*, Dora Krupićeva, Zagreb, str. 125-145.
22. Nemeć, Krešimir, 2005., „*Femme fatale* u hrvatskom romanu 19. stoljeća (Geneza i funkcija motiva)“, u: *Tragom tradicije (Ogledi iz novije hrvatske književnosti)*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 58-75.

23. Nemeć, Krešimir, 2000., „Između dogme i slobode“, u: *Mogućnosti tumaćenja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, str. 117-129.
24. Nemeć, Krešimir, 1998., *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*, Znanje, Zagreb
25. Pavličić, Pavao, 2013., „Miroslav Krleža, *Na rubu pameti*“, u: *Moderna alegorija*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 33-62.
26. Pavličić, Pavao, 2013., *Krleža i žene*, Forum 52, knj. 85, 7/9, str. 792-805.
27. Pavličić, Pavao, 1999., *Miroslav Krleža, „Stara frajla“*, Republika: mjesećnik za književnost, umjetnost i društvo, 55, 11/12, str. 79-95.
28. Pederin, Ivan, 2003., *Spolnost, brak, emancipacija žene i homoseksualnost u povijesti, književnosti i filozofiji*, Crkva u svijetu, god. 38, br. 1, str. 109-142.
29. Petrać, Božidar, 1991., *Lik žene u hrvatskoj književnosti*, Bogoslovska smotra, 60, 3-4, str. 348-354.
30. Radovinović, Radovan, 2013., *Na tragu Krležinoj Melaniji?*, Republika, 69, 5, str. 63-65.
31. Slabinac, Gordana, 2006., „Ironija kao narativna figura u modernoj prozi (primjer: Krležin roman *Na rubu pameti*)“, u: *Sugovor s literarnim đavlom: eseji o čitateljskoj nesanic*, Naklada Ljevak, Zagreb, str. 107-127.
32. Škvorc, Boris, 2005., „Od Pube Vlahovića do Kamila Emerićkog (juniora)“, u: *Gorak okus prešućenog*, Alfa, Zagreb, str. 17-164.
33. Šuvaković, Miško, 2005., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb
34. Tkalčić, Marina, 2015., *Analiza ženskih likova u Krležinu romanu „Na rubu pameti“ na primjeru jedanaest stereotipova Mary Ellmann*, Holon, 5(1), str. 56-91.
35. Tolstoj, Lav Nikolajević, 2004., *Ana Karenjina*, Globus media, Zagreb

36. Ugrešić, Dubravka, 2004., *Štefica Cvek u raljama života*, Večernji list, Zagreb
37. Vučetić, Šime, 1983., *Krležino književno djelo*, Spektar, Zagreb